

А. А. КОМАРОВА

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

АУДИОВИЗУАЛЬНОЕ ОФОРМЛЕНИЕ ЖЕНСКОГО КИНО: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Статья посвящена проблематике, связанной с аудиовизуальным оформлением женского кино. В центре внимания исследователя – способы репрезентации женских персонажей в киноискусстве XX–XXI веков посредством звуковых и визуальных средств. Феномен женского кино рассматривается как особая область авторского и жанрового кинематографа. В статье выявлены разнообразные аудиовизуальные стратегии создания женского образа, рассмотрены трансформации традиционного «мужского кинозгляда», или *male gaze* (термин Л. Малви). Особое внимание уделено музыкальной интерпретации универсального «пути героини», отражающего стадии трансформации женской идентичности.

В исследовании рассматриваются образцы европейского авторского кино, голливудских франшиз и постхоррора, а также классической анимации. Среди анализируемых произведений – «Клео от 5 до 7» (1962) А. Варда, «Субстанция» (2024) К. Фаржеа, «Бедные-несчастные» (2023) Й. Лантимоса, «Мама!» (2017) Д. Аронофски, классический мультфильм студии Disney «Золушка» (1950) и др. Подчеркивается, что звук и музыка в названных фильмах выполняют структурообразующую и семантическую функции. При этом музыка женского кино подчиняется исторически сложившимся законам пространственно-временных искусств и опирается на принципы дихотомии мужского/женского тематизма, заимствованного из оперно-симфонической драматургии и общих законов драмы. В частности, принцип непрерывного напряженного развития образов главных героя и героини (и, соответственно, их музыкальных тем) подобен непрерывному музыкальному развитию, так называемому «динамическому сопряжению» (термин Ю. Тюлина). Кроме того, в родовых киножанрах традиционно применяется классический принцип сопоставления двух образно-тематических сфер – условной героини и лирики, соотношение которых варьируется от небольших различий до антагонистического контраста.

Ключевые слова: женское кино, аудиовизуальный анализ, феминистские интерпретации, «путь героини», теория *male gaze*, киномузыка.

Для цитирования: Комарова А. А. Аудиовизуальное оформление женского кино: к постановке проблемы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 3. С. 120–126.

DOI: 10.52469/20764766_2025_03_121

A. KOMAROVA

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

AUDIOVISUAL DESIGN OF WOMEN'S CINEMA: TOWARDS THE STATEMENT OF A PROBLEM

The article focuses on problems of the audiovisual design of women's cinema. Central to the discussion are the methods of representing female characters in the 20th- and 21st-century film art through sound and visual means. The phenomenon of women's cinema is examined as a distinct area within both auteur and genre filmmaking. The study identifies various audiovisual strategies for creating female images and explores the transformation of the traditional *male gaze* (term by L. Mulvey). Particular attention is paid to the musical interpretation of the universal "heroine's journey", reflecting the stages of transformation of female identity.

The research considers films from European auteur cinema, Hollywood franchises, and post-horror, as well as classic animation. The analyzed works include *Cléo from 5 to 7* (1962) by A. Varda, *The Substance* (2024) by C. Fargeat, *Poor Things* (2023) by Y. Lanthimos, *Mother!* (2017) by D. Aronofsky, and Disney's classic animated film *Cinderella* (1950). It is emphasized that sound and music in these films perform both

structural and semantic functions. The study notes that film music in women's cinema follows historically established principles of spatial-temporal arts and relies on the dichotomy of masculine/feminine thematic material, borrowed from operatic-symphonic dramaturgy and the general laws of drama. For instance, the principle of continuous, intense development of the main hero and heroine's images (and their respective musical themes) resembles continuous musical development, the so-called "dynamic coupling" (term by Yu. Tyulin). In traditional cinematic genres, this is typically expressed through the classical juxtaposition of two figurative-thematic spheres – conditional heroics and lyricism – the relationship between which can range from slight differences to stark antagonistic contrast.

Keywords: women's cinema, audiovisual analysis, feministic interpretations, "heroine's journey", *male gaze* theory, film music.

For citation: Komarova A. Audiovisual design of women's cinema: towards the statement of a problem. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 3. Pp. 120–126.

DOI: 10.52469/20764766_2025_03_121

Женское кино – широко трактуемое понятие, охватывающее теорию, критику, идеологию киноискусства, связанное с вкладом женщин в развитие киноиндустрии разных стран, гендерными особенностями жанрового и авторского кино. В границах культурного пространства, именуемого женским кино, сформировалось одноименное кинематографическое направление. Оно возникло в Европе 1960-х годов, коррелируя с идеями Новой волны в художественной культуре (1958)¹ и Новой волны во французском кино (1962)², движением второй волны феминизма³ и т. д. Применительно к исследованию этого кинонаправления представляются возможными различные аналитические подходы:

- семиотический и гендерно-семиотический (изучение знаковых различий между мужскими и женскими персонажами с учетом визуального и нарративного аспектов кинотекста);

- изучение «мужского взгляда» (*male gaze*) на женских персонажей (камера – мужской персонаж – зритель);

- комплексный (изучение мужских и женских персонажей в связи с социальными, экономическими, политическими и культурными условиями производства фильма).

Остановимся подробнее на втором теоретическом подходе, предлагающем воспринимать фильм «мужским взглядом»: камера – мужской персонаж – зритель. *Male gaze* – это изображение женщины с мужской гетеросексуальной точки зрения, позиционирующей ее как объект для удовольствия персонажа-мужчины и зрителя-мужчины. Термин был предложен в работе «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф» (1975), написанной теоретиком кино Л. Малви для журнала «Screen»⁴. В названном эссе характеризуются феномен вуайеризма в кино, различия между «мужским» и «женским» взглядами, маскулинные жанры, патриархальная структура киноиндустрии, формирование

идентичности субъекта и влияние идеологии на кино. В качестве образца изображения женщины с позиции «мужского взгляда» Л. Малви рассматривает сексуализированный экранный образ М. Монро, тиражируемый в крупных печатных изданиях – «New York Times», «Variety» и др. [1, р. 29–38]. Отметим, что стратегия *male gaze* получила широкое распространение в кино не только по идеологическим причинам, но и потому, что в структурном отношении она восходит к универсальному диалектическому монтажному методу, разработанному и теоретически обоснованному С. Эйзенштейном (идея аудиовизуального конфликта или контрапункта – горизонтального и вертикального сочетания/противопоставления выразительных средств киноязыка).

В качестве примера обратимся к фильму «Клео от 5 до 7» (1962), снятому А. Варда – женщиной-режиссером, яркой представительницей Новой французской волны. Здесь реализуется последовательная деконструкция «мужского взгляда» на уровне киноязыка. В центре сюжета Клео (К. Маршан) – молодая певица весьма эффектной внешности, прогуливающаяся по летнему Парижу с 17 до 19 часов, ожидая результаты медицинских анализов. С первых сцен режиссер погружает зрителя в особый темпоритм фильма. Подразумевается динамичное «балансирование» между субъективным восприятием времени (для главной героини двухчасовая «пауза» длится невыносимо долго) и объективной кинематографической реальностью, дополняемое активным монтажным ритмом и документальными зарисовками вечернего Парижа. Режиссер характеризует данный эффект следующим образом: «Внутри реального времени Клео экспериментирует с его субъективной длительностью: оно длится (развертывается) или стоит на месте» [2].

Звуковое пространство фильма, плотное и реалистичное, состоящее из внутрикадровой и

закадровой музыки, отличается видимым обилием диалогов и монологов, музыкальных цитат и разговоров о музыке, разнообразных звуковых «атрибутов» повседневности. Рассмотрим кульминационную сцену – эпизод репетиции: тревога Клео достигает наивысшей точки, вследствие чего женщина обрушивается с обвинениями на авторов песен, отказывается от ранее утвержденного репертуара, облачается в черное и отправляется на прогулку. Нервный срыв наступает героиню во время исполнения третьего куплета песни «Without you» («Cri d'amour», или «Крик любви», текст А. Варда, музыка М. Лёграна). Благодаря надрывно звучащей фразе «seule, laideet, livide» («одиноким, уродливым, яростным») полусхваченная атмосфера сцены драматизируется: блуждающий объектив кинокамеры застывает на лице героини, и светлое пространство комнаты сменяется театральным черным фоном, а внутрикадровый аккомпанемент на фортепиано – закадровым звучанием симфонического оркестра. Плачущая Клео, переставая замечать музыкантов и подругу, внезапно разрушает «четвертую стену» и обращается напрямую к зрителю.

Путешествуя по Парижу, девушка неоднократно слышит «La Belle P.» – фривольную песню из собственного репертуара. В «La Belle P.» легкомысленный текст подчеркивается изящной джазовой темой, словно мерцающей тембровыми красками флейты и колокольчиков, а также непринужденно-расслабленной манерой исполнения. Еще несколько часов назад радиоротация этой композиции вызывала у героини откровенную радость, но теперь, когда ей предстоит борьба за жизнь, Клео хочется буквально выключить все радиоприемники. Постепенно происходящая личностная трансформация героини преобразует и визуальную сторону фильма. Кинокамера уже не фиксируется на крупных планах фигуры; наблюдение за героиней уступает место ее субъективному взгляду на мир: Клео внимательно изучает лица и костюмы прохожих, посетителей кафе, детали интерьеров и экстерьеров. Финальное проведение «La Belle P.» – это режиссерская отсылка к «гламурному» музыкальному номеру, исполняемому М. Монро в «Джентльмены предпочитают блондинок» Г. Хоукса (1953). В «Джентльменах» белокурая Лорелей, танцующая на лестнице с восторженными поклонниками, провозглашает незамысловатую истину: «Diamonds Are Girl's Best Friends!» («Бриллианты – лучшие друзья девушки!»). Подобно голливудской кинодиве, Клео спускается по лестнице, однако не в студии, а в городском саду, напевая при этом «La Belle P.» не в сопровождении оркестра, но под «аккомпанемент» колышущихся деревьев и поющих птиц.

Таким образом, аудиовизуальный код гиперженственности, изучаемый А. Варда в «Клео», отсылает реципиента к образу стереотипной киноблондинки 1920–1950-х годов и, шире, к идеализированному/объективизированному объекту фемининности. Режиссер критикует традиционную репрезентацию этого образа и отвергает ограниченный круг голливудских топосов и жанров названного периода: поиск любви (жанры мелодрамы, музыкальной комедии), «белокурый демон» – роковая красотка, влекущая героя к гибели (жанр нуар), – и «блондинка в беде» (назовем, к примеру, известные работы А. Хичкока: «Окно во двор», 1954; «Психо», 1960; «Птицы», 1963 и др.). Варда рассказывает историю личностной трансформации героини, сумевшей преодолеть экзистенциальный кризис.

В современном кино теория *male gaze* сближается с общей тенденцией показа сильных телом и/или духом женских персонажей. Голливудские «героические» кинофраншизы предлагают зрителю целую галерею героинь, наделяемых «суперспособностями»: таковы Селина Кайл (М. Пфайффер) – «Бэтмен возвращается», 1992; Сьюзан Шторм (Д. Альба) – «Фантастическая четверка» и «Фантастическая четверка: Вторжение Серебряного серфера», 2005–2007; Лора Кинни (Д. Кин) – «Логан», 2017 и др.

Особенно активное развитие рассматриваемой теории наблюдается в жанре фильма ужасов, где слабые героини зачастую не только остаются в живых после схваток с потусторонними силами, монстрами и маньяками, но и одерживают победу, хотя бы временную, над силами зла («Техасская резня бензопилой», 1974; «Хэллоуин», 1978; «Чужой», 1979; «Пятница, 13-е», 1980; «Кошмар на улице Вязов», 1984 и т. д.). При этом в контексте данного жанра нередко фигурируют темы родов и женского здоровья, индустрии красоты и старения, психических расстройств и идентичности.

Одним из ярких примеров современного постхоррора, затрагивающего перечисленные темы, стала картина «Субстанция» (2024), снятая К. Фаржеа. Сюжет фильма повествует об угасающей знаменитости (Д. Мур), которая после увольнения продюсером (Д. Куэйд) начинает принимать экспериментальный препарат «Субстанция», чтобы произвести на свет собственную «обновленную» – молодую и улучшенную – версию (М. Куолли). Для самой Фаржеа эта работа явилась весьма значимым проектом – своеобразной творческой терапией на пути преодоления кризиса идентичности. Режиссер предлагает зрителю пройти вместе с главными героинями ужасающий, абсурдный, натуралистический и, как ни странно, комичный опыт физических

и духовных трансформаций. Здесь отрицается не только «мужской взгляд» на женщин, но и взгляд современной женщины на себя: видимое телесное несовершенство, увядающую красоту, и т. д. Острой критике подвергаются не физические несовершенства и возрастные изменения, но женские реакции, сопровождающие эти естественные и неизбежные процессы. Таким образом, в «Субстанции» символический «киноглаз», постепенно обращаемый к зрителю, становится своеобразным «кинозеркалом», в котором каждый обнаруживает собственные страхи.

«Субстанция» относится к смешанному жанру фильма ужасов/комедии, ее киноязык состоит из множества цитат и аллюзий на массовую «женскую культуру» (фильмы Д. Линча, Б де Пальмы, С. Кубрика, где исследуются «темные стороны» фемининности; образы М. Монро, мечтавшей избавиться от имиджа «наивной блондинки», Дж. Фонды, актерское амплуа которой предопределялось сплавом агрессивной сексуальности и внутреннего драматизма, и т. д.). Цветовые предпочтения героинь также отсылают к символике цвета в массовой культуре – сине-желтое у Д. Мур (цвета «супергероев» в коммерческом кино или комиксах), розовое у М. Куолли (основной «женский» цвет XX века).

Для того, чтобы подчеркнуть две главные стороны фильма – натуралистичность и интертекстуальность, Фаржеа обратилась к экспериментальной электронной музыке британского композитора Рафферти (Б. Стефански), имитирующей сердцебиение, пульс, измененные состояния сознания, аффектацию, и к цитатам из фильмов, академических и массовых музыкальных произведений. Назовем некоторые из них: саундтреки «Побудь в моей шкуре» (2013), «Головокружения» (1958), симфоническая поэма «Так говорил Заратустра» Р. Штрауса – отсылка к «Космической Одиссее 2001» С. Кубрика (1968), трек «Pump It Up!» диджея Endor (ремикс песни бельгийского музыканта Дэнзела) – отсылка к телепередачам по аэробике и одноименной корейской музыкальной ритм-игре, композиции Этты Джеймс и Анны фон Хауссвольф – исполнительниц блюза и инди-рока (песни «At Last – Sweetened Version», «Ugly and Vengeful»).

Таким образом, теоретический подход *male gaze* оказывается востребованным и жизнеспособным и в авторском, и в жанровом кино, он вполне успешно реализуется на визуальном и аудиальном уровнях кинотекста.

Остановимся подробнее на музыкальном оформлении женского кино. Вопросы, посвященные музыке этого направления, разрабатываются исключительно в зарубежных источниках⁵. Объединяет их феминистская теория. Женские

персонажи рассматриваются как «субъекты музицирования», изучению и критике подвергаются особенности их музыкальной репрезентации (посредством лирических музыкальных жанров – песни и баллады, интонаций классико-романтического лирического комплекса, вокальных и инструментальных тембров).

Следует заметить, однако, что киномузыка в первую очередь подчиняется исторически сложившимся законам пространственно-временных искусств. Классический саундтрек опирается на принципы дихотомии мужского/женского тематизма, заимствованного из оперно-симфонической драматургии и соотносимого с общими законами драмы. Принцип непрерывного напряженного развития образов главных героя и героини (и, соответственно, их музыкальных тем) уподобляется аналогичному разворачиванию музыкального материала, так называемому «динамическому сопряжению» (по Ю. Тюлину). Ю. Тюлин определяет «динамическое сопряжение» как «...связное развитие, усиленное до той степени, в которой возникают новые качества соотношения материалов и разделов формы <...> тематические материалы не только связываются между собой, но и вступают в особо тесные взаимоотношения. При этом возникает особая напряженность развития, внутренняя динамика, создающая постоянное ожидание дальнейшего “хода музыкальных событий”, и внешняя, отражающаяся в динамических оттенках, кульминациях и спадах» [3, с. 31]. Герои проходят диалектические этапы трансформации чувств, путь от знакомства к воссоединению/свадьбе/разрыву/смерти. Очевидно, что в родовых киножанрах традиционно применяется классический принцип сопоставления двух образно-тематических сфер – условной героики и лирики, соотношение которых варьируется от небольших различий до антагонистического контраста.

Примером драматического саундтрека, реализующим описанные принципы, является ранний звуковой фильм «Кинг-Конг» М. Купера и Э. Шодсака (1933). Композитор М. Штайнер в целом ориентируется на академическую традицию эпохи романтизма (расширенный симфонический оркестр, обращение к жанру симфонической увертюры, лейтмотивная система, экстрамузыкальность тематизма, запечатлевающего плеск волн, накал сражения, пляску туземцев и т. д.). Вечный сюжет о чудовище, влюбившемся в красавицу, своеобразно репрезентируется музыкальными темами персонажей: тема Кинг-Конга в темпе Allegro – динамичная, бурлящая, порой агрессивная, образуемая нисходящим мотивом в низком регистре у медных духовых и воинственными восходящими фанфарами; музыкальный

материал, связанный с красавицей Энн Дэрроуэй и темой любви, – нежная лирика у струнных и арфы, отсылающая к тематизму Liebestod из вагнеровского «Тристана».

Исследование женских образов в кино неразрывно связано с интерпретацией пути героини – универсального, сюжетно и структурно организованного монологического мифа, содержащего некие повторяемые и варьируемые действия, события (см. работы Дж. Кэмпбелла, В. Проппа, М. Мердок, У. Эко и др.). Путь героини (женщины) подобен, однако не идентичен пути героя (мужчины) и актуален для временных (музыка, литература) и пространственно-временных (театр, кино) видов искусств. В кино обнаруживаются десятки интерпретаций, например, мифа о Медее (от П. Пазолини до Л. фон Триера) или сказки (бродячего сюжета) о Золушке (более тридцати фильмов, мультфильмов, аниме разных лет, самая ранняя экранизация датируется 1898 годом – режиссер Дж. А. Смит).

Этот миф подробно рассмотрен юнгианским психотерапевтом М. Мердок в работе «Путешествие героини» (2023). Она предлагает несколько возможных и подвергаемых коррекциям этапов (стадий) «женского пути»: среди них – «сепарация от фемининности»; «идентификация с маскулинностью»; «дорога испытаний»; «иллюзорный дар успеха»; «сильная женщина может сказать “нет”»; «инициация и восхождение к Богине»; «непреодолимая жажда воссоединения с фемининностью»; «исцеление расщепления мать/дочь»; «поиск внутреннего мужчины с сердцем»; «вне дуальности» [4].

В кинематографе интерпретация «женского пути» во многом зависит от избираемого киножанра. Так, «биография» эталонной героини Золушки представлена следующими жанрами: фантазмагория («Золушка» Ж. Мельеса, 1899), комедия («Золушка» Н. Кошверовой и М. Шапиро, 1947), романтическая комедия/мелодрама («Золушка'80» О. Маленотти, 1980), аниме («Повесть о Золушке» Х. Сасагавы, 1996) и др.

Обратимся к классической полнометражной анимации студии «Дисней» (1950, режиссеры У. Джексон, Г. Ласк, К. Джероними). Волшебная сказка интерпретируется в мелодраматически-комедийном жанре, убеждая зрителя, что «мечта прилетит случайно» (название одной из песен мультфильма), а юмор и жизнелюбие помогут преодолеть любые невзгоды. Эта же идея красной нитью проводится в музыкальном оформлении кинотекста. Саундтрек из шести песен, написанных в духе романтической традиции с элементами блюза, иллюстрирует некие вехи «женского пути». В частности, «Cinderella» («Золушка») – музыкальное знакомство с глав-

ной героиней – доброй и жизнерадостной. «A Dream Is a Wish Your Heart Makes» («Мечта прилетит случайно») – надежда на близкое счастье; музыка вдохновлена «Трансцендентным этюдом» № 9 («Ricordanza») Ф. Листа⁶. «Oh, Sing, Sweet Nightingale» («Пой, соловушка») – комическое противопоставление бесталанности и невоспитанности сестер видимой одаренности, трудолюбию и скромности Золушки (чтобы подчеркнуть этот контраст, фальшивое пение сестры Анастасии сопровождается бездарным флейтовым аккомпанементом сестры Дризеллы, а пение Золушки – красочным звучанием симфонического оркестра и специальным эффектом многоканальной записи голоса певицы А. Вудс). Следующий номер, «The Work Song» («Золушка за работой»), сопутствует жанровой сцене, изображающей усердный труд птиц и мышей – друзей и помощников Золушки (речитатив, соло и ансамбль). «Bibbidi-Bobbidi-Boo» («Песня волшебства») – динамичная иллюстрация чудес, творимых Феей – Крестной матерью героини (энергию непрерывно разворачивающегося процесса «абсолютного волшебства» подчеркивают триоли и пунктирный ритм); «So This Is Love» («Моя любовь») – романтически-просветленная тема, которая соотносится с возвышенным чувством, охватившим Золушку и Принца.

В современном кино интерпретация жизненного пути героини зависит не столько от жанра, сколько от режиссерского стиля и многообразного сплава психологических, экзистенциальных, социальных тем, интересующих конкретного мастера. Например, у П. Альмодовара практически в каждой картине он неизбежно связан с проблемами материнства и обретения/потери партнера. В свою очередь, Л. фон Триер посвящает женскому милосердию кинотрилогию о «золотом сердце» (героини его фильмов, подобно героиням печальных сказок Г. Х. Андерсена, жертвуют собой во имя любви).

Причудливая экранизация «Бедные-несчастные» Й. Лантимоса (2023) представляет собой авторское толкование классического сюжета о Пигмалионе и созданной им Галатее. Согласно сюжету, в Лондоне викторианской эпохи студент-медик Макс Маккэндлс (Р. Юссеф) становится ассистентом эксцентричного хирурга Годвина Бакстера (У. Дефо). Он влюбляется в уникальное творение Годвина – Беллу Бакстер (Э. Стоун), стремительно развивающуюся молодую женщину, сознание которой проходит все стадии взросления – от младенчества и подросткового бунта до зрелости и независимости.

В «Бедных-несчастных» кинематографическая реальность меняется в соответствии с физическим и духовным ростом главной героини,

ЛИТЕРАТУРА

1. Mulvey L. Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946) // Mulvey L. Visual and Other Pleasures: selected essays. Bloomington: Indiana University Press, 1989. Pp. 29–38.
2. Navarro F., Crespo A., Sanz C. Later and even before. URL: <https://festivalcine Sevilla.eu/en/news/after-and-even> (дата обращения: 10.09.2025).
3. Тюлин Ю. Н., Бершадская Т. А. и др. Музыкальная форма: учеб. пособие / под ред. Ю. Н. Тюлина. М.: Музыка, 1974. 360 с.
4. Мердок М. Путешествие героини: Женский путь к целостности. М.: Клуб Касталия, 2023. 250 с.
5. Noone G. Inside the Dreamy Nightmare of Mother!'s Music-Free Soundscape // Vanity Fair. 2017. September 18. URL: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/09/> (дата обращения: 10.09.2025).

REFERENCES

1. Mulvey L. Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946). In: Mulvey L. Visual and Other Pleasures: selected essays. Bloomington: Indiana University Press, 1989. Pp. 29–38.
2. Navarro F., Crespo A., Sanz C. Later and even before. URL: <https://festivalcine Sevilla.eu/en/news/after-and-even> (date of application: 10.09.2025).
3. Tyulin Yu., Bershadskaya T. and oth. Muzykal'naya forma [Musical Form]: textbook. Ed.-in-chief Yu. Tyulin. Moscow: Muzyka, 1974. 360 p.
4. Merdok M. Puteshestvie geroini: Zhenskiy put' k tselostnosti [The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness]. Moscow: Klub Kastaliya, 2023. 250 p.
5. Noone G. Inside the Dreamy Nightmare of Mother!'s Music-Free Soundscape. In: Vanity Fair. 2017. September 18. URL: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2017/09/> (date of application: 10.09.2025).

Комарова Анастасия Алексеевна

кандидат искусствоведения, специалист по работе
с иностранными студентами,
старший преподаватель кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
anastasiakomarova@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-3563-1625

Anastasia A. Komarova

Ph. D. (Art), Specialist in Work with Foreign Students,
Senior Lecturer at the Department of Music History
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
anastasiakomarova@yandex.ru
ORCID: 0000-0002-3563-1625