

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS



УДК 78: 791

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-12005>

А. А. КОМАРОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ МУЗЫКИ И. БРАМСА В ЭКРАННЫХ ИСКУССТВАХ

*Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ
научного проекта № 19-31-27001 «Аспиранты»*

*The reported study was funded by RFBR,
project number 19-31-27001*

Данная статья посвящена многообразию репрезентаций музыки И. Брамса в экранных искусствах. Творчество немецкого композитора-романтика является высоким образцом классической музыки. Его музыка обладает исключительной образностью, глубиной содержания, эмоциональностью. В настоящее время популярность музыкального наследия И. Брамса вышла далеко за пределы концертных залов и научных работ. В XX–XXI веках музыка этого композитора звучит в различных медиаискусствах в качестве источника цитирования. Оказываясь в сложных и многоуровневых медиатекстах, цитаты из произведений И. Брамса вступают с ними в звукозрительные и смысловые контрапункты, наполняют их дополнительной образностью, ассоциативностью, сложностью. В некоторых примерах медиатекстов, рассмотренных в данной статье, цитаты из музыки Брамса образуют синтез с изображением, совмещая его с непрерывным звукозрительным контрапунктом. В других примерах, напротив, музыкальные цитаты не

помещаются, а вторгаются в пространства медиатекстов, нарушая тем самым их структуру и нарратив. Анализ нескольких произведений с музыкальными цитатами из произведений Брамса показывает, что иногда и сама музыкальная цитата может испытывать на себе обратное влияние со стороны медиатекстов, и это приводит к трансформации, деформации, попытке нивелировки ее смыслов. В процессе исследования выясняется, что авторы медиатекстов регулярно обращаются к нескольким самым известным произведениям И. Брамса. В русле этой тенденции одна и та же сложная и многозначная музыкальная цитата становится источником для разнообразных интерпретаций, воплощенных в оригинальных медиатекстах различных стилей, жанров, направлений и видов.

Ключевые слова: И. Брамс, медиатекст, музыкальная цитата, смысл, кинематограф, кино-музыка, экранные искусства, медиаискусство, классическая музыка в кино.

Для цитирования: Комарова А. А. Репрезентация музыки И. Брамса в экранных искусствах // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 2. С. 42–47.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-12005>

A. KOMAROVA

Rachmaninov Rostov State Conservatory

REPRESENTATION OF J. BRAHMS MUSIC IN SCREEN ARTS

This article is devoted to the diversity of representations of music by J. Brahms in screen arts. Oeuvre of the German romantic composer is a high example of classical music. His music has exceptional imagery, depth of content, emotionality. Currently, the popularity of the musical heritage of J. Brahms has gone far beyond concert halls and academic works. In the 20th–21st centuries music of this composer sounds in various media arts as a source of citation. Situated in a complex and multi-levelled media texts, quotes from the J. Brahms works get into the audiovisual and semantic counterpoints with them, filling them with additional imagery, associativity, complexity. In some examples of the media texts discussed in this article, quotes of Brahms' music form a synthesis with the image, combining it with continuous audiovisual counterpoint. In other examples, on the contrary, musical quotes

do not fit, but invade the spaces of media texts, thereby violating their structure and narrative. Analysis of several works with musical quotes of Brahms' works shows that sometimes a musical quote can be influenced by media texts, leading to transformation, deformation, and an attempt to reduce its meanings. In the process of research, it was revealed that the authors of media texts regularly turn to several of the most famous works of J. Brahms. In line with this tendency, the same complex and multi-valued musical quote becomes a source for various interpretations embodied in the original media texts of various styles, genres, directions and types.

Key words: J. Brahms, media text, musical quote, meaning, cinematography, film music, screen arts, media art, classical music in the cinematography.

For citation: Komarova A. Representation of J. Brahms music in screen arts // South-Russian musical anthology. 2020. No 2. Pp. 42–47.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-12005>



В современном мире господства информационных технологий существуют разнообразные формы экранных искусств – кино, телевидение, видео. Они оказывают огромное влияние на современную культуру и объединяются понятием медиатекст, которому музыковед Т. Ф. Шак дает следующее определение: «Это система элементов, развертывающихся во времени и пространстве, организованных в структуру, состоящую из иерархической соподчиненности, коммуникативной функциональности и смысловой интерпретации. [...] Медиатекст состоит из визуального и звукового начал, обладает определенной семантикой и языком, проявляющихся в определенных значениях и смыслах» [1].

В медиаискусствах для создания звуковой канвы тех или иных экранных произведений часто используются цитаты из произведений классической музыки. Музыкальная классика, проверенная временем, оказалась необычайно актуальна в новых условиях своего бытования. Д. А. Журкова в диссертации «Классическая музыка в современной массовой культуре России» пишет о причинах обращения к классике: «Для создания имиджа, подчеркивания различия между временем своего сочинения и

ее нынешнего использования, для связывания между собой удаленных эпох или нейтрализации ощущений исторических изменений» [2]. С цитированием классической музыки в экранных искусствах связана множественность прочтений художественного текста, описанная Ю. М. Лотманом в «Структуре художественного текста». «Обладая способностью концентрировать огромную информацию на «площади» очень небольшого текста, художественный текст имеет еще одну особенность: он выдает различную информацию – каждому в меру его понимания, он же дает язык и находится в обратной связи с реципиентом и обучает его» [3]. Наконец, классическая музыка владеет еще одним свойством, необходимым экрану – эмоциональностью, способностью вовлечения и, так называемого, «вчувствования» реципиента в происходящее на экране. Термин «вчувствование» использует З. Лисса в «Эстетике кино-музыки»: «Зритель реагирует не только на воспринимаемые эмоции, но и на то, что вызывает музыка. Она умножает эмоции» [4, с. 223].

Обращение к классике невозможно без учета ее семантических значений. Как классическая музыка, попадая в новый контекст того или иного произведения, привносит в него

свойственные ей качества, влияет на смысловое наполнение медиатекста? Данная проблема имеет большое количество индивидуальных решений. В связи с этим обратимся к репрезентации музыки Иоганнеса Брамса в экранных искусствах.

Музыка Брамса присутствует повсюду, но больше всего ее в концертных залах и экранных искусствах. Она звучит в 254 кинофильмах режиссеров различных стран, кинематографических жанров и направлений, а также в телепередачах, сериалах, клипах, визуализациях. Главная цель цитирования музыки Брамса – в формировании с ее помощью новых смыслов в том или ином произведении.

За музыкой Брамса в современной культуре закрепился ряд представлений, в некоторой степени даже противоречащих друг другу. Первое из них – музыка Брамса элитарна и интеллектуальна. В некоторой степени это представление нашло отражение в кинематографе, так как музыка композитора часто цитируется в авторских картинах знаковых режиссеров, таких как: И. Бергман, Л. Бунюэль, Ч. Чаплин, М. Ханеке, Л. Маль, А. Кончаловский. В работах названных мастеров нет ни одного случайного кадра или случайной цитаты, так как они тщательно отбирают музыкальный материал для каждой из своих картин. Если обратиться в качестве примера к любой сцене из их лент с цитатой из произведений Брамса, то, всегда это будут сложные звукозрительные контрапункты, отраженные в структуре произведения, влекущие за собой глубокие и сложные смыслы и требующие от реципиента напряженной работы разума.

Наряду со сказанным, приведем и другую грань отношения к творчеству Брамса, на этот раз в современной культуре, иронично выраженную в сцене фотосессии картины «Забавная мордашка» (1957) режиссера С. Донена. В сцене фотосессии музыке Брамса приписываются уникальные свойства, она предстает как синоним элитарности. Примечательно и то, что музыканты играют внутри кадра, но реципиент не услышит музыки за диалогами персонажей. По секундным отрывкам сложно распознать цитату. По сюжету, фотограф пытается пробудить интеллект позирующей для журнала модели при помощи прослушивания музыки Брамса, но все его попытки оказываются бесполезными. В сцене фотосессии режиссером С. Доненом иронически обыграны мысль о том, что в современном мире важна иллюзия интеллекта, а высокое произведение искусства может стать модным, при этом смысл его останется нивелированным или вовсе искаженным, что классическая музыка может превратиться

в красивые декорации, которые помогут продать все, что угодно, в том числе и высокую моду.

Второе представление о музыке Брамса противоречит первому – невероятная востребованность в экранных искусствах двух произведений композитора – Венгерского танца № 5 фа-диез минор и *Poco allegretto* из Третьей симфонии. Эти сочинения стали настоящими классическими суперхитами. Например, Венгерский танец стал настолько популярен, что приобрел статус «народного», в том смысле, что не все слушатели знают Брамса, но музыку именно этого танца знают все. Чаще всего он звучит в медиатекстах в жанре комедии. Обнаружено 54 примера его цитирования в комедиях разных лет, среди которых, ставшие классикой, «Великий диктатор» (1940) Ч. Чаплина, «Возвращение высокого блондина» (1974) И. Робера. Не будем останавливаться на каком-либо определенной работе в этом жанре, но обобщим: в жанре комедии его цитирование знаменует гармоничным синтезом с видеорядом, потому что герои и пространство в кадре следуют за движением музыкальной мысли, ее темпом, ритмом, динамикой. Цитата из Венгерского танца усиливает, иногда утрирует нелепость ситуации, в которой оказываются герои картины, обогащает видеоряд жизнерадостностью, эмоциональностью. Цитирование танца в том или ином фильме жанра комедии фиксирует внимание реципиента на знакомой мелодии и, одновременно, отсылает его к воспоминаниям о многих других комедийных фильмах с этой же музыкой, вписывая тем самым определенный фильм в свертхтекстовую комедию под знаком Венгерского танца¹

Венгерский танец ассоциируется с комедией, но существуют также и нестандартные для киноискусства примеры его цитирования, например, в фильме ужасов. Обращаясь к Венгерскому танцу в жанре фильма ужасов, режиссеры стремятся шокировать реципиента, основываясь на том, что эта музыка имеет, с одной стороны, цепочку положительных ассоциаций в памяти реципиента, и нарушение этой цепочки окажется для него травматичным, а с другой – музыка Венгерского танца в таких медиатекстах создаст острый смысловой контрапункт между аудиальным и визуальным, так как жизнерадостная музыка не может гармо-

¹ Свертхтекст по определению А. Г. Лошакова – это «некоторое множество текстов, отличающихся высокой степенью общности, что позволяет рассматривать их как некое целостно-единое словесно-концептуальное («свертхсемантическое») образование» [5].

нично сочетаться с пугающим на экране. В качестве примера приведем ленту «Кукла» 2016 года, режиссера У. Брента Белла. Главным персонажем фильма является фарфоровая кукла по имени Брамс, которая слушает на большой громкости Венгерский танец в одиночестве в темной комнате. Аудиальная сторона сцены представляет собой звучащий с резкими динамическими изменениями Венгерский танец, одновременно в видеоряде можно увидеть внезапные монтажные переходы и смены планов. Несовпадение видимого и слышимого сообщает сцене тревожность и ощущение замкнутого пространства, также оно побуждает реципиента сопереживать героям картины, попавшим в ловушку зловещей куклы.

Еще один пример цитирования Венгерского танца в жанре фильма ужасов обнаружен в сериале «Американская история ужасов» (5 сезон, 7 серия). Музыка Брамса звучит на фортепиано, стилизована под таперскую игру и сопровождает сцену рассказа героя о пугающем его преследовании. По сюжету, главный герой является актером и отправляется рекламировать фильм американской студии 20th Century Studios. Как только он начинает свое повествование, действие переносится в черно-белый формат фильма эпохи немого кино. Героя неотступно преследует Ф. Мурнау², превращающий его в вампира. Описанная сцена наполнена аллюзиями на картины Мурнау, эффектом классического фильма ужасов: голландский угол, рваный монтаж, свободный отпущенный зум, игра света и тени, сопровождающихся таперской импровизацией на музыку Венгерского танца. Эта сцена вновь обращается к памяти реципиента, отсылая нас к эпохе немого кино, когда картины сопровождалась популярными мелодиями.

Музыка Венгерского танца встречается не только в игровом кино, но и в документальном, например, в «Сельской Венгрии» (1939) режиссера Д. ФитцПатрика. Медиатекст состоит из визуального ряда, демонстрирующего повседневную и праздничную жизнь Венгрии, закадрового дикторского голоса, который комментирует происходящее на экране и музыкального ряда. Музыка Венгерского танца звучит в сцене танцев местных жителей в национальных костюмах. Хотя она присутствует за кадром, движения танцоров ей синхронны, с помощью чего достигается синтез между аудиальным и визуальным. Диктор комментирует: «Национальный танец Венгрии известен,

² Ф. Мурнау – режиссер начала XX века, работавший в жанре экспрессионизма, основоположник жанра фильма ужасов.

как чардаш, происходит от названия придорожной гостиницы, где веселые крестьянские танцовщицы разыгрывают переменчивую драму любовной страсти и примирения, сопровождаемую дикими звуками цыганской музыки». По задумке режиссера, Венгерский танец Брамса в этом фильме превратилась в национальную цыганскую музыку. Примечательно, что данный пример не единственный, вспомним мультфильм «Собачий триумф» 1937 года из сборника «Веселые мелодии» (режиссер Ф. Фрилинг). Мультфильм посвящен международному фестивалю талантов, на котором выступают артисты из разных стран. Россию представляет порода русских борзых собак, которые танцуют под музыку Венгерского танца. Вообще отдельный пласт с цитированием Венгерского танца занимает мультипликация. Так, сборник мультфильмов «Веселые мелодии» выпустил еще одну серию о собаках под названием «Голливудская собачья столовая» (1946), в которой Венгерский танец исполняется собачьим оркестром. Исключением не стал и популярный мультсериал «Симпсоны», где в 12 серии 22 сезона Барт Симпсон учит уроки под музыку Венгерского танца. Подчеркнем, что все названные примеры следуют описанным традициям жанра комедии, когда действие на экране следует за музыкой.

Венгерский танец звучит не только в мультипликационных фильмах, но и в жанре абстрактной анимации, в частности, в «Этюде № 7» 1931 года из цикла «Этюды» режиссера О. Фишингера. Этот пример демонстрируют органичное взаимодействие изображения, прихотливой игры света, музыки и геометрических фигур, где музыка влияет на изображение, видимое отражает слышимое. Движущаяся на экране графика создана для музыки, передает авторское видение ее образно-эмоционального содержания.

Обратимся ко второму брамсовскому суперхиту – *Poco allegretto* из Третьей симфонии. Главная тема третьей части – это поэтичная элегия, окрашенная гармониями светлой грусти. В экранных искусствах и современной культуре она стала символом утраченной романтической эпохи, темой любви, недостижимости идеала, темой ностальгии. *Poco allegretto* часто звучит в драматических картинах, где речь идет о сложных взаимоотношениях между людьми и сильных чувствах, например, «Подводное течение» (1946) режиссер В. Минелли, «Любите ли Вы Брамса?» (1959) режиссер А. Литвак (экранизация одноименного романа Ф. Саган), «Убей своих любимых» (2013) режиссер Д. Крокидас (экранизация романа «И бегемоты сварились в своих бассейнах»

Д. Керуака – У. Берроуза). Заметна также тенденция не просто цитировать тему *Poco allegretto*, но и создавать на нее авторские композиторские аранжировки, как, например, в уже названных «Подводном течении» (композитор Г. Стотхард) и «Любите ли Вы Брамса?» (композитор Ж. Орик). Особенно примечателен в этом смысле фильм «Любите ли Вы Брамса?», в котором в полной мере раскрылся композиторский талант Ж. Орика. Это оригинальный образец аранжировок и аллюзий на музыку Брамса, помещенных в различные жанровые модели, где музыка Брамса становится тематическим зерном для развития музыкальной партитуры всей ленты и в то же время – это и авторский саундтрек Ж. Орика. Самым популярным номером саундтрека стал № 9 «Say no more, its goodbye» – чувственная баллада о любви, импровизационная и романтическая, исполненная выдающейся джазовой певицей Дайаной Кэррол в одной из сцен фильма. Следует заметить, что успех этой картины о любви, одиночестве и невозможности быть понятым другими людьми приобрел такие масштабы, что пластинки с Третьей симфонией Брамса после премьеры стали хитом продаж.

Но цитирование *Poco allegretto* в экранных искусствах оказалось популярным не только в западной культуре. В России она приобрела особую известность, благодаря ее звучанию в популярном сериале «Ликвидация» (2007), режиссер С. Урсуляк, композитор Э. Лолашвили. Сериал снят в жанре детектива, примечательно, что и с темой *Poco allegretto* в этом сериале также связана практически «детективная» история. Композитор Э. Лолашвили написал для сериала в качестве саундтрека «Парафраз на пять тактов третьей части Третьей симфонии Брамса». В саундтреке тема из симфонии звучит в развивающем разделе «Главной темы» и в «Теме любви». Создатели сериала не указали в титрах, что первоисточник принадлежит И. Брамсу, из-за этого на Э. Лолашвили посыпались обвинения, и композитор получил номинацию «Плагиат года» на антипремию «Серебряная калоша» в 2009 году [6]. Приведем еще один интересный пример экранной жизни темы из Третьей симфонии в России – это телепередача «Жди меня», в которой люди вновь обретают близких после долгой разлуки. Музыка Брамса сопровождает самые трогательные моменты передачи, усиливает эмоциональность событий в кадре, помогают реципиентам в студии и у экранов еще сильнее сопереживать героям программы.

Отдельной группой экранного воплощения музыки композитора выделим циклы

передач о жизни и творчестве И. Брамса, которые сопровождаются цитатами из его произведений. Например, Брамсу посвящены несколько выпусков из цикла «Партитуры не горят» (А. Варгафтик), выпуски «Абсолютного слуха» (Г. Янин), «Библейского сюжета» (Вс. Кузнецов), «Космос Брамса» (М. Казиник). На видеохостинге YouTube можно найти передачи о Брамсе на иностранных языках. Некоторые из них отличаются от отечественных развлекательным способом подачи материала. Например, выпуск «Brahms en 10 minutos» из цикла передач «En 10 minutos» (Испания) – это видеоколлаж, содержащий не только фотографии композитора, сопровождающийся музыкой Брамса, краткими биографическими фактами о его жизни, но и калейдоскоп ироничных мемов, малопонятных реципиенту, не знакомому с испанской интернет-культурой. О жизни и творчестве композитора сняты не только передачи, но и игровое кино в жанре биографии. Речь идет о картинах «Песнь любви» (1947), «История Шумана» (1950), «Весенняя симфония» (1983), «Возлюбленная Клара» (2008), в которых режиссерами интерпретируются взаимоотношения Брамса с семьей Клары Вик и Роберта Шумана. В этих медиатекстах звучат цитаты не только из произведений Брамса, но и других великих композиторов-романтиков того времени, репрезентируя их творцов и музыкальную атмосферу второй половины XIX века.

Таким образом, цитирование музыки И. Брамса разносторонне востребовано в экранных искусствах. В данной статье мы охватили далеко не весь спектр жизни музыки Брамса на экране, существуют также различные медиатексты в форматах визуализаций, клипов, видеоколлажей, театральных постановок с цитатами из музыки композитора, список цитат при этом не ограничивается Венгерским танцем и *Poco allegretto* из Третьей симфонии. Каждый автор ставит определенные цели, обращаясь к музыке композитора. В результате цитирования музыки Брамса в самых разнообразных медиатекстах возникают различные смыслы, при этом музыкальные цитаты могут как влиять на тексты произведений, в которые помещаются, так и испытывать на себе обратное влияние. Благодаря новым условиям, в которых оказывается музыка Брамса, она может не просто цитироваться, но и претерпевать трансформацию: она становится материалом аранжировки, источником создания нового авторского текста, импровизации, парафраза. Также отметим, что не только музыка Брамса может выступать в качестве смыслопорождающего источника для медиатекстов, но и сама личность композитора, его творческий путь.

Цитирование музыки Брамса способно объединить некоторое количество медиатекстов одного жанра, обобщив их кругом определенных образов, смыслов, но, в то же время, оно может стать уникальным примером цитирования в

авторском кино. Важным для медиатекстов оказывается как образно-смысловая сторона музыки И. Брамса, так и ее эмоциональное наполнение.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Шак Т.* Музыка в структуре медиатекста: автореф. дис. ... док. иск. Краснодар, 2010. URL: <http://cheloveknauka.com/muzyka-v-strukture-mediateksta> (дата обращения: 23.03.2020).

2. *Журкова Д.* Классическая музыка в современной массовой культуре России: автореф. дис. ... канд. культурологии. М., 2012. URL: <https://www.dissercat.com/content/klassicheskaya-muzyka-v-sovremennoi-massovoi-kulture-rossii> (дата обращения: 23.03.2020).

3. *Лотман Ю.* Структура художественного текста. URL: <https://lit.wikireading.ru/349> (дата обращения: 23.03.2020).

4. *Лисса З.* Эстетика киномузыки / Пер. с нем. А. О. Зелениной и Д. Л. Каравкиной. М.: Музыка, 1970. 496 с.

5. *Лошаков А.* Сверхтекст: проблема целостности, принципы моделирования // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sverhtekst-problema-tselostnosti-printsipy-modelirovaniya> (дата обращения: 21.05.2020).

6. *Кадырова А.* Энри Лолашвили: «Я не похож на Брамса!». URL: <http://www.evening-kazan.ru/articles/enri-lolashvili-ya-ne-pohozh-na-bramsa.html> (дата обращения: 23.03.2020).

REFERENCES

1. *Shak T.* Muzyka v strukture mediateksta [Music in the structure of media text]: Dr.Sci. Thesis Abstract: 17.00.02. Krasnodar, 2010. URL: <http://cheloveknauka.com/muzyka-v-strukture-mediateksta> (data obrashcheniia [date of application]: 23.03.2020).

2. *Zhurkova D.* Klassicheskaiia muzyka v sovremennoi massovoi kul'ture Rossii [Classical music in modern mass culture of Russia]: 3A-MENIT' NA Ph.D. Thesis Abstract: 24.00.01. Moscow, 2012. URL: <https://www.dissercat.com/content/klassicheskaya-muzyka-v-sovremennoi-massovoi-kulture-rossii> (data obrashcheniia [date of application]: 23.03.2020).

3. *Lotman Iu.* Struktura khudozhestvennogo teksta [The structure of the literary text]. URL: <https://lit.wikireading.ru/349> (data obrashcheniia [date of application]: 23.03.2020).

4. *Lissa Z.* Estetika kinomuzyki [Aesthetics of film music] / Per. s nem. A. O. Zeleninoy i D. L. Karavkinoy. Moscow: Muzyka, 1970. 496 p.

5. *Loshakov A.* Sverhtekst: problema tselostnosti, printsipy modelirovaniia [Supertext: the problem of integrity, principles of modeling] // Izvestiia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena [Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sverhtekst-problema-tselostnosti-printsipy-modelirovaniya> (data obrashcheniia [date of application]: 21.05.2020).

6. *Kadyrova A.* Enri Lolashvili: «Ia ne pokhzh na Bramsa!» [«I am not like Brahms!»]. URL: <http://www.evening-kazan.ru/articles/enri-lolashvili-ya-ne-pohozh-na-bramsa.html> (data obrashcheniia [date of application]: 23.03.2020).

Комарова Анастасия Алексеевна

аспирант кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
anastasiakomarova@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-3563-1625

Anastasiya A. Komarova

Postgraduate student at the Department of Music Theory and Composition
Rachmaninov Rostov State Conservatory
344002, Russia, Rostov-on-Don
anastasiakomarova@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-3563-1625