

А. А. КОМАРОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ЦИТИРОВАНИЕ ВЕНГЕРСКОГО ТАНЦА № 5 И. БРАМСА КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА В ЖАНРЕ КИНОКОМЕДИИ

Публикация подготовлена при финансовой поддержке РФФИ
в рамках научного проекта № 19-31-27001 «Аспиранты»

Практика сочетания классической музыки и кинофильма началась ещё в эпоху «Великого немого», когда показы картин сопровождалась игрой тапёров и оркестров. Однако с появлением звука в кино и профессии кинокомпозитора, режиссёры не отказались от использования классической музыки, напротив, во всех кинематографических жанрах и направлениях они часто стали обращаться к музыке прошлого в качестве источников цитирования в своих кинопроизведениях. С началом эры звукового кино классическая музыка уже не всегда была представлена в качестве формального сопровождения видеоряда. Режиссёры стали избирательно подходить к выбору цитированного музыкального материала. Так началась новая страница в истории существования музыкальной классики.

Классическая музыка в кино выполняет различные функции: служит фоном видеоряда, передаёт атмосферу эпохи, в которой разворачивается действие фильма, воздействует на эмоции реципиента, выступает как смыслообразующий фактор кинотекста и т. д. Одно из возможных обращений искусства кино к классической музыке отражено в словах Х. Г. Гадамера, представителя философской герменевтики. Он отмечал, что чем больше временная дистанция между автором, создавшим произведение и интерпретатором, тем точнее понимание смысла произведения [2, с. 14]. О кинематографе как о «памяти истории человечества» говорил в одном из интервью Ж. Деррида: «Кинематограф <...> с готовностью вбирает в себя все скорбные воспоминания, все трагические и эпические моменты истории. Именно они, эти наслаивающиеся друг на друга исторические и кинематографические пласты скорби, дают сегодня дыхание жизни наиболее интересным кинообразам» [3].

Цитата – это фрагмент текста другого автора, который помещён в новые условия, то есть в новое произведение. Любой цитируемый матери-

ал, как инородный элемент, нарушает линейное развитие нарратива. В кинофильме музыкальная цитата вторгается в пространство кинотекста, создаёт аудиовизуальный контрапункт, фиксирует внимание реципиента на изначальном смысле цитируемого материала, транслирует смыслы, возникающие при его столкновении и взаимодействии с другими компонентами кинотекста. По словам З. Лиссы, цитата «...помогает зрителю правильно истолковывать содержание сцены, расшифровывает метафоры, представленные в видеоряде, подчёркивает их смысловое содержание, создаёт определённую атмосферу, благодаря присущей ей выразительности» [4, с. 224]. Музыкальная цитата привносит в кинотекст смысловую многогранность, предполагает множество интерпретаций этих смыслов.

Несмотря на инородность цитатного материала и возникающий аудиозрительный контрапункт, цитата не всегда нарушает целостность пространства кинотекста. В истории кино существуют примеры гармонического единства изображения и музыкальной цитаты. Синтез видимого и слышимого обнаруживается во всех киножанрах, в том числе и в жанре кинокомедии, о котором пойдёт речь в настоящей работе. Цель данной статьи – обнаружить примеры синтеза изображения и музыкальной цитаты в кинокомедиях XX века, объяснить, какие художественные смыслы возникают при таком виде взаимодействия. В качестве цитируемого материала намеренно выбрано одно музыкальное произведение. Звучание одной и той же музыки в кинофильмах различных лет, стилей, жанров наделяет новыми смыслами как заимствованный музыкальный материал, так и картины, в которых он цитируется, одновременно помогая понять универсальные принципы построения синтетического художественного текста.

В качестве примера цитирования одного музыкального произведения в лентах жанра комедии обратимся к Венгерскому танцу № 5 *fis-moll*

Иоганнеса Брамса. При его сочинении композитор обратился к народным танцевальным жанрам вербункош и чардаш, в частности к чардашу «Bártfai emlék» австро-венгерского композитора и дирижёра Бели Келара. Яркая, жизнерадостная музыка Венгерского танца Брамса стала «классическим супер-хитом», прочно зафиксировалась в памяти нескольких поколений слушателей и кинозрителей, и, вероятно, этим объясним её успех в кино – 54 примера цитирования в разных жанрах. Настроение Венгерского танца более всего созвучно кинокомедии, поэтому он так часто звучит в лентах названного жанра. Для комедии характерны: игровое, смеховое начало, яркий контраст между ничтожным и возвышенным, превращение напряжённой мысли в нелепость, абсурд (И. Кант), переворачивание смыслов (Ф. Шеллинг) [5, с. 60].

Обратимся к шести образцам цитирования Венгерского танца № 5 И. Брамса в комедиях, созданных разными режиссёрами в разные годы. Эти картины объединяет не только жанровое единство, но и особенная роль в кинотекстах музыкальной цитаты. Во всех отобранных нами картинах прослеживается гармония между музыкой и видеорядом.

В качестве первого примера остановимся на короткометражной картине «Каша с молоком» 1933 года (режиссёр Роберт Ф. Макгоун), которая входит в сборник «Пострелята» (1922–1944). Каждая из короткометражек представляет собой отдельную зарисовку из жизни маленьких детей. В картине «Каша с молоком» мальчик исполняет Венгерский танец на губной гармошке перед одноклассниками. Эффект комического достигается сложившейся ситуацией, в которую помещена цитата, непривычностью звучания знакомой мелодии на губной гармошке, серьёзностью, с которой играет юный музыкант, а также скоростной съёмкой в традициях немых комедий 20-х годов. Однако Венгерский танец в данной сцене не воспринимается как инородный элемент, он органично вписывается в сценку, а исполнение на губной гармошке подчёркивает народный колорит музыки.

В следующем примере Венгерский танец цитируется в кульминационной сцене эксцентрической комедийной ленты «С собой не унесёшь» 1938 года (режиссёр Фрэнк Капра), основанной на одноимённой пьесе Джорджа Кауфмана и Мосса Харта. Сюжет картины повествует о любви современных американских Ромео и Джульетты. Родители юноши богатые и высокомерные бизнесмены (Кирби), а семья девушки (Сикамор) идейно и социально относится к совершенно контрастному слою общества. Это жизнерадостные и добродушные люди искус-

ства, они играют на ксилофоне, поют американские песни под губную гармошку, дружат с русским танцором Потапом Коленковым, пишут картины и романы.

Обе семьи против свадьбы, но юноша, в поисках решения проблемы, неожиданно для семьи невесты, приводит своих родителей к ним в гости. Сцена знакомства семей (Сикамор и Кирби) является одной из кульминационных, и в ней, как упоминалось выше, звучит музыка Венгерского танца Брамса. Её исполняет на ксилофоне один из членов семьи Сикамор. Услышав музыку танца, вся семья невесты, включая слуг, начинает танцевать, подпевать, писать картины, играть в дроттики. Во время этого музыкального веселья и входят неожиданные гости – родители юноши. Возникает неловкая пауза, и хозяйка дома, пытаясь сгладить первое впечатление, называет описанную сцену «тихим домашним вечером». Как и в предыдущем примере, музыка Брамса исполняется на необычном инструменте – ксилофоне – и в такой интерпретации Венгерский танец звучит задорно и радостно. Все персонажи описанной сцены эмоционально откликаются на музыку, она становится не только «источником» их движений, но и коллективным портретом жизнерадостной семьи Сикамор.

В 40-х годах музыка танца также цитируется в музыкальных комедийных лентах. В качестве примера приведём две классические голливудские комедии – «Сестрички Долли» 1945 года, (режиссёр Ирвинг Каммингс) и «История Джолсона» 1946 года (режиссёр Альфред Э. Грин). Обе ленты начинаются со сцен, где внутри кадра звучит музыка танца. В «Сестричках Долли» танец двух сестёр под музыку Брамса представлен как главный номер юных венгерских артисток. Под аккомпанемент музыкального ансамбля девушки исполняют сложный танец, демонстрируя своё мастерство. В первой сцене картины «История Джолсона» комедиант играет небольшой фрагмент Венгерского танца, намекая на жанр ленты, которую предстоит увидеть зрителю.

Обратимся к популярной комедии 70-х годов «Возвращение высокого блондина» 1974 года, (режиссёр Ив Робер). И в этой картине Венгерский танец звучит в главной кульминации действия, которое разворачивается в зале во время концерта при оркестрантах и зрителях. Танец дважды повторён – в начале и в конце финальной сцены. Являясь музыкальной и драматургической аркой, он объединяет и связывает череду сюжетных развязок фильма. Оркестр исполняет музыку танца на сцене, а главный герой – Франсуа (Пьер Ришар) при этом солирует на скрипке. Согласно сюжету, из зрительного зала за ним следят представители мафии, которые

намереваются убить Франсуа как раз во время исполнения Венгерского танца. В зал врывается его подруга Кристина с пистолетом, целится во Франсуа. Он начинает фальшиво играть соло на скрипке, вскакивает со своего места и, двигаясь под музыку Брамса, пытается спрятаться за оркестрантами от Кристины. Оркестр продолжает играть. Кристина стреляет, Франсуа падает, успевая прервать музыку ударом в гонг. После этого наступает череда драматургических развязок: узнаваний, прощений, торжества добра и справедливости. Прерванный концерт продолжается, и лента завершается под звучание музыки Венгерского танца. Финал фильма представляет пример спаянности музыкального ряда и изображения, где музыка выступает важным компонентом драматургии. Кульминация происходит во время концерта, на котором главный герой играет в оркестре; все движения персонажей обусловлены музыкой, что создаёт не только комический, но и подчёркнуто театральный эффект. Второе проведение танца соответствует второй волне кульминации ленты и достигается постепенным ускорением и динамическим усилением звучания музыки.

Одним из особых примеров цитирования Венгерского танца в жанре комедии стал фильм «Великий диктатор» 1940 года (режиссёр Чарли Чаплин). Лента вошла в историю кинематографа как произведение, наполненное гуманистическими идеями и направленное против нацизма. Главными героями картины являются цирюльник-еврей и нацистский диктатор. По сюжету они оказываются двойниками и, в результате череды событий, цирюльник занимает место фюрера. В этом фильме комедия обнаруживается в бурлеске «сумасбродной комедии» и в острой политической сатире (Ж. Делёз). Черты бурлеска присутствуют в непредсказуемом развитии действия, множестве сюжетных событий, путанице персонажей, двойничестве. В свою очередь политическая сатира проявляется в насмешках над нацизмом и личностью А. Гитлера, в утрированной актёрской игре Чаплина.

Особенность картины также в том, что она стала первой звуковой работой Чаплина. Саундтрек картины написал американский композитор Мередит Уиллсон в соавторстве Чаплиным. Наряду с киномузыкой, Чаплин обратился к цитатам из двух произведений Р. Вагнера и И. Брамса. Известно, что Вагнер и Брамс были современниками, представителями немецкой композиторской школы и антагонистами. Чаплин выбрал диаметрально противоположную музыку композиторов – цитату из увертюры к опере «Лоэнгрин» Вагнера и цитату из Венгерского танца № 5 Брамса. Режиссёр поместил цитаты

в следующие одну за другой сцены. Увертюра из оперы «Лоэнгрин» Р. Вагнера звучит в комической сцене нелепого танца главного героя по имени Хинкель с воздушным шаром-глобусом, а Венгерский танец – в сцене бритья, разворачивающейся в парикмахерской.

Обратимся к сцене в парикмахерской. В кадре радиоприёмник крупным планом. Звучит внутрикадровый голос диктора: «Это программа "Счастливого часа". Почувствуйте удовольствие от нашей музыки и двигайтесь под её ритм. Наша следующая композиция – Брамс "Венгерский танец № 5"». Мы видим парикмахерскую, в которой парикмахер бреет господина.

Описанная сцена является классическим примером стиля Чаплина. Цирюльник бреет клиента под музыку Венгерского танца и при этом выполняет рекомендации диктора двигаться под музыку. Пластикой и мимикой Чаплин выражает слышимую им музыку, в результате чего его движения сливаются воедино с музыкой танца. Венгерский танец в данной сцене отождествляется с героем на экране, становится его музыкальным портретом.

Киновед А. Базен находит, что между героями-двойниками – евреем-парикмахером и нацистским диктатором разница не больше, чем между их усами, но, одновременно, возникающая при этом дистанция между двойниками непреодолима. По нашему мнению дистанция между героями образуется в кульминационных сценах с цитатами из музыки композиторов-антагонистов.

В кинофильме гуманистическим началом, объединяющим людей, выступает трансляция Венгерского танца по радио. Роль музыки – подарить человеку радость, хотя бы во время радиопередачи «Счастливого часа». В такой направленности к простым радостям жизни: в прослушивании любимой радиопередачи, в увлечённости работой, возникает слияние образа героя с музыкальным образом.

Сцена танца с глобусом представляет собой действие, в котором Чаплин сталкивает следующие смысловые и образные начала. Символом игры с миром выступает мяч-глобус, который Хинкель подбрасывает в танце. Такая игра становится проецированием внутри фильма реально существующей ситуации войны, происходящей за пределами его художественного пространства. Параллельно этому развивается комическое начало, оно возникает при вкраплении цитаты в кинотекст, усиливается эпизодом танца. Восприятие сцены как целого осуществляется сквозь призму пародийного, которое отступает на задний план из-за понимания некомичности реальной ситуации, но, тем не менее, это пони-

мание не мешает зрителю искренне смеяться над нелепым танцем героя. [1, с. 200]. В сцене бритья ситуации войны вообще не существует, она вынесена за пределы иллюзорного мира, в котором живёт цирюльник, о ней не напоминает ничего, потому что по-прежнему работает парикмахерская, по-прежнему звучит музыка по радио. В этих сценах, созданные режиссёром ситуации, воздействуют на наши переживания, сливаются с комическим, и «звук миметически присоединяется к изображению», а «эмоции, вызванные музыкой у зрителя, дублируют аффективные состояния» на экране [6, с. 275]. В фильме «Великий диктатор» цитируемая музыка Вагнера и Брамса, становится средством создания образных характеристик героев и подчёркивает гуманистическую направленность картины.

Заметим, что Венгерский танец № 5 Брамса цитируется разными режиссёрами не только в жанре комедии, но и в других кинематографических жанрах и направлениях. В подтверждение сказанного, перечислим некоторые примеры: фильм ужасов «Кукла» (2016, режиссёр Уильям Брент Белл), абстрактная анимация «Этюд № 7» (1931, режиссёр Оскар Фишингер), мультфильм «Полька для трёх поросят» (1943, режиссёр Фриц Фрилинг), документальную картину «Rural Hungary» («Сельская Венгрия», 1939, режиссёр Джеймс Энтони Фитцпатрик). В названных работах раскрываются иные смысловые грани взаимодействия музыки и видеоряда. В данной статье мы ограничились рамками одного жанра – комедии. Режиссёры цитируют музыку Венгерского танца именно в комедиях не случайно: она колоритна, энергична, с её помощью легче вызвать положительный эмоциональный отклик у реципиента. Она явля-

ется одним из классических музыкальных хитов и знакома самому широкому кругу людей. В качестве примеров цитирования были подобраны классические комедийные ленты, в основном американских режиссёров, и большинство из которых относятся к первой половине XX века. Описанные сцены из фильмов объединяет то, что музыка танца звучит в них внутри кадра, мы её слышим в исполнении оркестра («Возвращение высокого Блондина»), народного ансамбля («Сестрички Долли»). Венгерский танец стал частью массовой культуры, поэтому его играют на любом инструменте, которым владеет персонаж фильма – на губной гармошке («Каша с молоком»), на ксилофоне («С собой не унесёшь»), наконец, её транслируют по радио («Великий диктатор»). Принцип внутрикадрового звучания цитированного материала способствует «консонантности» между слышимым и происходящим в кадре. В некоторых примерах его музыка отражается в танцах, как в «Сестричках Долли», «С собой не унесёшь», в других – персонажи в своих движениях «следуют» за музыкой танца, что отражается в их мимике и пластике («Возвращение высокого блондина», «Великий диктатор»). Иногда цитирование Венгерского танца возникает в кульминационных моментах картин, добавляя эмоциональности событиям в кадре («Возвращение высокого блондина»). Во всех приведённых примерах обнаруживается синтез между цитатой и видеорядом. Поэтому есть основания говорить, что в этих фильмах музыка Венгерского танца является полноправным героем действия, и выполняет важнейшую роль в раскрытии их смысловой художественной доминанты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. 560 с.

2. Демченко А., Демченко Г. Семиотика и семиантика в музыкальной науке // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: Сб. статей по материалам Междунар. науч. конф. 16–17 ноября 2006 года в 2-х частях Часть I. – Астрахань: АИПКП, 2006. С. 12–18.

3. Деррида Ж. Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида. Cahiers du cinema, апрель

2001 (№ 556). URL: <https://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki> (дата обращения 25.08.2019).

4. Лисса З. Эстетика киномузыки. М: Музыка, 1970. 496 с.

5. Пигулевский В. Искусство и арт-практика. Харьков: Гуманитарный центр, 2019. 204 с.

6. Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. 440 с.

REFERENCES

1. *Delez Zh.* Kino [Cinema]. Moscow: Ad Marginem Press, 2013. 560 s.
2. *Demchenko A., Demchenko G.* Semiotika i semantika v muzykal'noi nauke [Semiotics and semantics in music science] // Muzykal'naia semiotika: perspektivy i puti razvitiia [Musical semiotics: prospects and development paths]: Sb. statei po materialam Mezhdunar. nauch. konf. 16–17 noiabria 2006 goda v 2-kh chastiakh Chast' I. Astrakhan': AIPKP, 2006. S. 12–18.
3. *Derrida Zh.* Kino i ego prizraki. Interv'iu s Zhakom Derrida. Cahiers du cinema, aprel' 2001 (No 556). URL: <https://seance.ru/n/21-22/retro-avangard-zhak-derrida/kino-i-ego-prizraki> (data obrashheniya 25.08.2019).
4. *Lissa Z.* Estetika kinomuzyki [Aesthetics of film music]. Moscow: Muzyka, 1970. 496 s.
5. *Pigulevskii V.* Iskusstvo i art-praktika [Art and art practice]. Khar'kov: Gumanitarnyi tsentr, 2019. 204 s.
6. *El'zesser T., Khagener M.* Teoriia kino. Glaz, emotsii, telo [Theory of cinema. Eye, emotions, body]. St. Petersburg: Seans, 2018. 440 s.

ЦИТИРОВАНИЕ ВЕНГЕРСКОГО ТАНЦА № 5 И. БРАМСА
КАК СРЕДСТВО СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО СИНТЕЗА
В ЖАНРЕ КИНОКОМЕДИИ

В данной статье предпринята попытка проследить взаимодействие определённой музыкальной цитаты с синтетическим пространством фильмов на примере одного кинематографического жанра. В качестве жанра была выбрана комедия, а музыкальной цитаты – Венгерский танец № 5 *fis-moll* немецкого композитора-романтика Иоганнеса Брамса. В статье представлены аналитические выводы о шести комедиях, которые в своём большинстве относятся к первой половине XX века и сняты американскими режиссёрами. Как известно, музыкальная цитата является элементом другого, чужого текста, вторгаясь в пространство кинотекста, она создаёт конфликт с видеорядом, аудиовизуальный контрапункт, нарушая линейное развитие действия. В данной работе показано, что в кинематографе существуют примеры не только противопоставления музыкальной цитаты и изображения, но и гармоничного единства, синтеза цитируемого

материала с видеорядом. Анализ шести кинофильмов, в которых звучит Венгерский танец Брамса, выявляет функции, которые выполняет музыкальная цитата в каждом из примеров. Также он обнаруживает синтез цитатного материала и видеоряда, объясняет возникающие при взаимодействии цитаты и изображения смыслы. Синтез между изображением и цитатой достигается рядом приемов: путём внутрикадрового звучания музыки, при помощи танцевальных, пластических и мимических движений персонажей под музыку танца, исполнением героями фильмов музыки танца на различных музыкальных инструментах, звучанием цитаты в кульминационных частях фильмов, созданием при помощи цитаты музыкальных портретов персонажей фильмов.

Ключевые слова: Брамс, кинематограф, комедия, Венгерский танец, музыкальная цитата.

QUOTATION OF THE HUNGARIAN DANCE № 5 BY J. BRAHMS
AS A MEAN OF CREATING ART SYNTHESIS
IN THE GENRE OF COMEDY FILM

This article attempts to trace the interaction between a particular musical quote and a synthetic space of films using single cinematic genre of comedy as an example. Hungarian dance № 5 *fis-moll* by the German romantic composer Johannes Brahms was chosen as a musical quote. The article

presents analytical findings about six comedies, which for the most part date back to the first half of the 20th century and filmed by American directors. As is known, a musical quote is an element of another, alien text, and intruding into the space of film text, it creates a conflict with the video

sequence, audio-visual counterpoint, violating the linear development of the action. The article shows that in the cinema there are examples not only of juxtaposition of musical quotes and images, but also of harmonic unity, synthesis of the quoted material with the video sequence. Analysis of six movies that feature Brahms's Hungarian dance reveals the functions of the musical quote in each of the examples. It also shows the synthesis of quotation material and video sequence, and explains the meanings that arise from the interaction of quotes

and images. The synthesis between the image and the quote is achieved in several ways: through the intraframe sound of music, by using the dance, plastic and facial movements of characters to the dance music, by the performance of dance music on various musical instruments by the movie characters, by the sound of quote in the climax of the film, through the creation of musical portraits of movie characters by quotes.

Keywords: Brahms, cinema, comedy, Hungarian dance, musical quote.

Комарова Анастасия Алексеевна

аспирант кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: anastasiakomar0wa@yandex.ru

Anastasiya A. Komarova

postgraduate student at the Department of Music Theory and Composition
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: anastasiakomar0wa@yandex.ru

