



ISSN 2782-3598 (Online), 2782-358X (Print)

## Художественный синтез и взаимодействие искусств

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.043-051

### Семантические функции музыкальных цитат в фильме Л. Висконти «Туманные звёзды Большой Медведицы»

Анастасия Алексеевна Комарова

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова,  
г. Ростов-на-Дону, Россия,  
anastasiakomarowa@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-3563-1625>

**Аннотация.** Исследование посвящено функциям музыкальных цитат в фильме «Туманные звёзды Большой Медведицы» (1965) выдающегося итальянского режиссёра-неореалиста Лукино Висконти. В статье впервые в истории отечественной киномузыки подробно анализируется аудиальная сторона этой картины, её взаимодействие с видеорядом. В России среди обширного режиссёрского наследия Л. Висконти «Туманные звёзды Большой Медведицы» наименее изучены. По мнению автора, такая ситуация сложилась по причине нейтральных и негативных оценок ленты советскими и зарубежными кинокритиками. Спустя годы, российскими исследователями эти тенденции так и не были преодолены. Главная проблема такого невнимания видится в сложности анализа кинотекста фильма. На протяжении всей картины звучат двадцать музыкальных цитат из «Прелюдии, хорала и фуги» С. Франка и популярной музыки, например, *E se domani* К. А. Росси и Дж. Калабрезе, *Strip Cinema* П. Кальви, *Io che non vivo* П. Донаджо и В. Паллавичини и др. Режиссёр работает с цитатным материалом, создавая звукозрительный контрапункт. Он «сталкивает» видеоряд и музыкальные цитаты не только по вертикали, но и противопоставляет друг другу музыкальные пласты по горизонтали. В результате взаимодействия в кинотексте музыкальные цитаты выполняют ряд композиционно-драматургических и семантических функций.

**Ключевые слова:** Лукино Висконти, Сезар Франк, музыкальная цитата, смысл, кинематограф, «Туманные звёзды Большой Медведицы»

**Для цитирования:** Комарова А. А. Семантические функции музыкальных цитат в фильме Л. Висконти «Туманные звёзды Большой Медведицы» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 2. С. 43–51. DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.043-051

## Artistic Synthesis and the Interaction between the Arts

Original article

### The Semantic Functions of the Musical Quotations in Luchino Visconti's Film *Vaghe stelle dell'Orsa...*

Anastasia A. Komarova

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

*anastasiakomarova@yandex.ru*, <https://orcid.org/0000-0002-3563-1625>

**Abstract.** The study is devoted to the functions of musical quotations in the film *Vaghe stelle dell'Orsa...* (1965) by the outstanding Italian neo-realist director Luchino Visconti. For the first time in the history of Russian film music, the article analyzes in detail the audial side of this film, its interaction with the video sequence. In Russia, from Luchino Visconti's extensive cinematic legacy, *Vaghe stelle dell'Orsa...* is the least studied. According to the author, this situation has developed due to neutral and negative assessments of the movie by cinema critics in the Soviet Union and other countries. Years later, these trends have not been overcome by Russian researchers. The main problem of such inattention is seen in the difficulty of analyzing the material of the film. Throughout the running time, twenty musical quotations from Prelude, Chorale and Fugue by Cesar Franck and specimens of popular music, for example, *E se domani* by Carlo Alberto Rossi and Giorgio Calabrese, *Strip Cinema* by Paolo Calvi, *Io che non vivo* by Pino Donaggio and Vito Pallavicini, etc. The producer works with quotation material, creating sound-visual counterpoint. He "collides" the video sequence and musical quoted not only vertically, but also juxtaposes the musical layers horizontally to each other. As a result of the interaction in the film, the musical quotations carry out a number of compositional, dramatic and semantic functions.

**Keywords:** Luchino Visconti, Cesar Franck, musical quotation, meaning, cinema, *Vaghe stelle dell'Orsa...*

**For citation:** Komarova A. A. The Semantic Functions of the Musical Quotations in Luchino Visconti's Film *Vaghe stelle dell'Orsa...*. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 2, pp. 43–51. (In Russ.) DOI: 10.33779/2782-3598.2022.2.043-051

Итальянский режиссёр Лукино Висконти известен детальной работой над звуковым рядом своих фильмов. Такое внимание к аудиальной стороне кинотекстов закономерно, ведь параллельно кинокарьере он выступил режиссёром-постановщиком 22 опер-

ных и балетных спектаклей. Музыка в его фильмах служит не только средством эмоционального воздействия на зрителя, но и композиционно, драматургически, семантически влияет на изображение.

В исследовательское поле отечественного киноведения попадают далеко не



все ленты мастера – внимание преимущественно сосредоточено на «Рокко и его братьях» (1960), «Леопарде» (1963), «Гибели богов» (1969), «Смерти в Венеции» (1971), «Людвиге» (1972). «Туманные звёзды Большой Медведицы» оказываются в тени громких шедевров. Причины видятся в негативных оценках фильма, изложенных критиками в наиболее известной в России работе о творчестве режиссёра – «Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания» (1986). Так, во вступительном очерке о творческом пути Висконти С. Юткевич пишет: «Неудачной, в конечном счёте, оказалась “современная транскрипция” античного мифа в фильме “Туманные звёзды Медведицы...”»<sup>1</sup>. Развёрнутый комментарий даёт В. Баскаков: «Созданный в середине 60-х годов фильм “Туманные звёзды Медведицы...”, при всей виртуозности режиссёрского искусства, мастерстве актёров, тонком психологизме, заключённом в каждом нюансе поведения героев, всё же во многом сводил большую социальную и антифашистскую тему к психологической каллиграфии, имеющей скорее стилистическое, чем идейное значение»<sup>2</sup>.

Аудиальная же сторона кинотекста «Туманных звёзд...» вовсе остаётся за пределами аналитических изысканий, и в данной статье предпринята попытка преодолеть эту тенденцию, для чего производится анализ функций музыкальных цитат в фильме.

Теоретической базой настоящей работы послужили зарубежные источники, где рассмотрено семантическое взаимодействие музыкальных цитат из фортепианного цикла С. Франка с видеорядом фильма. Так, киновед С. Лиандра-Гиг в “*Les images du temps dans Vaghe stelle dell’Orsa de Luchino Visconti*” пишет: «Объединение фрагментов Прелюдии, хорала и фуги

с различными эпизодами фильма в определённом контексте достигает определённого смыслового эффекта. В творчестве Висконти существует внутренняя связь между услышанной музыкой и, с другой стороны, изображениями, диалогами или звуками фильма»<sup>3</sup>. Она полагает, что цитаты из фортепианного цикла С. Франка выбирались Л. Висконти, исходя из их «романтичности»: «Он выбрал наиболее романтичные отрывки..., наиболее гармонические части (арпеджиато в Хорале), наиболее характерные черты письма Сезара Франка (хроматический бас...)»<sup>4</sup>. Исследователь Генри Бэкон в “*Visconti Explorations of Beauty and Decay*” пишет, что только в «Туманных звёздах...» Висконти так глубоко погружается в архив воспоминаний, отправляется на поиски утраченного времени, отображая личные экзистенциальные, культурные и художественные воспоминания: «...символически значимыми являются два произведения искусства: *Vaghe stelle dell’Orsa* Леопарди, взятая из его коллекции *Ricordanze* (1829), и “Прелюдия, хорал и Фуга” (1884). <...> поздняя романтическая пьеса Франка для фортепиано отражает трагическую борьбу между Богом и человечеством, духовные поиски и битву между тьмой и светом...»<sup>5</sup>.

Вероятно, Висконти обращается к этому циклу Франка по причине философско-эстетической направленности «Прелюдии, хорала и фуги». Такая направленность отмечается и музыковедами. Например, исследователь творчества композитора Н. Рогожина видит в двух его фортепианных циклах связь с северным, германо-фламандским стилем, поистине «баховский замах» и, одновременно, эстетическое влияние Сонаты *h moll* Ф. Листа: «Их содержание относится к сфере философско-этических

поисков <...> В них претворены размышления о жизни и смерти, о смысле бытия, сомнения и надежды, стремление к цельной, гармоничной личности. <...> Франк ищет пути преодоления жизненных противоречий в силе и стойкости духа, в победе этического начала, возвышающего и очищающего человека. В итоге внутренней борьбы он обретает гармонию между разумом и чувством»<sup>6</sup>. Висконти удалось постигнуть саму суть композиторского замысла. Его герои погружаются в воспоминания и музыку Франка, чтобы найти ответы на экзистенциальные вопросы и обрести духовное равновесие.

Режиссёр выстраивает нарратив картины не только вокруг музыкальных, но и литературных, визуальных, географических метафор. Действие разворачивается в старинном городе Вольтерре, расположенном на месте древнего этрусского поселения. Он стоит на медленно разрушающемся склоне, и здесь обнаруживается параллель между духовным вырождением аристократического рода Сандры (К. Кардинале), Джанни (Ж. Сорель) и местом расположения их родового гнезда. Герои драмы пытаются преодолеть этот распад, жаждут освободиться от прошлого, но лишь глубже погружаются в бездну памяти. По словам самого Висконти, «“Туманные звёзды ...” – такой фильм, в котором я избегал каких-либо вмешательств со своей стороны, не хотел ни выражать суждений, ни вводить персонаж, отвечающий моим взглядам... Я следил за моими персонажами и за тем, что они делают, как за чудовищными насекомыми, которых наблюдают с интересом, но не приближаясь к ним»<sup>7</sup>.

В сюжете картины представлены некоторые параллели с литературой и поэзией. С одной стороны, это авторское переосмысление «Орестейи» (о чём го-

ворил и сам режиссёр), с другой – обращение к антифашистскому сюжету, с третьей – влияние декаданса и, наконец, предвосхищение работы над несостоявшейся экранизацией «В поисках утраченного времени» М. Пруста.

Самую тесную связь «Туманные звёзды...» имеют с одноимённым стихотворением итальянского романтика Д. Леопарди, в творчестве которого главные темы – это обращение к Античности как к идеалу гармонии и красоты, вечная борьба между Эросом и Танатосом. С. Балаева пишет: «В творчестве Леопарди исследователи видят черты, связывающие его с философией Просвещения, немецким идеализмом и романтизмом... С другой стороны, в поэзии и философской прозе Леопарди легко обнаруживается конфликт между необыкновенной чуткостью и рациональностью, методичностью размышлений, тягой к аскетизму и мистицизмом» [1, р. 21]. В «Туманных звёздах...» как бы подтверждением мысли поэта, высказанной им в «Рассуждениях» о том, что «романтическая поэзия аффективна, нарциссична и выставляет свои переживания напоказ», является кульминационная сцена, где Джанни декламирует отрывок из стихотворения Леопарди. Герой, предаваясь воспоминаниям, погружается в нарциссическое опьянение своими чувствами, сознательно избегая реальности [2].

Важную роль в фильме играет чёрно-белая палитра с намеренно резкими контрастами ослепляющего света / тревожной тьмы, а также работа с зумом, моделирующим глубину и пространство кадра (резкое удаление от Сандры, когда та входит в «запретные» комнаты матери; медленное приближение к статуэтке Амура и Психеи; резкое приближение и удаление от Джанни, когда он сообщает



Сандре о рукописи романа). Все перечисленные приёмы работают на создание ритмической пульсации действия. По мнению автора настоящей статьи, подобные приёмы оказались необходимы для «уравновешивания» закрытой формы фильма. Режиссёр именно так определяет его: «Этот фильм – такой, как я хотел: закрытый, жёсткий»<sup>8</sup>. Висконти вообще тяготеет к монументальным и строгим структурам, но с некоторыми особенностями. Например, философ Ж. Делёз усматривает в «композициях» так называемые «разлагающиеся кристаллические среды»: «Однако же эти кристаллические среды неотделимы от процесса разложения, который их подтачивает и делает темными и тусклыми <...> повсюду жажда убийства или самоубийства, или потребность в забвении и смерти...»<sup>9</sup>.

Фильм обретает композиционную стройность и закрытость во многом благодаря двенадцатикратному цитированию «Прелюдии, хорала и фуги». Музыка цикла репрезентирует образы героев – Сандры, Джанни, их матери, выступает в качестве темы воспоминаний, темы преступной любви и смерти. Кроме того, цитаты выполняют функции вступления, завершения, звучат в кульминационных сценах.

«Прелюдии, хоралу и фуге» противопоставлен пласт популярной музыки 1960-х годов (*E se domani* К. А. Росси и Дж. Калабрезе, *Strip Cinema* П. Кальви, *Io che non vivo* П. Донаджо В. Паллавичини), характеризующий жизнь за границами семейной виллы, и она звучит только внутри кадра. Главным представителем этого реального, внешнего мира становится супруг Сандры Эндрю (Майкл Крейг). Его смущают семейные тайны и конфликты, но он искренне любит жену и пытается ей помочь.

Особую функцию в аудиоряде картины выполняют церковные колокола. Они используются и как напоминание о реальном мире, особенно когда накладываются на звуки поп-музыки, но также их появление служит напоминанием о вечности. Впервые герои слышат их ночью, когда Эндрю приходит в сад, где только что встретились Сандра и Джанни. Колокола звонят снова, когда трое героев ночью не могут уснуть. Звон накладывается на слова песни, звучащие под окнами Сандры: *Io che non vivo senza* («Я не могу жить без него»). Наконец, в конце фильма звон колоколов сопровождает обряд духовного очищения Сандры от прошлого, символически возвещая о смерти брата.

Обратимся к описанию сцен с музыкальными цитатами.

Сцены 1 и 2: Прелюдия проводится практически целиком (за исключением двух финальных тактов), цитаты включены во вступительные титры, сцену светского приёма в Женеве, где Сандра и Эндрю общаются с гостями, а затем в сцену тревеллинга.

Сцена 3: звучит цитата из *come una cadenza* Фуги. Сцена приезда молодожёнов на виллу. Как только Сандра остаётся одна, она даёт волю слезам, и в этот момент начинает звучать Фуга. Далее следует сцена, посвящённая Эндрю. Он снимает на камеру супругу, громко включает радио и гуляет по вилле. Сандра тяготится обществом мужа и покидает его, чтобы проверить дверь, ведущую в сад. Громко звучащее радио заглушается шумом сильного ветра. Оставшись одна, она обнимает памятник отцу. В этот момент на виллу неожиданно приезжает Джанни. Брат и сестра рады встрече. Сандра знакомит брата и супруга.

Сцена 4: первый семейный вечер в Вольтерре. Брат намеренно пере-

одевается при сестре и Эндрю, цинично рассуждая о наследстве и передаче в дар городу фамильного сада. В этой сцене репрезентируется образ Джанни – самого противоречивого и сложного в картине. В нём угадываются черты героев поздних работ Висконти, которые «отрицают собственную родовую обусловленность, стремятся к безграничной свободе и утверждают апокалиптическое видение мира» [3, с. 445]. В описанном фрагменте цитируется переход от Прелюдии к Хоралу (такт 61 от *h moll* к *Es dur*).

Сцена 5: первая ночь в Вольтерре. Вновь звучит цитата из Фуги – *come una cadenza*. Сандра отправляет брата и супруга на прогулку. Оставшись одна, она проникает в запертую половину дома, находит в комнате матери письма и читает их. Сцена и музыка резко прерываются. Далее следует прогулка Джанни и Эндрю по ночным окрестностям Вольтерры, которую сопровождают шум ветра, колокольный звон, фоновая популярная музыка.

Сцена 6: первая кульминация. Сандра решает самостоятельно навестить душевнобольную мать. Для этого она едет в поместье отчима. Во время напряжённого диалога с дочерью мать играет стретту Фуги (такт 356). Сцена и музыка резко прерываются монтажным переходом к сцене встречи Сандры и Джанни с городскими властями для оформления документов на семейный сад. Затем через монтажный переход происходит возвращение к сцене объяснения Сандры с матерью. Она исполняет Прелюдию с *a capriccio*, и сначала играет намеренно фальшиво, а после изо всех сил бьёт по клавишам рояля.

Сцена 7: вторая кульминация. Сандра рассказывает Эндрю о семейных тайнах и конфликтах. Мать и её любовник устроили заговор против отца, в результате которого тот был схвачен и отправ-

лен в Освенцим, где вскоре погиб. Сандра доказывает мужу, что их отношения с братом нормальные, а Джанни пытался покончить жизнь самоубийством, когда узнал, что отчим хочет их разлучить. После рассказа Сандра показывает мужу тайники, где они прятали с Джанни записки. Удивлённый Эндрю обнаруживает записку в часах с Амуром и Психеей, в ней брат приглашает сестру на свидание. Сандра уверяет его, что это старая записка. На протяжении описанной сцены Прелюдия звучит целиком.

Сцена 8: свидание Сандры и Джанни на водокачке. Вновь звучит Прелюдия. Здесь героини впервые надолго остаются наедине. Джанни забирает у Сандры обручальное кольцо. Когда она пытается рассказать ему о встрече с матерью, он отказывается слушать. Затем Сандра и Джанни подходят к затопленному участку водокачки, камера оператора А. Наннуцци опускается, и мы видим в тёмной, мутной воде лишь неясные отражения близко стоящих друг к другу героев. В этот момент Джанни признаётся сестре, что написал роман об их отношениях и избавился от наваждения. После признания Сандра уходит, и музыка прекращается, а Джанни остаётся стоять и вглядываться в своё отражение, но вода слишком черна.

Сцена 9: свидание Сандры и Джанни на вилле. Музыка *come una cadenza* из Фуги начинает звучать в момент признания Джанни в том, что все годы он любил только сестру. В момент объяснения героини находятся в комнате матери. Единственным источником света служит камин. Джанни расположился у ног сестры. В описываемой сцене Висконти обращается к светотеневому контрасту, что сообщает пространству драматизм и замкнутость, словно брат и сестра одни в целом мире. В своём романе Джанни

описывает кровосмесительную страсть, подчёркивая, что это только его фантазия. Сестра признаётся, что не может ответить взаимностью, звучит Прелюдия *a capriccio*. Свидание и музыка прерываются внезапным приходом Эндрю.

Сцена 10: третья кульминация. На ужине собираются Сандра, Джанни, отчим, Эндрю и лечащий врач их матери. Между героями происходит ссора. Отчим открыто обвиняет брата и сестру в кровосмесительной связи. Эндрю требует от Джанни объяснений, но тот молчит, тогда Эндрю избивает его. Сандре удаётся разнять мужчин. Она уверяет мужа, что всё сказанное – клевета, но после случившегося им лучше расстаться. В это время Джанни сжигает свой роман. Эндрю покидает виллу. Сандра идёт к брату, чтобы сказать ему, что им не суждено быть вместе. Джанни не может смириться с отказом и кончает жизнь самоубийством. Музыка Прелюдии звучит, когда Сандра говорит с мужем, объясняется с братом. Затем звучит Фуга, начиная с *come una cadenza* и до конца произведения.

Сцена 11: финал. Смерть Джанни. Сборы Сандры на церемонию открытия памятника отцу в саду. Церемония в саду. Звучат последние такты прелюдии, затем Хорал до интермеццо *poco allegro*.

Сцена 12: Эпилог. Последние аккорды произведения звучат после того, как раввин и гости произносят «Аминь».

Сцены с музыкальными цитатами из фортепианного цикла С. Франка образуют между собой композиционно-семантические арки. Например, Прелюдия как лейтмотив воспоминаний о раннем детстве Сандры и Джанни (сцены 7, 9 и 10). Третья часть триптиха – Фуга – звучит в 3, 5, 9 и 10-й сценах, которые связаны с темой любви Джанни, образами матери и дома. Дважды в кинотекст включены

фрагменты из Хорала (сцены 4, 11). Сцена 4 демонстрирует туалет Джанни. Интимность и ослепительность описываемой сцены подчёркнута обилием белых тканей, двух зеркал, создающих коридоры отражений. Цитата обрывается, когда Джанни облачается в рубашку. В 11-й сцене звучит первый раздел «Хорала» за исключением *poco allegro*. Здесь мы видим ослепительно белое утро памяти об отце Джанни и Сандры. Городские власти и родственники пришли к его статуе, накрытой белой тканью. Все ждут детей, чтобы начать церемонию. Параллельно этому демонстрируется утренний туалет Сандры и смерть Джанни. Она распахивает занавески, покрывает голову платком, он – мечется в агонии. В кадре вновь обилие белого цвета – полотенце, которым вытирает лицо Сандра, белая рубашка Джанни, белые занавески и статуэтка Амура и Психеи. Висконти проводит визуальную и музыкальную параллель между сборами брата и сестры в 4 и 11-й сценах, а также выходом Сандры в свет к людям и погружение Джанни в небытие в 11-й. Визуальный образ Сандры-Психеи приобретает в этих сценах подтекстовое значение, отсылая к античному образу богини души: «Образ Психеи как юной прекрасной девушки, как олицетворение высокого женского идеала» [4, с. 44]. Также в этих сценах прямо или косвенно присутствует образ семейного сада и воспоминание о гибели отца в Освенциме. Белая ткань, покрывающая статую отца в саду, напоминает о злодеянии мстительной матери и тетралогии Эсхила «Орестейя»: «В пьесе Эсхила Клитемнестра убила Агамемнона, набросив на него покрывало, так что тот запутался в нём и не смог сопротивляться» [5, с. 218]. Кроме того, в 11-й сцене Хорал имеет определённый характер

возвышения: Сандры – над осуждением со стороны общества, а для Джанни – уходом – возвышением над жизнью.

По три раза в фильме проводятся цитаты из начала и финала цикла. Начало Прелюдии звучит во время светского вечера в Женеве, когда Сандра впервые за двадцать лет возвращается к воспоминаниям о событиях прошлого. Второй раз, когда мать играет Прелюдию для дочери, чтобы вызвать у неё воспоминания и чувство вины. Третий раз тема проводится во время свидания Джанни и Сандры на водокачке, в момент воспоминаний о детстве. Первое звучание темы финала связано с появлением матери, и Сандра поражена ужасной переменой в её личности. Второй раз финал звучит после ссоры Сандры и Джанни. «Для меня ты уже мёртв», – говорит ему сестра. Третий раз он проводится, когда Сандра приходит на церемонию памяти отца в конце картины. И если тема Прелюдии знаменует начало действия, возвращение к воспоминаниям, возрождение забытых

чувств, то цитата из финала в трёх примерах связана с образами смерти.

Подводя итоги, подчеркнём значимость музыкальных цитат в картине «Туманные звёзды Большой Медведицы». Если популярная музыка репрезентирует мир повседневности, реальности, то цитаты из «Прелюдии, хорала и фуги» С. Франка представляют мрачный и прекрасный мир угасающего аристократического рода, в котором всё подчинено эгоизму, страстям и мучительной борьбе с ними. Цитаты композиционно и драматургически организуют кинотекст, выполняя функции вступления и завершения, выделяя зоны кульминаций. Они характеризуют героев, становятся темами-символами: тема воспоминаний, тема семьи, тема любви и смерти. Идея фильма в некоторой степени оказывается созвучной философско-эстетической концепции фортепианного цикла – герои пытаются вступить в диалог с Богом, преодолеть призраки прошлого, найти новые силы для борьбы со страстями.

## Примечания

<sup>1</sup> Юткевич С. Лукино Великолепный, или Похвала режиссуре // Лукино Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания / сост., ред. и авт. коммент. Л. К. Козлов. М.: Искусство, 1986. С. 36.

<sup>2</sup> Баскаков В. Висконти и судьбы неореализма // Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания / сост., ред. и авт. коммент. Л. К. Козлов. М.: Искусство, 1986. С. 54.

<sup>3</sup> Liandrat-Guigues S. Les images du temps dans Vaghe stelle dell'Orsa de Luchino Visconti. Presses de la Sorbonne nouvelle, 1995. P. 149.

<sup>4</sup> Ibid., p. 149.

<sup>5</sup> Bacon H. Visconti Explorations of Beauty and Decay. Cambridge University Press, 1998. P. 126.

<sup>6</sup> Рогожина Н. Сезар Франк. М.: Советский композитор, 1969. С. 206.

<sup>7</sup> Апра А., Фьески Ж.-А., Понци М., Тешине А. «Туманные звёзды...», Чехов и Камю // Висконти: Статьи. Свидетельства. Высказывания / сост., ред. и авт. коммент. Л. К. Козлов. М.: Искусство, 1986. С. 249.

<sup>8</sup> Там же, с. 252.

<sup>9</sup> Делёз Ж. Кино. М.: Маргинем Пресс, 2013. С. 349.

## Список источников

1. Balaeva S. V. On Memories in The Zibaldone by Giacomo Leopardi // *Russian Linguistic Bulletin*. 2018. No. 1 (13), pp. 21–22. <https://doi.org/10.18454/RULB.13.03>
2. Балаева С. В. Поиски поэтического языка у Джакомо Леопарди // *Litera*. 2019. No. 4. DOI: 10.25136/2409-8698.2019.4.30288
3. Григорьева Н. Я. Критика нового героя в кино (Л. Висконти) и литературе (Ф. М. Достоевский) // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*. 2021. № 3 (18). С. 444–459. <https://doi.org/10.21638/spbu09.2021.302>
4. Агибаева М. Т. Миф об Амуре и Психее во французских кантатах первой половины XVIII века // *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2020. № 1. С. 42–53. <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11006>
5. Ермакова Л. Л. Лабрис, или Двойной топор, в переводах Вячеслава Иванова из Эсхила // *Philologia Classica*. 2017. No. 12 (2), pp. 218–230. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu20.2017.210>

*Информация об авторе:*

**А. А. Комарова** – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки и композиции.

## References

1. Balaeva S. V. On Memories in The Zibaldone by Giacomo Leopardi. *Russian Linguistic Bulletin*. 2018. No. 1 (13), pp. 21–22. <https://doi.org/10.18454/RULB.13.03>
2. Balaeva S. V. Search for Giacomo Leopardi's Poetic Language. *Litera*. 2019. No. 4. (In Russ.) DOI: 10.25136/2409-8698.2019.4.30288
3. Grigor'eva N. Ya. Critique of the New Hero in Cinema (L. Visconti) and Literature (F. M. Dostoevsky). *Vestnik of Saint Petersburg University. Language and Literature*. 2021. No. 3 (18), pp. 444–459. (In Russ.) <https://doi.org/10.21638/spbu09.2021.302>
4. Agibaeva M. T. Myth about Cupid and Psyche in French Cantatas of the First Half of the 18th Century. *South-Russian Musical Anthology*. 2020. No. 1, pp. 42–53. (In Russ.) <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11006>
5. Ermakova L. L. Labrys, Or Double Axe in Vyacheslav Ivanov's Translation of Aeschylus. *Philologia Classica*. 2017. No. 2 (12), pp. 218–230. (In Russ.) <https://doi.org/10.21638/11701/spbu20.2017.210>

*Information about the author:*

**Anastasia A. Komarova** – Ph.D. (Arts), Faculty Member at the Department of Music Theory and Composition.

Поступила в редакцию / Received: 29.05.22

Одобрена после рецензирования / Revised: 06.06.22

Принята к публикации / Accepted: 07.06.22