

А. М. ЦУКЕР

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

БРАМС ПО-ОДЕССКИ: ДЕТЕКТИВ И ПОПУЛЯРНАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КЛАССИКА

Музыкальная классика давно и широко используется кинематографом, выполняя в нем разные выразительные функции. Чаще она входит в структуру фильмов как внутрикадровая музыка, когда ее исполняют, слушают или слышат персонажи, но нередко адресована исключительно зрителям в качестве музыки за кадром, внешне не мотивированной. Особый случай – включение в картину популярной классики. Все дело в ее общеизвестности. Классическая музыка, незнакомая массовому слушателю-зрителю, функционирует как обычная, авторская. Иное дело – цитирование классики, которая уже давно живет двойной жизнью, как академическая с соответствующим функционированием и как составляющая массовой музыкальной культуры, наполняющая собой современную бытовую среду, изрядно амортизированная и активно тиражируемая в ней. Порождая широкий круг внемузыкальных, не связанных с ее высокородным происхождением ассоциаций, она требует особой ответственности при введении в кинематографический контекст. Ее цитирование может дать яркий эффект, но только если становится приемом особого назначения.

В статье рассматривается использование темы третьей части (*Poco Allegretto*) Третьей симфонии Брамса в культовом сериале Сергея Урсуляка «Ликвидация» (2007). Казалось бы, какая может быть связь между остросюжетным детективом с его жестким, местами кровавым сюжетом и тонкой поэтической лирикой Брамса, к тому же звучащей за кадром, то есть не мотивированной сюжетом? Но несколько модифицированная композитором Эриком Лолашвили, но в пределах узнаваемости, она становится выразителем той смысловой линии, которую не в состоянии раскрыть ни слово, ни изображение. Все, что не может произнести главный герой фильма, договаривает музыка Брамса. Таким образом, она оказывается самостоятельным голосом кинематографического целого всего сериала, попадает в самый центр его концепции и, более того, влияет на его жанровый профиль.

Ключевые слова: музыкальная классика, кинематограф, сериал, детектив, «Ликвидация», Сергей Урсуляк, Брамс, *Poco Allegretto*.

Для цитирования: Цукер А. М. Брамс по-одески: детектив и популярная музыкальная классика // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 61–67.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_61

A. TSUKER

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

JOHANNES BRAHMS IN ODESSA MANNER: A DETECTIVE MOVIE AND POPULAR MUSICAL CLASSICS

Classical music has long been widely used in the cinematography, performing various expressive functions. More often it is included in the structure of films as in-frame music, when it is performed, listened to or heard by characters, but often it is addressed exclusively to the audience as off-screen music, externally unmotivated. A special case is the inclusion of popular classics in a film. It is all about its general popularity. Classical music, unfamiliar to the mass listener-viewer, functions as ordinary, authorial. Another matter is the quotation of classics, which has long lived a double life, as academic with the corresponding functioning and as a component of mass musical culture, filling the modern everyday environment, considerably depreciated and actively replicated in it. Generating a wide range of extra-musical associations not related to its noble origin, it requires special responsibility when introduced into the cinematographic context. Its citation can give a striking effect, but only if it becomes a special-purpose technique.

The article examines the use of the theme of the third movement (*Poco Allegretto*) of Brahms' Third Symphony in Sergei Ursulyak's cult series "Liquidation" (2007). It would seem, what connection could

there be between a thrilling detective story with its tough, sometimes bloody plot and Brahms' subtle poetic lyrics, which also sound off-screen, that is, not motivated by the plot? But slightly modified by the composer Enri Lolashvili, but within the limits of recognition, it becomes the spokesman for that semantic line that neither words nor images are able to reveal. Everything that the main character of the film cannot say is finished by Brahms' music. Thus, it turns out to be an independent voice of the cinematic whole of the entire series, falls into the very center of its concept and, moreover, influences its genre profile.

Keywords: classical music, cinematography, TV series, detective, "Liquidation", Sergey Ursulyak, Brahms, Poco Allegretto.

For citation: Tsuker A. *Johannes Brahms in Odessa manner: a detective movie and popular musical classics*. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 2. Pp. 61–67.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_61

Сначала в качестве преамбулы одно сугубо личное и, к сожалению, мало радующее наблюдение: современный отечественный кинематограф, включая телевизионные фильмы, сериалы, дает нам мало примеров интересного музыкального решения. Есть, конечно, счастливые исключения, такие как «Мастер и Маргарита» Владимира Бортко – Игоря Корнелюка, «Оттепель» Валерия Тодоровского – Константина Меладзе или «Тихий Дон» Сергея Урсуляка – Юрия Красавина, но таких – единицы.

Мне в свое время довелось, а скорее, посчастливилось, работать над первой монографией о творчестве Микаэла Таривердиева, и в этой связи анализировать фильмы, созданные с участием этого выдающегося мастера, осмысливать место его музыки в драматургии кинолент, много беседовать на эту тему с композитором, с сотрудничавшими с ним режиссерами – Татьяной Лиозновой, Эльдаром Рязановым, Виктором Титовым, Александром Прошкиным (см.: [1, с. 121–175]). Из всего этого потока информации в моем представлении складывались основные принципы, которых последовательно придерживался композитор, и благодаря которым лучшие его работы остались в истории. Он был убежден, что музыка должна стать выразителем центральной, решающей проблемы фильма, должна воплощать самую суть драмы, концентрировать в себе основной ее идейный смысл, появляясь лишь там, где эту суть и смысл не могут без нее раскрыть ни слово, ни изображение. «Я уверен, что роль музыки заключается единственно в том, чтобы выявлять главную, центральную идею фильма, ее обобщающий художественный образ и, если хотите, его философию» [2].

Музыкальный и зрительный ряды в фильмах Таривердиева живут своей, жизнью. Они не синхронны, принципиально не согласованы во времени. Разумеется, между ними образуются определенные взаимоотношения, но не внешние, а сложные и глубинные, не «по вертикали», то есть между конкретным кадром и столь же

конкретным соответствующим ему звукообразом, а скорее по горизонтали, взаимоотношения самостоятельных голосов кинематографической полифонии в масштабах фильма как целого, его концепции, где все, в конечном счете, обнаруживает общий смысл и взаимообусловленность. Когда мной был задан вопрос Татьяне Михайловне Лиозновой, почему в работе над сериалом «Семнадцать мгновений весны» ее выбор пал на Таривердиева, ведь детектив – вроде бы не его жанр, она ответила дословно так: «Мне нужен был именно такой композитор, который бы не шел вслед за материалом, а силой своей индивидуальности, своего мироощущения привнес бы в картину то, чего ни я, ни оператор, ни актеры не смогли бы выразить»¹.

В современных российских саундтреках с подобным мы встречаемся редко. Само это понятие «саундтрек», пришедшее на смену старомодному «киномузыка», как будто даже оправдывает изменившуюся роль музыки в структуре фильмов. Ведь композитор здесь зачастую и не является главной фигурой в организации звуковой партитуры. Она – результат рассредоточенного творчества целой группы людей, участвующих в организации медиатекста: аранжировщиков, звукорежиссеров, монтажеров.

В советской кинематографической классике музыкальный ряд был, как правило, нацелен на раскрытие внутреннего смысла фильмов, заложенных в них глубинных подтекстов, их тайны, что открывало перед композиторами широкое поле для творческих решений, предоставляло им достаточно высокую степень самостоятельности. Современные же отечественные саундтреки в большинстве своем ориентированы на визуальную составляющую, на внешнее действие. Они органично вписываются в его звуковое пространство, усиливая эмоциональное воздействие на зрителя, но при этом жертвуют своими собственными содержательными возможностями, ограничивая меру участия в создании многоуровневого, полифонического целого функцией

сопровождения, музыкальных «обоев». Возводить указанные различия в ранг неких закономерностей, чуть ли ни специфических «жанровых признаков», разумеется, в корне неверно. Просто такова реальная практика, сложившаяся в российском производстве кино и видеофильмов.

Сказанное можно было бы считать сугубо личным, субъективным мнением автора данной статьи, но вот что по этому поводу говорит авторитетнейший Максим Дунаевский: «То, что музыка сегодня считается неким “саундтреком”, – это серьезнейшая, невероятная системная ошибка продюсеров, режиссеров и всех, кто занимается кино. В этом названии нет ничего оскорбительного, но у нас оно приобрело значение чего-то второстепенного, сопровождающего... От музыки в кино очень многое зависит. Это хорошо понимают западные продюсеры. Мы, увы, идем по какому-то совершенно своему, но жутко неудачному пути» [3].

Почему, предвзято разговаривая о музыкальной классике в кинематографе, я начал его со столь общих соображений? Да потому, что в характере ее участия в фильмах лежат те же отличия. Либо она несет важную содержательную нагрузку и даже становится смысловой доминантой, либо растворяется в общем звуковом решении картины, является фоном по отношению к видеоряду, не оказывая на него сколько-нибудь существенного образного влияния, и, по сути, обесценивается.

А используется она необычайно широко. В своем фундаментальном исследовании музыки в структуре медиатекста Т. Шак выстраивает обстоятельную таблицу цитирования классических шедевров в фильмах, в которой одни названия российских картин и указания использованных музыкальных произведений занимают не менее пяти страниц [4, с. 132–136]. Здесь десятки сочинений Баха и Вивальди, Моцарта и Бетховена, Шуберта и Шопена, Равеля и Малера, Римского-Корсакова и Мусоргского, Чайковского и Рахманинова, многих других, не менее великих. Чаще даются они как внутрикадровая музыка, их исполняют, слушают или слышат герои картин, но нередко цитаты адресованы исключительно зрителям в качестве музыки закадровой, внешне не мотивированной.

Впрочем, для нас сейчас не столь важно, звучит музыкальная классика в кадре или за кадром. Существенней другое: насколько органично она включена в образную структуру фильма, является ли она только сопровождением, элементом экранного действия или берет на себя более значительную концептуальную нагрузку. Ведь цитата всегда ассоциативна и, как справед-

ливо пишет Т. Шак, она «отсылает нас не просто к сочинению, автору, стилю, жанру – она заставляет вспомнить хранимые с их помощью эмоционально-образные блоки. Соответственно цитата обладает многоуровневой семантикой, как бы развертывается в глубину, то есть побуждает вспомнить кроме самого звучания еще и многомерное “поле смыслов”, скрытое за ним» [4, с. 127–128].

Поэтому введение музыкальной классики в фильм – это хоть и часто употребляемый, но достаточно опасный художественный прием: он может вызвать нежелательный смысловой эффект или недоумение искушенного зрителя. Из личных впечатлений приведу пример, особенно врезавшийся в память в этом плане: правда, это документальная лента (не помню точно ни ее названия, ни имени режиссера), рассказывающая о жизни черепах, где появление на свет детеныша-черепашонка сопровождалось темой «К радости» из Девятой симфонии Бетховена. Возможно, мама-черепаха (а отдельные особи, как известно, достигают 300-летнего возраста) была современницей великого композитора. А иначе зачем?...

Г. Рождественский, размышляя об участии музыкальной классики в кинематографе, писал: «Я считаю использование “неоригинальной” музыки в кино вполне естественным и полезным. Музыка эпох совершенно не обязательно должна коррелироваться с сюжетикой фильма. Контрапунктическое ее использование может быть чрезвычайно плодотворным. Но режиссер должен отдавать себе отчет в том, почему он избрал именно эту, а не другую тему, и что зритель, услышав с экрана знакомую мелодию, решает, не сделан ли здесь акцент, не заложен ли глубокий смысл. А этого смысла ведь может и не быть. Классика – это как урановая руда: может быть полезной, а может принести огромный вред» [5, с. 209].

Вдвойне ответственным с этой точки зрения должно быть цитирование популярной классической музыки. Классика, незнакомая массовому слушателю-зрителю, так сказать, «непопулярная», известная только узкому кругу знатоков, лишь для них и открывает весь спектр рождаемых ей ассоциаций и внемузыкальных смыслов. Для подавляющей части аудитории, пришедшей в кинозал или сидящей у экрана телевизора, она теряет свои цитатные свойства и функционирует как обычная авторская киномузыка. Иное дело – «классические шлягеры». Они уже давно ведут двойную жизнь: как произведения академического музыкального искусства, имеющие соответствующее предназначение и способы функционирования, но также и как

составляющие массовой музыкальной культуры, мигрировавшие в эту область, получившие в ней «постоянную прописку» и активное тиражирование. Будучи элементом современного музыкального быта, изрядно амортизированная в нем, популярная классика в этом качестве является одновременно и знаком некоей статусности, квазиэлитарности, актом престижного потребления.

Потенциальная многофункциональность поп-классики, ее полярные выразительные возможности, широкий круг рождаемых ассоциаций, подчас прямо противоположных, при введении в кинематографический контекст требуют четкого режиссерского понимания, в каком качестве (академическом или обиходном), с каким знаком она будет представлена, какая роль в структуре целого ей поручена. Вот характерный случай такого глубоко осмысленного цитирования – прелюдия Рахманинова *g-moll*, *op. 23* № 5 в телевизионном фильме Виталия Мельникова «Старший сын» по одноименной пьесе Александра Вампилова. Она звучит в кадре и изначально балансирует на грани академической и массовой музыки. Ее исполняет маленький оркестрик в фойе кинотеатра перед началом сеанса, играет не очень складно, не без фальши, несколько «топорно», и обрывает на «полуслове», как только звонок приглашает зрителей в кинозал.

В этой связи отмечу одну давно наблюдаемую парадоксальную закономерность в использовании кинематографом популярной музыкальной классики: чем большим *в пределах узнаваемости* изменениям, деконструкции, подчас острашению она подвергается, тем сильнее и ярче оказывается производимый ею выразительный эффект. Так происходит и в фильме Мельникова. Сомнительный, с музыкальной точки зрения, вариант цитирования попадает в самую сердцевину авторской концепции картины, представляющей собой тотальное лицедейство, в котором все персонажи выдают желаемое за действительное. Герой фильма Сарафанов-старший (Евгений Леонов) – оркестровый музыкант, кларнетист – в душе и мыслях живет в мире большой музыки и даже сочиняет симфонию, но волей обстоятельств вынужден играть на похоронах, тщательно скрывая этот «позорный» факт от семьи. Участие в исполнении Рахманинова (пусть в кинотеатре) приобщает его к высокому искусству, позволяет сохранить свои амбиции, поднять престиж в собственных глазах. Но, по сути, так же ведет себя и сама массовая музыка, обращаясь к классическим шедеврам.

Таким образом, включение цитатного материала, в закадровом ли, внутрикадровом варианте, является сильным средством, которое

неминуемо обращает на себя внимание зрителя (у него ведь эта музыка уже давно засела в сознании). Такое средство может дать яркий эффект, если только используется не нейтрально, а как прием *особого назначения*.

Примером, на мой взгляд, подобного блистательного решения является культовый сериал Сергея Урсуляка «Ликвидация» (2007). Крутой детектив, воссоздающий мрачную атмосферу послевоенной Одессы (1946 год), наполненный драматическими событиями, сценами дерзких ограблений, перестрелками, погонями, поисками преступников – словом всем, чему положено быть в детективе. В центре его харизматичная фигура главного «сыщика», начальника отдела уголовного розыска Давида Марковича Гоцмана – одесского еврея, бескомпромиссного, убежденного борца с бандитизмом и криминалитетом всех мастей, которого знает по имени-отчеству, похоже, каждый житель Одессы. Детективная фабула переплетается с личными судьбами персонажей, множеством чисто бытовых сцен – трагических и смешных, наполненными специфическим одесским юмором и характерным сленгом.

Музыки в сериале много, прежде всего сюжетно мотивированной, внутрикадровой: еврейско-одесские полублатные напевы, романсы из репертуара Изабеллы Юрьевой «Саша», «Белая ночь», хит 30-х годов «Тайна», советские массовые песни (Дм. Покрасса, Б. Мокроусова, В. Соловьева-Седого), знаменитая «У Черного моря» М. Табачникова в исполнении Леонида Утесова, приехавшего на гастроли в Одессу и дающего концерт в филармонии, итальянская песня «Два солди», получившая в свое время в СССР бешенную популярность (ее пела великая Клавдия Шульженко). И не так уж существенно, что «У Черного моря» и «Два солди» были написаны позже, чем разворачивающиеся в фильме события – уже в 50-е годы. Главное в другом – без этого музыкального калейдоскопа запечатленный в картине портрет Одессы тех лет был бы не таким сочным.

И все же основной музыкальной темой сериала, его единственным лейтмотивом, звучащим в увертюре на титрах и далее за кадром пронизывая все серии, стал абсолютный классический хит – *Poco Allegretto* из Третьей симфонии Брамса. Для симфонической темы не самого общедоступного композитора популярность ее впечатляет. Массовым слушателем, вряд ли подзревающим о ее высокородном происхождении, тема воспринимается как давно и хорошо знакомая. «Ликвидация» сделала это знакомство только еще более близким. Но и до нее тема многократно звучала в аранжировках различных

джазовых музыкантов, в виде песенных синглов: у Фрэнка Синатры, Карлоса Сантаны, Марио Ланца, в передаче Первого канала российского телевидения «Жди меня». Побывала она в целом ряде кинокартин: в американском триллере Винсента Миннелли «Подводное течение», во французо-американской мелодраме Анатоля Литвака «Любите ли вы Брамса?», а уже после фильма Урсуляка в турецком телесериале «Великолепный век», в картине Андрея Кончаловского «Рай».

Несколько замечаний о самой брамсовской теме, вовсе не предназначенной для подобной бурной жизни, но у ушедших классиков никто ведь и не спрашивает разрешения. В ней, по-видимому, были заложены некие качества, сделавшие ее столь широко известной и востребованной. Прежде всего, сказала ее бытовая песенно-романсовая основа, проявляющаяся в вокальном типе изложения, в незамысловатой бесхитростности мелодии. Тема трогает своей искренностью, даже чувствительностью, непосредственностью лирического высказывания о чем-то дорогом и понятном каждому. Но тематизм Брамса редко бывает однозначным. В нем, как правило, есть второе дно, некое подводное течение. Таково и Росо Allegretto. За его видимой простотой скрывается глубокий психологический подтекст, в нем слышится боль потерь, ностальгические воспоминания об утраченном. На бытовую, романсовую природу третьей части симфонии указывали едва ли не все исследователи, писавшие о ней, подчеркивая при этом, что романсовость преобразована композитором, обрела высокую одухотворенность, а быт поэтизирован. Н. Николаева [6, с. 497] приводит меткое суждение Р. Шпехта, отметившего «свойство Брамса снимать характер повседневности с обыденных явлений и заглядывать в глубины души человека» (ср.: [7, S. 219]).

Автор музыкального решения «Ликвидации» композитор Энри Лолашвили, не ограничиваясь простым цитированием брамсовской темы, модифицировал ее, но в прямо противоположном направлении. Не затушевывая ее связь с оригиналом², он несколько видоизменил ритмический рисунок, аранжировку, дополнил мелодию новыми интонационными оборотами, в результате чего тема приобрела более обывательный, даже несколько шлягерный облик, и тем самым музыкально и ассоциативно вписалась в общий одесский звуковой колорит. В то же время она не утратила своей проникновенности, психологизма, по-прежнему несла в себе ноту искренней, душевной лирики.

В сериале Урсуляка этот эффект не одномоментный, он действует не сразу, смысл цитиро-

вания раскрывается постепенно. После звучания во время титров, где тема Росо Allegretto еще является фоном, но уже цепляет зрителя своей знакомостью, она далее, уже параллельно с экранным действием, сопровождает эпизоды Гоцмана и Фимы (великолепный актерский дуэт Владимира Машкова и Серея Маковецкого), имеющие характер, не лишенный комедийности, а потому образует с ними очевидный контраст. Так, между грозой преступного мира Гоцманом и вором-карманником Фимой, ставшим добровольным помощником Давида Марковича, возникает ссора-перебранка, надо полагать, привычная для них, приправленная сочным одесским юмором. Зритель, пока не знающий всей предыстории, не догадывается о глубине этого странного союза. Они – закадычные друзья с детства. Все родные Давида погибли во время войны. Для него в окружающем жестоком мире этот, по сути, уголовник – спасительный якорь, едва ли ни единственный близкий человек. Всегда суровый Гоцман теплоту своих отношений, естественно, не показывает, но ее приоткрывает лучше любых слов музыка адаптированного Росо Allegretto. Еще откровенней ощущается ее роль в раскрытии образа, когда разражается трагедия – убийство Фимы, ставшее для Гоцмана незаживающей раной, тяжелейшей болью утраты. Герой по обыкновению ее прячет глубоко внутри, а брамсовская тема, напротив, вступает в свою полную силу и, таким образом, становится выразителем одной из главных драматургических линий сериала и его центрального героя.

Абстрагируясь от данного конкретного решения, казалось бы, видимых связей между остросюжетным детективом с его жестким, местами кровавым сюжетом и тонкой поэтической лирикой Брамса не просматривается. Но весь секрет в точности функционального попадания музыки. Ведь на протяжении сериала герой не находит, да и не ищет слова, которые бы выразили накопившуюся в нем нежность: ни по отношению к усыновленному им мальчишке Мишке Карасю – беспризорнику и вору, заставившему героя, пожалуй, единственный раз в фильме показать свои мужские слезы, ни, тем более, по отношению к бесконечно дорогой Гоцману Норе. Вот они встречаются после ареста Давида, слова рвутся наружу, но их краткий разговор происходит на ходу и внешне ни о чем. Здесь-то и открывается простор для музыкального высказывания – все, что не могут произнести герои, договаривает за них Брамс.

Для Гоцмана Нора – это не просто любимая женщина, это островок другой жизни, мирной, забытой, исцеляющей полученные раны, и Росо Allegretto становится его музыкальным

символом. Но пространство островка зыбко и неустойчиво, над ним висит постоянная угроза, он окружен океаном смертельных опасностей. Это придает соотношению событийно-визуального и музыкального рядов исподволь нарастающий драматизм, образует ток высокого напряжения, но не столько детективного, сколько психоло-

гического характера. Таким образом, цитируемая популярная классика, реализуя свои бифункциональные возможности, становится самостоятельным голосом полифонического целого, проводит через весь сериал свою тему, попадает в самый центр его концепции и, более того, влияет на его жанровый профиль.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Из бесед автора статьи с режиссером (запись 1984 г.) [1, с. 155].

² Узнаваемость темы получила свое подтверждение, хотя, может, и не самое желательное. В титрах фильма не было указано имя Брамса, но музыкально эрудированный зритель легко узнал источник цитирования. В адрес Лолашвили посыпались упреки в плагиате, а сам композитор был номинирован на антипремию «Серебряная калоша». Впоследствии ему пришлось не раз объяснять, что он действительно использовал тему из Третьей симфонии Брамса, не собираясь присваивать себе его музыку, что ему было обещано обозначить это в титрах, чего по чьей-то оплошности не произошло [8].

ЛИТЕРАТУРА

1. Цукер А. М. Микаэл Таривердиев: монография. М.: Советский композитор, 1985. 288 с.
2. Таривердиев М. Л. Музыка навсегда // Советская культура. 1980. № 10 (15 апреля).
3. Дунаевский М. И. «От музыки в кино очень многое зависит» (интервью с М. А. Семиной). URL: <https://www.culture.ru/materials/69370/ot-muzyki-v-kino-ochen-mnogoe-zavisit> (дата обращения: 25.02.2025).
4. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста: На материале художественного и анимационного кино: учебное пособие. СПб.: Планета музыки, 2020. 384 с.
5. Рождественский Г. Н. Пускай музыка классиков будет считаться оригинальной // Киноведческие записки. 1994. № 21. С. 209–214.
6. Николаева Н. С. Симфонии Брамса // Музыка Австрии и Германии: учебное пособие: в 3 кн. М.: Музыка, 1990. Кн. 2. С. 478–509.
7. Specht R. Johannes Brahms: Leben und Werk eines deutschen Meisters. Hellerau: Avalun, 1928. 397 S.
8. Иоганнес Брамс. Симфония № 3. III часть: Poco Allegretto. URL: <https://sevbal.livejournal.com/1959990.html> (дата обращения: 01.03.2025).

REFERENCES

1. Tsuker A. Mikael Tariverdiev [Mikael Tariverdiev]: monograph. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985. 306 p.
2. Tariverdiev M. Muzyka navsegda [Music Forever]. In: Sovetskaya kul'tura [Soviet Culture]. 1980. No. 10 (April 15).
3. Dunaevskiy M. «Ot muzyki v kino ochen' mnogoe zavisit» (interv'y u s M. A. Seminoy) ["A lot depends on music in cinema" (interview with M. Semina)]. URL: <https://www.culture.ru/materials/69370/ot-muzyki-v-kino-ochen-mnogoe-zavisit> (date of application: 25.02.2025).
4. Shak T. Muzyka v structure mediateksta: Na materiale khudozhestvennogo i animatsionnogo kino [Music in the structure of media text: On the material of the fiction and animation films]: textbook. St. Petersburg: Planeta Muzyki, 2020. 384 p.
5. Rozhdestvenskiy G. Puskay muzyka klassikov budet schitat'sya original'noy [Let the music of the classics be considered original]. In: Kinovedcheskie zapiski [Film Studies Notes]. 1994. No. 21. Pp. 209–214.
6. Nikolaeva N. Simfonii Bramsa [Symphonies by Johannes Brahms]. In: Muzyka Avstrii i Germanii [Music of Austria and Germany]: textbook: in 3 vol. Moscow: Muzyka, 1990. Vol. 2. Pp. 478–509.
7. Specht R. Johannes Brahms: Leben und Werk eines deutschen Meisters. Hellerau: Avalun, 1928. 397 S.
8. Iogannes Brams. Simfoniya № 3. III chast': Poco Allegretto [Johannes Brahms. Symphony No. 3. Movement 3: Poco Allegretto]. URL: <https://sevbal.livejournal.com/1959990.html> (date of application: 01.03.2025).

Цукер Анатолий Моисеевич

доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
amzucker@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-9634-6203

Anatoly M. Tsuker

Dr. Sci. (Art), Professor at the Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
amzucker@rambler.ru
ORCID: 0000-0002-9634-6203