



А. А. КОМАРОВА

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

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

Цитирование фортепианной музыки И. Брамса в контексте метамодернистских тенденций кинематографа XXI века*

Исследование посвящено цитированию фортепианной музыки немецкого композитора-романтика Иоганнеса Брамса в трёх кинофильмах: «Призрачная нить» (2017), «Мы всегда жили в замке» (2018), «Маленькие женщины» (2019). Фильмы сняли американские режиссёры Пол Томас Андерсон, Стэйси Пассон, Грета Гервиг в драматическом жанре. В статье ставится цель выявить, как цитирование фортепианной музыки Брамса (Вальса *h moll* op. 39 № 11, Рапсодии *g moll* op. 79 № 2, Вальса *As dur* op. 39 № 15) реализует некоторые черты метамодернизма в фильмах. Опираясь на работы известных теоретиков, автор статьи уделяет внимание явлению метамодернизма, его проблематике. Оригинальное использование музыкальных цитат из фортепианной музыки Брамса в метамодернистском кинематографе выражается в интересе режиссёров к эстетике прошлого, особенно к эпохе романтизма. Принципы работы с музыкальными цитатами заключаются в нивелировании авторства, деформации текста музыкального произведения, многократном повторении, динамике звучания цитаты. В кинолентах посредством цитирования Рапсодии op. 79 № 2 и Вальсов op. 39 № 11 и № 15 по-разному представлена метамодернистская «структура чувственности». Она выражается в следующих факторах: детском стиле, эмоциональности, искренности, женском восприятии. В трёх фильмах, цитируя музыку Брамса, режиссёры экспериментируют со временем: останавливая, ускоряя и расширяя его.

Ключевые слова: Иоганнес Брамс, метамодернизм, музыкальная цитата, смысл, кинематограф, структура чувства, киномузыка, Пол Томас Андерсон, Стэйси Пассон, Грета Гервиг.

Для цитирования / For citation: Комарова А. А. Цитирование фортепианной музыки И. Брамса в контексте метамодернистских тенденций кинематографа XXI века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 137–144.
DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.137-144.

* 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

Quotations from Brahms's Piano Music in the Context of the Metamodernist Trends in 21st Century Cinema*

This article is devoted to quotations from the piano music of German Romantic composer Johannes Brahms as implemented in three films: "The Phantom Thread" (2017), "We have Always Lived in the Castle" (2018) and "Little Women" (2019). These films were shot by American directors Paul Thomas Anderson, Stacie Passon and Greta Gerwig following the genre of drama movies. The article aims to disclose how the quotations of Brahms' piano music (Waltz in B minor opus 39 No. 11, Rhapsody in G minor opus 79 No. 2 and Waltz in A flat major opus 39 No. 15) implements some the features of metamodernism in these films. Based on the works of famous theorists in its approach, the article focuses on the phenomenon and problems of metamodernism. The original use of musical quotes from the Brahms' piano music in the metamodern cinema is expressed in the filmmakers' interest in the aesthetics of the past, especially Romanticism. The principles of working with musical quotes in these films consist in neutralizing the composer's authorship, deformation of the musical text, manifold repetition of the music, and the dynamics of the sound of the quoted music. In films, by quoting the Rhapsody in G minor opus 79 No. 2 and Waltzes opus 39 No. 11 and No. 15 represent the metamodern "structure of feeling" in different ways. It is expressed in the following factors: a childlike style, emotionality, sincerity, and female perception. In these three films, by quoting Brahms's music, the film producers experiment with time, its looping, stopping and expansion.

Keywords: Johannes Brahms, metamodernism, musical quotation, meaning, cinema, structure of feeling, film music, Paul Thomas Anderson, Stacie Passon, Greta Gerwig.

В данной статье рассматривается цитирование фортепианной музыки Брамса в кинематографе последних лет. Ограничимся тремя американскими драматическими картинами: «Призрачная нить» (2017, режиссёр Пол Томас Андерсон), «Мы всегда жили в замке» (2018, режиссёр Стэйси Пассон), «Маленькие женщины» (2019, режиссёр Грета Герwig), фокусируя внимание на том, как цитирование фортепианной музыки Брамса (Вальса *h moll* op. 39 № 11, Рапсодии *g moll* op. 79 № 2, Вальса *As dur* op. 39 № 15) выявляет, подчёрки-

вает некоторые черты метамодернистской эстетики в фильмах.

Прежде чем перейти к анализу кинофильмов, охарактеризуем относительно новое в современной науке явление «метамодернизма», обозначим его основные признаки. Термин и определение впервые приведены в работе «Заметки о Метадомернизме» (2010), написанной философом Тимотеусом Вермюленом и теоретиком медиа Робинотом ван ден Аккером [1]. Они обращаются к метамодернизму для описания состояния культуры XXI века. Сегодня это явление активно

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



изучается учёными различных областей знания. Особенно важны исследования названных Вермюлена, Аккера. Спустя год после появления термина художник Люк Тернер создаёт «Манифест Мета-модернизма» [10], а в 2015 году – работу «Мета-модернизм: краткое введение» [11]. В этом же году в России открывается уникальный сайт «METAMODERN» (www.metamodernizm.ru) под редакцией А. Гусева, М. Серовой, В. Сербинской. На нём публикуются переведённые на русский язык работы теоретиков мета-модернизма, различные интервью, статьи российских учёных. Заметим, что в музыкознании также наблюдается стремление осмыслить это явление. Так, композитор Н. Хрущёва в 2020 году опубликовала монографию «Мета-модерн в музыке и вокруг неё» [6]. Назовём также исследования, посвящённые проблемам мета-модернизма в кино. Именно они стали теоретической базой настоящей статьи. Это «Мета-модерн, quirk и кинокритика» 2017-го года Д. Мак-Дауэлла [9], «Четыре лика пост-иронии» 2017-го года Л. Константину [3], «Особенности мета-модернизма в азиатском авторском кинематографе» 2020-го года К. Михайловой [5].

Мета-модернизм трактует современную культуру как единый постоянно изменяющийся поток, в котором всё важно. Он не возвращается к модернизму и не отрицает постмодернизм, а колеблется между ними, сочетая в себе противоположности. Отсюда равный интерес как к великим произведениям прошлого, так и к массовой культуре XXI века, что выражается, в первую очередь, в цитировании. Подчёркнём и особое отношение к цитатному материалу. Цитата может быть нивелирована, намеренно лишена автора, но взамен этого наделена идеей, направленной на всеобъемлющие смыслы, в духе «лиотаровского метанаррати-

ва». Н. Хрущёва в статье «Постижения и эйфория: о мета-модерне в академической музыке» пишет о том, что «мета-модерн работает со сверхсмыслами, с архетипическими структурами, с кодами культуры» [7].

Ещё одна особенность мета-модернизма – возникновение новой волны интереса к романтизму. Люк Тернер в «Манифесте мета-модернизма» ввёл термин «новый прагматический романтизм». По его мнению, современной культуре необходима искренность и опора на универсальные смыслы и ценности, а «художники могли бы взять на себя поиски истины» [10]. Мета-модернизм заимствует у романтизма эскапизм, а также особый интерес к прошлому, рефлексию и ностальгию, наполняя искусство прошлого смыслами XXI века. При этом важными аспектами для произведения искусства становится чувственность и «структура чувства». Мета-модернистская чувственность стремится к погружению в виртуальную или субъективную реальность, при этом действительность не исчезает (хотя и нивелируется), а существует одновременно с виртуальной реальностью. Странная или причудливая, так называемая «quirky»-чувственность – одна из «структур чувственности» мета-модернизма. Это понятие исследуется Джеймсом Мак-Дауэллом на примере кинематографа XXI века. Он видит проявление «quirky» во многих аспектах, в том числе, в тематическом интересе к детству, невинности, наивности, искренности, эмоциональности. Характерное для такого типа кино обнаруживается в «...тоне, уравнивающим ироничную отстранённость и искреннюю вовлечённость персонажей и миров, придуманных авторами» [9].

Опираясь на мысль Джеймса Мак-Дауэлла о том, что мета-модернизм в кино выражен по-разному, через различные

«структуры», перейдём к аналитическому разделу статьи. Выше были обозначены несколько признаков метамодернизма: особое отношение к цитатному материалу, романтизму, «структура чувственности» и «quirky»-чувственность. Всё перечисленное обнаруживается в фильмах «Призрачная нить», «Мы всегда жили в замке», «Маленькие женщины». Ещё одна черта «структуры чувственности» представлена в этих картинах – женское восприятие. Режиссёры двух из них, как и авторы одноимённых романов, ставших основой сюжетов, – женщины (Стэйси Пассон, Грета Гервиг, Луиза Мей Олкотт, Ширли Джексон). Обращение к женскому восприятию – одна из важных черт метамодернистского кино, так как оно стремится к лиричности, искренности, чувственности.

Героини «Призрачной нити», «Маленьких женщин» и «Мы всегда жили в замке» эмоциональны, выстраивают собственный мир, основанный на иллюзиях, фантазиях. Они то пребывают в субъективной реальности, то сталкиваются с суровой действительностью, что оказывает на них травматическое воздействие. Например, героини «Мы всегда жили в замке» две сестры Мэри Кейт (Тарисса Фармига) и Констанс (Александра Даддарио), подобно сказочным принцессам, живут фактически в добровольном заточении в собственном поместье и воображают, что одна из них – волшебница, а другая – идеальная домохозяйка из американской рекламы 1950-х. В картине «Маленькие женщины» юные сёстры, несмотря на сложные для Новой Англии 1960-е годы, мечтают о прекрасном будущем и не спешат взрослеть. Наконец, в картине «Призрачная нить» главная героиня Альма (Вики Крипс) – бедная официантка – представляет себя Золушкой, стремится любыми средствами стать смыслом

жизни и единственной музой кутюрье Рейнольдса Вудкока (Дэниэл Дэй-Льюис).

Важно и то, что действие фильмов разворачивается в прошлом, романтизированном и идеализированном авторами. Визуальная красота в этих лентах достигается симметрией в кадре, цветовыми решениями, детальной проработкой костюмов, пейзажей, интерьеров. Цитирование фортепианной музыки Брамса в фильмах работает на усиление эстетического эффекта и служит механизмом рефлексии о романтизме.

Примечательны произведения, выбранные режиссёрами в качестве источников цитирования. В двух фильмах звучат Вальсы из *op. 39 h moll* № 11 («Призрачная нить») и *As dur* № 15 («Маленькие женщины»). Эти вальсы Брамса – фортепианные миниатюры, в которых композитор выразил дань уважения традициям домашнего интимного музицирования, венской «Hausmusik». Е. Царёва называет эти опусы своеобразным сплавом «...светлой простодушной радости, мягкой элегической печали... танцевальности с песенностью» [8, с. 127]. В Вальсе *As dur op. 39* № 15 выражена простота и душевность брамсовской лирики, а в Вальсе *h moll* № 11 обнаруживаются перемены настроения от мягкой меланхолии к радости. Обобщая сказанное, предположим, что режиссёры обратились к брамсовским вальсам, потому что их смыслы отвечают метамодернистской «структуре чувственности», так как эта музыка «сердечна» (Е. Царёва), обладает «бесхитрым лиризмом» (М. Друскин), в ней проступает «мастерство Брамса в передаче открытого, непосредственного чувства» [2, с. 73].

В фильме «Мы всегда жили в замке» режиссёр Стэйси Пассон выбирает в качестве цитируемого произведения Рапсодию *g moll op. 79* № 2 Брамса. Данная



Рапсодия композитора часто используется в качестве цитируемого материала различными режиссёрами XX–XXI веков. Обращение в конкретной картине к цитате из репризы Рапсодии – это, в первую очередь, оммаж к картине «Призрак свободы» (1974) режиссёра Луиса Бунюэля. И в одном, и в другом фильме в сценах цитирования Рапсодии поднимаются темы преступной любви брата и сестры.

Интересно, что введение цитат в рассматриваемые фильмы также решено в духе метамодернизма, они как бы утрачивают авторство, оказываются в области скрытых смыслов. Так, в фильме «Маленькие женщины» Вальс *As dur* op. 39 № 15 вписан в ряд цитат из произведений классики, звучащих на балу, и он становится одним из музыкальных знаков эпохи романтизма. Режиссёр не делает на нём акцента, более того, несмотря на то, что Вальс написан для фортепиано, его исполняет камерный оркестр. В «Призрачной нити» Вальс *h moll* op. 39 № 11 звучит за кадром, являясь, на первый взгляд, фоном событий на экране, но затем он повторяется раз за разом от начала и до конца, сопровождая и объединяя несколько следующих друг за другом сцен в течение шести минут. В результате реципиент начинает воспринимать эту музыку как бесконечную навязчивую мелодию. Благодаря приёму многократного повторения Вальса, Пол Томас Андерсон достигает невероятной силы напряжения в кадре, отражая неуклонно нарастающее и одновременно подавляемое эмоциональное возбуждение, рождённое навязчивыми мыслями главной героини. Наконец, в фильме «Мы всегда жили в замке» музыка Рапсодии *g moll* op. 79 № 2 длится всего две минуты, но успевает объединить двенадцать сцен, в которых формируется основной конфликт картины. Реприза Рапсодии звучит как

в кадре, так и за кадром, её с ошибками исполняет старшая сестра Констанс, она запинаясь то на одном мотиве, то на другом, путается, меняет местами такты. Эта деформированная цитата, исполненная по-дилетантски, возможно отражает сложные, запутанные взаимоотношения между героями картины.

С помощью цитирования фортепианной музыки Брамса режиссёры в своих картинах особым образом работают со временем. Цитаты длятся по две минуты в «Мы всегда жили в замке» и «Маленьких женщинах»; в «Призрачной нити» – шесть минут, но так как в эти краткие временные отрезки реализуется событийная, смысловая плотность, у реципиента складывается ощущение увеличившейся длительности сцен. Например, в «Мы всегда жили в замке» музыка Рапсодии *g moll* op. 79 № 2 звучит с 41:39 по 43:09. За этот краткий отрезок звучания зритель узнаёт, что между сёстрами Мэри Кейт и Констанс возникло недопонимание, так как старшая сестра Констанс влюбилась в кузена Чарльза. А тот, в свою очередь, всеми силами пытается рассорить сестёр, заполучить любовь Констанс и стать хозяином богатого поместья. Кроме этого, на музыку накладываются диалоги между героями, закадровый монолог младшей сестры Мэри Кейт. Также применяется активный монтажный ритм и оригинальные операторские решения.

В «Призрачной нити» музыка Вальса *h moll* op. 39 № 11 звучит с 55:26 по 01:00:10. Эта длинная цитата сопровождает и объединяет семь сцен. В «Дом мод Вудкок» приезжает бельгийская принцесса, чтобы заказать свадебное платье. Во время примерки Альму охватывает приступ ревности к кутюрье Рейнольдсу. Альма, нарушая все правила этикета, подходит к принцессе, желает

ей счастливого замужества и говорит, что является жительницей этого дома. После чего Альма задумывает устроить романтический ужин Вудкоку. Пульсирующая лёгкость Вальса *h moll* внешне кажется фоном, сопровождающим эстетически безупречные кадры салона мод, но внутреннее напряжение Альмы, её ревность нарушают эту внешнюю гармонию между аудиорядом и изображением. Напряжение Альмы накладывает на музыку тень, от чего та превращается в элемент этикета, за которым скрыты разрушительные чувства героини. Повтор музыки Вальса, замороженность напряжения Альмы получают эмоциональный взрыв в следующей сцене ужина. Повтор также отражает заикленность героини на собственных чувствах, её упрямое, наивное желание добиться взаимности от Рейнольдса.

Наконец, в картине «Маленькие женщины» Вальс *As dur* op. 39 № 15 звучит с 13:29 до 15:14 на балу, куда пришли две юные сестры – Джо (Сирша Ронан) и Мег (Эмма Уотсон). Мег сразу начинает танцевать, а Джо покидает танцующих и знакомится с Лори (Тимоти Шаламе). Молодые люди чувствуют себя комфортнее в обществе друг друга, нежели в шумной компании. Они с интересом беседуют и смеются, при этом Джо нарушает правила этикета: успеваешь выругаться, говорит Лори, что не танцует, потому что испортила подол платья, наконец, сообщает, что хотела идти на войну вместе с отцом, но, к сожалению, её не пустили. Описанный пример цитирования, как и в предыдущих картинах, вмещает в краткий временной отрезок большое количество информации. И здесь также примечательна работа со временем. Герои так очарованы знакомством друг с другом, что оно для них замирает. Эффект прекрасного мгновения, иллюзорности,

чудесного достигается и с помощью динамики звучания Вальса. Он звучит за кадром: тихо, прозрачно, доносится как бы издалека. Всё сказанное работает на реализацию чувственности в этой сцене. На первый план выходит эмоциональность, открытость, юмор, которыми наполнена сцена. Светлая и лирическая музыка Вальса усиливает эффект искренности чувств героев.

Обратим внимание на характерный признак метамодернистской «структуры чувственности» в одном из фильмов, выраженный в «детском стиле». В «Мы всегда жили в замке» это решается через наивную, но эмоциональную манеру исполнения Констанс Рапсодии *g moll* op. 79 № 2. Приём фальшивой, но искренней игры выдвигает на первый план эмоции, во власти которых находятся жители замка. Такая деформация музыкального текста не делает хуже музыку Брамса, но сам приём привносит особый смысл в кинотекст: неуверенность и фальшь в исполнении перекликаются с запутанностью в мыслях, чувствах и взаимоотношениях героев.

Метамодернизм – это новое и сложное культурное явление, которое в настоящее время исследуется учёными разных стран мира. А так как оно появилось относительно недавно и находится в стадии становления, в нём присутствует некоторая зыбкость, неясность. Уверенно говорить об окончательно выкристаллизовавшихся признаках, постулатах метамодернизма мы сможем по прошествии некоторого времени. Несмотря на это, в последние несколько лет художниками создаются произведения, которые так или иначе вписываются в эстетику данного явления. Особенно ярко его идеи репрезентируются в кинематографе XXI века.

В настоящей работе рассмотрены лишь некоторые черты метамодернизма



в кино, а именно, как они выражены или подчёркнуты цитированием фортепианной музыки И. Брамса. Примерами послужили три американских драмы, снятые в 2017–2019-е годы. Выбор обусловлен тенденциями американского кинематографа и кинокритикой последних лет, так как в обществе наблюдается запрос на метамодернистскую «новую искренность», романтизм. Особенно актуален запрос на женское восприятие реальности (в свете популярности феминизма). Цитирование фортепианной музыки Брамса в картинах «Призрачная нить», «Мы всегда жили в замке», «Маленькие женщины», как видим, по-разному реализуют метамодернистские идеи. Например, обнаруживается специфическое отношение к цитатному материалу,

которое выражено в фоновом звучании цитаты, через динамику звучания, деформацию нотного текста. Также в картинах наблюдается интерес к прошлым эпохам, начиная с того, что действие разворачивается в 50-х годах XX века и второй половине XIX века, заканчивая обращением к произведениям прошлых столетий, в том числе фортепианной музыке Брамса. В этих лентах разнообразно представлена «структура чувственности». Она выражается в детском стиле, эмоциональности, женском восприятии, и цитирование Вальсов и Рапсодии Брамса ярче выявляют названные черты. Цитируя музыку Брамса, режиссёры экспериментируют со временем в кинофильмах, многократно повторяя, останавливая, ускоряя и расширяя его.

🌀 ЛИТЕРАТУРА 🌀

1. Аккер Р., Вермюлен Т. Заметки о метамодернизме / пер. А. Есипенко // *Metamodern: интернет-журнал*. 02.12.2015.
URL: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 28.11.2020).
2. Друскин М. С. Иоганнес Брамс: монография. Изд. 4-е. Л.: Музыка, 1988. 96 с.
3. Константинову Л. Четыре лика пост-иронии / пер. В. Липки // *Metamodern: интернет-журнал*. 26.07.2019.
URL: <http://metamodernizm.ru/four-faces-of-postirony/> (дата обращения: 28.11.2020).
4. Мак-Дауэлл Д. Метамодерн, quirky и кинокритика // *Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма* / предисл. Р. ван ден Аккера; пер. В. Липки; вступит. ст. А. Павлова. М., 2020. С. 91–121.
5. Михайлова К. Особенности метамодернизма в азиатском авторском кинематографе // *Central Asian Journal of Art Studies*. 5/3, September. 2020, pp. 50–70.
6. Хрущёва Н. А. Метамодерн в музыке и вокруг неё. М.: РИПОЛ классик, 2020. 304 с.
7. Хрущёва Н. А. Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке // *Музыкальная академия*. 2019. № 1 (765).
URL: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademiches> (дата обращения: 28.11.2020).
8. Царёва Е. М. Иоганнес Брамс: монография. М.: Музыка, 1986. 383 с.
9. MacDowell J. Notes on Quirky // *Movie: A Journal of Film Criticism*. 2010, pp. 1–16.
URL: https://warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/notes_on_quirky.pdf (28.11.2020).
10. Turner L. MANIFESTO // *METAMODERNIST*. 2011.
URL: <http://www.metamodernism.org/> (28.11.2020).

11. Turner L. *Metamodernism: A Brief Introduction*. 2015. January, 10. URL: <https://www.berfrois.com/2015/01/everything-always-wanted-know-metamodernism/> (28.11.2020).

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. Akker R., Vermeylen T. *Zametki o metamodernizme* [Robin van den Akker, Timotheus Vermeulen. Notes on Metamodernism]. Translated by A. Esipenko. *Metamodern: internet-zhurnal* [Metamodern: Internet Magazine]. 02.12.2015. URL: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (28.11.2020).
2. Druskin M. S. *Iogannes Brams: monografiya* [Johannes Brahms: Monograph]. 4th Edition. Leningrad: Muzyka, 1988. 96 p.
3. Konstantinu L. *Chetyre lika post-ironii* [The Four Faces of Post-Irony]. Translated by V. Lipka. *Metamodern: internet-zhurnal* [Metamodern: Internet Magazine]. 26.07.2019. URL: <http://metamodernizm.ru/four-faces-of-postirony/> (28.11.2020).
4. Mak-Dauell D. *Metamodern, quirky i kinokritika* [MacDowell J. The Metamodern, the Quirky, and Film Criticism]. *Metamodernizm. Istorichnost', Affekt i Glubina posle postmodernizma* [Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism]. Foreword by R. van den Akker; Translation by V. Lipka; Introductory article by A. Pavlov. Moscow, 2020, pp. 91–121.
5. Mikhaylova K. *Osobennosti metamodernizma v aziatskom avtorskom kinematografe* [The Features of Metamodernism in Asian Authorial Cinema]. *Central Asian Journal of Art Studies*. 5/3, September. 2020, pp. 50–70.
6. Khrushcheva N. A. *Metamodern v muzyke i vokrug nee* [The Metamodern In and Around Music]. Moscow: RIPOL klassik, 2020. 304 p.
7. Khrushcheva N. A. *Postironiya i eyforiya: o metamoderne v akademicheskoy muzyke* [Post-Irony and Euphoria: About Metamodern in Academic Music]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2019. No. 1 (765). URL: <https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v-akademiches> (28.11.2020).
8. Tsareva E. M. *Iogannes Brams: monografiya* [Johannes Brahms: Monograph]. Moscow: Muzyka, 1986. 383 p.
9. MacDowell J. *Notes on Quirky. Movie: A Journal of Film Criticism*. 2010, pp. 1–16. URL: https://warwick.ac.uk/fac/arts/film/movie/contents/notes_on_quirky.pdf (28.11.2020).
10. Turner L. *MANIFESTO. METAMODERNIST*. 2011. URL: <http://www.metamodernism.org/> (28.11.2020).
11. Turner L. *Metamodernism: A Brief Introduction*. 2015. January, 10. URL: <https://www.berfrois.com/2015/01/everything-always-wanted-know-metamodernism/> (28.11.2020).

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