

С. И. ХВАТОВА, Т. Ф. ШАК, Е. Г. ШЕВЛЯКОВ*Институт искусств Адыгейского государственного университета, г. Майкоп, Россия**Краснодарский государственный институт культуры, г. Краснодар, Россия**Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, г. Ростов-на-Дону, Россия*

ORCID: 0000-0002-9711-456X, hvatova_svetlana@mail.ru

ORCID: 0000-0002-7290-2367, shaktat@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-9183-6919, naukargk@mail.ru

Музыка кино в аспекте стилистического моделирования

В статье рассматривается музыка кино с точки зрения стилистического моделирования как техники композиции в киномузыке. На уровне музыкального тематизма это предполагает свободный подход в работе с цитатным материалом, реализованным через стилизацию или аллюзию. Композиционный уровень структурируется посредством компилятивного (полистилистического) способа организации музыкального ряда через сопоставление цитатного материала. Работа с точными и аранжированными цитатами рассматривается в аспекте композиторской техники, режиссёрской индивидуальности и жанровой специфики фильмов. Вскрывается видеоконтекст появления цитат классической музыки, целесообразность их введения, этичность соединения известных произведений классиков с видеорядом, диссонирующим с первичным содержанием музыки. Анализируется процесс создания саундтрека фильма и мера авторского волеизъявления в обработке и реинтерпретации тем композиторов-классиков.

Задействована методология целостного и стилистического анализа, традиционного в российском музыковедении, и методы исследования с привлечением специального инструментария изучения музыки в структуре медиатекста, разработанного Т. Ф. Шак. Суть метода заключается в отказе от анализа традиционного нотного текста и замене его на аудиовизуальную форму с комплексным рассмотрением музыки в совокупности с визуальной и вербальной составляющей и с учётом контекста, в котором она существует. Предлагаемый подход к анализу основан на знании специфики прикладной музыки: её дискретности, вторичности, многофункциональности, компилятивности, контекстности, зависимости от монтажного ритма и подчинённости видеоряду.

Ключевые слова: музыка кино, цитата, аллюзия, стилизация, режиссёр, кинокомпозитор, стилистическое моделирование.

Для цитирования / For citation: Хватова С. И., Шак Т. Ф., Шевляков Е. Г. Музыка кино в аспекте стилистического моделирования // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 98–105. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.098-105.

**SVETLANA I. KHVATOVA, TATIANA F. SHACK,
EVGENY G. SHEVLYAKOV***Institute of Arts of the Adyghe State University, Maikop, Russia**Krasnodar State Institute of Culture, Krasnodar, Russia**Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia*

ORCID: 0000-0002-9711-456X, hvatova_svetlana@mail.ru

ORCID: 0000-0002-7290-2367, shaktat@yandex.ru

ORCID: 0000-0001-9183-6919, naukargk@mail.ru

Film Music in the Aspect of Stylistic Modeling

The article examines film music from the point of view of stylistic modeling as a compositional technique in cinema music. On the level of musical thematicism this presumes a free approach towards work with quoted material realized by means of stylization or allusion. The compositional level is structured through a compiled (polystylistic) means of organization of the musical setting by juxtaposition of the quoted material. Work with precise or arranged quotations is viewed in the aspect of compositional technique, the individuality of the film producer and the genre-related specificity of films. The video context is disclosed of appearance of quotations from



classical music, the expediency of them being brought in, the ethicality of connecting well-known compositions of the classics with video images, which are in discord with the initial content of the music. Analysis is made of the process of creation of a film soundtrack and the measure of the authorial expression of will and a re-interpretation of themes by classic composers.

Use is made of the methodology of integrated and stylistic analysis traditional in Russian musicology, and research methods with incorporation of special music research tools in the structure of the media-text elaborated by Tatiana Shack. The essence of the method consists in a rejection of analysis of a traditional musical text and its replacement with an audio-visual form with a complex examination of music in combination with visual and verbal constituents and taking into account the context in which they exist. The proposed approach towards analysis is based on knowledge of the specificity of functional music: its discreteness, derivative qualities, multifunctionality, compilativity, contextual quality, dependence on montage rhythm and subservience to the video material.

Keywords: film music, citation, allusion, stylization, cinema producer, film composer, stylistic modeling.

Одной из типовых особенностей современной прикладной музыки, функционирующей в структуре кинотекста¹, является использование заимствованного, цитатного материала как основы музыкального тематизма фильма. Этот принцип, идущий от специфики немого кинематографа, в звуковом кино обусловлен двумя основными тенденциями: творческой (желанием режиссёра быть полноправным творцом своего фильма, озвучить его музыкальными цитатами) и коммерческой (возможностью продюсера максимально сократить расходы на производство фильма и не прибегать к помощи кинокомпозитора). Однако установки на разные формы музыкального цитирования в кино обусловлены и более глубинными общестилевыми тенденциями искусства XX века, связанными с проявлением постмодернизма в современной академической музыке, а следовательно, влиянием неоклассицизма² (цитирование, стилизация, работа с разными стилевыми моделями) и полистилистики (осознанное объединение в рамках одного произведения разностилевых элементов). Киномузыка впитала в себя эти новации и целенаправленно развивает их на уровне как визуальных, так и звуковых элементов кинотекста³.

Анализ музыки кино в аспекте цитирования основан на широкой проблематике, связанной с материалом цитирования, формами его введения в кинотекст, функциями цитат (в том числе контекстным принципом использования), приёмами работы с музыкальными цитатами, их взаимосвязью с жанром фильма, стилем режиссёра и пр. По словам Ю. Лотмана, «любая музыкальная цитата, любая вещь что-то означает,

и тем самым влияет на смысл фильма <...> Музыкальные цитаты вызывают и у нас определённые культурные ассоциации, которые выносятся в область смысла» [4, с. 134]. Поиск смысла в использовании цитаты становится ключевым в музыковедческих исследованиях. Это отмечает А. Денисов в работе, посвящённой изучению межтекстовых взаимодействий в музыке: «...интерес к данной теме определяется несколькими причинами: склонностью музыковедения XX века к диалогу с другими гуманитарными науками (литературой, лингвистикой и семиотикой); тенденцией к сравнению различных художественных языков и обнаружению неких фундаментальных закономерностей их функционирования; самой композиторской практикой XX века, для которой обращение к “чужому слову” стало особенно распространённым, чуть ли не знаковым явлением, настоятельно требовавшим объяснений» [2, с. 30].

Анализ музыкального материала автономной и прикладной музыки позволяет выделить следующие формы музыкального цитирования: «...точная цитата (прямое введение “чужого” текста); авторская цитата (заимствование собственного материала из другого произведения); стилизация (подражание чужому стилю); аллюзия (тонкий намёк на произведение другого стиля); реминисценция (возвращение темы или мотива в качестве напоминания о первом, более раннем его проведении)» [10, с. 218]. С точки зрения «дословности» воспроизведения чужого текста все вышеперечисленные приёмы можно классифицировать как цитаты точные и аранжированные.

Ракурс данной статьи – на основе анализа нескольких отечественных фильмов рассмотреть

разные подходы к работе с аранжированными цитатами, реализованными через *стилизацию* и *аллюзию* в аспекте композиторской техники, режиссёрской индивидуальности и жанровой специфики фильмов.

В работе будет использован термин «стилевое моделирование», введённый О. В. Кузьменковой, в котором автор объединяет разноразрядные категории: «полистилистика, моностилистика, неоклассицизм, неоромантизм, неофольклоризм, стилевое смешение, опора на стиль определённых композиторов и определённых сочинений» [3]. Если «неоклассицизм, неоромантизм, неофольклоризм» являются направлениями в музыкальном искусстве, то «полистилистика, моностилистика, стилевое смешение, опора на стиль определённых композиторов и определённых сочинений» связаны непосредственно с техникой музыкальной композиции.

Применительно к теме данной статьи мы будем рассматривать «стилевое моделирование» как технику композиции в киномузыке, репрезентирующую две её типовые черты: свободный подход в работе с цитатным тематическим материалом, реализованным через стилизацию или аллюзию, и компилятивный (полистилистичный) способ организации музыкальной композиции через контрастное сопоставление цитатного материала.

Обратимся к анализу фильмов.

Музыкальная композиция фильма «*Мусульманин*» (Россия, 1995, драма, режиссёр В. Хотиненко, композитор А. Пантыкин) иллюстрирует оба способа. В фильме, решённом в жанре психологической драмы с чертами притчи⁴, повествуется о судьбе простого русского парня, солдата Афганской войны, попавшего в плен и принявшего ислам. Вернувшись в родную деревню, он не находит понимания у матери, брата, своей возлюбленной, а его мусульманская молитва диссонирует как с внешним видом, так и с равнинным русским пейзажем. Музыкальную основу фильма составляют разножанровые и разностилевые цитаты: русское молитвенное пение и намаз; мелодии популярных отечественных песен, характеризующих эпоху («Песня о Родине» И. Дунаевского, «Всё ждала и верила» А. Эшпая, «Америка-разлучница» И. Демарины), и основная тема дуэта Прилепы и Миловзора «Мой миленький дружок» из 3 картины II дей-

ствия оперы П. Чайковского «*Пиковая дама*». Несмотря на такое обилие цитат, в фильме нужно выделить имя композитора Александра Пантыкина, заслуга которого – в тонкой работе с цитатой. С. Фролов, размышляя о повышенной театральности оперы «*Пиковая дама*», отмечает: «...самым очевидным образом это свойство проявляется в 3 картине, где наиболее показательна ситуация “театра в театре” – на балу, перед толпой зрителей разыгрывается Пастораль, театральность которой подчёркнута тем, что из общего сценического действия она выделяется особым костюмированным представлением (театральные фигуры XVIII века – чуть ли не маски) и особыми музыкальными средствами – стилизацией под музыку Моцарта и сюитой танцев» [5, с. 94]. Таким образом, исследователь выделяет стилизованный характер этой темы. Возникает вопрос: каким образом эта музыка, с яркой жанровой и авторской стилизацией под эпоху классицизма, может возникнуть в социальной драме эпохи перестройки? Отказавшись от фактурного облика темы, Пантыкин вычленяет ключевую мелодическую интонацию. Поручая её соло деревянным духовым инструментам (флейта, гобой, кларнет), композитор постепенно «собирает» тему из отдельных мотивов. Нужно учесть и влияние видеоряда на восприятие музыки. Картины русской природы, стадо коров, пастух – всё это создаёт пасторальный характер, но пастораль здесь – не классическая (как у Чайковского), а народная (даже лубочная). Есть и прямые вербальные ассоциации. По смыслу фильма эту тему можно назвать «лейттемой Пастуха», что соотносится с первыми словами дуэта Чайковского «Мой миленький дружок, весёлый пастушок». Пантыкин мастерски варьирует тему темброво и жанрово, превращая кульминационный момент в гротескный марш (толпа народа вылавливает доллары из реки) и сентиментальный романс в исполнении Е. Смольяниновой (финал).

Тем самым в картине взаимодействуют два принципа стилового моделирования: полистилистичный (компиляция контрастного цитатного музыкального материала) и свободное сквозное развитие мелодической интонации, вычлененной из, опять же, стилизованной темы Чайковского и подвергающейся жанровому варьированию в соответствии с драматургическими задачами фильма.



Свободный подход к развитию заимствованного музыкального материала, взаимосвязанного с сюжетной канвой киноленты, продемонстрировал Л. Десятников в картине «*Мания Жизели*» (Ленфильм, 1995, режиссёр А. Учитель). Жанр фильма-биографии о творчестве балерины О. Спесивцевой позволил композитору взять в качестве тематического материала две цитаты из балета А. Адана «Жизель»⁵ и построить музыкальную драматургию на «их постепенной деформации, разрушении, в соответствии с изменениями в сознании Ольги, постепенно теряющей рассудок» [8, с. 170].

Творческий тандем режиссёра Н. Михалкова и композитора Э. Артемьева даёт уникальный материал для анализа в контексте проблематики статьи. Найденный однажды в фильме «Несколько дней из жизни Обломова» (Мосфильм, 1979) приём – использование цитаты классической музыки как ключевой идеи ленты и как интонационного источника оригинальной музыки – авторы подвергли тиражированию, что соответствует принципу автоцитаты. Речь идёт о картинах «Утомлённые солнцем» (Россия, Франция, 1994), «Сибирский цирюльник» (Россия, 1998), «Солнечный удар» (Россия, 2014). Таким образом, в фильмах Михалкова с музыкой Артемьева наметился принцип выражения драматургической идеи через музыкальную цитату, которая, в свою очередь, становится интонационной основой производного музыкального тематизма и/или свободного развития.

В упомянутых выше кинолентах разных режиссёров излагалась точная цитата как источник производного от неё тематизма и последующего развития.

Иной подход представлен в ленте режиссёра А. Сокурова «*Отец и сын*» («Никола-фильм», 2003, композитор А. Сигле). Как обозначено в титрах, это фантазии на музыку П. Чайковского. Композитор Андрей Сигле даёт аллюзии на темы Чайковского. В качестве интонационного источника искушённый слушатель распознаёт мелодико-гармонические комплексы из 4 картины оперы «Пиковая дама» (сцена в спальне графини) и оперы «Евгений Онегин» (дуэт Татьяны и Ольги «Слыхали ль вы...»), ариозо Ленского «Что день грядущий мне готовит?»). По отношению к композиторской технике Сигле применимы высказывания Б. Асафьева об «интонационном содержании

эпохи», «интонационном общении», «интонационных ассоциациях» [1, с. 78], поскольку в аллюзиях на музыку Чайковского мы слышим сплав интроспективной романтической гармонии, элегической романсовой лирики. Производному тематизму Сигле соответствует высказывание С. Фролова о дуэте «Слыхали ль вы...». Он подчёркивает тоно-смысловую связь дуэта с лейттемой Татьяны, а отсюда – «...щмящее ощущение душевной боли, достигающейся прихотливо-изломанным опеванием нисходящего минорного квинтового тона» [6, с. 24]. Далее автор отмечает, «что генетический код этих общих интонаций чрезвычайно богат связями с основной темой “Вальса-фантазии” Глинки, и с темой главной партии Четвёртой симфонии самого Чайковского, и со многими ярчайшими образцами лирико-драматического тематизма в музыке русских и зарубежных композиторов XIX века» [там же]. Музыка этого фильма, несмотря на её фоновый характер и отсутствие сквозных лейтмотивов, выполняет важную функцию психологически-смыслового освещения сложных взаимоотношений отца и сына.

Аллюзии на лирико-драматические темы Чайковского слышны и в основном музыкальном лейтмотиве князя Мышкина в многосерийной экранизации романа Ф. Достоевского «*Идиот*» (Россия, 2003, режиссёр В. Бортко, композитор И. Корнелюк)⁶.

Примером обобщённо-поэтического подхода к стилизуемому материалу, когда схожими с первоисточником средствами воссоздаётся атмосфера кадра, является музыка Владимира Мессмана к немому кинофильму «*Абрек Заур*» (1926), когда основной целью композитора, на наш взгляд, было воссоздание атмосферы того времени, своего рода «общекавказского колорита», и автор не был озабочен этнографической достоверностью обрабатываемого фольклорного материала. Сюжетная линия о событиях в Осетии иллюстрируется адыгской, дагестанской, осетинской, чеченской музыкой, а в авторских стилизациях слышны отголоски азербайджанской зурны и армянского дудука, кавказской гармошки. Однако В. Мессманом уже был заложен принцип обращения с аутентичным материалом: свободное его включение в качестве частного выразительного средства в партитуру саундтрека, возможность его переосмысления (переинтонирования),

авторского развития цитируемого экспозиционного материала.

Пример конкретно-детализированного подхода – фильм «Гардемарины, вперёд!» С. Дружининой. Композитор В. Лебедев, создавая саундтрек к фильму, стремится к исторической достоверности: он применяет цитирование «Херувимской песни» Д. Бортнянского, что вполне соответствует времени, к которому обращается режиссёр (XVIII век), хотя и производится без учёта конкретной сюжетной ситуации (героине совершают миропомазание – действие, свойственное службе Утрени, во время исполнения Канонов, а звучит «Херувимская» – песнопение центральной части Литургии).

Обращаясь к исторической тематике, часто композиторы пользуются методом конфликта «двух музык» – по сути, распространённым методом полистилистики. Сложно сказать, где впервые был применён данный приём – в музыкально-театральных жанрах или в кино.

Точность соответствия стилевой модели в создании киномузыки играет важную роль – традиции российского музыкального воспитания способствуют накоплению слухового опыта у кинозрителя и, в итоге, обеспечению психологического эффекта «радости узнавания» материала. При этом принципиально не важно, цитата это или же мастерская стилизация. Однако заметны несоответствия той или иной стилевой модели, что композитор порой использует в качестве специфического художественного приёма.

Создавая киносериалы, современные авторы иногда не прибегают к стилизации, а включают в саундтреки классическую музыку, которая приобретает в них неожиданное звучание. Всем известен хрестоматийный пример использования «Фантазии-экспромта» Ф. Шопена в пятисерийном фильме С. Говорухина «Место встречи изменить нельзя» (СССР, Одесская киностудия, 1979, композитор Е. Геворгян) по роману братьев Вайнеров «Эра милосердия». В контексте фильма появление этой музыки не вызывает вопросов – по замыслу режиссёра, должен был сработать эффект контраста: чуждая обстановке воровской малины музыка великого композитора непосредственно сопоставляется с исполнением Володи Шарповым «Мурки», радостно воспринятой Горбатым и компанией. При этом «Фантазия-экспромт» не приобретает никаких

новых смыслов, пьеса остаётся «произведением в произведении».

Иное дело – обильное использование классической музыки в детективном сериале «Карпов» (2013) белорусско-украинского творческого объединения «Dixi Media», где «радость узнавания» героев породившего фильм предшествующего сериала «Глухарь» порой сменяется недоумением как по поводу включения известных произведений в саундтрек, так и по поводу их соответствия/несоответствия определённому фрагменту. Так, например, Ноктюрн *cis moll* Ф. Шопена (не в лучшем исполнении, с новыми темповыми *rubato*) отражает лирические чувства героя. Его же Прелюдия *d moll* в современной обработке сопровождает напряжённые повороты сюжета. Интересно, что на интернет-ресурсах вторая тема часто обозначена как «А. Шелыгин. 24 прелюдия». Задействована в сериале и музыка В. А. Моцарта (Концерт для скрипки с оркестром) – как в почти первозданном виде, так и в современной обработке. Вероятно, апеллируя к слуховому опыту телезрителя, композитор желал таким образом указать на тонкую душевную организацию «оборотня в погонах» и предвосхитить его нравственное перерождение после проведённого лечения и под воздействием чувств к бывшей жертве. Однако порой это достигает обратного эффекта, ибо налицо диссонанс с тем, что уже известно о герое, и его новой возвышенно-романтической характеристикой. Возникает вопрос: насколько оправдано такое включение классики в саундтрек? Ограниченный бюджет фильма или иные причины вызывают к жизни подобные казусы? По стилистике, конечно, более логично использование в сериале музыки Алексея Шелыгина «Кто я – ангел или бес?», а также созданных автором нескольких оригинальных непродолжительных фрагментов для заставок, титров и некоторых связующих эпизодов фильма. Именно они оказываются наиболее соответствующими как уровню картины, так и её времени.

Уже во время работы авторов над текстом данной статьи вышел ещё один российский сериал, обильно использующий классические цитаты: фильм «Осколки» В. Нахабцева (2017). В нём музыка Ф. Шопена – постоянный фон для встреч в клубе состоятельных дам, вызывающих далеко не положительные эмоции.



Музыка Шопена здесь становится синонимом китча, мещанства на грани пошлости, а сцена в целом вызывает отрицательные эмоции. Драматические же моменты повествования подчёркиваются видоизменённой темой первой части «Лунной сонаты» Л. ван Бетховена. Известная тема превращается здесь из лирико-философского откровения в стенания главного героя в «море житейском», жалобы его женщин, запутавшихся в собственных страстях.

Таким образом, из плоскости методической (как применять цитирование и стилизацию в саундтреках фильмов) проблема перемещается в этическую: возможна ли такая апелляция к «чужому слову»? Или всё же для новых фильмов необходимо писать и новую музыку? Какова протяжённость «цитат» классиков в саундтреке? Где пролегает та грань, за которой уже неприлично обозначать себя композитором, а более уместно, например, назваться составителем, как, скажем, в хрестоматиях и учебных пособиях? С какой точки зрения анализировать подобные явления медиаискусства?

Возможно, в композиторских кругах следует затрагивать специфику создания киномузы-

ки, принципы обращения к чужому материалу и, как минимум, обсуждать данную проблему.

Работой автора музыки по стилевым моделям обеспечивается достоверность/недостоверность музыкального сопровождения видеоряда, его узнаваемость зрителем. В данном контексте подобное творчество композитора сходно с аналогичным трудом, например, художника по костюмам, который, стремясь воссоздать специфическую атмосферу фильма, обращается к методу стилового моделирования той эпохи, которая воспроизводится в картине. Последнее качество определяется наукоёмкостью композиторского труда, генеалогически сходного с неоклассическими опытами предшественников: приступая к созданию саундтрека, производится подробный анализ поэтики того стиля, к которому необходимо обратиться. И в этом смысле позиция автора может быть различной: от обобщённо-поэтизированного воплощения представляемого стиля до конкретно-детализированного, от прямого цитирования до создания стилизации, лишь обозначающей принадлежность к тому или иному стилю.

PRIMECHANIYA

¹ В исследовании Т. Ф. Шак «Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино)» [8] выявляются такие типовые особенности музыки кино, как дискретность, вторичность, компилятивность, многофункциональность, контекстность и частое использование заимствованного музыкального материала в качестве интонационного источника музыкального тематизма фильма.

² См.: книгу Е. Г. Шевлякова «Неоклассицизм и отечественная музыка 60-80-х годов» [11].

³ Принцип цитирования в кино может проявлять себя на уровне вербального текста, видеоряда, структурных закономерностей фильма, автоцитирования и пр. [9].

⁴ В фильме «Мусульманин» жанр притчи показан через библейские мотивы и заповеди: притчи о блудном сыне, святом Макарии.

⁵ Из биографии балерины известно, что партия Жизели была лучшей в её творчестве. Проникновение в образ героини балета было настолько сильно, что О. Спесивцева в своей реальной жизни повторила её судьбу – лишилась рассудка. Отсюда – постепенное «разрушение» заимствованного музыкального тематизма фильма в соответствии с деформацией сознания балерины.

⁶ Анализ основной музыкальной темы фильма «Идиот» (режиссёр В. Бортко) дан в работе Т. Ф. Шак «Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино)» [8, с. 202].

LITERATURA

1. Асафьев Б. В. «Евгений Онегин». Лирические сцены П. И. Чайковского // Асафьев Б. В. Избранные труды. М., 1954. Т. 2. С. 73–141.

2. Денисов А. В. Межтекстовые взаимодействия в музыке – семиотический аспект // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: сб. ст. по материалам Второй междунар. научн. конф. 13–14 ноября 2008 г. / гл. ред. Л. В. Савина. Астрахань, 2008. С. 30–34.

3. Кузьменкова О. В. Стилевое моделирование в творчестве отечественных композиторов 70–90-х годов XX века: симфоническая и инструментальная музыка: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2004. 190 с.
4. Лотман Ю. М. Язык кино и проблемы киносемиотики // Киноведческие записки. 1988. № 2. С. 131–150.
5. Фролов С. В. «Пиковая дама» Чайковского. Неучтённая феноменология // Фролов С. В. Чайковский: музыкально-исторические этюды: сб. ст. Тамбов, 2015. Вып. 2. С. 91–105.
6. Фролов С. В. Траурно-элегический интонационный комплекс в первой картине оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» // Фролов С. В. Чайковский: музыкально-исторические этюды: сб. ст. Тамбов, 2015. Вып. 2. С. 20–35.
7. Хватова С. И. Методологические подходы к анализу музыки кино: о работе по стиливым моделям // Музыка в пространстве медиакультуры: сб. ст. по материалам Пятой междунар. науч.-практ. конф. 17 апреля 2018 года. Краснодар, 2018. С. 7–9.
8. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино. 2-е изд., доп. СПб.: Лань: Планета музыки, 2017. 384 с.
9. Шак Т. Ф. О смысловом многообразии цитат в музыке кино // В пространстве смыслов: текст и интертекст: сб. ст. по материалам междунар. науч. конф. / ПГК им. А. К. Глазунова. Петрозаводск, 2016. С. 412–421.
10. Шак Т. Ф., Семченкова А. В. Музыкальная цитата в структуре медиатекста: направления анализа // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Серия «Филология и искусствоведение». Майкоп, 2010. Вып. 2 (58). С. 217–224.
11. Шевляков Е. Г. Неоклассицизм и отечественная музыка 60–80 годов / отв. ред. А. М. Цукер; Северо-Кавказский научный центр высшей школы, Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов н/Д: Изд-во Ростовского педагогического ин-та, 1992. 157 с.

Об авторах:

Хватова Светлана Ивановна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкального и хореографического искусства, Институт искусств Адыгейского государственного университета (385007, г. Майкоп, Россия), **ORCID: 0000-0002-9711-456X**, hvatova_svetlana@mail.ru

Шак Татьяна Фёдоровна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыковедения, композиции и методики музыкального образования, Краснодарский государственный институт культуры (350072, г. Краснодар, Россия), **ORCID: 0000-0002-7290-2367**, shaktat@yandex.ru

Шевляков Евгений Георгиевич, доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0001-9183-6919**, naukargk@mail.ru

REFERENCES

1. Asaf'ev B. V. «Evgeniy Onegin». Liricheskie stseny P. I. Chaykovskogo [“Eugene Onegin.” Lyrical Scenes by P. I. Tchaikovsky]. Asaf'ev B. V. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Vol. 2. Moscow, 1954, pp. 73–141.
2. Denisov A. V. Mezhtekstovye vzaimodeystviya v muzyke – semioticheskiy aspekt [Intertextual Interactions in Music – A Semiotic Aspect]. *Muzikal'naya semiotika: puti i perspektivy razvitiya: sb. st. po materialam Vtoroy mezhdunar. nauchn. konf. 13–14 noyabrya 2008 g.* [Musical Semiotics: The Ways and Prospects of Development: Compilation of Articles on the Materials of the Second International Scholarly Conference. November 13–14, 2008]. Ed. by L. V. Savina. Astrakhan, 2008, pp. 30–34.
3. Kuz'menkova O. V. *Stil'voe modelirovanie v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov 70–90-kh godov XX veka: simfonicheskaya i instrumental'naya muzyka: dis.... kand. iskusstvovedeniya* [Stylistic Modeling in the Works of Russian Composers of the Time Period Between the 1970s and the 1990s: Symphonic and Instrumental Music: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2004. 190 p.
4. Lotman Yu. M. Yazyk kino i problemy kinosemiotiki [The Language of the Cinema and the Issues of Film Semiotics]. *Kinovedcheskie zapiski* [Cinema Studies Notes]. 1988. No. 2, pp. 131–150.
5. Frolov S. V. «Pikovaya dama» Chaykovskogo. Neuchtennaya fenomenologiya [“The Queen of Spades” by Tchaikovsky. Unaccounted Phenomenology]. Frolov S. V. *Chaykovskiy: muzikal'no-istoricheskie etyudy: sb. st.* [Tchaikovsky: Musical and Historical Studies: Compilation of Articles]. Issue 2. Tambov, 2015, pp. 91–105.



6. Frolov S. V. Traurno-elegicheskiy intonatsionnyy kompleks v pervoy kartine opery P. I. Chaykovskogo «Evgeniy Onegin» [The Mourning-Elegiac Intonational Complex in the First Scene of the Opera by P. Tchaikovsky “Eugene Onegin”]. Frolov S. V. *Chaykovskiy: muzykal'no-istoricheskie etyudy: sb. st.* [Tchaikovsky: Musical and Historical Studies: Compilation of Articles]. Issue 2. Tambov, 2015, pp. 20–35.
7. Khvatova S. I. Metodologicheskie podkhody k analizu muzyki kino: o rabote po stilevym modelyam [Methodological Approaches to the Analysis of Cinema Music: on the Work on Style Models]. *Muzyka v prostranstve mediakul'tury: sb. st. po materialam Pyatoy mezhdunar. nauch.-prakt. konf. 17 aprelya 2018 goda* [Music in the Space of Media Culture: Compilation of Articles on the Materials of the Fifth International Scholarly-Practical Conference. April 17, 2018.]. Krasnodar, 2018, pp. 7–9.
8. Shak T. F. *Muzyka v strukture mediateksta. Na materiale khudozhestvennogo i animatsionnogo kino* [Music in the Structure of the Media Text. On the Material of Artistic and Animated Film]. 2nd Edition, Supplemented. St. Petersburg: Lan': Planeta muzyki, 2017. 384 p.
9. Shak T. F. O smyslovom mnogoobrazii tsitat v muzyke kino [On the Semantic Diversity of Quotations in Film Music]. *V prostranstve smyslov: tekst i intertekst: sb. st. po materialam mezhdunar. nauch. konf.* [In the Space of Meanings: Text and Intertext: Collection of Articles on the Materials of the International Scholarly Conference]. Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory. Petrozavodsk, 2016, pp. 412–421.
10. Shak T. F., Semchenkova A. V. Muzykal'naya tsitata v strukture mediateksta: napravleniya analiza [The Musical Quotation in the Structure of the Media Text: Directions of Analysis]. *Vestnik Adygeyskogo gos. un-ta. Seriya «Filologiya i iskusstvovedenie»* [Herald of the Adygei State University. “Philology and Art History” Series]. Issue 2 (58). Maikop, 2010, pp. 217–224.
11. Shevlyakov E. G. *Neoklassitsizm i otechestvennaya muzyka 60–80 godov* [Neoclassicism and Russian Music Between the 1960s and the 1980s]. Ed. by A. M. Zuker; North Caucasus Higher School Research Center, Rostov State S. V. Rakhmaninoff Conservatory. Rostov-on-Don: Publishing House of the Rostov Pedagogical Institute, 1992. 157 p.

About the authors:

Svetlana I. Khvatova, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Department of the Art of Music and Choreography, Institute of Arts of the Adyghe State University (385007, Maikop, Russia),
ORCID: 0000-0002-9711-456X, hvatova_svetlana@mail.ru

Tatiana F. Shak, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Department of Musicology, Composition and Methods of Musical Education, Krasnodar State Institute of Culture (350072, Krasnodar, Russia),
ORCID: 0000-0002-7290-2367, shaktat@yandex.ru

Evgeny G. Shevlyakov, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Department of History of Music, Rostov State S. V. Rakhmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0001-9183-6919**, naukargk@mail.ru

