

На правах рукописи



Комарова Анастасия Алексеевна

**Ценностные смыслы музыкальной классики и их
трансформация в кинематографе XX–XXI веков
(на примере музыки И. Брамса)**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону

2021

Работа выполнена на кафедре теории музыки и композиции
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова»

Научный руководитель: **Франтова Татьяна Владимировна**
доктор искусствоведения, профессор

Официальные оппоненты: **Денисов Андрей Владимирович**
доктор искусствоведения, профессор,
Санкт-Петербургская государственная
консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова,
профессор кафедры
истории зарубежной музыки

Преодоляк Анна Анатольевна
кандидат искусствоведения, доцент,
Краснодарский государственный институт
культуры, доцент кафедры кино,
телевидения и звукорежиссуры

Ведущая организация: Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки, кафедра истории музыки

Защита состоится «24» декабря 2021 года в 13 часов на заседании диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, д. 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова и на сайте: <https://rostcons.ru/science/discouncil.html>

Автореферат разослан «___» _____ 2021 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Лобзакова Елена Эдуардовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. В современном мире, наполненном противоречиями, контрастами, конфликтами, классическое наследие продолжает оставаться важной частью духовной культуры. При этом оно актуально не только как источник эстетических впечатлений для слушателя, зрителя, читателя. Художники, создающие новые произведения, вновь и вновь обращаются к выдающимся творениям минувших эпох.

Цитирование фрагментов из музыкальных произведений регулярно используется в кинематографе. Начавшись в эпоху звукового кино, сегодня эта практика уже стала привычной. Хотя профессия кинокомпозитора прочно закрепилась среди других музыкальных специализаций, режиссёров по-прежнему привлекает музыкальная классика. Обозначенное явление формирует комплекс специфических вопросов, а именно: сохраняется ли в кинофильме изначальный смысл цитируемого произведения или он как-то трансформируется; какими значениями наделяется материал в новых условиях; каким образом цитата вписывается в контекст кинофильма; какие композиционно-драматургические и содержательные задачи решаются за счёт цитирования; каковы причины включения в кинотекст определенной цитаты?

Более чем за столетнее существование киноискусства у режиссёров сформировалась традиция обращаться к произведениям крупнейших композиторов. Наряду с многочисленными примерами цитирования сочинений И. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, П. И. Чайковского, Р. Вагнера, в титрах кинолент регулярно встречается имя Иоганнеса Брамса (1833–1897). Востребованность его творчества как эталона классико-романтической музыки XIX века берёт начало в композиторской среде, исполнительском искусстве и исследованиях наследия немецкого романтика. Уже в первой половине XX века музыка Брамса стала выходить за пределы концертных залов, проникая в экранные искусства, поэзию и литературу. В кино она получает широкое распро-

странение, становясь объектом цитирования в творчестве режиссёров многих поколений.

К настоящему моменту сложились устойчивые подходы в изучении киномузыки: исследование музыки в фильмах тех или иных режиссёров, предпочитающих сотрудничать с конкретными кинокомпозиторами, в фильмах определенного хронологического периода, страны, жанра, постановка и решение общих проблем киномузыки. В данной диссертации предлагается выход за пределы привычных рамок, а именно: исследование цитирования произведений одного выдающегося композитора в картинах различных режиссёров с тем, чтобы обнаружить и объяснить комплементарность или, напротив, противопоставление семантики конкретных музыкальных произведений смыслам кинотекстов. Избранный ракурс, в свою очередь, поможет понять вектор интерпретаций классического наследия в современной культуре.

Данная тема, с одной стороны, предлагает по-новому взглянуть на универсальные смыслы классической музыки, оказавшейся в совершенно новых для неё условиях (на примере творчества одного композитора), с другой – указывает на метамодернистское стремление к синтезу различных областей гуманитарного знания, видов искусств, стилей и направлений. Всем сказанным выше определяется актуальность темы.

Степень научной разработанности. В существующей литературе отсутствуют отдельные работы, посвящённые цитированию музыки Брамса в кино. Большое количество трудов, в значительной степени составивших теоретическую базу диссертации, связано с общими проблемами звука и музыки в кино. Также нами были привлечены исследования о композиторах, активно сотрудничавших с кинорежиссёрами, диссертации и монографии о творчестве отдельных режиссёров, для которых важен музыкальный компонент кинофильма.

Теоретические вопросы киномузыки начали разрабатываться уже на заре звукового кино в 30-е годы: книга А. Андриевского «Построение тонфильма», где автор рассматривает проблему теории киномузыки, работа И. Иоффе «Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мыш-

ления», где анализируется роль музыки в фильме с позиции определения кино как синтетического искусства. В разные годы труды по истории и теории музыки в кино были созданы зарубежными исследователями (например, работы Т. Адорно, Дж. Вьезбицки, К. Горбмана, М. Кука). Проблемам пространственных и композиционно-драматургических функций звука в целом посвящены исследования Р. Арнхейма, Б. Балаша, Р. Клера, З. Кракауэра, К. Метца. Параллели между кинотекстом и музыкой обнаруживаются в трудах С. Эйзенштейна. Видное место занимает «Заявка» 1928 года, написанная им совместно с Вс. Пудовкиным и Г. Александровым. В манифесте содержится ряд эстетических установок, касающихся теории звукозрительного контрапункта. Наконец, в 1970 году на русском языке публикуется капитальный труд З. Лиссы «Эстетика киномузыки», посвященный исследованию роли музыки при создании кинофильма.

Начиная с 60-х годов, многие отечественные авторы разрабатывают проблемы анализа киномузыки (В. Васина-Гроссман, О. Дворниченко, Т. Егорова, Б. Кац, Н. Колесникова, А. Петров, Г. Троицкая, Э. Фрид, Ю. Цицишвили, И. Шилова). Чаще всего они изучают киномузыку одного конкретного композитора или музыку в группе фильмов, объединённых неким общим принципом (киножанром, направлением). Особую ценность имеют высказывания и самих авторов киномузыки (Э. Артемьева, С. Прокофьева, А. Шнитке, Д. Шостаковича). Регулярно появляются работы, посвящённые творческим режиссёрско-композиторским союзам (таким как: С. Эйзенштейн – С. Прокофьев, Г. Козинцев – Д. Шостакович и т. д.). Распространённым явлением стало обращение к теме музыки в творчестве того или иного режиссёра (диссертации А. Вевер «Полифония как мироощущение и индивидуальный режиссёрский метод в творчестве А. Германа», Е. Калининой «Музыка в творчестве Ингмара Бергмана», С. Уварова «Музыка в режиссуре Александра Сокурова»).

За последние годы были написаны важные диссертационные исследования о киномузыке. Ю. Михеева в «Типологизации аудиовизуальных решений в

кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-2010-х годов)» оценивает изображение и звук не только как соотношение звукозрительного синтеза, но и как выразительные элементы и индикаторы различных проблем современной культуры. В диссертации К. Рычкова «Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории» прослеживается преемственность западной киномузыки с некоторыми традициям классической музыки. Наконец, Т. Шак в монографии «Музыка в структуре медиатекста» фундаментально исследует функции музыки в медиатекстах, обосновывает принципы её анализа. Цитированию классической музыки в кинематографе автор посвящает отдельную главу. Таким образом, звуку и киномузыке уделено немалое внимание в трудах учёных.

Проблема включения чужого слова в произведение – одна из весьма актуальных и часто обсуждаемых в современном музыкознании. О цитате пишут многие учёные: М. Арановский, А. Денисов, Л. Крылова, С. Лаврова, О. Лосева. Обсуждаются вопросы классификации, терминологического аппарата, генезиса и эволюции цитаты, взаимодействия заимствованного материала с текстом. В ряде исследований, близких теме цитирования – у А. Кудряшова, Е. Чигаревой, А. Шнитке – рассматривается полистилистика. Цитату как семиотический объект изучают Л. Акопян, Л. Шаймухаметова.

Цитирование в кино, конечно, обусловлено спецификой кинотекста, организация которого рассматривалась с учётом научных концепций. Теория кинотекста представлена у Т. Винниковой, М. Ворошиловой, Е. Назарьевой, М. Самковой, Г. Слышкина и М. Ефремовой. Проблемой семиотики в кино занимались, начиная с 20-х годов минувшего века, Р. Барт, С. Зенкин, Ю. Лотман, К. Метц, Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, У. Эко.

В связи с темой были изучены труды отечественных музыковедов, соприкасающиеся с аксиологией и музыкальным языком (работы Б. Асафьева, Г. Коломиец, Л. Мазеля, В. Медушевского, Е. Ручьевской, Г. Тараевой, Ю. Тюлина, С. Скребкова, Ю. Холопова, В. Холоповой, В. Цуккермана, Т. Чередниченко).

Чужое слово в других художественных текстах взаимодействует с содержанием, музыкальным языком, стилистикой. Иными словами, определение роли той или иной цитаты требует достаточного объёма информации об объекте цитирования. Музыковедение располагает большим корпусом литературы, посвящённой жизненному и творческому пути Брамса (в основном, это работы на европейских языках). Теоретический фундамент брамсоведения создавался на разнообразной полемической почве и представлен в трудах С. Антоновой, Б. Асафьева, К. Гейрингера, М. Друскина, И. Соллертинского, Е. Царевой, А. фон Эрмана.

Объект исследования – кинофильмы, в художественный текст которых включены музыкальные цитаты из произведений Брамса.

Предмет – принципы взаимодействия цитат из классической музыки с кинотекстами XX–XXI веков (на материале цитирования музыки Брамса).

Цель работы – выявление механизма и результатов трансформации смыслов и ценностей музыкальных цитат в кинематографе XX–XXI веков (на примере творчества Брамса).

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

- выработать метод анализа музыкальной цитаты в кино на основе киноведческой и музыковедческой литературы;
- проанализировать и классифицировать стили, жанры и направления фильмов с цитатами из музыки Брамса;
- в анализируемых фильмах выявить принципы звукозрительного и смыслового контрапункта между музыкой и изображением (с учётом жанров и стилей кинопроизведений);
- рассмотреть способы взаимодействия музыкальных цитат из произведений Брамса и других элементов аудиального ряда фильмов;
- идентифицировать музыкальные цитаты с позиции композиции, драматургии фильма и его содержания;

– систематизировать музыкальные цитаты из сочинений композитора в кинопроизведениях.

Материалом исследования стали более 200 лент с цитатами из музыки Брамса, партитуры и клавиры цитируемых произведений композитора. Ввиду отсутствия доступа к зафиксированным на материальных носителях саундтрекам, их расшифровка, анализ цитатного материала производились по слуху.

Методология исследования. В процессе изучения предмета использованы взаимодополняющие методы:

– музыковедческая методология была направлена на анализ музыкальных произведений Брамса, ставших источниками цитирования в кинофильмах, а также была применена к некоторым кинотекстам с точки зрения композиции и драматургии;

– киноведческий метод был необходим в связи с формированием целостного представления о жанрах, стилях, направлениях, актуализирующих музыкальные цитаты из произведений Брамса;

– семиотический метод понадобился для изучения кинопроизведения как сложной знаковой структуры, её элементов и целостности с последующими обобщениями и выводами о смысловом содержании фильма;

– аксиологический метод позволил выявить смысловые ценностные значения музыкального наследия Брамса для современной культуры и цитат из его произведений в кинематографе различных стилей, жанров, направлений;

– функциональный метод был использован для определения композиционно-драматургической и смысловой роли музыкальных цитат из произведений Брамса в кинотекстах XX–XXI веков;

– посредством культурологического метода проблема цитирования классической музыки в кинематографе рассматривается в динамике историко-культурного процесса.

Научная новизна исследования определяется тем, что в нем:

– выполнен комплексный анализ значительного корпуса фильмов, большинство из которых впервые исследовалось с позиции музыкального контента;

– творчество Брамса трактуется как открытый текст культуры, источник для заимствований смыслов;

– опираясь на музыковедческие труды Б. Асафьева, В. Бобровского, законы риторики, исследования о киномузыке киноведов и музыковедов (З. Лиссы, Т. Шак) на материале кинофильмов с цитатами из музыки Брамса выявлены основные композиционно-драматургические и специальные функции музыкальных цитат в кинотекстах;

– отдельно выделены семантические функции цитаты – универсальные (фон, репрезентация) и специальные (обусловленные семантикой музыкальной цитаты, например, музыка Брамса как символ высокой культуры, эпохи романтизма);

– выявлены разные виды интерпретаций смыслового наполнения цитат из музыки Брамса в кинематографе: например, звучание музыки направлено на синтез между аудиальными и визуальными рядами (в кинокомедиях, в отдельных сценах, где движение в кадре следует за музыкой (танец, пантомима), в анимации, в сценах, созвучных семантике цитаты);

– обнаружено, что звукозрительные и смысловые контрапункты между видеорядом и музыкой Брамса, а также контрапункты между цитатой и саундтреком фильма приводят к трансформации, нивелировке, функциональной двойственности и деформации смыслов цитируемого музыкального материала

Теоретическая значимость. Диссертация базируется на оригинальном для музыковедения методе исследования классического наследия в контексте синтетических видов искусства, создающих условия для многообразных форм «перепрочтения» классики, открытия в ней новых смыслов. В работе представлен научный подход, демонстрирующий перспективу изучения ценностей и смыслов классики в пространстве полифонической кинокультуры XX–XXI ве-

ков (на примере творчества Брамса). Такой вектор исследования может быть применен в отношении музыкального наследия других композиторов.

Практическая значимость. Результаты, полученные в настоящей работе, будут продуктивно применены в учебных курсах «История зарубежной музыки», «История искусств», «Эстетика». На основе выводов диссертации могут быть разработаны как отдельные занятия, посвященные классической музыке в кинематографе, современной музыкальной культуре, так и специальный курс «История и теория киномузыки».

Хронологические рамки исследования. В связи с избранной темой был охвачен период развития кинематографа, начиная с раннего звукового кино 30-х годов XX века до настоящего времени.

Положения, выносимые на защиту:

1. Классическое музыкальное наследие, сохраняя бесспорную ценностную значимость, в условиях культуры XX–XXI столетий переживает новую историческую стадию своего бытия. По целому комплексу причин, в том числе – с возникновением кинематографа, классическая музыка выходит за границы своего привычного существования. Так происходит с творчеством многих композиторов и, в частности, с музыкой Брамса, которая нередко становится объектом для цитирования в различных видах искусства.

2. Частое обращение художников к произведениям Брамса, включение цитат в саундтреки фильмов объясняется парадоксальным и одновременно гармоничным синтезом в музыке композитора разновекторных качеств (классического и романтического, привычного и новаторского, стилистически универсального и уникального, аристократически изысканного и демократического), что позволяет находить в его музыке множество разнообразных импульсов для творческого прочтения.

3. При том, что выбор цитаты во многом зависит от кинематографического жанра, режиссёрского стиля, сегодня сформировался круг наиболее цитируемых произведений композитора, некоторые из которых превратились в настоящие хиты.

4. В пространстве кинотекста цитаты из музыки Брамса, вступая в звукозрительный и смысловой контрапункты с изображением, а также взаимодействуя с другими компонентами саундтрека, выполняют ряд функций, связанных с композицией, драматургией и семантикой кинофильма.

5. В результате контрапункта с изображением цитата может не только находиться с ним в синтезе или общем смысловом поле, но и испытывать на себе обратное влияние со стороны кинотекста (нотный текст цитаты и её музыкальное содержание могут подвергаться трансформации, а иногда и деформации).

Апробация результатов исследования. Диссертация обсуждалась на кафедре теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова. Результаты исследования вводились в научный обиход в выступлениях с докладами на шести международных и всероссийских конференциях в Ростове-на-Дону, Петрозаводске, Краснодаре с 2019 по 2021 годы. С 2018 по 2021 годы было написано и опубликовано десять статей по теме диссертации, из них шесть – в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых ВАК РФ; были также опубликованы четыре статьи по материалам конференций. Кроме того, в 2019 году диссертация была поддержана РФФИ в рамках конкурса «Аспиранты» (номер проекта 19-312-90050).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, шести глав, заключения, списка литературы и приложения, содержащего фильмографию, иллюстрации, нотные примеры.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** охарактеризована актуальность избранной темы, названы объект, предмет и цель диссертации, сформулированы задачи, представлены методы, теоретическая, практическая значимость исследования, осуществлен анализ разработанности темы в научной литературе.

В **Главе 1 «Ценность музыкального наследия И. Брамса в контексте историко-культурного процесса»** обосновывается комплекс ценностей и смыслов, присущих композиторскому стилю Брамса, который оказывается востребованным в культуре XX–XXI веков. В XXI веке наблюдается активная потребность в осмыслении наследия прошлого с учётом современных реалий. Несмотря на очевидный поворот в сторону визуального начала, классической музыке также находится место в пространстве культуры. В создавшихся условиях обостряется проблема ценности классического наследия.

В параграфе **1.1. «Ценностные смыслы музыкальной классики с позиции аксиологии»** рассматриваются категории смысла и ценности с учётом разных наук. Комплекс равнозначных и взаимообусловленных ценностей и смыслов, представленных в музыкальной классике, выполняет мотивационную функцию и формируется под влиянием социокультурной реальности. При этом, под смыслом следует понимать мысль, где предмет характеризуется через свойство. Способность к осмыслению событий, предметов и явлений, сам процесс смыслотворчества переводит чувственные и эмоциональные импульсы в область мышления. Благодаря интеллекту, смысл может углубляться, синтезироваться, формировать новые значения, бесконечно обобщаться и конкретизироваться. Перед аксиологией в музыкальном искусстве возникает ряд вопросов разного характера – от собственно музыковедческих до психологических и социальных.

На основе изученной литературы, где предлагаются разные объяснения ценностей в музыке у Б. Асафьева, Г. Коломиец, Л. Мазеля, В. Медушевского, М. Оболенской, Ю. Холопова, Т. Чередниченко, Б. Яворского выявлено, что в

музыке Нового времени индивидуальный композиторский стиль становится базой для объективных и универсальных ценностных суждений, которые влияют на историческую динамику общественного музыкального сознания. Стиль представляет собой целостную систему, выражающую доминанты когнитивной и эмоциональной сторон личности автора, транслируемых в его произведениях. Для его формирования важны яркая индивидуальность, волевые качества личности, особые социальные, исторические, культурные, психологические условия.

В параграфе *1.2. «Композиторский стиль И. Брамса»* обобщены особенности стиля великого романтика, выраженные в глубине содержательных концепций, сложности, изысканности и, одновременно, демократичности музыкального языка, способности переплавлять в индивидуальную стилевую цельность полюсно контрастные традиции – классические и романтические, национальные и универсальные общеевропейские. Такие черты стиля Брамса как полифоническое мышление, стилистическая мобильность предвосхищают некоторые тенденции музыки XX века. Автор диссертации приходит к выводу, что основной ценностью музыки Брамса является его авторский стиль, соединивший в себе весь опыт западноевропейской музыки. Он предстает как романтик-новатор, провозглашающий своим творчеством сложный синтез из старого и нового, своего и чужого, как художник, почувствовавший дистанцию между двумя этими антиподами, но не побоявшийся вступить с ними в диалог, примирить и спаять их собственным гением.

В параграфе *1.3. «Музыка И. Брамса на пути к признанию»* обозначены основные вехи сложного и длительного восхождения творчества композитора к музыкальному олимпу. Биографы и исследователи точно характеризуют сложную ситуацию, в которой оказался юный Брамс, попавший на пик противостояния контрастных концепций и творческих кредо ведущих мастеров Европы. В первую очередь, это было связано с эстетическими противоречиями между Брамсом и представителями Новой немецкой школы, в частности, Ф. Листом и Р. Вагнером, которые полагали, что непрограммная музыка исчерпала свои

возможности. В сущности, само сложившееся противостояние было порождено особенностями стиля Брамса, сохранявшего приверженность классическим жанрам инструментальной музыки.

С самого начала творческий путь Брамса сопровождался пристальным вниманием и полемичными мнениями коллег и критиков. В такой сложной атмосфере выковывался его авторский стиль. Весьма интересен процесс изменения отношения к его личности и творчеству, переход от резко негативных оценок к позитивным, а затем и восторженным. Особенно важно, что те качества музыки Брамса, которые вызвали многочисленные упрёки критиков, были оценены как достоинства музыкантами XX века.

В параграфе *1.4. «Отношение к ценностно-смысловому комплексу музыки И. Брамса в академической музыкальной культуре»* рассмотрена насыщенная жизнь творчества великого романтика в профессиональной музыкальной среде (исполнительском искусстве, музыковедческих трудах). В асафьевской триаде («композитор – исполнитель – слушатель») особое место отводится исполнителю, который интерпретирует знаки и ценности, заложенные автором в музыкальном произведении, передаёт их слушателю. Он создаёт диалог, коммуникативный канал, транслируя музыкальную информацию. Такое «сообщение» во многом зависит от таланта, мастерства, глубины постижения смысла музыкального произведения. Слушатель же продолжает обогащать авторский текст индивидуальным восприятием. Представление реципиента о слышимом возникает из дискурса интерпретатора и текста памяти слушателя. В данном параграфе рассматривается многогранность интерпретаций творческого наследия Брамса в деятельности исполнителей, музыковедческих работах, сочинениях других композиторов.

Глава 2 «Репрезентация и трансформация ценностных смыслов музыки И. Брамса в культуре XIX–XXI веков» посвящена контекстам, в которых может оказаться классическая музыка, фигура художника прошлого. Процессы такого рода происходят с наследием разных великих композиторов, и судьба брамсовской музыки служит ярким тому примером. Главная цель дан-

ной главы – представить встречу и взаимодействие космоса его творчества с культурой XX–XXI веков. Сочинения композитора по-разному репрезентируются в различных контекстах, при этом автором диссертации учитывалась как индивидуальность интерпретации, так и природа текстов.

Параграф *2.1. «Музыка И. Брамса в массовой культуре»* сфокусирован на характеристике разноплановых контекстов, где обнаруживается его имя или цитаты из его сочинений. Знаки, демонстрирующие дань уважения великому мастеру, разнообразны и, в то же время, типичны для массовой культуры: именная марка, названия улиц в разных городах. Сама же музыка, попадая в самые неожиданные условия, приобретает смыслы, выходящие за пределы академической традиции. Например, произведения композитора включены в плейлисты поющих фонтанов по всему миру; Венгерский танец № 5 *fis moll* в рок-н-рольной обработке представлен в трёхмерной компьютерной игре «Rock of Ages» («Камень веков»). В массовой культуре встречаются образцы народной любви к Танцу – на концерте электронной музыки *Bringing The World The Madness 2015* года под его музыку, повторяя движения за диджеями *Dimitri Vegas* и *LikeMike*, танцевала сорокатысячная аудитория, а запись выступления, выложенная на *You Tube*, набрала около 47 миллионов просмотров.

В русле постмодернистских и метамодернистских тенденций творчество Брамса может быть трактовано и сквозь призму иронии (фильм «Забавная мордашка», режиссёр С. Донен), и обесцениваться (фильм «На последнем дыхании», режиссёр Ж.-Л. Годар). У Годара цитирование конкретизирует идею бунта против бессмысленного тиражирования искусства. После триумфа фильма «Любите ли Вы Брамса» (режиссёр А. Литвак) тема *Roco allegretto*, превращённая в аранжировку Ж. Орика в чувственную балладу о любви, прочно вошла в массовую культуру как символ несчастной любви и ностальгии по прошлому. Вдохновение в теме, вслед за Д. Кэррол, нашли многие популярные исполнители: Далида, Ф. Синатра, Д. Биркин, К. Сантана и Д. Мэттьюс.

В параграфе *2.2. «Музыка И. Брамса в диалоге с визуальными и синтетическими видами искусства»* рассмотрено несколько примеров, где цитаты

из произведений композитора сочетаются с другими знаковыми системами. Так, в разделе о живописи проанализированы первые интерпретации сочинений немецкого романтика, воплощённые в гравюрах М. Клингера. В XXI веке «встреча» с живописью состоялась в экранной образовательной передаче телеканала Museum HD «Мастера и маэстро: Курбе и Брамс» (2013), где в сопровождении Первой и Четвёртой симфоний на протяжении часа идут слайды картин художника-романтика Г. Курбе (вся драматургия передачи выстроена с учётом семантического содержания полотен и музыки). Пример совершенно иного рода – ролик прогноза погоды на телеканале «Культура»; совмещение *Roso allegretto* со слайдами картин американского художника Р. Кента – яркий образец объединения музыкального и визуального искусств для решения прагматических задач телевизионной передачи. И музыка, и иллюстрации выполняют прикладную функцию фона для сообщения о прогнозе погоды, при этом подчеркнём, что реципиенту предлагается не только узнать повседневную информацию, но и получить эстетическое удовольствие.

В данном параграфе проанализированы также мультипликационные ленты комедийного содержания, в которых забавные ситуации разворачиваются, соответствуя движениям персонажей музыке Венгерского танца № 5 («Собачий триумф»), серия мультсериала «Симпсоны», «Ещё вчера»). Танец используется в качестве музыкального компонента и в специфическом виде визуального искусства – абстрактной анимации, в частности, «Этюде № 7» режиссёра О. Фишингера. В нём демонстрируется органичное взаимодействие музыки, изображения, прихотливой игры света и движущихся геометрических фигур, где визуальное – вторично по отношению к аудиальному, и бессюжетная композиция демонстрирует мгновенные впечатления от слышимой музыки.

Отдельное внимание в параграфе уделено образовательным проектам и художественным фильмам о композиторе, которые делятся на три группы. Первая – образовательные передачи, снятые для телеканалов при участии профессиональной команды кинематографистов и музыковедов. Вторую – составляют медиатексты интернет-культуры, созданные анонимными пользователями, где

жизнь и творчество Брамса могут быть показаны субъективно и не всегда достоверно, порой, сквозь призму иронии и с использованием интернет-мемов. Наконец, третья группа – это художественные фильмы, так называемые байопики – сплав из режиссёрской интерпретации, фактов и вымысла. Наконец, в разделе, посвящённом балетам на музыку Брамса, проанализированы несколько современных оригинальных постановок, где режиссёры стремятся через танец выразить семантику произведений великого романтика.

В параграфе 2.3. *«Музыка И. Брамса в литературе и поэзии»* показаны примеры включения в дискурс литературного произведения упоминаний имени композитора, его творчества или даже конкретного произведения, что всякий раз получает сложную смысловую нагрузку, обоснованную общей концепцией текста. Одна из тем, вызывающая рефлексии по поводу музыкальных сочинений Брамса, тема фашизма как трагедии, пережитой всем человечеством и Германией (рассказ Х. Л. Борхеса «Deutsches Requiem»). Среди других тем – благородный аристократизм высокой культуры, воплощённый в образах героев повествования («Доктор Фаустус» Т. Манна, «Пигмалион» Б. Шоу), ностальгия по ушедшему в прошлое романтическому веку (стихотворение И. Бродского «Новый Жюль Верн»), тема любви (стихотворение Б. Пастернака «Годами когда-нибудь в зале концертной...»). Наряду с этим, возникают и ироничные, гротесковые образы (роман «Тропик рака» Г. Миллера). Писатели и поэты всегда ставят определённые цели, прибегая в своих работах к образам брамсовских произведений. Музыка, как бы «условно звучащая» за литературным текстом, оказывается важным смысловым акцентом, соотнесённым с общим текстом (гипертекстом) культуры, куда вписано творческое наследие композитора, что и влечет за собой смысловую многослойность художественного произведения.

В Главе 3 **«Музыкальная цитата как инструмент погружения в интертекстуальное поле кинотекста»** привлекаются различные исследовательские подходы, чтобы представить проблемы анализа, понимания кинопроизведения как текста, где музыкальная цитата наделяется разнообразными функциями. Эта теоретическая глава состоит из трёх параграфов – 3.1. *«Текст – ки-*

нотекст – интертекст», 3.2. «Проблема понимания и толкования смыслов кинотекста», 3.3. «Роль цитирования в тексте», в которых с разных ракурсов рассмотрена глобальная для современной культуры проблема текста.

В первую очередь, текст выполняет функцию передачи значений и создания новых смыслов. Культура же, понимаемая как текст, представляет собой поток знаков, образов, смыслов, повествований, фрагментов, вбирающих в себя коды, информацию, историю. Проблема текста в XX веке затрагивается впервые в трудах структуралистов, активно разрабатывается теоретиками постмодернизма, наконец, охватывает все виды искусствоведения и шире – гуманитарного знания. Она оказывается созвучной самому духу времени с его причудливой полифоничностью, плюрализмом, нелинейным способом организации целого (ризомы), принципом лабиринта, открытого производства.

С точки зрения семиотического подхода, текст предстаёт как упорядоченный набор знаков в виде некой конструкции, созданной для передачи адресату представлений о какой-то предметной области. Он выполняет три основные функции: коммуникативную (как «техническая упаковка» сообщения, в котором заинтересован получатель); креативную (осуществляющая полный набор семиотических возможностей система не только передаёт готовые сообщения, но и служит генератором новых), функцию памяти (текст – не только генератор новых смыслов, но и конденсатор культурной памяти).

Исходя из описанного понимания универсальной категории текста, автор, создавая произведение, выражает в знаковой форме космос своего сознания. Переводя реальные пространственно-временные представления действительности в условную форму семиотического континуума, он осуществляет художественную рефлексию внутреннего мира творца и выражает его в виде текста, используя определённые выразительные средства. Адресат, «считывая» текст произведения, воспринимает его содержание и, руководствуясь своим собственным опытом и знаниями, строит в сознании соответствующий художественный образ.

Текст является объективизацией жизни творческой личности, отсюда возникает проблема понимания смыслов, заложенных в нём. Источник смысла – опыт человека, способного чувствовать. Опыт переживания бесконечен, он выражает жизненно-практическое отношение к миру, поэтому важно понимание, представляющее собой акт эмпатии, вчувствования. «Переживание» стремится к «выражению» через искусство, а «понимание» шедевра, напротив, предполагает обратное движение от внешних воплощений жизни к её истокам. В данном параграфе кинотекст рассматривается с точки зрения герменевтического подхода, что помогает погрузиться в его глубину. Применение различных интерпретаций даёт возможность понять смыслы, заложенные в произведении.

Огромное значение в XX веке имеет принцип вкрапления в текст «чужого слова». В данной главе представлены определения цитаты, предложенные в авторитетных работах философов, музыковедов, киноведов. Цитирование и интертекстуальность – это главные «приметы» современной культуры. Интертекст является частью авторской стратегии, и отсылки к шедеврам прошлого способны пробудить культурную память, найти эмоциональный отклик у реципиента. Цитата становится выражением поддержания традиции и сохранения памяти о прошлом, стремлением противостоять попыткам разрыва с культурой.

В **Главе 4 «Композиционно-драматургические функции цитат»** рассмотрены универсальные (общие) и специальные функции цитат из музыки Брамса в кино. Заимствованный материал может выполнять разнообразные роли в пространстве фильма, и автор предлагает разделить их на две группы – композиционно-драматургическую и семантическую. Опираясь на анализ обширного корпуса картин, диссертант полагает, что предложенное разведение – это аналитическая условность, так как «чужое слово» в тексте наделяется, как правило, ролями, относящимися к обеим группам. Несмотря на то, что Глава 4 фокусируется на композиционно-драматургических функциях музыки Брамса в кино, её семантическое влияние на изображение также затрагивается.

Композиционные функции цитаты в кино – универсальные (общие) функции, характерные для различных художественных текстов. В музыкозна-

нии они представлены в учении Б. Асафьева (ИМТ), в теории частей музыкальной формы И. Способина. Отдельного внимания заслуживает функциональная теория музыкальной формы В. Бобровского, так как в ней они разделены на общие и специальные. К общим относятся: вступительная, излагающая тему, срединно-развивающая, связующая и заключительная. Опираясь на музыковедческие теории, детальный анализ большого количества лент, автор диссертации приходит к выводу, что цитаты выполняют следующие общие логические функции (в связи с разными драматургическими этапами): вступление – экспозиция (репрезентация главных персонажей, завязка действия) – развитие – кульминация – заключение. Цитаты также выполняют специальные функции: композиционное обрамление (сцены или всего фильма), лейттемы, сверхцитаты.

В параграфе **4.1. «О методике анализа цитатного материала в кинофильме»** предложен алгоритм анализа кинотекста с музыкальной цитатой, базирующийся на работах киноведов и музыковедов. Так, З. Лисса в «Эстетике киномузыки» посвящает отдельную главу функциям музыки в кинофильме, не выделяя цитирование. Т. Шак в «Музыке в структуре медиатекста» рассматривает функции музыкальных цитат в кино; автор не дифференцирует материал по стилевому признаку, под цитатой понимая любой заимствованный материал. К. Рычков в диссертации «Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории», напротив, выделяет функции цитат из классической музыки в западном кино.

В данном параграфе представлен один из возможных принципов анализа кинотекста с музыкальной цитатой. Он выкристаллизовался как итог работы над многими кинофильмами. По мысли автора, анализ должен быть направлен на объяснение смысла, возникающего в результате звукозрительного контрапункта между изображением и музыкой. Он состоит из следующих этапов: подготовительный (просмотр фильма, сбор информации о нём и режиссёре); основной, где проводится детальная работа над аудиовизуальными компонентами сцены с цитатой (хронометраж, события видеоряда, интерьер, экстерьер, диало-

ги, шумы, тишина, музыка), этот этап включает в себя работу с цитатой (длительность, источник, точность воспроизведения, способ введения, количество появлений в фильме, жанровые, композиционно-драматургические и семантические особенности, взаимодействие с другими компонентами саундтрека); заключительный этап – выводы о семантической роли цитаты в кинофильме.

В параграфе 4.2. «*Универсальные функции цитаты*» на примере подробного анализа экранизаций «Гамлет», «Нефть» показано, как цитаты из музыки Брамса выполняют важные универсальные композиционно-драматургические функции.

В картине «Гамлет» (2000) режиссёра М. Алмерейда цитата из вступления к первой части Первой симфонии открывает фильм, сопровождая «Сцену в конференц-зале», где происходит завязка основного конфликта трагедии и репрезентация главных героев. Звучание темы ассоциируется с образом непреклонного закона судьбы и обречённости, сообщая и «предопределяя» роковой финал трагедии. Цитата в данном фильме не ограничивается композиционно-драматургической функцией вступления, наделяя изображение образами смерти.

Лента «Нефть» (2007) режиссёра П. Т. Андерсона – это яркий образец кинотекста, где представлено несколько универсальных композиционно-драматургических функций цитаты и, одновременно, – её смысловой контрапункт с видеорядом. Цитата из третьей части Allegro giocoso ma non troppo vivace Концерта для скрипки с оркестром D-dur звучит в двух кульминациях кинофильма, завершая его первую часть, а затем в самом финале; одновременно она вступает в смысловой контрапункт с изображением. Её первое появление неожиданно сочетается с планами нефтяной вышки, бедного шахтёрского посёлка, пустынного пейзажа. В кульминационной сцене, завершающей первую часть картины, по замыслу режиссёра, экспрессивная музыка Концерта становится темой нефти и триумфа главного героя, дерзнувшего подчинить себе чёрное золото. В финале она звучит как тема смерти, вплетена в кинотекст как

продолжение кульминации, появляясь после сцены жестокого убийства главным героем своего антагониста.

В параграфе 4.3. «*Специальные функции цитат*» рассматриваются такие функции как композиционное обрамление (сцены или всего фильма), лейттема, сверхцитата, микроцитата.

Одним из распространенных приемов функционирования музыкальной цитаты в кинотексте является лейттема – сквозная тема с определенным закрепившимся за ней значением, неоднократно появляющаяся в фильме. Это понятие заимствуется кинематографом из музыкально-сценических жанров и литературы, встречается во всех компонентах кинотекста. В аудиоряде может звучать внутри кадра или за кадром, быть частью композиторского саундтрека, подвергаться различным трансформациям (оркестровке, аранжировке, мотивной разработке, звучать в новых темпах и различной динамике). В качестве лейттемы-цитаты (цитаты-лейттемы) используются запоминающиеся образцы из академической музыки, за которыми зафиксированы различные семантические значения. Лейттема может трансформироваться от сцены к сцене или выражать конкретный образ, эмоцию или символ. Иногда в кино за темой-цитатой закрепляется значение, рождённое в процессе взаимодействия музыки и изображения. В данном разделе параграфа проанализировано две ленты, где музыка Брамса выполняет функцию лейттемы («Мсье Ир», «Неверная»).

Ещё одной специальной композиционно-драматургической функцией является сверхцитирование, благодаря которому создаётся тотальное влияние цитатного материала на видеоряд и концепцию фильма («Лас Урдес. Земля без хлеба», «Подводное течение»). В «Лас-Урдес. Земля без хлеба» (1933) Л. Бунюэля изображение практически без пауз сопровождается музыкой первой, второй и четвёртой частей из Четвёртой симфонии. Данный фильм становится ярким образцом смыслового контрапункта и параллельно развивающейся драматургии «от элегии к трагедии» в видеоряде и симфоническом цикле.

Всеохватывающее влияние на кинотекст оказывает *Poco allegretto* в «Подводном течении» (1946) режиссёра В. Минелли. Он использует музыку

композитора как основу для саундтрека к фильму. *Roco allegretto* становится сюжетным стержнем картины, вектором развития драматургии, звуковой характеристикой героев, темой-символом.

В последнем разделе параграфа рассмотрено несколько кинотекстов на предмет выявления принципа функциональной двойственности музыкальной цитаты («Угловая комната», «Маленькие женщины», «Сарабанда»). В ленте «Угловая комната» (1962) Б. Форбса неоднократно звучит *Maestoso* Первого фортепианного концерта ор. 15. Музыка выполняет комплекс композиционно-драматургических и семантических функций: фона для повседневной жизни героев, репрезентирует чувства главной героини, является сквозной лейттемой. В ленте «Маленькие женщины» (2019) режиссёра Г. Гервиг Вальс ля-бемоль мажор ор. 39 № 15 предстаёт в функциях фона, репрезентации эпохи и, одновременно, темы зарождающихся чувств между главными героями.

Функциональная двойственность цитаты в кинотексте может возникать в результате приёма микроцитирования. Краткость звучания и непродолжительность звукозрительного контрапункта делает цитатный материал трудно узнаваемым, создаёт сложности выявления семантики музыки. Пример реализации данного принципа – картина «Сарабанда» (2003) И. Бергмана. Музыка звучит 35 секунд, открывает вторую сцену первого акта. В фильме представлен фрагмент второй части Квартета № 1 ор. 25 *g moll*, который сопровождает знакомство двух главных героинь. Микроцитата из *Roco Adagio*, на первый взгляд, выполняет функцию фона, однако, Бергман отмечает её композиционное значение, наделяет семантической функцией – своей краткостью она характеризует замкнутость и скрытность главных героинь.

Глава 5 «Семантические функции цитат» посвящена смысловым значениям цитаты в кинотексте, которые оказывают большое влияние на изображение. Они помогают воссоздать образы прекрасного, комического, трагического, иронического, ужасного; выполняют роль фона, репрезентируют героя, образы эпохи, музыкального мира, культуры. Режиссёры далеко не всегда при-

бегают к точному цитированию музыки Брамса, это касается как интерпретации нотного текста, так и смысловой трактовки цитируемого материала.

Все картины, рассмотренные в настоящей главе, сняты представителями авторского кино, что делает каждую из них уникальным отражением режиссёрского метода. Оригинальны способы работы с цитатой: многократное повторение, специальное фальшивое воспроизведение, ироническое истолкование, её включение в ряд других цитат.

В параграфах **5.1. «Фоновая функция музыкальной цитаты»**, **5.2. «Репрезентация музыкального мира и эпохи романтизма»**, **5.3. «Музыкальная цитата как символ высокой культуры»** обнаруживается, что семантическое наполнение цитаты обогащает изображение художественными достоинствами академической музыки. В целом ряде случаев брамсовская музыка как бы действует от собственного «Я»: выступает в качестве репрезентации музыкального мира и эпохи романтизма либо трактуется как символ высокой культуры. Анализ картин показывает, что такая интерпретация всегда обусловлена содержанием конкретной сцены и концепцией фильма. Семантика цитат сочетается по принципу консонанса с изображением, так как оказывается в контекстах, связанных с академической музыкальной культурой (частое явление в фильмах о композиторах, музыкантах). По сюжету фрагменты из сочинений Брамса звучат внутри кадра в концертных залах, во время уроков музыки, соответствуют времени, в котором разворачивается действие. Посредством темы-символа режиссёры стремятся показать отношение кинематографических героев к музыке, подчеркнуть их связь с высокой культурой («Мадам Сузацка», «Подкидыш», «Песнь любви») либо, напротив, – продемонстрировать чуждость её ценностей («Змеиная яма», «Убей своих любимых», «Курьер»).

В параграфе **5.4. «Ирония и другие способы нивелировки семантики цитаты»** рассмотрены специфические принципы работы с нотным текстом: фальшивое исполнение, темповые и динамические изменения. Обозначенные приёмы намеренно трансформируют и деформируют композиторский музы-

кальный текст, искажают или нивелируют его смысл, и семантическая функция приобретает смысловую двойственность. Нивелировка, трансформация, деформация реализуются посредством иронии и абсурда (весьма распространённый приём в авторском кино). Эффект достигается благодаря контрастному контрапункту классики с алогичностью в кадре. Режиссёр наделяет такую сцену энергией, эмоциональностью и парадоксальными смыслами, сталкивая гармонию в музыке и беспорядок в событиях видеоряда. Этот приём приглашает реципиента к игре, по правилам которой он должен выявить алогизм, усомниться в реальности. Содержательное значение музыкального произведения может искажаться вплоть до эффекта отрицания его изначального смысла. В данном параграфе в качестве образца реализации описанных способов работы с музыкальной цитатой приведён подробный анализ картин «Витгенштейн», «Маргаритки», «Холодные закуски».

В параграфе 5.5. *«Музыкальная классика как кинематографическое клише “прекрасное зло”»* рассмотрен популярный кинематографический образ классики, репрезентирующийся как «прекрасное зло», «прекрасный ужас».

Острый контрапункт возникает от напряжения, диссонанса между событиями в кадре и цитатами из академической музыки. Но классика в таких случаях помогает не только усилить эмоции, шокировать зрителя, но также и дистанцировать его от видеоряда, напоминая о том, что театр жестокости перед ним – это игра, аттракцион. В таких жанрах как хоррор, триллер, нуар, в отдельных сценах насилия, демонстрации отвратительного классика предстаёт как антипод изображению. На резком сопоставлении прекрасного и ужасного достигается шоковый эффект, рождающий различные смыслы. При этом сама цитата, попадая в нестандартные условия, может подвергаться семантической трансформации, а в отдельных случаях – деформации.

В картине «Целуй меня насмерть» (1955) режиссёра Р. Олдрича подчёркнуто, что классика сопровождает или предваряет сцены насилия, вступая в смысловое противостояние с видеорядом. Цитата из первой части Струнного квартета № 1 звучит внутри кадра, когда главному герою угрожает мафия.

Тема второй части *Andante moderato* из Четвертой симфонии Брамса используется в фильме ужасов «Пророчество» (1979) режиссёра Д. Франкенхаймера. *Andante moderato* сопровождает кадры прекрасного восхода в горах. Эту идиллию внезапно нарушают крупные планы, демонстрирующие изуродованные тела спасателей, погибших в лесу при загадочных обстоятельствах. Умиротворяющей, созерцательной музыкой выявлен контрапункт между прекрасным и ужасным: тема покоя и природы, как в кадре, так и в музыке диссонирует с отвратительным и натуралистичным. В картине «Древо жизни» (2011) режиссёра Т. Малика музыка четвёртой части Четвёртой симфонии звучит в сцене психологического насилия в семье. Кульминацией становится эпизод семейного ужина, где через крупные планы, замкнутое пространство дома, трагичную музыку передано нарастающее напряжение между членами семьи, а брамсовская тема, звучащая внутри кадра, вызывает сильные эмоции у героев, у отца – гнев, у матери и детей – страх. Трагедия в музыке, выражающая страдания всего человечества, оказывается созвучной душевным терзаниям персонажей фильма. Хоральная тема рока из Четвёртой части симфонии с цитатой из Кантаты И. С. Баха «*Nach dir, Herr, verlanget mich*» («К тебе, Господи, возношу мою душу», BWV 150) противостоит экранному насилию и создаёт яркую кульминационную зону.

В Главе 6 «**Трансформация и деформация семантики музыки И. Брамса в различных кинематографических жанрах**» показано, как меняются смыслы цитат в результате контрапункта между музыкой и изображением. Большое влияние на выбор цитируемого произведения и работу с ним оказывает жанр кинофильма. Цитаты из сочинений Брамса обнаруживаются во многих киножанрах – комедиях, драмах, хоррорах, триллерах, фильмах о войне и т. д. Если же обратиться к музыкальным жанрам, из которых заимствуются цитаты, окажется, что они не менее разнообразны – от симфоний до фортепианной миниатюры и транскрипций. Фильмы можно разделить на две группы. В первой, несмотря на звукозрительный контрапункт, смысл музыкальной цитаты оказывается созвучным изображению, во второй – он диаметрально противоположен

либо двойственен, а музыкальный материал испытывает на себе смысловое воздействие от изображения, подвергается трансформации или деформации как нотного текста, так и семантики.

В параграфах **6.1. «Создание художественного синтеза в жанре комедии»**, **6.2. «Выражение любовных переживаний героев в жанре драмы»**, **6.3 «Музыка И. Брамса как отражение трагической концепции кинопроизведения»** представлены примеры фильмов, где через звукозрительный контрапункт достигается синтез между семантикой музыкальной цитаты и событиями на экране. Несмотря на то, что музыкальный материал всегда входит в кинотекст как чужой текст, далеко не всегда музыкальная цитата вступает с ним в смысловой контрапункт. Так, в жанре комедии эмоции, вызываемые музыкой Венгерского танца №5, объединившись с изображением, усиливают комичность событий в кадре. Этот принцип миметического дублирования в киноведении называется «моделью Микки Мауса». Он реализован во многих картинах: «Каша с молоком», «История Джолсона», «С собой не унесёшь», «Сестрички Долли», «Возвращение высокого блондина», «Великий диктатор».

Синтез визуального и аудиального возможен не только в результате слияния движения в кадре с музыкой. Совпадение возможно и при сложном звукозрительном контрапункте, например, так реализована трагическая концепция кинотекста «Саломея» (1972) режиссёра К. Бене. В ленте цитируется фрагмент из Второй части Немецкого реквиема («Denn alles Fleisch, es ist wie Gras»), которая наполнена семантическими знаками трагического (черты жанра сарабанды в основной теме, использование одной из самых мрачных тональностей – b moll, подчёркивание фригийского наклонения лада). Финалом и кульминацией «Саломеи» является сцена катастрофы в сопровождении музыки Брамса, где героиня требует у Тетрарха голову Иоканаана, а он уговаривает её отказаться от ужасной просьбы. Практически всё действие состоит из крупных натуралистичных планов, демонстрирующих обнажённые тела героев. В сцену финального объяснения Тетрарха и Саломеи вписана символическая микросцена, где актёр в образе Христа распинает себя

на кресте. Несмотря на то, что музыка второй части дана в резком контрасте видеоряду, их семантика совпадает на образно-смысловом уровне.

Совершенно иначе реализуется синтез цитаты и видеоряда в жанре драмы. Режиссёры неоднократно прибегают к включению фрагментов из произведений Брамса в саундтреки своих фильмов, чтобы выразить любовные чувства героев. Возможно, причины такой трактовки музыки романтика кроются в драматизме и чувственности многих его сочинений. Е. Царева в монографии о композиторе обнаруживает целый спектр лирического в произведениях Брамса: «строгая лирика», «романтическая лирика», «лирика утешения, мечтательно-мягкого и томительно-нежного», «лирика философская», «созерцательная лирика». Многогранность лирического комплекса в музыке композитора, как известно, обусловлена биографией мастера, пережившего глубокую личную драму.

Во второй половине XX века музыка Брамса как воплощение любовных переживаний – это уже неотъемлемая часть массовой культуры, во многом благодаря роману Ф. Саган «Любите ли Вы Брамса?», а также его одноимённой экранизации, где тема *Roso allegretto* из Третьей симфонии выступает в качестве темы любви главных героев. На сегодняшний день, внушительный список фильмов с цитатами из его произведений относится к драматическому жанру. Музыкальная цитата в них, выполняя функцию подтекста, призвана сообщить реципиенту истинные чувства, испытываемые героями. В данном параграфе на примере цитирования *Andante ma moderato* из Струнного секстета № 1 op. 18 показано слияние музыкальной семантики со смыслами изображения («Любовники», «Пианистка»).

В параграфах **6.4. «Музыка И. Брамса и тема нацизма в жанрах военной драмы и триллера»**, **6.5. «Особенность интерпретации цитат из произведений И. Брамса в жанре хоррор»** представлено диаметрально несовпадение смыслов видеоряда семантике музыкальной цитаты в таких жанрах, как триллер, военная драма, фильм ужасов (хоррор). В кинематографе обнаруживается определённая тенденция, связанная с объединением музыки немецких

композиторов с образами нацизма. Музыкальная классика в таких фильмах предстаёт как символ высокой культуры (содержащий в себе идеалы добра, красоты и гармонии), она противопоставлена нацистской идеологии. Примечательно, что во всех проанализированных фильмах, снятых разными мастерами в жанрах военной драмы или триллера, присутствует одна и та же мысль: музыкальные предпочтения героя (любовь к классической музыке) не могут быть гарантией его моральных качеств («Рай», «Цветения пора», «Абсолютная власть»).

В жанре хоррор контраст звукозрительного и смыслового контрапункта между музыкой и видеорядом достигает запредельного уровня. Если в других жанрах семантика музыкального произведения могла оказываться созвучной смыслу сцены, то в фильме ужасов она всегда будет находиться в резком смысловом диссонансе с ним («Черный кот», «Зверь с пятью пальцами», «Кукла»). Для достижения наибольшего эмоционального воздействия на реципиента цитаты становятся темами галлюцинаций, безумия героев, наполняются образами смерти, оказываются связанными с потусторонним миром. Наконец, ещё одним приёмом в работе с материалом становится его деформация: внезапные прерывания музыкальной мысли, наложение на музыку различных шумов, кластеров, изменение в цитате динамики и темпа первоисточника, фальшивое исполнение.

В **Заключении** подводятся итоги исследования. Кинематограф открывает новые грани жизни классической музыки с момента зарождения эпохи звукового кино. Благодаря неугасаемому интересу режиссёров к музыкальной классике, в современной культуре она наделяется стереофоничностью, универсальностью и всеохватностью.

В кинематографе цитируются как бы «два Брамса». Один создал абсолютные хиты, знакомые широкому слушателю и зрителю, другой – это Брамс «неизвестный», музыка которого встречается во многих кинофильмах, массовой культуре, но она остаётся анонимной для реципиента. Регулярно источником цитирования становятся камерные произведения мастера, хорошо известные кругу профессиональных музыкантов и ценителей академической музыки.

Музыка Брамса используется в различных кинематографических жанрах, направлениях, национальных школах и авторских стилях. Чаще всего авторы обращаются к Венгерскому танцу фа-диез минор № 5 (в комедии и мультипликации) и к *Roco allegretto* из Третьей симфонии в драматическом жанре, привлекаются фортепианные опусы (Рапсодии ор. 79, Интермеццо ор. 117, Первый фортепианный концерт), симфонии (чаще всего Первая и Четвёртая). Камерная музыка Брамса представлена в различных режиссёрских стилях (И. Бергман, М. Ханеке, Л. Маль, Б. Блие).

Музыкальные цитаты, включенные в саундтрек фильма, могут выполнять общие логические функции в связи с определенными драматургическими этапами (завязки – вступления, экспозиции главных персонажей – развития – кульминации – заключения) и другие функции, являющиеся специальными (композиционного обрамления, лейттемы, сверхцитаты, микроцитаты). В конкретном кинопроизведении те и другие могут совмещаться, что довольно часто и происходит. Многочисленны и разноплановы семантические функции цитат из брамсовской музыки (многие из них подробно рассмотрены в диссертации).

Вступая в смысловой контрапункт с видеорядом, цитаты могут способствовать рождению «третьего смысла», который бывает производным от содержания и традиционной трактовки музыкального произведения; противопоставляется семантике музыки; выступает в качестве символического подтекста, создаёт семантическую двойственность. При помощи семантических функций цитат в кинотексте реализуется прекрасное (синтез изображения и цитаты), комическое (синтез изображения и цитаты), трагическое (синтез изображения и цитаты), ироническое (трансформация семантики цитаты, смысловой контрапункт с изображением), ужасное (трансформация и деформация семантики цитаты, смысловой контрапункт с изображением).

В культуре XX–XXI веков музыка великого немецкого композитора востребована не только в концертных залах, но и в медиатекстах, массовой культуре, в литературе и поэзии. В результате обращения к его сочинениям – через цитирование, упоминание, аранжировки, аллюзии – возникают различные обра-

зы, смыслы, эмоции. Например, если цитата попадает в контекст массовой культуры, то интерпретации семантики цитируемого материала, порой выходят за пределы академической традиции. В условиях современных реалий обращение к его творениям может вообще не нести специальной смысловой нагрузки, становясь фоном для событий повседневности. И всё-таки, чаще всего музыка Брамса, вне зависимости от контекста, вида искусства, олицетворяет собой высокие идеалы человеческой культуры – добро, истину, красоту.

Публикации по теме диссертации

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых ВАК

1. Комарова, А. А. О функциях музыки в кинофильме «Лас-Урдес. Земля без хлеба» Л. Бунюэля // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 1 (34). – С. 76–81, [0,5 п. л.].

2. Комарова, А. А. Цитирование Венгерского танца № 5 И. Брамса как средство создания художественного синтеза в жанре кинокомедии // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 3 (36). – С. 18–23, [0, 5 п. л.].

3. Комарова, А. А. Репрезентация музыки И. Брамса в экранных искусствах // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2020. – № 2 (39). – С. 42–47, [0, 5 п. л.].

4. Комарова, А. А. Музыкальная цитата как смыслообразующий фактор в кинотекстах XX–XXI веков (на примере Рапсодии ор. 79 № 2 И. Брамса) // Проблемы музыкальной науки. – 2020. – № 2. – С. 45–54, [0, 7 п. л.].

5. Комарова, А. А. Цитирование фортепианной музыки И. Брамса в контексте метамодернистских тенденций кинематографа XXI века // Проблемы музыкальной науки. – 2021. – № 1. – С. 137–144, [0, 6 п. л.].

6. Комарова, А. А. Универсальные композиционно-драматургические функции музыкальных цитат в кинематографе (на примере музыки И. Брамса) // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 3 (43). – С. 6–10. [0, 5 п. л.].

Другие публикации по теме диссертационного исследования

7. Комарова, А. А. Музыкальный мир кинофильмов Луиса Бунюэля // Сборник трудов международной научной конференции 11-15 апреля 2019 года Проблема синтеза в современной музыкальной культуре. – Ростов н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. – С. 61–71, [0,7 п. л.].

8. Комарова, А. А. Музыкальные портреты персонажей кинофильма «Великий диктатор» Ч. Чаплина // Сборник статей по материалам Шестой Между-

народной научно-практической конференции. – Краснодар: КГИК, 2019. – С. 116–120, [0, 5 п. л.].

9. Комарова, А. А. О функциях музыкальных цитат в кинотексте фильма «Рай» А. Кончаловского // Сборник трудов по материалам международной научной конференции Текст художественный: смысл и структура. К 100-летию со дня рождения Ю. Г. Кона. – Петрозаводск: ПГК, 2021. – С. 621–630, [0, 7 п. л.].

10. Комарова, А. А. Семантика музыкальных цитат из Немецкого Реквиема И. Брамса в кинотекстах XX века // Богослужebные практики и культовые искусства в современном мире. Выпуск 4. – Краснодар: Изд-во «Магарин О. Г.», 2021. – С. 411–419, [0, 6 п. л.].