
ЭТИКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ЭКОЛОГИЧНОСТИ ЭМОЦИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ИСКУССТВА

В.И. Шаховский¹, П.С. Волкова²

¹Кафедра языкознания
Волгоградский государственный
социально-педагогический университет
пр. им. В.И. Ленина, 27, Волгоград, Россия, 400066

²Кафедра социологии и культурологии
Кубанский государственный аграрный университет
ул. М.И. Калинина, 13, Краснодар, Россия, 350044

Целью данной статьи является демонстрация механизмов интерпретации эмоциональной темы текста в зависимости от условий ее реализации. Объектом рассмотрения выступает этико-эстетический аспект, который составляет важнейший элемент анализа текстов с точки зрения их экологичности/неэкологичности. На материале хорового финала Девятой симфонии Л. ван Бетховена и романа Э. Бёрджесса «Заводной апельсин» и одноименного фильма С. Кубрика исследуется эмоция радости как вариант темы вольности. Показано, как тема радости (вольности), заданная в инструментальном тексте в ее возвышенной этической интерпретации, в литературном тексте приобретает характер агрессивной распушенности, отрицающей этические ценности. В результате авторы статьи приходят к мысли о вариативном модусе экологичности эмоций в зависимости от амбивалентности ситуаций их реализации.

Ключевые слова: эмоция, эмоциональная тема, эмотивная валентность, модус экологичности, свобода, радость, интерпретация, этико-эстетический аспект.

Процесс смыслопорождения в применении к произведению искусства подобен актуализации этического момента в различных транскрибированных формах. Он представляет собой довольно сложную для восприятия процедуру, однако именно в деятельности читателей/слушателей осуществляется выход на этический, т.е. собственно смысловой момент содержания. Автор произведения способствует тому, чтобы выразить эмоцию наиболее точно, но именно в деятельности интерпретатора эта эмоция приобретает свою тематическую определенность и этическую и эстетическую ценность.

Всякий художественный текст являет собой риторически организованную речь, основанную на триединстве Этоса, Логоса и Пафоса, где Этос позиционируется в качестве внутреннего мотива речи, Логос — овнешненного, или, что то же самое, — опредмеченного, в том или ином языке высказывания творца, а Пафос — как развернутое единство внутреннего и внешнего.

Отличие от словесного высказывания, осуществляемого ритором во времени и пространстве, художественное произведение с неизбежностью отторгается от своего носителя, что делает восприятие такой художественной речи более свободным. Другими словами, работая с художественным текстом, читатель, опираясь на Логос творца, стоит перед необходимостью актуализировать собственные Этос и Пафос, восполняя целостность высказывания [6]. По сути, именно такое взаимодействие автора и ценителя было положено в основу концепции диалогической природы гуманитарного знания, разработанной М. Бахтиным.

Подобно тому, как опознается читателем содержание книги либо зрителем — картины, осваивается изначально запечатленное в нотах невербальное высказывание композитора. Речь идет о том, что аналогично интонационному образу, резонирующему с человеческим мировосприятием и высоко парящим над звуковым, динамическим, зримым пространственным материалом в музыкальном искусстве [16. С. 139], «в искусстве слова смысл не понятен и не словесен» [9. С. 47]. В то же время в противоположность читателю и/или зрителю, так или иначе проявляющих способность разобраться в материале, представленном писателем либо художником, слушатель, как правило, вступает в диалог со звучащей речью композитора исключительно посредством исполнителя. Потому он имеет дело уже не с собственно Логосом творца, как это происходит в случае с музыкантом, а с Пафосом, являющим собой единство Логоса композитора и Этоса исполнителя.

В терминологии М. Бахтина Логос и Этос опознаются на уровне познавательного и этического моментов содержания, со-бытие которых и рождает в итоге Пафос как «художественно творимое и воспринимаемое» целое. Соответственно, для слушателя возникает необходимость «развести» слитную единичность последнего собственными Логосом и Этосом, соблюдая некую корреляцию между одним и другими. Обозначенный опыт оказывается возможным вследствие того, что актуализация Этоса реализуется в художественной речи только и исключительно посредством категории эмотивности [17—19], что позволяет позиционировать эмотивность в качестве метода интерпретации смысла художественного текста [8].

Одной из точек отсчета в процессе мыследеятельности нередко становится название музыкального произведения. В частности, слушая Девятую симфонию Л. ван Бетховена, критики обращают внимание на «Оду к радости» Ф. Шиллера, текст которой был использован композитором в хоровом финале. При этом одни склонны квалифицировать шиллеровский текст как оду к свободе, другие — собственно к радости.

В посвященном творчеству Л. ван Бетховена исследовании А. Кенигсберг находим следующую информацию. Опираясь на слухи, согласно которым Ф. Шиллер по требованию цензуры заменил слово «свобода» на слово «радость», о чем Бетховену якобы было известно, А. Рубинштейн высказывает мысль о том, что «Ода к радости» в действительности есть «Ода к свободе». В качестве аргумента в пользу представленного мнения Рубинштейн приводит рассуждение о том, что в отличие от свободы, которая должна быть приобретена, радость приходит сама, поскольку она уже есть [12] (1).

Принимая во внимание тот факт, согласно которому лексемы «свобода» и «радость» не только не являются синонимичными, но и каждая из них отмечена эмотивной амбивалентностью [20], можно предположить, что имеющиеся «разночтения» с неизбежностью приведут и к полярности оценок творения мастера. При этом актуализируемый слушателем смысл будет либо совпадать с общепринятым значением («значение — представитель и носитель культуры» [4. С. 75]), либо не совпадать. В ряде случаев речь может идти о тотальном переосмыслении базового текста, которое становится очевидным исключительно на фоне уже существующего культурного контекста [7].

В качестве иллюстрации остановимся на романе Э. Бёрджесса «Заводной апельсин», где основные события, происходящие с главным героем, разворачиваются на фоне Девятой симфонии Л. ван Бетховена. Для этой цели сфокусируем внимание на ряде фрагментов культового романа, а также его голливудской версии, осуществленной С. Кубриком.

Прежде всего заметим, что в центре повествования (киноповествования) — главарь молодежной банды тинэйджер Алекс. Затевая драки с себе подобными, он не останавливается и перед откровенным надругательством над окружающими его взрослыми, вплоть до убийства двух женщин. При этом Алекс любит музыку Бетховена, портрет которого висит у него в комнате.

Оказавшись в тюрьме за свои злодеяния, Алекс становится участником эксперимента по исправлению человека, лечение которого от агрессии происходит также посредством жесточайшего насилия, частью которого становится столь любимая Алексом Девятая симфония. Остановимся на каждом из фрагментов.

«Что в тот день у меня с ними было, об этом, блин, так нетрудно догадаться, что описывать не стану. Обе вмиг оказались раздетыми и зашились от хохота, находя необычайно забавным вид дяди Алекса, который стоял голый и торчащий со шприцем в руке, как какой-нибудь... доктор, а потом, выбрызнув из шприца тонкую струйку, вколол себе в предплечье хорошенькую дозу вытяжки из мартовского вопля камышового кота. Потом вынул из конверта несравненную Девятую, так что Людвиг ван теперь тоже стал пагоі (2), и поставил адаптер на начало последней части, которая была сплошное наслаждение. Вот виолончели; заговорили прямо у меня из-под кровати, отзываясь оркестру, а потом вступил человеческий голос, мужской, он призывал к радости, и тут потекла та самая блаженная мелодия, в которой радость сверкала божественной искрой с небес, и наконец во мне проснулся тигр, он прыгнул, и я прыгнул на своих мелких kiskok. В этом они уже не нашли ничего забавного, прекратили свои радостные вопли, но пришлось им подчиниться, блин, таким престранным и роковым желанием Александра Огромного, удешагеренным Девятой и подкожным впрыском, желанием мощным и tshudesnym, zametshatellnym и неуемным. Но так как обе они были очень и очень пьяны, то вряд ли сами много почувствовали. Когда эта последняя часть докручивалась по второму разу со всеми ее выплесками и выкриками о Радости, Радости, Радости, две моих маленьких kiskki уже не играли во взрослых опытных дат. Они вроде как мало-помалу otshuhivaliss, начиная ropimatt, что с ними маленькими, с ними бедненькими только что проделали» [3].

Примечательно, что переживаемое Алексом ощущение радости жизни во многом переключается с тем чувством, которое вызывает созерцание публичной девки у героя романа О. де Бальзака «Шагреновая кожа»:

«Гордая своей красотой, быть может, своими пороками, она выставляла напоказ белую руку, ярко обрисовавшуюся на алом бархате. Она была как бы королевой наслаждений, как бы воплощением человеческой р а д о с т и, той р а д о с т и, что... смеется над трупами, издевается над предками..., превращает юношей в старцев, а старцев в юношей, — той р а д о с т и, которая дозволяется только гигантам..., привыклишм смотреть на войну как на забаву» (разрядка наша. — В.Ш., П.В.) [1. С. 75].

Неслучайно слова шиллеровской оды отзываются в сознании героя романа столь парадоксально, что суть финала Девятой симфонии оборачивается следующей сентенцией:

*Выше огненных созвездий,
Брат, верши жестокий пир,
Всех убей, кто слаб и сир,
Всем по мorder — вот возмездье!
В зад пинай voniutshi мир!*

*Boy, thou uproarious shark of heaven,
Slaughter of Elysium,
Hearts on fire, aroused, enraptured,
We will tolchock you on the rot and kick
your grahzny vonny bum.*

Аналогичным образом и лексема «свобода» обыгрывается В. Бошняком в словах исполняемого заключенными гимна в полном соответствии с замыслом «Заводного апельсина»:

*Чтобы чай окреп в стакане,
Не спеши его студить.
Так и мы другими станем
На свободу выходить.*

*Weak tea are we, new brewed
But stirring make all strong.
We eat no angel's food,
Our times of trial are long.*

В данном контексте весьма знаменательным для нас оказывается тот факт, что, как свидетельствует Алекс, «они выли и горланили эти *ghupri* слова под непрерывные понукания свища: “Громче, будь вы неладны, всем петь как следует!”, перемежающиеся рывканьем надзирателей: “Смотри у меня, номер 774922!” или “Ща вот подойду, получишь у меня, дерьмо!”. Наконец пение кончилось, свищ сказал: “Да пребудет с вами Святая Троица, да совершит она ваше исправление, аминь”» [3].

Другими словами, цитируемый фрагмент демонстрирует абсолютную несовместимость идеи свободы как таковой и хорового пения, осуществляемого под понукание надзирателя.

Специально заметим, что отмеченное соответствие перевода В. Бошняка сути первоисточника опознается в ряде моментов. Так, имя человека, изобретшего новый метод лечения, который испытал на себе Алекс, оказывается созвучным имени автора Девятой симфонии с той лишь оговоркой, что если в первом случае мы имеем дело с его французским вариантом — Людовик, то во втором — с немецким Людвиг.

Подобное совпадение вряд ли можно назвать случайным, поскольку Энтони Бёрджесс помимо литературных переводов и журналистики занимался сочинением музыки, что является несомненным доказательством его образованности в области музыкального искусства. Косвенным аргументом представленной позиции может послужить видеофрагмент «Заводного апельсина», в котором перед глазами зрителей проходят запечатленные нацистами кадры военной хроники, в том числе горящий Сталинград. Знаком последнего становится уцелевший во время бомбежки города фонтан «Детский хоровод», расположенный на территории Привокзальной площади. Примечательно, что именно эти кадры, демонстрируемые Алексу в целях терапевтического воздействия, звучат под музыку финала Девятой симфонии без сопровождения хора. Речь идет об аранжировке, выполненной композитором Уолтером-Уэнди Карлосом, когда за счет искажения тембров пафос бетховенской музыки, опошляясь, примитивизируется.

Другим аргументом служит ситуация, в которой писатель намеренно соединяет в одном контексте лексемы «Бог» и «радость»: *«Когда человек плохой, — говорит Алекс, — это просто свойство его натуры, его личности — моей, твоей, его, каждого в своем odinoststve, — а натуру эту сотворил Б о г, или G o d, или кто угодно в великом акте р а д о с т н о г о творения»* (разрядка наша. — В.Ш., П.В.) [3].

Именно поэтому, слушая Девятую симфонию, герой Кубрика (в исполнении Малколма Макдауэлла) ощущает пространство своей комнаты ритмически организованным. Это его глазами мы видим крупным планом фрагменты фигуры Христа, где кровоточащие раны Спасителя и не сокрытые части тела, отсылающие к половой принадлежности Сына Божия, сменяет стопа, словно приготовленная для танцевального «па». При этом перед внутренним взором мастурбирующего Алекса одна за другой проходят сцены насилия, приводящие его в состояние экстаза.

Знаменательно, что киногерой «Заводного апельсина» реагирует на музыку Девятой симфонии аналогично тому, как это слышал Р. Вагнер, с той лишь оговоркой, что «необузданные..., беспредельные чувства, которые передают инструменты» — «нельзя точно определить, что они выражают, нельзя ясно установить их характер, ибо они передают изначальные чувства, как они возникали из хаоса первозданного мира, возможно, еще до появления человека», — так и не удастся ограничить, введя их «в определенное общее русло» [5. С. 103]. В действительности природное начало, которое «олицетворяют» инструменты, никоим образом не облагораживается под воздействием собственно человеческого, воплощению чего служит хор. Подтверждение тому находим в словах Алекса, оставшегося «наедине с великолепием Девятой Людвиг вана»: *«О, какой это был kaif, какой baldiozh! Когда началось скерцо, мне уже виделось, как я, радостный, легконогий, всю полосу вопящий от ужаса белый свет по тorder своей верной очень-очень опасной britvoi. А впереди была еще медленная часть, а потом еще та, где поет хор. Я действительно выздоровел»* [3].

В данном контексте опыт реинтерпретации творения великого Маэстро заключается в том, что изначально лексемы «свобода» и «радость» связываются в хоральной симфонии с лексемой «дух», прямо противоположной плотскому началу, которое в случае с Алексом оказывается определяющим. Вне всяких сомнений, мысль Алекса о том, что в какой-то момент Бетховен предстает перед ним такой же нагой, как и он сам, выступает ярким свидетельством того, что главный герой воспринимает не столько искусство, сколько акустический феномен, оказывающий мощнейшее физиологическое воздействие на организм воспринимающего субъекта.

Для того чтобы принять эту точку зрения, достаточно вспомнить работу Б. Теплова, в которой советский психолог пишет об особенной, объективной, материально фиксируемой в целом ряде средств выразительности способности музыки воссоздавать внутреннюю структуру эмоции. При этом именно мышечная активность является основной предпосылкой музыкального восприятия, синтезирующей биологическое и эстетическое начала в эмоционально-чувственной сфере

человека. Что же касается ритма, столь существенного средства временной организации и выразительности музыки, то мышечная активность играет здесь еще более существенную роль. На вопрос о том, в чем заключаются моторные реакции, связанные с восприятием ритма, Б. Теплов отвечает, что моторные реакции содержатся «в мышечных сокращениях языка, мышц головы, челюстей, пальцев рук, ног, в напряжениях, возникающих в гортани, голове, грудной клетке и конечностях... наконец, в одновременной стимуляции мышц-антагонистов (сгибателей и разгибателей), вызывающих смену фаз напряжения и расслабления без изменения пространственного положения органа» [15. С. 190].

Другими словами, биологическая (физиологическая) сторона в музыкальном искусстве оказывается столь ярко выраженной именно вследствие тождественности процессов, протекающих как безотносительно искусства, так и посредством музыкального воздействия, причем музыка приводит упомянутые процессы в состояние большей активности. Та же сторона искусства, которая связана с идеями, представленными чувственными образами, заложена в его физической, материальной, объективно существующей структуре лишь как *предпосылка*, общезначимая возможность. И только при определенных условиях, по определенным объективным законам такая «предпосылка» может реализоваться в сознании человека в процессе художественного восприятия [14. С. 184]. По сути именно эта, отмеченная психологом большая физиологическая активность, которую субъект достигает посредством музыкального воздействия, и обеспечивала Алексу свободу действий, нацеленных на разрушение как окружающей его предметности, так и людей (3). Другими словами, путь Алекса — это путь радости и сознательный выбор в пользу свободы творить зло и беззаконие как следствие своего избранничества.

С точки зрения лингвистики эмоций [10] опыт реинтерпретации хоральной симфонии Л. ван Бетховена свидетельствует о поливалентности искусства, когда каждый субъект воспринимает один и тот же объект исключительно по-своему, семантизируя этот объект сообразно своим ощущениям и ситуации его восприятия, т.е. в специфическом дискурсе. В данном контексте будет верным утверждение, согласно которому ось экологичности имеет флюгер, вращающийся в зависимости от психологической настройки (автотьюнинга) в разные стороны, вследствие чего параметры экологичности оказываются весьма подвижными. Более того, экологическая ось может обернуться осью неэкологической, что в целом подтверждает справедливость наших теоретических положений о модусе экологичности в зависимости от поливалентности одних и тех же эмоций в различных дискурсах.

В данном контексте нельзя не упомянуть об эмотивной интертекстуальности, представляющей собой повтор одной и той же эмоциональной темы в разных текстах культуры. В частности, наряду со «звучащей» в романе Э. Бёрджеса хоральной симфонией Л. ван Бетховена С. Кубрик включает в киноповествование и отсутствующую в романе музыку из увертюры к опере «Вильгельм Телль» («William Tell») Д. Россини. Подобная «вольность» со стороны режиссера видится допустимой в силу того, что автором первоисточника, послужившего точкой отсчета в работе над оперным либретто, равно как и автором «Оды к радости», на текст

которой Л. ван Бетховен написал музыку финала Девятой симфонии, выступает один и тот же человек. При этом имя Ф. Шиллера напрямую связано с движением «Бури и натиска», отмеченного отказом от культа разума, свойственного классическому искусству в пользу предельной эмоциональности и крайних проявлений индивидуализма.

Другими словами, Ф. Шиллер предстает в своем творчестве пламенным защитником человеческой личности, отстаивающим идеи равенства, разоблачающим несправедливые порядки, которые приводят к общественному расслоению и порабощению, поэтом свободы. Его герой — Вильгельм Телль — олицетворяет собой идеал личности, воплощающей гуманизм, смелость, готовность жертвовать собой во имя независимости своего народа. При этом сам поэт отстаивает ценность личности, пренебрегая ее социальным положением, верит в творческие возможности людей, их способность к преобразованию мира.

Знаменательно, что звучащая в увертюре к опере тема галопа, которая впоследствии прозвучит в финале, знаменуя собой праздничный танец, объединяющий освобожденный от гнета ликующий народ, в контексте фильма обретает новый смысл. Сопровождая визуальный ряд, в котором «полем битвы» становится кровать, где Алекс одерживает безоговорочную победу над двумя «кисками», встреченными им в магазине грампластинок, галоп звучит в унисон с отвратительной оргией.

Несмотря на то, что у Бёрджесса подобная сцена происходит под музыку финала Девятой симфонии Л. ван Бетховена, оправданность режиссерского выбора видится в том, что, с одной стороны, именно галоп определяет собой стремительность действий возбужденного Алекса, безудержно удовлетворяющего свою похоть. С другой, — галоп «снимает» трагизм ситуации, поскольку все происходящее мы видим глазами главного героя, т.е. победителя. По всей видимости, в данном контексте ключевым словом для Кубрика стало слово «сражение». В итоге, сопровождая акт циничного надругательства над школьницами, музыка Россини выступает здесь в виде эмоциональной иллюстрации этой сцены, а выражаемые в ней эмоции — как имеющие, по воле интерпретатора, отношение к насилию.

Другими словами, будучи активным и свободолюбивым, подобно Вильгельму Теллю, Алекс обделен тем благородством и чистотой помыслов, которые позволяют говорить о шиллеровском персонаже как о народном герое. Напротив, Алекса не интересует нравственная сторона собственных поступков, его не тревожат принципы гармоничного общественного устройства, он начисто лишен понятия чести. При этом музыка Россини позволяет Кубрику актуализировать еще один смысловой пласт романа задолго до того, как вдумчивый читатель окажется способным его осознать. Дело в том, что аналогично Теллю, за которым стоит народ, Алекс также не одинок в своем намерении добиваться желаемого любым путем, вплоть до подавления человеческой личности. Позднее становится очевидным, что он сам — лишь незначительный механизм в той отлаженной системе, которая с равнодушием машины манипулирует людьми, уничтожая собственно человеческое в человеке.

Неслучайно поэтому заключительная сцена фильма проходит под одобряющие аплодисменты наблюдающей за Алексом публики, когда тот оказывается в центре внимания общественности, став героем новостей, и, пребывая в эйфории, вновь видит себя «крутым мачо», лихо управляющимся с очередной красоткой под музыку теперь уже Девятой симфонии Л. ван Бетховена. Он и его «народ» предстают единым целым, испытывая радость от возможности обладания друг другом. Перефразируя Р. Роллана, который назвал тему «Оды» «гимном воинствующей радости», можно утверждать, что в данном контексте музыка Бетховена становится гимном воинствующей пошлости.

Подытоживая все вышеизложенное, нельзя не признать, что вся жизнь человека и все его деяния, в том числе и искусство, пронизана эмоциями. Человек далеко не *homo sapiens*, он явный *homo sentiens*, эмоции — константа всех времен и культур. Другая прописная истина — многоязычие эмоций: не только слова, но и отдельные звуки, интонация, словосочетания, языковые структуры, все стилистические средства (вербальные знаки), тело человека и все его части и члены выражают более пяти тысяч эмоций и их бесчисленные оттенки, и способы их выражения бесконечно вариативны. Учитывая при этом, что все в этом мире является текстом: человек — текст, женщина — текст, музыка — текст, роман — текст, становится очевидным, что эмоции, представленные в текстах разной категориальности, выступают в качестве путеводной нити, обеспечивающей состоятельность диалога всех участников процесса освоения произведения искусства — не только героя и адресата, но также его автора и его ценителя. Насколько экологичным окажется воздействие эмоционального содержания, которое рождается их взаимном творчестве, зависит не только от того «языка», на котором говорит произведение с читателями/слушателями, но и от этико-эстетических установок на прекрасное либо безобразное, — которое доминирует в сознании интерпретаторов и определяет основной тренд общественных вкусов.

ПРИМЕЧАНИЯ

- (1) Возможно, именно подобная трактовка творения Л. ван Бетховена стала основанием для утверждения финала симфонии в качестве официального гимна ЕС лишь с одной оговоркой: европейские структуры отказались от шиллеровского текста, поскольку исполнение текста на немецком языке ущемляет права остальных членов сообщества. Оправданность подобного шага обусловлена, по мнению Европейской комиссии, тем, что и без слов этот гимн отвечает отстаиваемым Европой идеалам свободы, мира и солидарности.
- (2) Необходимо оговорить, что поскольку во время написания романа Бёрджесс находился в Ленинграде, он ввел в роман так называемый «язык ...надцатых», актуализирующий самые разные, в том числе жаргонные, слова из русского языка, написанные латиницей. Универсальность такого языка обусловлена, по мнению писателя, тем, что в каждом уголке мира существуют свои Алексы. По сути, речь в данном случае может идти о девербализации эмоций как обеднении языковой культуры субъекта речи, представляющей собой «комплексный процесс деградации общества. Суть этого процесса состоит в редукции разнообразной системы языковых средств и речевых жанров в сознании носителей языка к обиходному способу общения...» [11. С. 144]. Подробнее по данному вопросу см.: [13. С. 227—232].

- (3) С этой точки зрения название «Заводной апельсин» вполне отвечает сути истории про Алекса, который «заводится» при первых звуках любимой им Девятой симфонии Л. ван Бетховена, удесятеляющей силы готового к подвигам негодяя. Здесь надо вспомнить, что на протяжении семи лет Э. Бёрджесс жил в Малайзии, где в отличие от английского *orange* («апельсин»), слово *orang* на языке аборигенов означает «человек».

ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Бальзак Оноре де*. Шагреневая кожа / пер. с франц. Б. Грифцова. М.: Правда, 1982.
- [2] *Бахтин М.М.* Проблема материала, содержания и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. Киев: Next, 1994. С. 258—318.
- [3] *Бёрджесс Э.* Заводной апельсин / пер. с англ. В. Бошняка. М.: Астрель, 2010.
- [4] *Богин Г.И.* Субстанциальная сторона понимания текста: Учеб. пособие. Тверь: ТГУ, 1993.
- [5] *Вагнер Р.* Паломничество к Бетховену / пер. с нем. И. Татариновой // Рихард Вагнер. Избранные работы / сост. и коммент. И.А. Барсовой и С.А. Ошерова. М.: Искусство, 1978. С. 85—106.
- [6] *Волкова П.С.* Риторические модели гуманитарного образования: философско-методологический анализ: Дисс. ... доктора философ. наук. М.: МПГУ, 2002.
- [7] *Волкова П.С.* Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): Дисс. ... доктора искусствоведения. Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры и искусств, 2009.
- [8] *Волкова П.С.* Эмотивность как метод постижения смысла художественного текста: вербальное и невербальное // Человек в коммуникации: от категоризации эмоций к эмотивной лингвистике: Сб. науч. тр., посвящен. 75-летию профессора В.И. Шаховского. Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2013. С. 263—281.
- [9] *Выготский Л.С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1986.
- [10] *Ионова С.В.* Лингвистика эмоций: основные проблемы, результаты и перспективы // Язык и эмоции: личностные смыслы и доминанты речевой деятельности: Сб. науч. трудов / под ред. С.В. Ионовой, Ю.К. Волошина, В.В. Леонтьева. Волгоград: Изд-во ЦОП «Центр», 2004. С. 4—24.
- [11] *Карасик В.И.* Языковая кристаллизация смысла. Волгоград: Парадигма, 2010.
- [12] *Кенигсберг А.* Людвиг ван Бетховен (1770—1827): Краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музыка, 1970.
- [13] *Клушина Н.И.* Девербализация эмоций в современной медиакulturе // Человек в коммуникации: от категоризации эмоций к эмотивной лингвистике: Сб. науч. тр., посвящен. 75-летию профессора В.И. Шаховского. Волгоград: Волгоградское научное издательство, 2013.
- [14] *Орлов Г.* Психологические механизмы музыкального восприятия // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. М.; Л.: Музыка, 1963. С. 181—215.
- [15] *Теплов Б.М.* Психология музыкальных способностей // Теплов Б.М. Избранные труды: В 2 т. Т. 1. М.: Педагогика, 1985.
- [16] *Холопова В.Н.* Музыка как вид искусства. М.: Московская консерватория, Научно-творческий центр «Консерватория», 1994.
- [17] *Шаховский В.И.* Эмоции с точки зрения лингвистики // Волкова П.С., Бонфельд М.Ш., Казанцева Л.П., Шаховский В.И. «Музыка начинается там, где кончается слово...». Астрахань-Москва: НТЦ «Консерватория». С. 30—35.
- [18] *Шаховский В.И.* Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Изд-во ЛКИ, 2008.
- [19] *Шаховский В.И.* Отражение эмоций в семантике слова // Изв. РАН. М., 1987. Т. LXV: Сер. лит. и яз. С. 237—243.
- [20] *Шаховский В.И., Барашевская А.Ю.* Семантика одиночества в противоположных коммуникативных ситуациях // *Aspectus*: Международный научный журнал. 2014. № 2. С. 66—73.

ETHIC / AESTHETIC ASPECT OF EMOTIONS ECOLOGICITY IN THE WORKS OF ART

P.S. Volkova, V.I. Shakhovskiy

Romance Philology Chair
Volgograd State Socio-Pedagogical University
Lenin Ave., 27, Volgograd, Russia, 400066

The article aims to demonstrate the mechanisms of interpretation of emotional theme depending on how it is actualized in the text. The object of investigation is an ethic / aesthetic aspect, which is the most important element of the text analysis from the point of view of its ecology / non-ecology. Joy as a variation of liberty theme is analyzed in Ludwig van Beethoven Symphony No. 9 "Choral," Anthony Burgess's *A Clockwork Orange* and S. Kubrick's movie with the same title. The article shows how the theme of joy (liberty) specified in the instrumental (music) text in its lofty ethical interpretation becomes aggressively dissolute in the literary text and denies ethical values. The authors come to a conclusion that the variation mode of emotions ecologicity depends on the ambivalence of the situations they are actualized in.

Key words: emotion, emotional theme, emotive valency, ecologicity mode, liberty, joy, interpretation, ethic / aesthetic aspect.

REFERENCES

- [1] *Bal'ak Onore de. Shagrenevaya kozha [The Shagreen Leather]* / translated from French by B. Griftsov. M.: Pravda, 1982.
- [2] *Bahtin M.M. Problema materiala, sodержaniya i formy v slovesnom hudozhestvennom tvorche-stve* [The problem of material, content and form in oral belles-lettres creative work] // Bahtin M.M. *The Works of 1920-s.* Kiev: Next, 1994. P. 258—318.
- [3] *Berdzhess E. Zavodnoj apel'sin [The Clockwise Orange]* / translated from English by V. Boshnyak. M: Astrel', 2010.
- [4] *Bogin G.I. Substantial'naya storona ponimaniya teksta [The substantial side of text comprehension]: educational supply textbook.* Tver': Tver' State University Publishing House, 1993.
- [5] *Vagner R. Palomnichestvo k Bethovenu / per. s nem. I. Tatarinovoj* [The Pilgrim to L. van Beethoven] // Richard Wagner. *The Selected Works / compiled and commented by I.A. Barsova & S.A. Osherov.* M.: Iskusstvo, 1978. P. 85—106.
- [6] *Volkova P.S. Ritoricheskie modeli gumanitarnogo obrazovaniya: filosofsko-metodologicheskij analiz: Diss. ... doktora filosof. nauk* [The rhetorical models of humanitarian education: philosophical and methodological analysis: Doctor of Philosophy Thesis]. M.: Moscow Pedagogical State University Publishing House, 2002.
- [7] *Volkova P.S. Reinterpretaciya hudozhestvennogo teksta (na materiale iskusstva XX veka): Diss. ... doktora iskusstvovedeniya* [Reinterpretation of an belles-lettres text (on the material of arts of XX century): Doctor of Arts Thesis]. Krasnodar: Krasnodar State Institute of Culture and Arts, 2009.
- [8] *Volkova P.S. Emotivnost' kak metod postizheniya smysla hudozhestvennogo teksta: verbal'noe i neverbal'noe* [Emotivity as a method of sense comprehension of an belles-lettres text: verbal and non-verbal] // *Chelovek v kommunikacii: ot kategorizacii emocij k emotivnoj lingvistike* [A Human Being in Communication: From categorization of emotions to Emotiveness in Language]: Collection of papers in the honor of the 75th anniversary of Prof. Shakhovskiy. Volgograd: Volgograd Scientific Publishing House, 2013. P. 263—281.
- [9] *Vygotskij L.S. Psihologiya iskusstva* [Philosophy of Arts]. M.: Iskusstvo, 1986.
- [10] *Ionova S.V. Lingvistika emocij: osnovnye problemy, rezultaty i perspektivy* [The linguistics of emotions: basic problems, results and perspectives] // *Yazyk i emocii: lichnostnye smysly i dominanty rechevoj deyatel'nosti* [The language and Emotions: Personal Senses and Dominants of Speech Activity.]: collection of scientific works / edited by S.V. Ionova, Yu.K. Voloshin & V.V. Leont'ev. Volgograd: Publishing House of COP «Centre», 2004. P. 4—24.

- [11] Karasik V.I. *Yazykovaya kristallizaciya smysla [The Language Crystallization of Sense]*. Volgograd: Publ. House "Paradigma", 2010.
- [12] Kenigsberg A. *Lyudvig van Bethoven (1770—1827): Kratkij ocherk zhizni i tvorchestva [Lyudvig van Bethoven (1770—1827): The Short Essay of Life and Creative Work]*. L.: Muzyka, 1970.
- [13] Klushina N.I. *Deverbalizaciya emocij v sovremennoj mediakulture [Deverbalisation of emotion in contemporary media-culture]* // *Chelovek v kommunikacii: ot kategorizacii emocij k emotivnoj lingvistike [A Human Being in Communication: From categorization of emotions to Emotiveness in Language]*: Collection of papers in the honor of the 75th anniversary of Prof. Shakhovsky. Volgograd: Volgograd Scientific Publishing House, 2013. P. 227—231.
- [14] Orlov G. *Psihologicheskie mehanizmy muzykalnogo vospriyatiya [Psychological mechanisms of musical comprehension]* // *Voprosy teorii i estetiki muzyki [The Problems of Mechanisms of Musical Comprehension]*. Issue 2. M.; L.: Muzyka, 1963. P. 181—215.
- [15] Teplov B.M. *Psihologiya muzykalnyh sposobnostej [Philosophy of musical abilities]* // Teplov B.M. *Izbrannye trudy [Selected works]*: in 2 volumes. V. 1. M.: Pedagogika, 1985.
- [16] Holopova V.N. *Muzyka kak vid iskusstva [Music as an art]*. M.: Moskovskaya konservatoriya, Nauchno-tvorcheskij centr «Konservatoriya», 1994.
- [17] Shahovskij V.I. *Emocii s tochki zreniya lingvistiki [Emotions from the standpoint of linguistics]* // Volkova P.S., Bonfeld M. Sh., Kazanceva L.P., Shahovskij V.I. «Muzyka nachinaetsya tam, gde konchaetsya slovo...» [The Music Begins there where the Words Stop]. Astrahan'-Moskva: NTC «Konservatoriya». S. 30—35.
- [18] Shahovskij V.I. *Kategorizaciya emocij v leksiko-semanticheskoj sisteme yazyka [Categorization of emotions in the lexical-semantic system of language]*. Izd. 2-e, ispr. i dop. M.: Izd-vo LKI, 2008.
- [19] Shahovskij V.I. *Otrazhenie emocij v semantike slova [Reflected emotion in the semantics of the word]* // *Izv. RAN. M.*, 1987. T. LXV: Ser. lit. i yaz. S. 237—243.
- [20] Shahovskij V.I., Barashevskaya A.Yu. *Semantika odinochestva v protivopolozhnyh kommunikativnyh situacijah [Semantics of loneliness in opposite communicative situations]* // *Aspectus: Mezhdunarodnyj nauchnyj zhurnal*. 2014. № 2. S. 66—73.