

УДК 7.01

ЧАРЛИ ЧАПЛИН – КОМПОЗИТОР

Безменов В. С.^{1,2}

¹ Институт современного искусства, Новозаводская ул., 27 А, Москва, 121309, Россия.

² Культурный центр «Зеленоград», Центральная пл., 1, Зеленоград, 124482, Россия.

Статья посвящена композиторской деятельности выдающегося кинорежиссера и актера Чарльза Спенсера Чаплина. Этот ракурс его деятельности наименее изучен, в особенности в русскоязычном музыковедении. Материалом для исследования стали опубликованная на русском языке автобиография Чаплина (1990), а также англоязычные интернет-источники. Предметом анализа также явились фильмы с музыкой Чаплина и ноты его киномузыки, опубликованные в Интернете. В центре внимания – вопросы о многогранном даровании кинорежиссера, актера и композитора; о визуальном, пластическом, кинодраматургическом, хореографическом, звуковом и композиторском основаниях авторского контрапункта, представляющего универсализм Чаплина.

Автор приходит к выводу, что Чаплину в его фильмах удалось создать органичный синтез звука и жеста, представить музыку к фильму в структурообразующем и смысловом контексте через создание системы звуковых маркеров-лейтмотивов.

Ключевые слова: Чаплин-композитор, искусство немого кино, киноискусство, синтетическая природа кино, саундтреки.

CHARLIE CHAPLIN AS A COMPOSER

Bezmenov V. S.^{1,2}

¹ Institute of Contemporary Art, Novozavodskaya St., 27 A, Moscow, 121309, Russia.

² Cultural Center “Zelenograd”, Central Sq., 1, Zelenograd, 124482, Russia.

The article is devoted to the composer's work of the outstanding film director and actor - Charles Spencer Chaplin. This aspect of his work is the least studied, especially in Russian-language musicology. The material for the study was: Chaplin's “Autobiography” published in Russian (Chaplin C. S. “About myself and my work”), as well as various Internet sources and articles published in English on his personal

website. The basis of the analysis were films with Chaplin's music and the notes of his film music published on the Internet. The discussion focuses on the complex talent of the film director, actor and composer. The final conclusion is the multi-level nature of genius. It was embodied in the creation of films on the visual, plastic, film dramaturgic, choreographic, sound and composer levels, which serve as the basis for the author's counterpoint, representing Chaplin's universalism. The conclusion of the article is that Chaplin created an organic synthesis of sound and gesture in his films, in the context of which he managed to present the music for the film in a structure-forming and semantic context, through the creation of a system of sound markers-leitmotifs.

Keywords: Chaplin, composer, silent film art, cinema art, synthetic nature of cinema, soundtracks.

Творчество Чарльза Спенсера, или Чарли Чаплина, традиционно ассоциируется с искусством кино, в то время как его связь с музыкой (также известный факт) – редко обсуждаемая тема. В фокусе исследования данной статьи – контуры музыкальной биографии Чаплина в контексте его композиторского творчества.

Чаплин создавал саундтреки для всех своих фильмов, начиная с «Огней большого города» (1931). Композитор и аранжировщик музыки Чаплина Рэй Раш высоко оценил эту сторону его таланта: «Музыкальный гений Чаплина – это бунт против условностей в сочетании с безупречным чувством реальности» [1].

Чаплин начал свое знакомство с музыкой за кулисами Мюзик-холла, где его мать работала певицей. В «Автобиографии» он вспоминал и своего отца (также Чарльза Чаплина) – известного вокалиста, выступавшего вместе с матерью в Кентерберийском мюзик-холле. Когда у его матери пропал голос, ее заменил на сцене Чарли: будучи прирожденным исполнителем, он спел две песни, делая паузы между ними, чтобы подобрать монеты, которые ему бросала удивленная публика.

Чаплин часто рассказывал историю о том знаменательном дне, когда «музыка вошла в его душу». Однажды, возвращаясь домой, он «внезапно услышал музыку, доносившуюся из вестибюля углового паба *White Hart*. Это была “Жимолость и пчела”, сыгранная с лучезарной виртуозностью на фисгармонии и кларнете». «Я, – вспоминал Чаплин спустя годы, – никогда раньше не осознавал мелодии, но эта была прекрасной и лиричной, такой веселой и жизнерадостной, такой теплой и успокаивающей. Я забыл о своем отчаянии и перешел дорогу туда, где были музыканты... Именно здесь я впервые открыл для себя музыку, или впервые узнал ее редкую красоту, которая радовала и преследовала меня с того момента...» [2].

В 1898 году, в девятилетнем возрасте, Чаплин начал свою исполнительскую карьеру в английском мюзик-холле, в труппе юных танцоров-сабо «Восемь ланкаширских парней». Во время тура по США в 1912 году Чарли везде брал с

собой скрипку, а однажды купил виолончель. Чаплин в путешествии носил с собой оба музыкальных инструмента, «на которых с шестнадцати лет практиковался по четыре-шесть часов в день» [2]. Чаплин занимался дирижированием с театральным дирижером или же с тем, кого тот рекомендовал; «...его скрипка была натянута левой рукой с басовым стержнем и звуковым столбом наоборот» [2].

Амбиции стать концертирующим музыкантом или, если не удастся, использовать музыкальные навыки в водевильных номерах постепенно рассеялись, и появилось понимание невозможности достичь совершенства в этой области. Позже Чаплин критически высказался о своих музыкальных успехах: «Что касается виолончели, я мог хорошо позировать с ней, и только» [2]. И тем не менее Чаплин играл на виолончели на съемках «Золотой лихорадки», периодически играл в кино на скрипке (в частности для Джеки Кугана на съемках фильма «Малыш»). В 1918 году журналист Чарльз Лэпворт писал: «Будет странно, если Чарли не возьмет в руки скрипку и смычок и не сопроводит ваши замечания классическим облигато» [3, с. 296]. Сложность и неоднозначность своих отношений с музыкой Чаплин выразил в снятой им на киностудии *Keystone* короткометражке «Его музыкальная карьера» (1914), основанной на собственной истории жизни и творчества.

Юношей Чаплин посещал «Метрополитен-опера» в Нью-Йорке, чтобы посмотреть «Тангейзера». Об этом он писал в своей автобиографии: «Я никогда не видел большой оперы за исключением нескольких небольших фрагментов в водевиле, и даже краткое знакомство с ней вызвало полнейшее неприятие. Но теперь я жаждал ее увидеть. Я купил место в амфитеатре. Опера исполнялась на немецком языке, и я не понимал ни слова из нее и не знал сюжета. Но, когда мертвую королеву уносили под музыку хора пилигримов, я горько рыдал. Казалось, это подводит итог всем тяготам моей жизни. Я едва ли мог себя контролировать. Я не знаю, что думали люди вокруг меня, но я вышел на трясущихся ногах и эмоционально разбитый» [3, с. 146].

В кино у Чаплина музыка всегда играла важнейшую роль: «Простые мелодии помогали мне проникнуть в образ моих комедий. В одной из них, которая называлась “20 минут любви”, полной грубости и бессмыслицы в парках, с полицейскими и нянями, я вписывался в разные ситуации и выпутывался из них под мелодию “Too Much Mustard”, популярного в 1914 году танца» [2]. В 1916 году Чаплин совместно с английским водевильным комиком Бертом Кларком основал музыкальное издательство, арендовав небольшую комнату в офисном здании в центре города, где они издали две тысячи экземпляров «двух очень плохих песен» [3, с. 260] Чаплина и других музыкальных композиций. «Мы продали три экземпляра: один Чарльзу Кэдмену, американскому композитору, и два – пешеходам, которые случайно проходили мимо нашего офиса по пути вниз», – писал в «Автобиографии» Чаплин [3, с. 296]. В итоге «Charles Chaplin Music Company» закрылась сразу же после публикации первых трех («Oh! That

Cello», «There's Always One you Can't Forget» и «The Peace Patrol») чаплинских музыкальных композиций. Несмотря на первоначальный провал издательского бизнеса, Чаплин в дальнейшем создавал мелодии, которые публиковались одновременно с выходом фильмов. Так, например, в момент выхода на экраны фильма «Золотая лихорадка», он записал песни с оркестром Эйби Лаймана.

В эпоху немого кино существовала практика заказов профессиональным аранжировщикам саундтреков крупных фильмов. Традиционно саундтреки составлялись из ранее опубликованной музыки, а затем исполнялись вживую силами тех инструментальных ансамблей, которые мог себе позволить тот или иной кинотеатр. Известно, что, начиная с фильма «Женщина из Парижа» (1923), Чаплин был включен в создание музыкального сопровождения своих фильмов. В процессе работы над «Огнями большого города» Чаплин пришел к выводу, что преимущество звуковых фильмов над немым кино была возможность не спонтанного музыкального сопровождения в кинотеатре, а управления процессом создания звукового фона. Поэтому он решился сочинить свою собственную музыку: «Я пытался сделать элегантную, романтическую музыку для сопровождения моих комедий, в отличие от персонажа бродяги, поскольку такая музыка придавала моим фильмам эмоциональное измерение. Музыкальные аранжировщики редко это понимали» [3, с. 286]. Чаплин не стремился составить конкуренцию профессиональным аранжировщикам, ему хотелось, чтобы «музыка была контрапунктом изящества и очарования для выражения чувств» [3, с. 296]. После того, как Чаплин озвучил один или два фильма, по его словам, он начал «смотреть на партитуру профессиональным взглядом дирижера», понимая также и тонкости оркестровки. Чаплин обладал врожденным чутьем в области музыкальной формы. Мелодический дар и умение чувствовать гармонию говорят о его удивительном музыкальном и композиторском таланте.

В 1942 году он решил вернуться к фильму «Золотая лихорадка» 1925 года и заменил интертитлы (титульные карточки) немого фильма собственным закадровым повествованием с музыкальным сопровождением. В дальнейшем Чаплина увлек жанр музыкальной пародии: он создавал пародии на «поп» (песни 1950-х) для своего фильма 1957 года «Король в Нью-Йорке». К началу 1970-х Чаплин создал саундтреки ко всем своим ранним немым фильмам, снятым с 1918 по 1928 год («Оружие на плечах», «Пилигрим» и «Собачья жизнь», «Цирк», «Малыш», «Праздный класс», «Вербный день», «Удовольствие дня», «Солнечная сторона» и «Женщина из Парижа» и др.). Многие из мелодий к этим фильмам стали хитами (напр., к фильму «Графиня из Гонконга» в исполнении Петулы Кларк).

В семейных архивах Чаплина хранится множество аудиозаписей его работы за фортепиано над музыкой для кино, в которых он импровизировал на инструменте или что-то напевал. В своем доме в Швейцарии он принимал в гостях выдающихся музыкантов: Артура Рубинштейна, Айзека Стерна,

Рудольфа Серкина и Клару Хаскил, Владимира Горовица [2]. В «Автобиографии» есть воспоминания о совместном обеде с Горовицем: «... гости обсуждали состояние мира и говорили, что Депрессия и безработица приведут к духовному возрождению. Внезапно Горовиц встал и сказал: “Эта беседа вызвала у меня непреодолимое желание поиграть на рояле”. Конечно же, никто не возражал против этого, и он сыграл Сонату № 2 Шумана. Сомневаюсь, что ее когда-либо играли также прекрасно» [2]. Чаплин встречался также и с Рахманиновым. Он описывает его как «странного человека, в котором было что-то аскетическое и затворническое». «В тот вечер я сказал, что искусство – это дополнительная эмоция, примененная к искусной технике. Кто-то упомянул религию, и я признался, что не верующий. Рахманинов тут же прервал: “Но как может быть искусство без религии?” На мгновение я был озадачен. “Я не думаю, что мы говорим об одном и том же, – ответил я. – Мое представление о религии – это вера в догму, а искусство – это чувство, более чем вера”. “Также и религия”, – ответил он. После этого я предпочел промолчать» [3, с. 35].

Не менее яркой и интересной страницей музыкальной «Автобиографии...» Чаплина является та часть, в которой он делится впечатлениями от встреч с И. Стравинским и А. Шенбергом. Так же как и Горовиц, Стравинский обедал в доме Чаплина. Последний предложил сделать совместный фильм, который, как полагал хозяин дома, «должен был быть сюрреалистическим» [3, с. 145].

Чаплин описывает сюжет фильма вкратце, как сцену в ночном кабачке: «За столиками сидят группы людей и парочки, словно олицетворяющие различные человеческие пороки: алчность, лицемерие и жестокость, а на эстраде представляются Страсти Господни». Эта идея откровенно возмутила Стравинского, он помрачнел и воскликнул: “Но это же кощунство!”. Чаплин был смущен, так как это не входило в его намерения, так как он представлял это критикой отношения людей к христианству» [2]. На том разговор о фильме закончился, но несколько недель спустя Чаплин получил письмо от Стравинского с вопросом о том, по-прежнему ли он готов сделать совместный фильм.

Однажды Ханнс Эйслер привел А. Шенберга в студию Чаплина. Для Чаплина Шенберг был значимым композитором. По его описанию, Шенберг был маленького роста, откровенным и резким в общении. Чаплин «регулярно видел Шенберга в Лос-Анджелесе на чемпионатах по теннису, сидящим в одиночестве на трибунах на солнце, в белой кепке и футболке» [3, с. 147]. Шенберг резко раскритиковал музыку Чаплина к комедии «Новые времена», в то время как сам фильм ему понравился. Чаплин также упоминает историю, рассказанную Эйслером о периоде обучения гармонии у великого композитора, когда последнему приходилось проходить по пять миль по снегу посреди зимы, чтобы попасть на восьмичасовой урок. Шенберг сидел за пианино, пока Эйслер, оглядываясь через плечо, читал ноты. Следует упомянуть, что в тот период у

Шенберга редели волосы. Он говорил ему: «Молодой человек, не свистите. Ваше ледяное дыхание холодит мне голову» [2].

В музыке Чаплина к фильмам часто встречаются как прямые, так и квазицитаты, а также ссылки на музыку таких стилистически различных композиторов, как Дебюсси, Брамс и Элгар. Чаплин ссылается на «Рапсодию в стиле блюз» Гершвина в сцене отплытия корабля в «Новых временах». Использование музыкальных цитат говорит о том, что Чаплин прекрасно знал музыку и был ею действительно увлечен. Одним из наиболее важных тембров для Чаплина стала скрипка: в его фильмах этот инструмент всегда звучит в самые яркие моменты, начиная с темы девушки-цветочницы в «Огнях большого города». В этом проявлялось его музыкально-тематическое чутье и тонкое ощущение музыкального кинорежима.

Как было сказано выше, великий комик и режиссер в качестве композитора работал с различными аранжировщиками. В процессе создания музыки к фильму «Огни рампы» Чаплин работал с аранжировщиком Рэем Рашем. Генри Грис, автор книги «Чаплин в Голливуде», пишет о том, как они взаимодействовали. Раш переводил на музыкальный язык мелодию, которую напевал ему Чаплин, а Чаплин старался как можно лучше передать то, что звучало у него в голове. Понимая недостаток профессиональных композиторских навыков у Чаплина, которые лишь отчасти компенсировались музыкальной одаренностью, Раш неоднократно стремился найти решения существующих несоответствий между воображаемым Чаплиным звуковым образом и возможностью гармонического представления. Он говорил Чаплину, что в итоге существуют всего четыре варианта трезвучий: мажорное, минорное, уменьшенное и увеличенное, которые становятся фундаментом в любой гармонической комбинации. Все это он продемонстрировал на фортепиано. Чаплин всегда прислушивался и был готов воспринимать новые знания. А потом он говорил: «Рэй, я так не могу. Ты хочешь, чтобы я структурировал свои музыкальные мысли. Это совершенно невозможно!» [4]. Раш пытался во всей возможной полноте звучания воспроизвести на фортепиано те инструменты, которые имел в виду Чаплин. Кинорежиссер представлял звучание конкретных тембров и инструментов. Он спрашивал Раша: «Где валторны? Где контрапункт к мелодии? Где арфа?». Раш отвечал: «Здесь нет арфы... это всего лишь фортепиано» [4].

Как пишет исследователь Грис, музыкальный гений Чаплина – это «организованный бунт против условностей в сочетании с идеальным чувством настоящего». Идеи Чаплина зачастую противоречили правилам классической гармонии или оркестровки, однако он настаивал, что должно быть именно так. То, что он слышал внутренним слухом, иногда противоречило привычной музыкальной логике, но таковы все новые музыкальные идеи. Грис подчеркивает, что именно благодаря отказу от ритмической инерции и привычных музыкальных правил Стравинский ввел в современную музыку,

например, полиритмию и темповый контрапункт. С точки зрения Раша, гений Чаплина тесно связан с его внутренним слухом [4].

Очевидно, что Чаплину было бы сложно не прибегать к услугам аранжировщика, который, по существу, становился его соавтором и не всегда мог адекватно представлять первоначальный замысел режиссера и композитора. Наряду с этим значимость аранжировки также нельзя недооценивать, равно как и смещать акцент в сторону большей ценности последней. Общеизвестно, что Ферди Грофе, блестящий мастер оркестровки и прекрасный композитор, в свое время оркестровал «Рапсодию в стиле блюз» Гершвина непосредственно перед ее первым исполнением оркестром Пола Уайтмена 12 февраля 1924 года [5]. Таким образом, знаменитое соло кларнета – «визитная карточка» этого сочинения – отнюдь не персональное решение композитора, а удачнейшая находка аранжировщика. В подобном контексте нельзя недооценивать автора музыкальной темы или же мелодии, каковым был Чаплин-композитор.

Первым случаем создания Чаплиным музыки к собственным фильмам стала работа над «Огнями большого города». Несмотря на то, что Чаплин предпочитал, чтобы в его фильмах был живой звук, он продолжал снимать без диалогов, с синхронизированным звуком. В «Огнях большого города» Чаплин сохранил суть немого кино, но включил в него инновации в киноиндустрии, представив синхронизированную музыку на целлулоиде [4]. Чаплин принял для себя решение, что речевые диалоги не стоит включать в фильм «Бродяга». Единственным озвученным эпизодом в фильме становится речь советника, служащая проекцией политических суждений Чаплина.

«Огни большого города» стал одним из главных финансовых и художественных успехов Чарли Чаплина, и в то же время это был один из его любимейших фильмов. Несмотря на то, что четырьмя годами ранее, до появления «Огней...», «Великий немой заговорил», т. е. кино стало звуковым, Чаплин предпочел трансформировать и обновить идеи немого кино. Всего за шесть недель при участии композитора Артура Джонстона была создана музыка, которая включала в себя более ста музыкальных фрагментов. Leitmotifом служила песня «Кто купит мои фиалки?» (“La Violetera”) испанского композитора Хосе Падиллы в ритме хабанеры. В первоначальном варианте ее исполняла певица Кармен Флорес, затем Ракель Меллер, а инструментальная версия стала популярной в качестве танго. Известно, что Чаплину не удалось снять Ракель Меллер в главной роли, но для Чаплина этот звуковой образ был связан именно с ней, а автор песни не имел значения [4].

Музыкальная тема «Кто купит мои фиалки?» используется не буквально. Она трансформируется. Текст редуцируется, остается только инструментальная мелодия. Хотя Цветочница и играет главную роль в фильме, все изменения, которые претерпевает мелодия в сценах, связаны с необходимостью ее музыкальной и темпо-временной адаптации к изображениям. Так, при первом

появлении Цветочницы в конце сцены темп темы замедляется, так как мелодия уже сопровождает Бродягу. Таким образом, песня слепой Цветочницы становится лейтмотивом персонажа, которого играет Вирджиния Черрилл. Эта музыкальная тема звучит в те моменты, когда Вирджиния присутствует на экране или же когда Бродяга вспоминает о Цветочнице, которую она играет. Существовая в качестве лейтмотива, эта мелодия несет в себе двойную функцию создания формальной структуры фильма.

Следует также отметить, как мастерски Чаплин использует шум в своем фильме «Новые времена». Трудовая деятельность персонажей структурируется посредством звуков (сигналов и гудков), которые нарушают беззвучную монотонность рабочего дня на протяжении всего фильма, а вместо человеческих голосов мы слышим бесконечные звуки ритмично работающих машин. «Новые времена» остаются одним из величайших фильмов прошлого века, и музыка Чаплина играет в этом немалую роль.

Лейтмотивный принцип сопровождения музыкой кадра для Чаплина оказывается основополагающим. Его лейтмотивы – не только музыкальный образ того или иного персонажа, это идея замены человека машиной (как в «Новых временах») и суэта города в квази-джазовых темах «Огней большого города» и «Короля в Нью-Йорке». В «Огнях большого города» также звучит лейтмотив главного героя, который появляется в драматургически важных моментах фильма (например, в момент нокаута Бродяги в боксерском поединке, в сцене ареста).

Музыка Чаплина, а также цитаты или жанровые стилизации в некоторых случаях звучат в пародийном комическом контексте. Такова пародия на рок-н-ролл в «Короле в Нью-Йорке». Часто композитор Чаплин также сопровождает видеоплан музыкой, которая ритмически имитирует действие. Танцевальные ритмы, которые часто использует в своих саундтреках Чаплин, синхронно сопровождают движения, по сути своей танцевальные (как в сценах катания на коньках в «Новых временах» или «Ноева ковчега» в фильме «Цирк»). Следует также отметить безусловное мелодическое дарование Чаплина-композитора. Оно проступает в темах Бродяги и Города из «Огней большого города» и в главной теме из «Малыша». Другие известные мелодии Чаплина можно услышать в фильмах «Графиня из Гонконга» («Это моя песня»), «Король в Нью-Йорке» («Весенняя песня»). Музыку фильма «Огни большого города» часто называют «балетной». Характеристика стала для Чаплина, как он утверждал в своей «Автобиографии» [2], весьма лестной.

Чаплин нередко повторно использовал в музыке к фильмам собственные темы: мелодию из «Новых времен» он использовал в сцене в ресторане «Аппенрот» в «Огнях рампы». В других фильмах также можно обнаружить аналогичные музыкальные идеи Чаплина. Так, тема из сцены с пирожными из «Собачьей жизни» напоминает «Скрипичный каприз» из «Огней большого города» как по структуре, так и по темповой и ритмической свободе и особой

яркой фразировке. Чаплин часто использовал музыкальные цитаты в своих фильмах (например, цитату из «Спящей красавицы» П. И. Чайковского в «Золотой лихорадке», или цитату из «Венгерской рапсодии №5» Брамса в сцене бритья Чаплиным Честера Конклина, или Прелюдию к «Лоэнгрину» Вагнера в фильме «Великий диктатор»). Очевидно, что никакой другой композитор не смог бы так хорошо передать эмоции и специфику актерских движений для фильмов, кроме самого Чаплина.

Подводя итоги, подчеркнем, что, обладая невероятным режиссерским чутьем и музыкальностью, Чаплин смог создать органичный синтез звука и жеста, представить музыку к фильму в структурообразующем и смысловом контексте, создать систему звуковых маркеров-лейтмотивов. Одним из главных выводов настоящего исследования является вывод о комплексном даровании Чаплина, воплотившемся в создании фильмов на нескольких уровнях: визуальном, пластическом, кинодраматургическом, хореографическом, звуковом и композиторском. Все эти уровни создают невероятный авторский контрапункт, который представляет универсальный гений Чаплина.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Chaplin Ch. S. Musical Biography* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.charliechaplin.com/en/articles/321-Chaplin-A-MusicalBiography?category=biography> (дата обращения: 04.06.2025).
2. *Chaplin Ch. S. My Autobiography* / Traducción: Julio Gómez de la Serna, Spain, Madrid, 1964. 605 p. [Электронный ресурс]. URL: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://bnjm.cu/img/noticias/2021/6/25/Autobiografia%2520%2520Charles%2520Chaplin.pdf&ved=2ahUKEwiM7vjDodeNAXV_U1UIHVyzJUoQFnoECAs-QAQ&usq=AOvVaw1AmoFc3SzwRS8JuAvFlAi (дата обращения: 04.06.2025).
3. *Чаплин Ч. С. О себе и своем творчестве: в. 2 т. / пер. З. Гинзбург, ред. А. Кукаркин. М.: Искусство, 1990. Т. 1. Автобиография. 352 с.*
4. *Gris H. Extracts from the typescript of "Hollywood Chaplin"* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.charliechaplin.com/en/films/9-Limelight/articles/326-Extracts-from-the-typescript-of-Hollywood-Chaplin> (дата обращения: 06.06.2025).
5. *Haim A. George Gershwin's Rhapsody in Blue: Performances and Recordings in the 1920s. Part 1. The United States* [Электронный ресурс]. URL: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://bixbeiderbecke.com/RhapsodyInBlueSubmittedFinal.pdf&ved=2ahUKEwjZ0OPOgd2NAXX3ExAIHTgeFfwQFnoECBAQAQ&usq=AOvVaw1ALXKYzu8MRwukrWBxXPQa> (дата обращения: 04.06.2025).

REFERENCES

1. *Chaplin Ch. S.* Musical Biography [Электронный ресурс]. URL: <https://www.charliechaplin.com/en/articles/321-Chaplin-A-Musical-Biography?category=biography> (дата обращения: 04.06.2025).
2. *Chaplin Ch. S.* My Autobiography / Traducción: Julio Gómez de la Serna, Spain, Madrid, 1964. 605 p. [Электронный ресурс]. URL: https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://bnjm.cu/img/noticias/2021/6/25/Autobiografia%2520Charles%2520Chaplin.pdf&ved=2ahUKEwiM7vjDodeNAXV_U1UIHVyzJUoQFnoECAsQAQ&usg=AOvVaw1AmoFc3SzwRS8JuAvFlAi (дата обращения: 04.06.2025).
3. *Chaplin Ch. S.* О себе и своём творчестве: в. 2 т. / пер. 3. Гинзбург, ред. А. Кукаркин. М.: Искусство, 1990. Т. 1. Автобиография. 352 с.
4. *Gris H.* Extracts from the typescript of “Hollywood Chaplin” [Электронный ресурс]. URL: <https://www.charliechaplin.com/en/films/9-Limelight/articles/326-Extracts-from-the-typescript-of-Hollywood-Chaplin> (дата обращения: 06.06.2025).
5. *Haim A.* George Gershwin’s *Rhapsody in Blue*: Performances and Recordings in the 1920s. Part 1. The United States [Электронный ресурс]. URL: <https://www.google.com/url?sa=t&source=web&rct=j&opi=89978449&url=https://bixbeiderbecke.com/RhapsodyInBlueSubmittedFinal.pdf&ved=2ahUKEwjZ0OP Ogd2NAXX3ExAIHTgeFfwQFnoECBAQAQ&usg=AOvVaw1ALXKYzu8MRwukrWBxXPQa> (дата обращения: 04.06.2025).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Безменов В. С. – канд. искусствовед., доц. каф., певец, продюсер;
bezmenov333@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3981-9649

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Bezmenov V. S. – Cand. Sci. (Art), Ass. Prof. of the Chair, singer, producer;
bezmenov333@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3981-9649