



А. А. КОМАРОВА

*Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова
г. Ростов-на-Дону, Россия*

ORCID: 0000-0002-3563-1625, anastasiakomarova@yandex.ru

**Музыкальная цитата как смыслообразующий фактор
в кинотекстах XX–XXI веков
(на примере Рапсодии ор. 79 № 2 И. Брамса)***

Исследование посвящено цитированию музыки Рапсодии ор. 79 № 2 немецкого композитора-романтика И. Брамса в трёх кинофильмах: «Песнь Любви» (1947), «Призрак свободы» (1974), «Моё сердце биться перестало» (2005). Эти фильмы сняты выдающимися режиссёрами К. Брауном, Л. Бунюэлем и Ж. Одиаром, относятся к жанрам биографии, комедии абсурда и драмы. В статье ставится цель выявить смыслы, возникающие при взаимодействии музыкальной цитаты с кинотекстами фильмов. Анализ трёх кинофильмов доказывает, что музыка рапсодии И. Брамса, помещённая в различные по жанру, стилю и времени создания кинотексты, сообщает единое поле смыслов, образов и эмоций, в одном из примеров выводит кинотекст на символический уровень. В некоторых примерах наблюдается синтез музыкальной цитаты с видеорядом, в других примерах, наоборот, музыкальная цитата вступает в звукозрительные и смысловые контрапункты с кинотекстами. Также музыкальная цитата создаёт интертекстуальные диалоги между источником цитирования и кинотекстами, подчёркивает смену экранных хронотопов, отражает чувства и мысли героев, усиливает эмоциональное восприятие реципиентом событий в кадре, фокусирует внимание реципиента на кульминационных разделах фильмов, влияет на композиционное строение кинофильмов.

Ключевые слова: Иоганнес Брамс, кинотекст, музыкальная цитата, смысл, кинематограф, интертекстуальность в кино, киномузыка, Луис Бунюэль, Жак Одиар, Кларенс Браун.

Для цитирования / For citation: 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. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.045-054.

* Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 19-312-90050.

ANASTASIA A. KOMAROVA

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0000-0002-3563-1625, anastasiakomarova@yandex.ru

Musical Quotation as a Semantic Factor in the Cinematic Texts of the 20th and 21st Centuries (by the Example of Johannes Brahms' Rhapsody opus 79 No. 2)

This research is devoted to quotation of the music of the Rhapsody opus 79 No. 2 by German composer Johannes Brahms in three motion pictures: “Song of Love” (1947), “Le Phantôme de la liberté” (1974) and “De batter mon Coeur s’est arrêté” (2005). These films, made by outstanding film producers Clarence Brown, Luis Bunuel and Jacques Audiard, pertain to the genres of biography, comedy of the absurd and drama. The article sets the goal of revealing the meanings arising upon the interaction of the musical quotation with the cinematic texts of the films. Analysis of three films proves that the music of Brahms’ Rhapsody placed in cinematic texts that are different in their genres, styles and time period, conveys a unified field of significations, and in one of the examples brings out the cinematic text to a symbolic level. In several examples it is possible to observe a synthesis of the musical quotation with the video sequence, while, on the other hand, in two examples the musical quotation enters into audio-visual and semantic counterpoint with the cinematic texts. In addition, the musical quotation creates intertextual dialogues between the source of the quotation and the cinematic texts, emphasizing a change of the screen chronotopes, reflecting the protagonists’ feelings and thoughts, enhances the recipient’s emotional response of the events in the film frame, focuses the recipient’s attention on the film’s culmination sections, and influences the motion pictures’ compositional structures.

The reported study was funded by RFBR, project number 19-312-90050.

Keywords: Johannes Brahms, cinematic text, musical quotation, meaning, cinematograph, intertextuality in cinema, movie music, Luis Bunuel, Jacques Audiard, Clarence Brown.

Проблема текста сегодня по-прежнему актуальна, и к ней обращаются исследователи, работающие в различных областях науки. Современная теория текста рассматривает его как семиотическую систему. Одним из видов семиотического текста является кинотекст, который представляет собой сложную, коммуникативную, смыслообразующую аудиовизуальную структуру. Музыкальный ряд является элементом аудиальной стороны кинотекста и зачастую включает в себя цитаты из произведений классической музыки. Вкрапление цитат в кинотекст создаёт в нём струк-

турные и смысловые изменения. Цитаты нарушают структуру кинотекста, транслируют ему смыслы музыкального произведения-источника, испытывают на себе обратное влияние со стороны кинотекста. Они репрезентируют в кинотексте также композиторский стиль, жанр, эмоциональность, образность произведений-источников, и «...музыкальный материал совершает своего рода трансгрессию в культурную среду вне пространства самого кинопроизведения. Сохраняя “память” о кинопроисхождении, эта музыка приобретает статус относительно самостоятельного существования» [4, с. 39–40].



Для режиссёров значимость приобретают музыкальные смыслы, заимствованные из цитируемого материала, в связи с этим, обратимся к проблеме смыслообразования в кинотекстах с цитатами из классической музыки. В качестве примера музыкальной цитаты рассмотрим фортепианную Рапсодию ор. 79 № 2 *g moll* немецкого композитора-романтика Иоганнеса Брамса, которая помещена в кинотексты трёх картин. Впервые она цитируется в биографической ленте «Песнь любви» (1947) американского режиссёра Кларенса Брауна, затем звучит в «Призраке свободы» (1974), снятом в жанре абсурдной комедии испанским и французским режиссёром-сюрреалистом Луисом Бунюэлем, наконец, обнаруживается в драматической ленте «Моё сердце биться перестало» (2005) французского режиссёра Жака Одиара. Названные фильмы ничего не объединяет, за исключением факта цитирования Рапсодии ор. 79 № 2 и того, что в каждом из них её музыку исполняют герои на рояле внутри кадра. Постараемся выявить смыслы, которые возникают при вкраплении в выбранные кинотексты музыки Рапсодии, понять, как она взаимодействует с цитатами из других произведений в кинотекстах, а также создаёт ли цитирование интертекстуальные взаимодействия между кинотекстами.

Рапсодия ор. 79 № 2 *g moll* Иоганнеса Брамса – выдающийся образец концертного фортепианного романтизма. Несмотря на то, что композитор создал свой ор. 79 в поздний период творчества, эта музыка содержит в себе юношеские бурю и смятение, напоминает ранние фортепианные работы мастера. Рапсодия обладает запоминающимся контрастным тематизмом, образованным из единого тематического ядра. Каждая из тем высвечивает грань главного эмоцио-

нального модуса произведения – печали, и предстаёт то в качестве скорбного порыва (первая тема), то элегии (вторая тема). Иногда в ней таится мрачная отстранённость (третья тема). Драматизм и страстность произведения связаны с историей создания опуса. Известно, что он был посвящён Элизабет фон Штокхаузен – ученице и близкой подруге Брамса. К Элизабет композитор испытывал сердечную привязанность¹.

Впервые в истории кино эта рапсодия Брамса звучит в картине «Песнь любви» (1947) режиссёра Кларенса Брауна – художественной интерпретации взаимоотношений между Кларой Шуман-Вик (Кэтрин Хёпберн), Робертом Шуманом (Пол Хепрейд) и Иоганнесом Брамсом (Роберт Уокер)². Лента, снятая по одноимённой пьесе Бернарда Шуберта и Марио Сильвы, становится одним из немногочисленных биографических фильмов – «История Шумана» (1950), «Весенняя симфония» (1983), «Возлюбленная Клара» (2008) – о жизни великих музыкантов. Фильм примечателен также тем, что роль Клары Шуман исполнила выдающаяся актриса Кэтрин Хёпберн, известная талантом погружения в образы своих героинь³. Хёпберн-Шуман предстаёт в разных ипостасях: виртуозной пианистки с мировой славой, талантливого и чуткого музыканта, любящей жены, матери, главы семьи, к ней возносятся песни любви Шумана и Брамса.

В слогане и начальных титрах отражается главная идея картины: «Эта история любви настолько прекрасна, что была создана для музыки»; «В этой истории о Кларе и Роберте Шуман, Иоганнесе Брамсе и Ференце Листе мы допустили некоторые вольности в хронологии». Таким образом Браун намекает на важность музыкального компонен-

та картины и предлагает, отказавшись от поиска неточностей, взглянуть на судьбы Шумана, Вик и Брамса как на историю любви, воспетую в их музыке. Особое внимание в кинотексте к музыкальному компоненту выражено в следующих фактах: музыка для картины была специально записана симфоническим оркестром MGM (дирижёр Уильям Стенберг, партия фортепиано – Артур Рубинштейн); во многих сценах фильма представлены различные концертные залы, музыкальные салоны; внутри и за кадром звучат цитаты из музыки И. Брамса, Ф. Листа, Р. Шумана, что создаёт музыкальную ауру эпохи, в которой жили композиторы.

В «Песни любви» «Посвящению» из вокального цикла «Мирты» ор. 25 Р. Шумана и Рапсодии ор. 79 № 2 *g moll* Брамса отведены особые роли. Две эти цитаты организуют структуру картины, влияют на её драматургию, образы главных героев, сообщают сценам, в которых звучат и всему кинопроизведению особые смыслы. «Посвящение» звучит в фильме пять раз и становится лейтмотивом любви Роберта и Клары. Браун намеренно выбрал эту тему, так как в реальности «Мирты» имели такое же значение для семьи музыкантов. Шуман подарил супруге вокальный цикл «Мирты» в день их обручения. «Посвящение» представлено в ленте только в инструментальном изложении, оно четыре раза исполняется на рояле, а во второй кульминации картины – на скрипке. Текст «Посвящения» появляется только однажды, когда Шуман дарит его своей супруге и читает под музыку стихи Ф. Рюккерта (вокальную партию номера). Очевидно, что по замыслу режиссёра в этой картине «Музыка выражает и пробуждает эмоции ещё в большей степени, чем стихи» [1, с. 57]. Музыка

«Посвящения» представляет собой восторженный гимн, воспевающий любовь. Тема «Посвящения» сопровождает семью Шуман в течение всего фильма, в сценах: обручения; примирения после семейной ссоры; спора с Ф. Листом об истинной любви и её выражении через интерпретацию музыкального произведения; отказа К. Шуман выйти замуж за И. Брамса.

Рапсодия ор. 79 № 2 *g moll* Брамса звучит в фильме два раза. Она вкраплена в главный лейтмотив картины (тему «Посвящения»), образуя композиционную структуру А Б А А А Б А (под А подразумевается «Посвящение», под Б, соответственно, Рапсодия). Если тема «Посвящения» – это лейтмотив любви Роберта и Клары Шуман, то тема Рапсодии несёт в себе несколько образно-эмоциональных граней. Появление цитаты из Рапсодии знаменует узловые моменты драматургии фильма. По сюжету, Брамс исполняет её во время своего первого и последнего визита в дом Шумана. Появление Брамса в доме Роберта и Клары становится судьбоносным для всех героев драмы. Режиссёр превращает Рапсодию ор. 79 № 2 *g moll* в музыкальный портрет юного композитора. Одновременно, играя её, Брамс впервые видит Клару Вик, влюбляется в неё с первого взгляда, и эта музыка становится уже не только презентацией героя, но и темой любви к Кларе. Когда Брамс впервые её исполняет, на лице Шумана отражаются смешанные чувства – восхищение гением Брамса и затаённая эмоция страдания, тень грядущей страшной болезни. Драматическая музыка Рапсодии ор. 79 № 2 *g moll* омрачает радость первого знакомства главных героев, и уже в одной из первых сцен фильма предвещает трагический финал истории, становясь темой



злой судьбы. Завершается сцена плачем ребёнка Клары и Роберта, что усиливает напряжение.

Второй раз тема Рапсодии ор. 79 № 2 *g moll* звучит в главной кульминации картины, во время последнего визита Брамса в дом Шумана. Обратимся к этой сцене. Дом Роберта Шумана погрузился в мрачное молчание после трагической кончины композитора. Брамс входит в комнату, где состоялось их первое знакомство. Рояль заперт на ключ, окна завешены наглухо, единственным источником света в комнате является тусклая свеча, освещающая портрет Шумана на стене. Брамс открывает окна, отпирает рояль и начинает играть Рапсодию ор. 79 № 2 со второй темы (тема любви к Кларе). Композитор смотрит на дверь, ожидая появления Клары, и она входит в глубоком трауре. Брамс перестаёт играть и спешит ей навстречу. Вслед за формальными фразами между героями происходит сложный разговор. Брамс настойчиво приглашает Клару поехать с ним в Кёльн, призывает её, несмотря на трагические жизненные обстоятельства, не закрываться от мира и продолжать жить, но Клара не слышит его. Она обвиняет Брамса в жестокости, говорит о том, что их пути должны разойтись, и он уходит. Появление музыки Рапсодии ор. 79 № 2 *g moll* в этой сцене вновь порождает смысловую множественность – это вновь тема любви, тема-элегия о радостях первой встречи, тема, напоминающая о горькой утрате, и тема злой судьбы, возвещающей о невозможности союза Клары и Иоганнеса. В этой сцене герои понимают, как они одиноки, и единственным смыслом для них по-прежнему остаётся великая музыка. «Мы живем в океане горя, порождённого диссонансами познания, “умножая знание, умножаешь боль”»; и музыка по-

могает нам облегчить эту боль» [9, р. 31]. В описанном примере кинотекста за музыкой рапсодии закрепляются определённые смыслы: безответная роковая любовь и иллюзорная элегичность.

Эти же значения обнаруживаются и усиливаются в кинотексте «Призрака свободы» 1974 года, снятого режиссёром-сюрреалистом Луисом Бунюэлем. В картине мастера практически отсутствует музыкальный ряд, цитаты из классической музыки представлены только в кульминационной сцене, где они звучат друг за другом с временным интервалом в несколько секунд. Это пьеса «Шопен» из фортепианного цикла «Карнавал» ор. 9 Р. Шумана и Рапсодия ор. 79 № 2 *g moll* Брамса.

Обратимся к сцене из фильма. В бар входит первый префект полиции (Нюльен Берто), следом за ним в кадре появляется прекрасная дама (Адриана Асти), с которой он сразу же знакомится. Префект уверяет собеседницу, что та похожа на его любимую, но давно почившую родную сестру Маргариту, и погружается в воспоминания. Жарким летним днём префект работал дома, но ему мешали сосредоточиться звуки музыки Шумана. Он направился в комнату к своей сестре (двойник дамы из бара). За роялем сидела обнажённая женщина и играла «Шопена» Р. Шумана. Префект, как будто не заметил её наготы, а она не испытала при его появлении никакого смущения. После непродолжительного диалога о повседневных делах, он попросил её исполнить Рапсодию Брамса. Сестра с чувством начала играть. Префект с первых тактов погрузился в музыку, его охватило волнение, он попытался закурить, но уронил зажигалку под рояль. Камера последовала за героем, и средним планом продемонстрировала ноги исполнительницы в одних

туфлях. К реальности префекта возвращает сообщение о звонке сестры, которая назначает ему свидание в фамильном склепе, чтобы он смог проникнуть в тайну смерти.

В этой шокирующей и натуралистичной сцене Бунюэль стремится вывести реципиента из зоны комфорта, и наиболее травматично воспринимаются музыкальные цитаты, которые остро контрапунктируют с визуальным рядом, создают «эффект разрыва» между видимым и слышимым. Режиссёр намеренно собрал все табу в одном пространстве в предельно сжатом хронометраже (пять минут), чтобы усилить шоковый эффект преступного видения главного героя. Звучащая в одной сцене музыка Шумана и Брамса не просто противостоят визуальному компоненту, они вступают в диалог с кинотекстом «Песни любви» и биографиями самих музыкантов. Через музыку реципиент, знающий историю запретной любви Брамса к жене своего друга Шумана, может понять преступные чувства, которые испытывает префект к своей родной сестре. С другой стороны, неожиданное появление Рапсодии в сцене подчёркивает её ирреальность, акцентирует модус воспоминания. Через сюрреалистический приём режиссёр исследует метаморфозы, на которые способна человеческая память, подводя к мысли о том, что «мы помним не саму вещь или событие, а нашу интерпретацию <...> Прошлое оказывается иллюзией, не в смысле вымысла или обмана, а как зафиксированное на киноплёнке воспоминание о настоящем» [12, р. 5].

При помощи музыкальных цитат в «Призраке свободы» нарушается структура повествования; контрапунктируя с видеорядом, они отражают зыбкость восприятия героем окружающей действительности. Музыка знаменует смену

экранного хронотопа. Герой перемещается из реального времени-пространства в ирреальное, как только музыка прекращается, он вновь возвращается в хронотоп реальности. Такое путешествие в иное время-пространство напоминает сновидение. В. Ф. Познин, изучающий динамику и изменчивость экранного времени-пространства, пишет: «Переход от одного экранного хронотопа к другому может осуществляться самым разным... образом, сбивая стереотип привычного восприятия зрителя и в результате усиливая его *партиципацию*» [3, с. 102]. Ссылаясь на мнение психолога А. Юрана, далее он отмечает, что «временной регресс, возвращая человека в былое, пройденное, увязывает настоящее с прошлым, а придавая сновидению изобразительность, рождает новое пространство» [там же].

Третий пример цитирования Рапсодии ор. 79 № 2 *g moll* обнаружен в драматическом кинофильме «Моё сердце биться перестало» (2005), снятом французским режиссёром Жаком Одиаром. Слоган говорит о важности музыки для этой картины: «Может ли музыка приручить бушующую душу?». Сюжет ленты повествует о молодом человеке по имени Тома (Ромен Дюрис), который вместе с отцом занимается криминальным бизнесом и при этом страстно любит музыку. В детстве Тома мечтал пойти по стопам матери пианистки, но после её смерти он бросил музыку. Внезапная встреча с импресарио своей матери воодушевляет Тома на возобновление карьеры пианиста, только для этого ему надо пройти прослушивание, к которому предстоит упорно готовиться. После описанных событий жизнь и личность Тома раскалывается надвое, одна из них – холодная, циничная, жестокая, отражает отцовское начало, а другая – тонкая,



ранимая, добрая – материнское. Первый Тома слушает исключительно электронную и популярную музыку, второй – пытается заново обрести, понять и почувствовать классическую музыку. В жизни молодого человека появляются две женщины. С одной из них героя ничего не объединяет, кроме страсти; вторая женщина – китайская пианистка по имени Мяо Линь (Фам Линь Дан) – помогает ему в подготовке концертной программы к прослушиванию. Для героя Линь является загадкой. Они общаются между собой только на уроках по фортепиано и только на языке музыки, так как ни молодой человек, ни девушка не знают языка друг друга. Тома и Линь не понимают характеры друг друга; Линь пугает экспрессивная натура Тома, а его, в свою очередь, раздражает аккуратность, воспитанность и трепетное отношение Линь к её национальным традициям. Их взгляды на интерпретацию тех или иных музыкальных фрагментов не совпадают, и даже в этом наблюдаются особенности их культур, «которые заставляют определённые музыкальные элементы понимать по-разному», но в то же время классическая музыка вызывает у них схожие эмоции, так как «музыкальные эмоции обладают определённой универсальностью» [10, pp. 206–207]. Классическая музыка в этом фильме выступает символом совершенного, прекрасного, которое олицетворяет Мяо Линь. Кажется бы, Тома – представитель европейской культуры, но он абсолютно утратил с ней связь. В это же время человек другого менталитета, языка понимает и чувствует западноевропейскую музыку, свободно говорит на её языке и пытается научить этому европейца.

Обратимся к цитированию Рапсодии ор. 79 № 2 в данном фильме. Она звучит в эпилоге картины, завершая её.

Тома так и не прошёл прослушивание, его отца жестоко убили, но молодой человек справился с духовным кризисом. Он связал свою судьбу с Линь, став её супругом и импресарио. Благодаря влиянию Линь, новому образу жизни и классической музыке, Тома удаётся уравновесить свою бурную натуру, так называемым, «эмоциональным интеллектом», который помог ему принять свои эмоции, понять их и научиться управлять ими⁴. В эпилоге между героями устанавливается прочная духовная связь, они общаются на французском языке и на языке музыки. Линь предстоит серьёзный концерт. Тома планирует прийти прямо к началу программы, но внезапно он видит убийцу своего отца. В нём просыпается ярость и желание отомстить. Тома остаётся с убийцей отца наедине и нападает на него. Завязывается жестокая драка, Тома настигает противника: он держит пистолет у головы врага, но внезапно принимает решение сохранить ему жизнь. В его душе побеждает гуманизм. Тома спешит на концерт, и в это время за кадром начинает звучать реприза Рапсодии. В крови и изорванной одежде он входит в полный публики концертный зал под музыку Рапсодии, которую играет Линь. Камера крупным планом показывает израненные руки героя, и его пальцы играют музыку Рапсодии в воздухе. Камера перемещается, демонстрируя крупным планом его лицо, озарённое улыбкой. Музыка, гармония и любовь наполняют душу Тома; наконец, он во всей полноте понимает её язык. Эта сцена отвечает на вопрос, заданный режиссёром в слогане фильма. Музыка смогла не только усмирить мятущуюся душу героя, но и помогла ему вновь обрести высокие идеалы европейской культуры и веру в то, что жизнь любого человека

имеет безграничную ценность. Образец цитирования Рапсодии Брамса в данном кинотексте не является темой любви, темой воспоминания или темой страдания. В этом фильме музыка Рапсодии возносится до уровня символического, предстаёт как знак европейской культуры, красоты и гармонии.

Тема цитирования классической музыки в кинематографе актуальна для современной науки, так как она позволяет с иной стороны взглянуть на образно-смысловую сторону музыкальной классики в новых для неё условиях существования, обнаружить разнообразные структурные и смысловые изменения в самих кинотекстах с цитатами из классической музыки. Отметим, что сложные кинопроизведения с цитатами из классической музыки предполагают создание нового аппарата анализа, который привлечёт и обогатит различные дисциплины гуманитарных наук, в том числе музыковедение и киноведение.

Подводя итоги, подчеркнём, что одна музыкальная цитата, помещённая в различные по жанру, стилю, времени создания кинотексты, может по-разному

с ними взаимодействовать. Например, сообщать кинотекстам, как одинаковый круг смыслов, образов и эмоций («Песнь любви», «Призрак свободы»), так и выступать в роли символа («Моё сердце биться перестало»). Музыкальная цитата способна находиться в синтезе с пространством, временем, событиями видеоряда («Песнь любви») и нарушать нарратив кинотекста, вступая с ним не только в звукозрительный контрапункт, но и в смысловую («Призрак свободы», «Моё сердце биться перестало»). Одной из особенностей музыкальной цитаты в кинотексте может стать создание интертекстуальных диалогов не только с собственным первоисточником и кинотекстом, в котором она звучит, но и между двумя диаметрально противоположными фильмами («Песнь любви», «Призрак свободы»). Также в результате анализа кинотекстов «Песнь любви», «Призрак свободы», «Моё сердце биться перестало» обнаруживается, что включение в них музыкальных цитат усиливает эмоциональность восприятия событий в кадре, репрезентирует образы героев и отражает их чувства.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Брамс и Штокхаузен сблизилась во время уроков по фортепиано в 1863 году. Брамс смог чувствовать себя «в безопасности» от обаяния девушки только после того, как она вышла замуж. Рапсодии посвящены ей, и благодаря её совету композитор переименовал ор. 79 из «каприсов» в «рапсодии» [8].

² Имя голливудского режиссёра Клауенса Брауна, 38-кратного номинанта на премию Оскар было незаслуженно забыто.

Лишь недавно американский исследователь Г. Янг опубликовала книгу «Клауенс Браун: Забытый мастер Голливуда», которая на сегодняшний день является первой и единственной полной биографией режиссёра [11].

³ Хёпберн стремилась настолько погрузиться в образ Вик, что брала профессиональные уроки игры на фортепиано [7, р. 131].

⁴ См.: [6, pp. 1227–1239].

 **ЛИТЕРАТУРА** 

1. Левин Э. Селестиальные близнецы у истоков музыки и кино // Философская школа. 2018. № 4. С. 51–58. DOI: 10.24411/2541-7673-2018-10414.
2. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: Эсти Раамат, 1973. 135 с.
3. Познин В. Ф. Художественное пространство и время в экранном хронотопе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. Т. 9, № 1. С. 93–109.
4. Соковиков С. С. Пространство киномузыки и киномузыка в культурном пространстве: популярная культура как контекст // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2015. № 4 (44). С. 36–43.
5. Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. М.: Культура, 1993. 464 с.
6. Gupta R., Bajaj B. Emotional Intelligence: Exploring the Road beyond Personality and Cognitive Intelligence // *Pertanika J. Soc. Sci. & Hum.* 2018. 26, No. 3, pp. 1227–1239. URL: <http://www.pertanika.upm.edu.my/> (10.04.2020).
7. Higham C. Kate: The Life of Katharine Hepburn. New York City: W.W. Norton, 2004. 251 p.
8. Palmer J. Johannes Brahms Rhapsody for Piano in B minor, Op. 79/1. URL: <https://www.allmusic.com/composition/rhapsody-for-piano-in-b-minor-op-79-1-mc0002488343> (10.04.2020).
9. Perlovsky L. Music, Passion, and Cognitive Function. 1st Edition. Academic Press Published Date, 2017. 202 p.
10. Tizón Díaz M. Enculturación, música y emociones // *Revista Electrónica Complutense de Investigación y Educación Musical.* 2017. No. 14, pp. 187–211. DOI: <https://doi.org/10.5209/RECIEM.52430>.
11. Young G. Clarence Brown: Hollywood's Forgotten Master (Screen Classics). University Press of Kentucky, 2018. 448 p.
12. Zylberman L. Remember de Atom Egoyan. Vicios y virtudes de los sistemas de memoria // *Digithum.* 2017. No. 20, pp. 1–11.

Об авторе:

Комарова Анастасия Алексеевна, аспирантка кафедры теории музыки и композиции, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0002-3563-1625**, anastasiakomarova@yandex.ru

 **REFERENCES** 

1. Levin E. Selestial'nye bliznetsy u istokov muzyki i kino [The Celestial Twins at the Source of Music and Cinema]. *Filosofskaya shkola* [Philosophical School]. 2018. No. 4, pp. 51–58. DOI: 10.24411/2541-7673-2018-10414.
2. Lotman Yu. *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [The Semiotics of Cinema and Issues of Cinematic Aesthetics]. Tallinn: Eesti Raamat, 1973. 135 p.

3. Poznin V. Khudozhestvennoe prostranstvo i vremya v ekrannom khronotope [Artistic Space and Time in the Chronotope of the Screen]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* [Bulletin of the St. Petersburg University. Art Studies]. 2019. Vol. 9, No. 1, pp. 93–109.
4. Sokovikov S. Prostranstvo kinomuzyki i kinomuzyka v kul'turnom prostranstve: populyarnaya kul'tura kak kontekst [The Space of Film Music and Film Music in the Cultural Space: Popular Culture as a Context]. *Vestnik Chelyabinskoy gosudarstvennoy akademii kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Chelyabinsk State Academy of Culture and the Arts]. 2015. No. 4 (44), pp. 36–43.
5. Yampol'sky M. *Pamyati Tiresiya. Intertekstual'nost' i kinematograf* [In Memory of Tiresias. Intertextuality and Film]. Moscow: Kul'tura, 1993. 446 p.
6. Gupta R., Bajaj B. Emotional Intelligence: Exploring the Road beyond Personality and Cognitive Intelligence. *Pertanika J. Soc. Sci. & Hum.* 2018. 26, No. 3, pp. 1227–1239. URL: <http://www.pertanika.upm.edu.my/> (10.04.2020).
7. Higham C. *Kate: The Life of Katharine Hepburn*. New York City: W.W. Norton, 2004. 251 p.
8. Palmer J. *Johannes Brahms Rhapsody for Piano in B minor, Op. 79/1*. URL: <https://www.allmusic.com/composition/rhapsody-for-piano-in-b-minor-op-79-1-mc0002488343> (10.04.2020).
9. Perlovsky L. *Music, Passion, and Cognitive Function*. 1st Edition. Academic Press Published Date, 2017. 202 p.
10. Tizón Díaz M. Enculturación, música y emociones. *Revista Electrónica Complutense de Investigación y Educación Musical*. 2017. No. 14, pp. 187–211. DOI: <https://doi.org/10.5209/RECIEM.52430>.
11. Young G. *Clarence Brown: Hollywood's Forgotten Master (Screen Classics)*. University Press of Kentucky, 2018. 448 p.
12. Zylberman L. Remember de Atom Egoyan. Vicios y virtudes de los sistemas de memoria. *Digithum*. 2017. No. 20, pp. 1–11.

About the author:

Anastasia A. Komarova, Post-graduate Student at the Department of Music Theory and Composition, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0002-3563-1625**, anastasiakomarova@yandex.ru

