

На правах рукописи



ЧЕРНЫШОВ Александр Валерьевич

**МЕДИАМУЗЫКА:
ОСНОВЫ ТЕОРИИ, ПРАКТИКА И ИСТОРИЯ**

Специальность 17.00.02 — Искусствоведение. Музыкальное искусство

А в т о р е ф е р а т

диссертации на соискание учёной степени
доктора искусствоведения

Москва — 2013

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной музыки
Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

Научный консультант:

САПОНОВ Михаил Александрович, доктор
искусствоведения, профессор и заведующий
кафедрой истории зарубежной музыки
Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского

Официальные оппоненты:

АМРАХОВА Анна Амраховна, доктор
искусствоведения, заместитель главного
редактора журнала «*Musiqi dunyasi*» («Мир
музыки»)

ЕГОРОВА Татьяна Константиновна, доктор
искусствоведения, профессор кафедры
эстетики, истории и теории культуры
Всероссийского государственного университета
кинематографии им. С. А. Герасимова

РОМАЦУК Инна Михайловна, доктор
искусствоведения, профессор кафедры
«Музыковедение и композиция» и проректор по
научной работе Государственного музыкально-
педагогического института им. М. М.
Ипполитова-Иванова

Ведущая организация:

**Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова**

Защита состоится «19» июня 2014 года в 16:00 на заседании диссертационного совета
Д 210.009.01 при Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского по адресу:
125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории
им. П. И. Чайковского.

Автореферат разослан « 01 » _____ апреля _____ 2014 г.

Учёный секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

М. В. Переверзева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования.

В наши дни музыка электронного вещания занимает самые массовые позиции в музыкальной культуре и для большинства людей даже заменяет посещение театров и филармонических залов. Неслучайно, что электронные масс-медиа (часто сокращённо – «медиа»), к которым, в первую очередь, относятся радио, телевидение и интернет-вещание, имеющие два основных определяющих критерия — массовость (широкодоступность) и регулярность (периодичность), становятся важнейшими носителями образцов звучащей музыки, в том числе произведений музыкального искусства.

Музыка электронных средств массовой информации — медиамузыка¹ — как творческое направление полностью сформировалась относительно недавно, только к 90-м годам XX века, когда окончательно сложилась жанровая система масс-медиа, состоящая из художественных, информационных, рекламных произведений, форм трансляции и смежных с ней жанров, а также стало полноценно функционировать круглосуточное музыкальное телерадиовещание. В дальнейшем эта жанровая система многократно расширялась вариантами интернет-СМИ (онлайн-вещание и периодически выкладываемые в электронную сеть аудио- или видеофайлы), а также внедрением цифрового телевидения и радио, повлёкшим за собой разнообразное «переплетение» устоявшихся медиасредств.

Сегодня, когда история кинематографа, выступающего помимо кинотеатрального существования составной частью телевидения и Интернета, прошла столетнюю отметку, а история телерадиовещания к этой отметке приближается, очевидно, что музыкальный звук — важнейшая часть экранных и микрофонных синтетических масс-медиа, которую необходимо систематизированно изучать с теоретической, исторической и социальной сторон, выявляя основные принципы эстетики и композиционного строения теле-, радио- и интернет-произведений, связанные с их музыкальной составляющей.

Объект исследования.

Объектами исследования стали медиамузыкальные технологии доцифровой и цифровой эпохи СМИ. Они рассматривались как обобщённо, так и в своём конкретном проявлении в медийных жанрах музыкально-трансляционного, художественного, информационного и рекламного характера. Кроме того, объектом исследования выступила история становления медиамузыки, начиная с конца XIX века, на протяжении всего XX века и заканчивая количественными и качественными изменениями медиамузыки на границе тысячелетий.

Предмет исследования.

¹ Термин «медиамузыка» предложен А. Чернышовым.

Предметами исследования явились экранные и микрофонные произведения отечественного и зарубежного производства. С одной стороны, это перенесённые в медийное пространство традиционные концертные или сценические музыкальные произведения: музыкальная трансляция и смежные с ней явления (фильмы-телеконцерты, фильмы-телебалеты, фильмы-телеоперы, фильмы-телемюзиклы и т. п.), а также фильмы-на-музыку (фильмы-балеты, фильмы-оперы, фильмы-мюзиклы, песенные видеоклипы). С другой стороны, это медиапроизведения, в которых музыка выступает в качестве оформительского, «строительного» материала, порой играющего важнейшую роль в их драматургии: игровые, документальные, анимационные художественные фильмы и сериалы (кинофильмы, телефильмы, мультфильмы, радиопильмы, телеспектакли, радиоспектакли, киносериалы, телесериалы, радиосериалы), информационные и информационно-развлекательные программы (выпуски новостей, ток-шоу, ТВ-игры) и рекламная продукция эфира (прежде всего, коммерческие рекламные ролики и самореклама вещательных каналов).

Предметами исследования выступили и собственно линейные (телевидение, радио, Интернет) и нелинейные (Интернет) масс-медиа и музыкальное оформление их каналов, а также связанный с музыкальным дизайном уникальный феномен тематических звуковых библиотек медиамузыки.

Степень изученности проблемы.

Так как медиамузыка имеет свои особенности, музыкальная наука специализированно занимается и вещательными вопросами. Если первая большая «волна» исследователей музыки электронных СМИ прошла в 1970-1990-х годах, когда государственное аналоговое вещание достигло своей кульминационной точки, то вторая «волна» связана с новым коммерческим типом эфира и новыми цифровыми стандартами.

Во многих научных трудах рассмотрены музыкальное вещание, музыкальная трансляция и фильмы-на-музыку (Е. Авербах [Петрушанская], Дж. Барнс, А. Белинский, Е. Белова, А. Гудвин, О. Дворниченко, Дж. Доктор, И. Калашникова, Е. Энн Кэплен, Л. Кулаковский, А. Куржиямская, Дж. Манди, Е. Ногайбаева-Брайтмэн, К. Райт, В. Рачковская, С. Севастьянова, М. Ситрон, Э. Советкина, Т. Стёркин, Г. Троицкая, А. Х. Фрэнкс), общий музыкальный дизайн каналов масс-медиа (М. Загер, П. Моорман, Р. Мотт, Р. Родман, Ф. Тагг), художественные жанры телевидения и радио и их музыкальное оформление (Е. Авербах, К. Горбман, К. Доннели, Т. Егорова, Н. Ефимова, М. Вендров, А. Клиот, А. Клотынь, Ю. Лексман, Т. Марченко, Л. Нибур, Р. Родман, В. Семёнов, М. Скайлз, Ф. Скиннер, А. Хагелюкен, А. Шерель), музыкальное решение рекламных жанров электронных масс-медиа (Ю. Бернадская, М. Валевски, У. Вудворд, А. Вуйма, Н. Грэкьер, Б. Клейн, А. Крылова, Н. Кук, Х. Лео, Т. Тэйлор, З. Хельмс), а также медиамузыка

информационных жанров телерадиовещания (Н. Ефимова, Дж. Диавилл, В. Познин, К. Роуст, Г. Франк, Н. Шабунина).

Тем не менее, теоретической и исторической работы, обобщающей достижения медиамузыки доцифрового вещания и формулирующей новые медиамузыкальные технологии, нет. Даже в работах, где отдельно рассматривается целостная картина музыки телевидения или радио, существуют явные «прорехи», к примеру, касающиеся информационных или рекламных жанров.

Так, В. Джанизаде (как позднее и Е. Авербах) совершенно справедливо утверждает, что музыкальные жанры, попав на телеэкран, либо сохраняют свою структуру, либо вступают во взаимосвязь с жанрами телепублицистики, кинематографа, либо происходит разрушение целостности музыкального жанра, подчинение его иным формам — словесной, изобразительной. Отсюда три группы музыкальных передач: музыкальные жанры в чистом виде (музыкальная трансляция, концерт-беседа, концерт-конкурс, музыкальная викторина, концерт-лекция и т. п.), смешанные типы передач, предполагающие включение музыкальных произведений в немusicalное драматургическое целое (музыкально-публицистические), а также музыкально-оформленные телефильмы, телеспектакли и музыкальное заполнение пауз между отдельными передачами. Понятно, что в этой классификации полностью отсутствуют рекламные жанры, которых в то время не было в советском эфире, да и многим сугубо информационным программам (таким, как выпуск новостей), внимания не уделяется.

И Р. Родман, сознательно опуская музыкальную телевизионную трансляцию и фильмы-на-музыку и обращаясь исключительно к музыкальному оформлению телевизионной продукции (телесериалы, телефильмы, рекламные ролики), не затрагивает вообще информационное вещание.

А Н. Ефимова, обращаясь в своих теоретических исследованиях не только к художественным отечественным телевизионным жанрам (фильм-спектакль, телеспектакль, многосерийный телефильм, литературный театр, фильм-концерт и др.), но, фрагментарно, и к фильмам-на-музыку (песенный видеоклип), к информационным и рекламным жанрам телевидения, а также к мини-жанрам музыкального оформления эфира, — проблемы музыкальной трансляции не рассматривает. Конечно, вопросы музыкальной трансляции и фильмов-на-музыку системно изучают другие исследователи, такие, как Дж. Барнс, О. Дворниченко, Е. Белова, Г. Троицкая, С. Севастьянова, М. Ситрон и Т. Стёркин, которые поднимают многие проблемы «транспортировки» симфонической, оперной, балетной и эстрадной музыки через телевидение. Но общей картины всей музыкальной составляющей телевидения ни с теоретической, ни с исторической стороны исследователи даже своими «совместными» усилиями не обрисовывают.

Среди научных трудов о музыке радиовещания можно выделить работу Н. Шабуниной «Музыка в радиожурналистике: эволюция функций и образная система (1924-2004 гг.)». Но и здесь, не выходя за рамки советского и постсоветского радио, исследователь мало апеллирует к музыкальной трансляции, а также музыке рекламы коммерческого эфира 1990-2000-х. В принципе, богатый исторический материал Шабуниной практически не содержит сведений о музыкальных технологиях ни художественных, ни информационных радиопередач.

Только в отечественной науке к медиамызыке обращается немалое количество исследователей-практиков, а также исследователи-теоретики. Но, как правило, материал и, соответственно, аналитический аппарат таких работ довольно узко специализированы. Кто-то систематизирует музыкально-звуковые технологии фильмов, а также художественных, информационно-публицистических или рекламных передач (М. Вендров, Т. Егорова, Н. Ефимова, А. Клотынь, А. Крылова, В. Семёнов, А. Соколов, Г. Франк), кто-то пишет о музыкальных передачах (Е. Авербах, Л. Дубовцева, А. Куржиямская, Ю. Малышев, В. Рачковская, Е. Шерстобоева), кто-то концентрирует своё внимание на интерпретации автономной музыки на экране и у микрофона (Н. Григорьянц, О. Дворниченко, И. Калашникова, Н. Карцов, С. Корев, Т. Пынина, Т. Стёркин, Г. Троицкая), кого-то больше интересует экранный или микрофонный музыкальный театр (А. Белинский, Е. Белова, А. Клиот, Т. Марченко, С. Севастьянова, Э. Советкина), а кто-то затрагивает или проводит исторические линии развития звука и музыки на телевидении или радио (Е. Авербах, Т. Васильева, Н. Шабунина, А. Шерель, А. Юровский).

Однако при таком масштабе научной литературы в области медиамызыки сегодня, когда кино и телерадиовещание переходят в новую цифровую эпоху, когда аудиопартитура медиапроизведения приобрела в компьютерных программах наиболее визуально-выраженные формы, пригодные для всестороннего анализа, необходимость разработки музыковедческой концепции, обобщающей теоретические, практические и исторические процессы, проходившие в музыкальном искусстве, связанном с электронными средствами информации XX века, а также освещающей музыкальные проблемы новых медиасредств начала XXI столетия — налицо.

Исследование музыки в электронных средствах массовой информации нельзя осуществить без изучения киномузыки и специальных теоретических работ о ней, ведь именно в кино начали закладываться многие основы экранной и микрофонной драматургии, которые потом переняли телевидение, радио и Интернет. Поэтому совершенно неудивительно, что исторический обзор телевизионной музыки часто лежит в русле кинематографической культуры, как это происходит, к примеру, у музыкального редактора и аранжировщика Голливуда 1980-2000-х годов Р. Прендергаста. Даже известнейшие

композиторы на протяжении всего XX века писали не только музыку к фильмам, но и немало теоретических трудов о ней. И, конечно же, музыкально-звуковые теории разрабатывались кинорежиссёрами.

Не считая целого ряда практических пособий и научных работ по иллюстративной музыке демонстрации «немого» кино (Д. Блок, Л. Брав, С. Бугославский, К. Лондон, В. Мессман, Э. Ропие, Х. Эрдман и т. д.), из первых музыкальных теорий звукового фильма важнейшей является «Заявка» (1928) С. Эйзенштейна с коллегами-режиссёрами — Г. Александровым и В. Пудовкиным. Советские режиссёры предложили путь развития звукового кино в сторону резкого несовпадения звука и изображения, контрапунктирования зрительных и слуховых образов. И не только музыка, но и речь, и шумы должны, по мнению авторов, работать в киноленте как самостоятельные элементы, а не просто иллюстративно и примитивно следовать за изображением на экране. Впервые в этом своеобразном манифесте звукового кино был сформулирован принцип противопоставления «синхронности» и «визуально-звукового контрапункта» между видимым и слышимым, благодаря которому музыка стала полноправным элементом экранного искусства. Неслучайно, что идеи «Заявки» подхватили немецкий режиссёр В. Рутман и особенно рьяно — композитор Х. Эйслер, десятилетие (1938-1948) живший и творивший в Голливуде. А впоследствии и французский звукоинженер-акустик, создатель так называемых «радиофонических эссе» и «конкретной музыки» (запись звуков на плёнку с последующей обработкой) П. Шеффер и словацкий композитор и учёный Ю. Лексман строили свои киномузыкальные теории на принципах синхронности и контрапунктирования.

Также среди первых теоретических работ по киномузыке важной является книга немецкого музыковеда К. Лондона «Музыка фильма» (символично, что сам Онеггер в 1934 году написал к ней предисловие). Здесь исследователь один из первых поднял проблемы истории экранной музыки, становления жанров музыкального фильма и фильма-на-музыку (неречевой игровой фильм с музыкой, мультипликационный фильм, кинооперетта, киноопера), а также музыкального киноконцерта — квази-трансляции. Кроме того, Лондон осветил и систематизировал музыкальные технологии фильма: инструментовку (специальные микрофонные инструменты и оркестровка для них) и строение музыкального материала фильма (компактность музыкальной темы, лейтмотивная техника, контрастная номерная форма, непрерывающаяся и прерывающаяся музыкальная линия и т. д.).

В дальнейшем в исследованиях музыки кино стала играть одну из ведущих ролей теория звуковых слоёв (И. Воскресенская, Ю. Закревский, З. Лисса, Л. Трахтенберг, Э. Хоген, И. Шилова, М. Шьон и мн. др.), которая постепенно сформировала кинематографическое и масс-медийное синтетическое понятие «аудиопартитура» (речь — музыка — шумы). Именно здесь «шумо-музыка» получила более широкое толкование. К

слову, Ю. Закревский подразумевает под ней не только «звучание партитуры шумов или шумоподобных музыкальных спецэффектов», но и вплетение внутрикадровых шумов в музыкальную ткань. И именно в этой теории произошло непосредственное деление кинозвука, в том числе музыки, на внутрикадровый и закадровый слои. Так, М. Шьон, развивая мысли Шеффера об акустатике (невозможность видеть источник звука), говорит уже не просто о мотивированном внутрикадровом или немотивированном закадровом звуке, а о звуках, источник которых находится или подразумевается в кадре (*diegetic*), и о звуках без подразумеваемого источника (*nondiegetic*).

Однако в искусствоведении наиболее массовое обращение получила функциональная теория, которую многие учёные основательно развивали в своих работах о киномузыке (Б. Балаш, Дж. Бёрт, В. Бор, З. Лисса, Т. Корганов, М. Мартен, Р. Мэнвелл, Р. Споттисвуд, Ф. Тагг, М. Черёмухин, Э. Фрид, И. Фролов и т. д.). Систем музыкально-функциональной теории было создано множество. Одни из них выглядели довольно «компактными», как, например, у композитора и музыковеда Дж. Бёрта. У него все функции музыки включены либо в категорию «характеристики», либо в «поддержку драматической линии» фильма. Только функции «музыкальной тишины», направленные на создание реалистичного диалога «всухую», психологической паузы, акустики места действия, стоп-кадров и иных визуально-звуковых эффектов, — «стоят» отдельно. Другие музыкально-функциональные теории были максимально развёрнутыми. Так, особенно широкую функциональную систему представила З. Лисса, которая рассмотрела музыку в кино от иллюстративных функций (подчёркивание движения в кадре или музыкальная имитация реальных шумов) до контрапунктирующих. А, к примеру, композитор Т. Корганов и кинорежиссёр И. Фролов подошли к музыкальным функциям в кино с трёх сторон. Они разделили все киномузыкальные функции по группам: 1) немотивированные закадровые и мотивированные внутрикадровые функции; 2) общие и частные (локальные) функции; 3) функции внешнего действия (поддержка движения, эмоций движений, ритма и темпа фильма) и функции внутреннего действия (передача эмоционального развития, раскрытие переживаний, дум, воспоминаний).

«Триумф» музыкально-функциональной теории неслучаен, ведь она построена на художественной взаимосвязи разнообразных звуковых и зрительных слоёв. Однако, как известно, синтезы с участием музыки («немзыкальное + музыкальное») встречаются и за пределами кинотеатра. Поэтому важными для нас являются не только упомянутые работы по киномузыке, но и междисциплинарные работы, в той или иной мере затрагивающие проблемы музыкального содержания и соединения искусств (музыкальная семантика, музыка драматического театра, музыкальный коллаж, психология восприятия,

цветомузыкальная синестезия, саунд-дизайн, звукорежиссура, музыкальная журналистика, медиаобразование, аудио- и видеоискусство, мультимедиа и т. д.)².

Цель и задачи исследования.

Целью исследования было выявить музыкальные принципы медийных жанров в их историческом становлении. Основной целью диссертации продиктованы и её задачи:

- представить исследование медиамузыки как самостоятельное направление в искусствоведении;
- систематизировать терминологию в этой области, а также по необходимости предложить новую («медиамузыка», «медийная аудиопартитура», «бейт», «клиповая техника лейтмотивов», «музыкальная петля», «структурно-анализирующие и «структурно-синтезирующие музыкальные жанры»);
- определить устоявшиеся медиамузыкальные технологии;
- рассмотреть «проекцию» этих технологий на конкретные медийные жанры музыкально-трансляционного, художественного, информационного и рекламного характера;
- выявить исторические этапы медиамузыки на фоне общекультурной картины развития электронных СМИ;
- обосновать и ввести в обиход научного рассмотрения новые медиамузыкальные технологии, связанные с цифровыми стандартами.

Положения, выносимые на защиту.

На защиту выносятся, прежде всего, следующие положения:

1. Медиамузыка — важнейшая часть современной культуры, требующая всестороннего изучения.
2. Медиамузыкальные композиционные технологии имеют отличительные особенности от композиционных технологий музыкального искусства традиционного плана.
3. Существуют определённые музыкальные принципы трансляции, а также художественных, информационных и рекламных передач, представленных в сложившейся жанровой системе масс-медиа.
4. Рассматривать медиамузыкальные технологии необходимо комплексно — в неразрывной связи регулярного радио-, теле-, а позднее и интернет-вещания.
5. Цифровое вещание открыло новый качественный этап в истории медиамузыки.

Теоретико-методологическая основа исследования.

Теоретико-методологическая основа диссертации в первую очередь сформировалась на основе трудов, в которых представлены теории музыковедческого анализа (Б. Асафьев,

² Здесь можно назвать целый ряд учёных, как И. Алдошина, М. Арановский, Б. Галеев, Н. Григорьянц, Н. Дворко, Л. Дубовцева, И. Иоффе, Н. Кук, Т. Курышева, Д. Кэрлин, Р. Лерман, Е. Назайкинский, Ю. Лотман, Р. Мотт, Р. Никол, Э. Пеккила, В. Познин, Л. Редд, Дж. Секстон, Д. Сонненсчейн, А. Фёдоров, И. Хангельдиева, В. Холопова, Т. Чередниченко, С. Эйзенштейн (с его идеей «звукорительности») и мн. др.

Л. Мазель, Е. Назайкинский, Ю. Холопов), теории музыкального содержания и музыкально-внемusыкального синтеза (М. Арановский, Е. Белова, Т. Васильева, М. Браунригг, Б. Галеев, К. Горбман, М. Лотман, С. Севастьянова, И. Хангельдиева, В. Холопова, М. Шьон, С. Эйзенштейн), технологии анализа киномузыки и медиамузыки (Дж. Бёрт, Р. С. Браун, О. Дворниченко, Т. Корганов и И. Фролов, Ю. Лексман, З. Лисса, К. Лондон, Дж. Мэнсфилд, Р. Родман, Ф. Тагг, И. Шилова). Авторская методология строится на комплексном подходе к музыкальному анализу отдельного микрофонного или экранного произведения, жанра СМИ и многосоставной жанровой системы масс-медиа в целом, а также историческом взгляде на изменения в медиамузыке в её композиционных, технических, эстетических и общекультурных критериях.

Источники исследования.

Помимо электронного эфира, медиапроизведений и музыкально-звуковых библиотек для их оформления, основными источниками научной работы явились музыковедческие труды, исследования-монографии режиссёров, звукорежиссёров, музыкальных редакторов и композиторов на данную тематику, а также периодическая печать и мульти-текстовые web-страницы, связанные с проблемами музыки в кино, Интернете, на телевидении и радио.

Научная новизна диссертации.

В данной работе впервые предлагается систематическое исследование мировой теории, практики и истории музыки электронного вещания от истоков до наших дней, связанных уже с новым технологическим (цифровым) и, соответственно, новым творческим этапом масс-медиа (1990-2000-е годы). Впервые «медиамузыка» выступает как синтетический культурный феномен XX века и представляется в свете взаимного, а порой неразрывного развития радио и телевидения (а впоследствии и онлайн-вещания). Кроме того, целостная система научного рассмотрения музыкально-теоретических и музыкально-исторических аспектов темы комплексно охватывает жанровую систему как традиционного аналогового эфирного радио- и телевидения, так и новых форм (цифровое телерадиовещание, интернет-вещание).

Научно-практическая значимость исследования.

Материалы и результаты исследования могут стать источником для дальнейших научных разработок по теории, практике и истории медиамузыки. Они могут быть использованы при чтении лекционных курсов и проведении семинаров по истории современной музыки, кино и телерадиовещания, а также анализу экранных и микрофонных произведений.

Кроме того, диссертация может послужить основой создания самостоятельных учебных курсов. Так, автором на материалах исследования были разработаны специальные курсы для вузов: «Медиамузыка», «Музыка в кино» и «Звуковое решение фильма», которые

преподавались в РАМ им. Гнесиных, Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, МТОХ «Останкино», ВГИКе и Киношколе «Лестница» в 2007-2012 годах (для обучающихся по специальностям «продюсер», «режиссёр документального кино», «режиссёр игрового кино», «звукорежиссёр», «композитор», «музыкальный редактор», «музыковед»), а также написаны рабочие программы учебных дисциплин «Медиамузыка» и «Киномузыка» для бакалавриата по направлению «Музыкальное и музыкально-прикладное искусство» (Московская консерватория, 2009).

Апробация исследования.

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры истории зарубежной музыки Московской консерватории 16 октября и 20 ноября 2012 года и рекомендована к защите. Многие ведущие идеи по теме диссертации изложены в российских и зарубежных журналах³ (из перечня ВАК — 14 наименований общим объёмом более 8 п. л.), в материалах всероссийских и международных научных конференций (2008, 2012) и Всероссийской научной школы для молодёжи «Медиаобразование и медиакомпетентность» (2009), а также в авторском учебном пособии (монографии) «Медиамузыка на телевидении» (2009), вошедшем в список рекомендуемой литературы Высшей школы телевидения МГУ им. М. В. Ломоносова⁴, и международном электронном научном журнале «Медиамузыка», созданном автором в 2012 году⁵. Общий объём авторских публикаций по теме диссертации составляет более 50 п. л.

Многие открытия данной работы были успешно опробованы автором в непосредственном практическом опыте работы над звуковым оформлением теле- и радиопередач в центральных вещательных холдингах России в 2001-2013 годах (ВГТРК, СТС Медиа, Газпром-Медиа, ЕМГ, ГТРК «РТВ-Подмосковье» и др.), а также во время работы в жюри Третьего международного конкурса творчества «Музыка и Электроника» (2010, номинация «Мультимедиа-проект»), Первого и Второго международного фестиваля-конкурса «Музыкальная Электроника и Мультимедиа» (2011, 2013).

Структура исследования.

Общий объём диссертации составляет 358 страниц. Работа включает введение, основную часть — три главы (шестнадцать параграфов), заключение, список литературы из 585 наименований (монографии, специализированные сборники статей, избранные статьи из периодики, онлайн-ресурсы), из которых 227 на иностранных языках, и список сокращений.

³ Воронеж, Киев, Махачкала, Москва, Санкт-Петербург, Таганрог, Томск, Уфа, Челябинск.

⁴ Чернышов А. В. Медиамузыка на телевидении / пред. Т. Н. Хренникова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009. 112 с.

⁵ www.mediamusic-journal.com.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы исследования, раскрывается степень изученности темы и научная новизна диссертации, очерчивается предмет исследования и его методология, обосновывается структура работы.

Сжато обрисовывается роль деятелей Российской империи, СССР и русской эмиграции в становлении музыки кино и средств массовой информации: одна из первых оригинальных музыкальных композиций для демонстрации «немого» кино (М. Ипполитов-Иванов), первые эксперименты с «рисованным» на киноплёнке музыкальным звуком (Арс. Авраамов), уникальные эксперименты на магнитной ленте на Всесоюзном радио (радиорежиссёр Р. Йоффе), первая в мире телевизионная трансляция оперы (телережиссёр В. Розинг, *BBC*), организация многих крупных компаний (прежде всего, североамериканских), где происходили важные события для истории экранной и микрофонной музыки (*Warner Brothers, RCA, NBC, CBS, Ampex*).

Первая глава «Теория и практика медиамузыки» состоит из шести параграфов и представляет собой обзор медиамузыкальных технологий, которые связаны с пребыванием музыки в особых «монтажных» условиях микрофонных и экранных искусств.

В первом параграфе **«Медийная аудиопартитура и музыка»** рассматривается категория медийной аудиопартитуры и техники её музыкальных слоёв. С началом эпохи «цифрового вещания» и «цифрового кино» медийная аудиопартитура стала гораздо более визуальна: многие компьютерные программы (аудиоредакторы) позволили придать звуковым слоям отчётливые, почти «нотно-партитурные» очертания комплекса синусоид, видимого на мониторе. Поэтому аудиопартитура превратилась в важнейшую категорию современных профессиональных медиа, имеющую не только монтажно-звуковое воплощение, но и материальный (электронный) носитель своего визуального отображения.

Музыкальные техники аудиопартитуры часто связаны с двояким существованием музыки в эфире — с внутрикадровыми и закадровыми слоями (на радио — с квази-внутрикадровыми и квази-закадровыми слоями). Порой эти музыкальные слои могут не только чередоваться, но и сосуществовать параллельно, накладываться друг на друга, достигая эффекта своеобразной синхронизации. Кроме того, выполняя определённые художественные задачи, эти слои могут «перетекать» друг в друга («Микаэл Таривердиев. Мгновения», 2001, ОРТ, режиссёр М. Рыбаков). Однако даже такое, казалось бы, незыблемое разделение на музыку демонстрации, существующую в «немом» кинематографе, а также внутрикадровые и закадровые музыкальные слои звукового кино и телевидения порой имеет весьма иллюзорный характер («Портрет Дориана Грея», 1977, *TF1*, режиссёр П. Бутрон, композитор и актриса А.-М. Фижаль).

Кроме того, музыкальные техники аудиопартитуры не ограничиваются сугубо музыкальными слоями, ведь здесь можно говорить и о музыкально-звуковых техниках, когда музыка активно взаимодействует с другими звуковыми слоями, порой даже подменяя их или «перетекая» в них. Например, музыка может выступать своеобразным суррогатом семантической речевой информации, когда звучит известная музыкальная цитата или музыка определённого стиля («Встречи с дьяволом», 1959, *UGC*, режиссёр Г. Тагиев, компилированная музыка Р. Вагнера, оригинальная музыка М.-Ф. Гайяра). А при имитации шумовой информации на музыку ложится образно-точная нагрузка («Преступление и наказание», 1969, режиссёр Л. Кулиджанов, композитор М. Зив). При этом музыкальный слой может непосредственно переходить в шумовой («Восхождение», 1976, режиссёр Л. Шепитько, композитор А. Шнитке).

Во втором параграфе «**Музыкальное оформление речи**» анализируются специальные музыкальные технологии медийной аудиопартитуры, связанные с речевыми слоями. С одной стороны, это музыкальное оформление «подвижной» закадровой речи, подробно рассмотренное на примерах трёхсерийного документального фильма «Машина времени» (2004, *BBC*, закадровый текст читает Дж. Вайн, композитор Г. Мишелмор), видеофильма «Чингисхан» (2005, *BBC / Discovery Channel UK / RTL*, закадровый текст читает Э. Симпсон, композитор Т. Унвин) и научно-популярного телефильма «НЛО. Подводные пришельцы» (2006, Первый канал, закадровый текст читает А. Яцко, музыкальный редактор А. Захарова). С другой стороны, — музыкальное оформление «неподвижной» синхронной речи, рассмотренное в передачах из цикла «Мир в твоей тарелке» (2006, телеканал «Домашний», ведущая Ю. Ярославская, музыкальный редактор А. Чернышов).

Способы соотношения закадровой и синхронной речи с оформительской музыкой, ритмические и формообразующие звуковые технологии синтетической единицы «речь + музыка» являются условиями профессионально выстроенной аудиопартитуры медиапроизведения, от которой зависит и художественный, и информационный успех того или иного эфирного канала или его неудачи, проявляющиеся в «двойной информации» (разговорная речь + вокальный текст) и «музыкальной перегрузке» (радиопередачи братьев Безсоновых, 2000-е годы, «Радио России»; телепередача «Иновация. Образ современного искусства», 2011, «Россия К», закадровый текст читает М. Ефремов, музыка И. Юсуповой).

Третий параграф «**Проблемы звукового решения медиамузыки. Композиционные элементы и принципы**» посвящён, соответственно, композиционным элементам медиамузыки и композиционным принципам её соотношения с другими звуковыми и визуальными структурами. Среди этих композиционных элементов и принципов отличительными являются те, которые относятся к особенностям существования музыки в среде электронных медиа, прежде всего, — к феноменам звукозаписи и звукового

(звукозрительного) монтажа. Поэтому проблемы звуковой фактуры, «монтажной» структуры самой медиамузыки и принципов её «монтажного» соединения с иными художественными элементами медиапроизведения здесь выдвигаются на первый план.

Особенность звуковой фактуры медиамузыки кроется в особых приёмах звукозаписи, отличающих традиционно концертное звучание музыки от возможностей электрической записи, а также тембровых технологиях, направленных на определённое существование музыкального звучания в контексте медийной аудиопартитуры. Сама музыкальная инструментовка, будучи связанной со всеми чертами сценария (национальным колоритом, жанровыми и социальными оттенками и т. п.), благодаря звукозаписи, может быть основана на полном нарушении традиционного баланса звучания инструментов. Нарушение норм «концертного» звучания нередко происходит и в оформительской медиамузыке. Например, для музыкальных «подложек» характерно занижение уровня ярких тембров, — ведь средние частоты должны быть «заполнены» речевым звуковым слоем («Спокойный» У. Колтера, 2004, *Killer Tracks*, КТ161: Retail Beds).

Структурные параметры музыки электронных СМИ (как и игрового кино) связаны с феноменами хронометража и звукового или звукозрительного монтажа, и поэтому, как правило, имеют определённые композиционные закономерности. Во-первых, это предельно концентрированный тематизм. Лаконичная музыкальная (музыкально-шумовая) тема обычно звучит всего лишь несколько секунд. Неслучайно, что в кино один аккорд или один-два звука становились целой темой («Зеркало», 1974, режиссёр А. Тарковский, композитор Э. Артемьев; «Широко закрытые глаза», 1999, режиссёр С. Кубрик, эпизоды с музыкой Д. Лигети). Аналогично киномузыкальному концентрированному тематизму в детективном телесериале «Твин Пикс» (1990-1991, *ABC*), который начал создаваться М. Фростом, Д. Линчем и композитором А. Бадалamenti в 1989 году, медиамузыкальный лейтмотив мистической тайны представлен максимально лаконичной электронно-тембровой темой:

[Moderately]

Феномен концентрированности часто проявляется ещё и в том, что медиамузыкальная тема состоит из довольно замкнутых в своём строении фраз/мотивов/интонаций, легко поддающихся вычленению и вариантному трансформированию (в звуковысотном, ритмическом, метрическом, темповом и любых других планах) в зависимости от режиссёрского решения. Поэтому вторым, смежным с первым, структурным параметром оформительской музыки массового вещания является её тематическая дискретность (или

дробность): это монтажная способность музыкального тематизма, необходимая для его оперативной реконструкции, например, в соответствии с кадровой «нарезкой». В конце XX века и в веке XXI в производстве медиапроизведений широко применяют феномен так называемой музыкальной «петли». Как правило, по длине эти петли — такт, два и более, они легко соединяются между собой, потому что и фразеологическое, и гармоническое, и фактурное, и оркестровое, и динамическое строение каждой петли замкнуто, то есть не переходит на следующее за ней построение («Каламбур», 1996-2001, ОРТ, РТР, режиссёр-постановщик Ю. Стыцковский, телережиссёр Э. Верхотуров, композитор Э. Цисельский).

Композиционно-монтажные принципы касаются не только построения отдельно взятой медиамузыкальной темы. Весь музыкальный ряд аудиопартитуры экранного или микрофонного произведения представляет собой своеобразную монтажную «мозаику» оригинальных и/или компилятивных тем («Спорт, спорт, спорт», 1970, режиссёр Э. Климов, оригинальная музыка А. Шнитке, компилированная музыка).

Кроме структурных параметров музыкальной темы и сложной мозаичности музыкального ряда, диктуемых монтажом изображения или речевого сообщения, важными композиционно-монтажными принципами, естественно, являются и способы соотношения медиамузыки с содержанием и структурой кадров и/или речи. Здесь медиамузыку, вслед за кинематографической музыкой, можно условно разделить на иллюстрирующую и контрапунктирующую, ведь, как правило, музыкальная информация не просто повторяет, но и расширяет пластическую или семантическую информацию.

Иллюстрирующая музыка сопровождает медийное событие соответственно этому событию: например, она тесно связана с движущимся изображением в кадре и постоянно «следует» за ним или же она эмоционально вторит речи и «поведению» какого-либо персонажа радио. Её содержательная сторона предопределена сюжетом, а также структурой визуального ряда и речи, и ничего кардинально нового она в них не вносит («Собачий мир» / *Mondo cane*, 1962, режиссёры Г. Якопетти, П. Кавара и Ф. Проспери, композиторы Р. Ортолани и Н. Оливьеро).

В художественных передачах и фильмах нередко применяется другой композиционный метод соединения музыкального звука и видеоряда (или другого звукового слоя) — контрапунктирующий. Контрапунктирующая музыка кардинально не совпадает с кадровым или речевым монтажом либо по форме, либо по содержанию, либо по тому и другому параметру одновременно. Такая художественная «асинхронность» («противозвучание») достигается преднамеренным «монтажным» сдвигом во времени изображения (речи) или музыки в ту или иную сторону (асинхронность смещения), или частичным, а иногда, и полным несовпадением музыки и кадра (речи) по содержанию (асинхронность контраста). Поэтому музыкально-визуальный или музыкально-речевой контрапункт как минимум можно

делить на два вида асинхронности смещения (воспользовавшись терминологией Ю. Лексмана⁶): 1) конвергентный контрапункт или «сходящееся противозвучание» — сначала музыкальная тема «противоречит» изобразительному или речевому ряду, потом иллюстрирует его; 2) дивергентный контрапункт или «расходящееся противозвучание» — сначала музыкальная тема иллюстрирует изобразительный или речевой ряд, затем «противоречит» ему, и два вида асинхронности контраста: 1) явный контрапункт («явно выраженное противозвучание») — музыка постоянно «противоречит» изобразительному или речевому ряду; 2) ассоциативный контрапункт («ассоциативное противозвучание») — музыка иллюстрирует изобразительный или речевой ряд, но постоянно вызывает ассоциации с другим изображением, другим образом.

В четвёртом параграфе **«Тематические коллекции и библиотеки медиамузыки»** предметом исследования выступает соотношение оригинальной и компилятивной музыки и феномен тематических звуковых библиотек медиамузыки, имеющих явные прообразы в виде нотных «кинотек» конца 10-х и 20-30-х годов XX века (Дж. С. Замечник, Дж. Бечче, Э. Ропие, Л. Брав, Д. Блок). Сегодня существует немало компаний по производству коллекций медиамузыки. Одними из ведущих являются *De Wolfe Music* (Великобритания), *Sound Ideas* (Канада) и *Killer Tracks* (США). Особенно, когда, начиная с 80-90-х годов XX столетия, количество вещательных каналов резко возросло во всём мире, наличие мастерски собранных и разнообразных коллекций для их музыкального оформления, несомненно, имеет производственный спрос.

Не секрет, что основа звукового оформления электронного массового вещания во всём мире — музыка компилятивная, ведь в производстве это не только намного оперативнее, но и дешевле. Именно оперативные виды экранного искусства и звуковой информации («немое» кино, телевидение, радио, звуковая и видеозвуковая реклама) породили и порождают такие феномены, как записанные на звуковые носители профессиональные медиамузыкальные библиотеки, а также коллекции музыкально-шумовых спецэффектов. Главным отличием звуковых библиотек медиамузыки является то, что аудиотреки и музыкальные аудиодиски строго привязаны к самым распространённым темам, — так же, как это было и в каталогах кинотек. К тому же, изначально предназначенная для оформления медиамузыка имеет отличные от концертной музыки формопостроение, аранжировку, а также фактурные и регистровые балансы (например, необходимые для соединения музыки с речью). Что касается хронометражного строения коллекционных дисков медиамузыки, то стоит отметить способ расположения на аудиодиске одной и той же музыки различного «коммерческого» хронометража. Самым коротким вариантом здесь является так называемый

⁶ *Lexmann J.* Teória filmovej hudby. — Bratislava: Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1981. — S. 158-165.

«стинг» (англ. *sting* – жало, укус) — короткая, как правило, не более 10 секунд, музыкальная фраза с очень определённым и ярким ударом-кадансом.

Медиамузыка компонуется в библиотеках не только по тематическому и хронометражному принципу. Важной категорией там также выступает функциональное назначение музыкального трека. Поэтому в коллекциях медиамузыки есть специальные аудиодиски для оформления заставок, соответственно аранжированная музыка для всевозможных «подложек» под речь и диски с шумовыми и музыкально-шумовыми спецэффектами.

Намного чаще специализированную библиотечную медиамузыку используют внутри экранных или микрофонных произведений. Как правило, для оформления речи ведущего или типичных постановочных сцен (погоня, испуг, катастрофа и т. п.), в которых музыка звучит в завуалированном речью и шумами виде, к медиамузыкальной библиотеке обращаются наиболее активно. К примеру, известный тележурнал *Top Gear* (выходит в новом формате с 2002 года, *BBC*) открывается переаранжированной темой инструментального поп-кантри «Джессика» группы *The Allman Brothers Band* (1973, композитор Р. Беттс), подчёркивающей связь с семидесятыми годами XX века, когда телепередача начала выходить в эфир. Кроме того, что здесь нередко заимствуется обычная классическая и современная музыка (как концертная, так и кинематографическая), в сценах испытания той или иной марки автомобиля на взлётной полосе аэродрома «Дансфорд» (и части его рулёжных дорожек) и в сопровождении речи ведущих можно часто слышать музыкальные и музыкально-шумовые треки *De Wolfe Music*.

В пятом параграфе «**Медиамузыкальные функции**» разбирается художественная роль медиамузыки по отношению к монтажному изобразительному ряду и регламентированным слоям аудиопартитуры. Разброс медиамузыкального функционирования, естественно, необычайно широк. Порой звучание музыки явно доминирует (как в передачах или фильмах, целиком снятых на основе музыкальных произведений), или же происходит откровенная замена речевых и шумовых слоёв музыкой. Помимо того, что медиамузыка, как и любая прикладная музыка (например, театральная), чрезвычайно многофункциональна, одна и та же музыкальная тема в разном кадровом, шумовом или речевом контексте может решать совершенно противоположные задачи. К тому же музыка эфирного или кинематографического жанра одновременно несёт не одну, а несколько функций по отношению к другим звуковым или визуальным составляющим.

Конечно, в каждом отдельно взятом случае и в каждом отдельно взятом жанре эти функциональные комбинации надо рассматривать персонально. Тем не менее, рационально разделить функции оформительской музыки на локальные (действующие в конкретном эпизоде) и гиперфункции (действующие на протяжении всего экранного или микрофонного

полнометражного произведения). К локальным функциям медиамызыки, к примеру, можно отнести функции поддержки движения («Генезис», 2004, режиссёры К. Нуридсани и М. Перенну, композитор Б. Куле), функции поддержки эмоциональности («Эта американская жизнь», 1995-н. в., *WBEZ*), функции «обозначения» времени и пространства («Тонкая синяя линия», 1988, режиссёр Э. Моррис, композитор Ф. Гласс; «Полный поворот кругом», 1965, режиссёр А. Тарковский, композитор В. Овчинников), к гиперфункциям — функции поддержки развития драматургии («Галлиполи», 1981, режиссёр П. Уир, музыка Ж.-М. Жарра и псевдо-Альбинони), функции создания неповторимого стиля и жанра («Приключения Буратино», 1949, режиссёр Р. Йоффе, композитор В. Ширинский; *The Complete Beatles*, 1982, режиссёр П. Монтгомери), структурирующие функции («Обыкновенное чудо», 1978, режиссёр М. Захаров, композитор Г. Гладков).

Разнообразному музыкальному оформлению электронного вещания и кинематографа соответствует разнообразное режиссёрское решение. Поэтому во многих передачах и фильмах музыка, естественно, может иметь иные функциональные трактовки, например, такие, как звуковой фон («Ампир» А. Сокурова и транслируемая по радио опера «Травиата» Дж. Верди) или же звуковой символ («Невеста была в чёрном» Ф. Трюффо и лейтмотив-символ Б. Херрманна / Ф. Мендельсона). К тому же нередко медиамызыка выступает и в своей традиционной роли (к примеру, при музыкальной радиотрансляции) или становится самостоятельной частью медиапроизведения (как, например, в случае с его увертюрой).

«Переход» локальных функций в разряд гиперфункций (поддержка движения на протяжении всего мультипликационного фильма, постоянное эмоционально-музыкальное «давление» триллера, «национальные» музыкальные фильмы и т. д.) также не является чем-то исключительным, ведь музыкальное функционирование многогранно и может представлять собой синтезированный вариант, который, в свою очередь, может по-разному проявляться в макси- или мини-жанрах микрофонных и экранных искусств.

Шестой параграф **«Структурно-анализирующие и структурно-синтезирующие музыкальные тележанры»** целиком обращён к структурирующей способности музыкального материала в контексте всего эфира и отдельных произведений малого экрана. Уже в 1949 году голливудская музыкально-звуковая коллекция «Структурная музыка» А. Ласло строилась по принципам архитектуры: *Arch* («арка») — открывающая тема (заставка), *Frame* («каркас») — связующая тема (отбивка), *Dome* («купол») — закрывающая тема (закрышка). А сегодня в телевизионной практике существуют видеомызыкальные, условно самостоятельные мини-произведения, которые выполняют различные формообразующие оформительские функции, необходимые для структурирования художественной, новостной и рекламной эфирной информации: «структурно-анализирующие музыкальные тележанры» — музыкальные заставки, отбивки и закрышки

(они делят эфир и большие экранные произведения) и «структурно-синтезирующие музыкальные тележанры» (они музыкой объединяют кадровую «нарезку» всего медиапроизведения или его части) — музыкальные ролики, видеоклипы.

Система этих синтаксических жанров касается, прежде всего, телевизионного эфира, потому как полностью она сложилась во второй половине XX века именно в этой области медиаторчества, а уж потом продолжала свою «жизнь» на радио, в кинематографе, театре и мультимедиа (не стоит недооценивать роль музыкально-драматического театра, радио и кинематографа, в которых эти звуковые мини-жанры зарождались). Поэтому рассматривать данную музыкально-синтаксическую систему звукового оформления резонно в телевизионном варианте («Восьмой день творения, или Русский космизм», 2009, телеканал «Культура», режиссёр М. Николаева, композитор А. Чернышов).

К специфическим видам структурно-анализирующих жанров музыкального оформления относятся крупные по хронометражу «заставки-увертюры». Например, заставкой-увертюрой к телесериалу или музыкальному телефильму часто является многокуплетная песня. Специфическим можно считать также составной оформительский жанр «заставки-подложки», когда к джинглу непосредственно (композиционно) прикреплена музыкальная «подложка» под разговорную речь. Очень часто он применяется в радио- и теленовостях, где после музыкальной заставки следует краткое перечисление и отображение событий, так называемый «шпигель» (от нем. *Spiegel* – отображение).

Вторая глава «Музыка медиажанров электронного вещания» направлена на исследование медиамузыкальных технологий, проявляющихся в музыкально-трансляционных жанрах и фильмах-на-музыку, в художественном и информационном эфире, в рекламных произведениях масс-медиа и в связанных с ними жанрах, смежных с кинематографом. В семи параграфах главы выстроен поступательный анализ — от медиажанров, изначально имеющих музыкальную основу, — через художественные, информационные и рекламные жанры, в которых музыка играет добавочную роль, — к игровым экранным жанрам масс-медиа, имеющим непосредственное или опосредованное отношение к кинематографу и его музыкальным принципам, а также — к медиамузыкальным проявлениям самого игрового кино, которое в свою очередь, уже более полувека само является одним из постоянных участников телевизионного эфира.

Первый параграф **«Трансляционные и смежные художественно-музыкальные тележанры»** — это попытка определить с исторической и теоретической стороны общие эстетические и музыкально-технологические каноны трансляционных и смежных с ними художественно-музыкальных жанров, в первую очередь, телевизионных, потому как в них согласно музыкальной конструкции и музыкальной драматургии сформировались особые методы построения изобразительного ряда. Здесь уместно говорить не просто о степенях

«погружённости» традиционных произведений в вещательное пространство, а наметить полюса в этом направлении экранного искусства и обозначить их смежную область: фильм-на-музыку (фильм-концерт, фильм-балет, фильм-опера, фильм-мюзикл, фильм-песня и т. п.), музыкальная трансляция (телеконцерт, телебалет, телеопера, телемюзикл и т. п.) и фильм-трансляция (фильм-телеконцерт, фильм-телебалет, фильм-телеопера, фильм-телемюзикл и т. п.).

Конечно, фильмы-на-музыку — не просто экранные трансляции музыкальных или музыкально-сценических произведений. Это такие же равноправные участники экрана, как и любая другая передача или фильм, только синтетические, ведь принципы их построения неразрывно связаны с музыкальной логикой и содержанием музыкального материала произведения искусства. Так, появившиеся на домашних экранах во второй половине прошлого столетия телевизионные фильмы-балеты и фильмы-оперы построены не только по традиционным музыкально-хореографическим или музыкально-сценическим принципам, но и имеют много откровенно кинематографических элементов, через которые наглядно проявляются новые выразительные средства экрана: ракурсы камер, крупные и сверхкрупные пантомимические планы, натуралистические интерьеры, комментирующие музыку изображения, сложный кадровый монтаж (в том числе внутрикадровый), стоп-кадры, рапидная и комбинированная съёмки, цветоцветовая гамма, закадровое и внутрикадровое пение («Ромео и Джульетта», 1968, т/о «Экран», режиссёры-балетмейстеры Н. Рыженко и В. Смирнов-Голованов, музыка П. Чайковского; «Князь Игорь», 1969, Ленфильм, режиссёр Р. Тихомиров). И даже для оперных телефильмов, не записанных на плёнку, а идущих в эфир «вживую», достижения кинематографа оказались небесполезны. Например, одноактная опера Дж.-К. Менотти «Амаль и ночные гости» (1951), специально созданная им для ежегодного американского телепоказа на Рождество, практически не имея развитого монтажа (подвижные телекамеры чаще следуют за поющим героем) и внестудийных декораций, судя по сохранившимся записям эфира 1950-х годов, осуществлённого из студии *8H NBC* (режиссёр К. Браунинг, дирижёр Т. Шипперс), в основном концентрировалась на крупных планах исполнителей.

К смежным жанрам между фильмами и трансляциями относятся, например, фильмы-телеконцерты и передачи-телеконцерты. Здесь к трансляционным кадрам традиционных музыкальных жанров примешаны интервью, фрагменты репетиции, мини-справки и другие всевозможные экранные отступления («прерванная» трансляция), или же в одном экранном произведении соединены элементы обыкновенной трансляции музыкального исполнения и явные элементы фильма («Элвис», 1968, *NBC*, режиссёр С. Биндер, телеоператор Дж. Смит).

В трансляции внутрикадровая музыка, естественно, — основа. Всё остальное подчиняется ей, независимо от того, происходит вещание из студии, из зала, из клуба, с

концертной площадки, со сцены или с арены, «прямое» оно или «в записи». Во-первых, технология музыкальной трансляции связана с показом исполнительского акта, а он, в свою очередь, связан с жестом, который в обычной обстановке концерта или спектакля может быть вообще не доступен для зрителя. Жест здесь — это уже своеобразная визуальная интонация, а совокупность нескольких визуальных интонаций — целая «визуальная тема». Задача режиссёра и операторов трансляции, помимо звуко-изобразительного преобразования на экране самого музыкального произведения, состоит в том, чтобы поймать и обыграть уникальную визуальную тему музыкантов (мимику, посадку, движения рук, пассаж и т. п.) в момент её звуковой актуальности и придать транслируемой музыке соответствующий визуально-художественный образ её исполнителей. Во-вторых, не только «визуальные темы» и показы участников исполнения, но и весь визуальный ряд, приёмы его съёмки и монтажа, в трансляциях служат поддержкой содержания и структуры музыки. Работа камеры в синхронной связи с музыкальными структурами очень важна, потому что по-новому представленное изображение в данном процессе формирует новый комплекс художественного образа традиционного произведения, воплощаемого на экране. Это одно из главных условий музыкальной трансляции определило множество специфических приёмов формирования изобразительного ряда музыкальной трансляции, связанных с феноменом кадрового монтажа и разнообразными технологиями телевизионной съёмки, направленными на раскрытие выразительных средств музыки («Лебединое озеро», 1966, телережиссёр Т. Брансс; Вторая симфония Бетховена, 1984, режиссёры Э. Вилд и Г. фон Караян; «Турандот», 1988, телережиссёр К. Браунинг; «Пиковая дама», 1992, телережиссёр Б. Лардж; «Оклахома!», 1999, режиссёр Т. Нанн).

Второй параграф «**Драматургия песенного видеоклипа**» отведён исследованию миниатюрного фильма-на-музыку, который выделяется среди аналогичных жанров тем, что стал основой круглосуточного музыкального телевидения. Параграф разделён на два раздела, первый из которых затрагивает преимущественно вопросы исторического становления песенного видеоклипа и, соответственно, становления музыкального телевидения эстрадного типа.

Как телевизионный жанр песенный видеоклип выкристаллизовывался довольно долго (естественно, параллельно с развитием преимущественно англоязычной поп-культуры XX века). Его прародители в своей эволюции прошли длительный путь — от американских иллюстрированных песен рисованными на стекле слайдами, от «немых» кинокартин Ж. Мельеса, сделанных для последующего показа с синхронным музыкальным исполнением («Меломан»), и от *screen songs* с элементами караоке (*After the Ball* М. Флейшера), от самой наипростейшей концертной трансляции (или её имитации) и *soundies* (заснятых и отмонтированных на киноплёнке песенных исполнений для визуально-музыкальных

автоматов ресторанов, ночных клубов и т. п.), — через музыкальный кинематограф, в том числе с участием эстрадных исполнителей («Король джаза» Дж. М. Андерсона и *Crying for the Carolines* Л. Шлезингера), фильмы-мюзиклы, фильмы-оперы, фильмы-балеты, анимационные «визуальные симфонии» («Фантазия» У. Диснея) и фильмы-клипы («Сан-Франциско» Э. Стерна) — к феномену «экранизации» песни, когда в кадре полностью отсутствует изображение исполнителя, к *promotional clips* и *filmed inserts*, отснятым на песни вокально-инструментальных групп 1960-1970-х годов (*The Beatles, The Kinks, The Who, The Doors, The Rolling Stones, Pink Floyd*) и используемым в кинотеатрах, клубах и на телевидении.

Основателем песенного видеоклипа как медиажанра может считаться британская группа *Queen* и музыкальный видеоролик «Богемская рапсодия» (1975, *Top of the Pops, BBC1*) режиссёра Б. Говерса (оператор Б. Додд), которые ненароком представили песенный клип не просто в качестве рекламной «вставки» или телевизионной «подмены» музыкального выступления, а как медийное произведение, способное существовать независимо от остального содержания эфира и стать не только фрагментом какого-либо телешоу, а основой музыкально-песенного вещания (видеоклип отличает яркость музыкального стиля, фантазийная контрастно-составная музыкальная форма с развитым тональным планом, большой хронометраж в 6 минут, звуковая обработка вокальных голосов — искажения и удвоения трёхголосия, сделанные при помощи многодорожечной магнитной аудиозаписи, разложение кадров с помощью специальной линзы, каскадное отражение предметов и т. д.). Нестандартный подход к воплощению на экране нестандартной песни стимулировали обособление песенного клипа не только на телевизионном экране. Многие звукозаписывающие компании, именно после грандиозного успеха *Queen*, стали регулярно выпускать видеокассеты с синглами для домашнего просмотра. Это, в свою очередь, привело к появлению телеканалов, показывающих преимущественно эти видеозаписи (подобно песенным радиостанциям, транслирующим соответствующие аудиозаписи). Начало круглосуточного вещания североамериканского телеканала *MTV* в полночь 1 августа 1981 года стало поворотным пунктом, своеобразной культурной революцией в истории песенного видеоклипа, ставшего главным продуктом телевизионного эфира и, соответственно, музыкального телевидения.

Второй раздел параграфа освещает вопросы визуальных технологий песенного видеоклипа. Обозначен ряд существенных элементов художественного воплощения синтетической драматургии, связанных с принципами видеомонтажа или съёмки и зависящих от музыкальной формы и содержания песни, а также связанных с добавочными звуковыми элементами и с добавочными кадрами, меняющими структуру и фактуру изображаемого на экране песенного произведения («Триллер Майкла Джэксона», 1983,

режиссёр Дж. Лэндис; «Забери меня», 1985, режиссёр С. Баррон; «Крик», 1995, режиссёр М. Романек; «Я хочу, чтобы было так», 1999, режиссёр У. Ишэм; «Американская жизнь», 2003, режиссёр Й. Окерлунд; «Она — Мадонна», 2007, режиссёр Й. Ренк).

В третьем параграфе **«Музыкальное оформление художественных медиажанров»** рассматривается художественное вещание и его музыкальное наполнение. Кроме сугубо музыкальных медиажанров (например, таких, как фильм-балет или песенный видеоклип) и трансляции всевозможных традиционных музыкальных жанров, большинство специально созданных радио- и телефильмов, теле- и радиоспектаклей, радио- и телепередач сегодня имеет высокоорганизованное музыкальное оформление, часто достигающее до уровня общей драматургии или главного действующего лица того или иного опуса, соответственно, телевидения или радио.

Возможным подходом к рассмотрению музыкального оформления художественных произведений эфира предлагается система их художественно-музыкальных уровней (А. Чернышов, Т. Шак, С. Микели). К примеру, можно выделить три уровня, на которых проявляется медиамузыкальное начало: общие принципы драматургии, музыкальные принципы драматургии и «косметика» музыкального ряда (монтаж, сведение звука, звуковые спецэффекты и т. п.) звукового произведения электронных медиа.

На первом уровне общих принципов драматургии выступают музыкальные принципы, диктуемые целостными структурами художественной драматургии медиапроизведения. Это и всевозможные фактурно-технологические приёмы строения медийной аудиопартитуры, и эстетический баланс музыкальных и других звуковых слоёв, и формообразующие конструкции микрофонного или экранного произведения («Медведь», 1988, режиссёр Ж.-Ж. Анно, композитор Ф. Сарде). Уровень музыкальных принципов драматургии связан вообще с функциональным значением музыкального тематизма («В интересном положении», 2006, телеканал «Домашний», режиссёр А. Фетисов, музыкальный редактор А. Чернышов, *Killer Tracks*). Микрофонные или экранные произведения, даже не будучи фильмами-на-музыку, могут быть целиком построены на основе музыкального формообразования — принципа драматургии, объединяющего первые два названных художественных уровня (общий и музыкальный), ведь в передачах и фильмах используют в этом плане очень многое — от довольно незатейливых форм (трёхчастной, рефренной, вариационной и т. д.) до сонатного *allegro* («Репетиция оркестра», 1978, режиссёр Ф. Феллини, композитор Н. Рота). Третий иерархический музыкально-художественный уровень связан со звуорежиссёрской спецификой. Это небольшие музыкальные «штрихи» аудиопартитуры, однако играющие немаловажную роль в драматургии кино- или эфирного медиапроизведения («Ищите женщину», 1982, режиссёр А. Сурикова, композитор В. Лебедев, звукооператор В. Мазуров).

В экранных и микрофонных произведениях, в которых, естественно, помимо сюжетных концепций присутствуют более или менее абстрактные образы, обозначенная трёхуровневая художественно-музыкальная система «обрастает» всевозможными подуровнями. К примеру, в «абстрактных фильмах», где часто вообще нет звуковой семантической интонации (речевых и шумовых слоёв звука), всё драматургическое решение основано на синтезе музыки и искажённого изображения, графики, цвета, света и т. п., а их общая и музыкально-звуковая драматургии осложняются новыми параметрами — музыкально-световыми и музыкально-цветовыми («Накойкаци — жизнь как война», 2002, режиссёр Г. Реджио, композитор Ф. Гласс).

В четвёртом параграфе «**Музыкальное оформление прямого эфира**» анализируются музыкальные закономерности выпусков новостей, ток-шоу, медийных игр и т. п., а также звуковое оформление программных блоков вещательных каналов. Музыка прямого эфира, помимо «живой» музыкальной трансляции, сейчас чаще связана с информационными (информационно-новостными, информационно-аналитическими, информационно-развлекательными) медиажанрами и их более простым звуковым оформлением. Однако это оформление здесь имеет специфические виды своего проявления, больше связанные с представлением текстовой информации, нежели с воплощением художественных образов.

Оформительская медиамузыка способна не только делить общее на составные части или же, наоборот, объединять отдельные фрагменты и сюжеты в единое целое, не только «иллюстрировать» речь и изображение персонажа, но и выступать в качестве разнообразных звуковых эмблем героев (например, в разговорных шоу) или сигналов событий (например, в викторине) соответственно, участвующих или происходящих в информационно-аналитических или информационно-развлекательных программах (*The Phil Donahue Show*, 1970-1996, *WHIO*, *WLWD*, *WGN-TV*, *WBBM-TV*, *NBC*, *MSNBC* и др.; «Кто хочет стать миллионером?», 1998, *ITVI*, композиторы К. и М. Стрэйчан). Музыкальная «внутрикадровость» многих передач прямого эфира (ток-шоу, телемостов, реалити-шоу, радио- и телевикторин и т. п.) вместе с её закадровыми музыкальными элементами оформления, как правило, запланированы заранее и предполагают точную реализацию так называемого «джингл-пакета» (англ. *jingle package*) — систематических заставок, отбивок, «подложек», позывных, сигналов, музыкальных визиток (звуковых заставок персонажей) и т. п. — внутри конкретной программы прямого или условно прямого эфира. Часто музыкальное или музыкально-шумовое оформление к таким передачам прямого эфира пишется специальными композиторами и саунд-дизайнерами. Для большей слитности эфирного произведения оно, как правило, строится на одном интонационном материале, то есть представляет собой монотематический музыкальный набор, который делает программу не просто максимально слитной, но вдобавок и более логично выстроенной.

Выпуски новостей и следующий за ними «Прогноз погоды» также нередко имеют специфическое музыкальное оформление, выраженное в музыкально организованном шпигеле (речевые новости «одной строкой», предваряющие развёрнутые новости), в котором речь разделена звуковысотными средствами музыки (*Euronews*), а также звуковысотной организованной системе их музыкальных заставок (*ZDF*). Более того, сегодня музыкальное единство оформления прямого эфира выражается не только в том, что джингл-пакеты и гармонические приёмы распространяются на конкретную передачу или программный комплекс, но и на многочасовой программный блок или на весь эфир в целом (Сити-FM).

Пятый параграф «Музыкальное оформление рекламы» связан с музыкально-звуковыми технологиями рекламной продукции. Эта третья жанровая область электронных СМИ постепенно заняла важное место в эфирном пространстве. С 80-90-х годов XX века телевидение и радио по всему миру начали переходить на новый этап своего круглосуточного бытования, связанный с феноменами постоянной саморекламы, а также коммерческой и политической пропаганды.

Прежде всего, массовое проявление рекламы в эфирных динамиках и на экранах связано, с мобильным и ярким медиажанром автономного рекламного ролика (его обычный хронометраж — 10-120 секунд⁷). Автономный рекламный ролик даже занял важное место в формировании эстетического вкуса и шкалы гуманистических ценностей слушателей и зрителей. Ведь в наши дни в этом медиажанре существует целый пласт социальной рекламы, призывающей к бережному отношению к природе, патриотизму, здоровому образу жизни, сочувствию, заботе о больных и детях (*Imagination / Whale*, 90 секунд, 2002, Япония, режиссёр М. Таката, музыка К. Сато). А многие коммерческие рекламные ролики стали феноменом не только финансового предприятия, но и приобрели черты культурно-развлекательного, художественного минипроизведения СМИ, важным аудио-компонентом которого является его целостная система звукового или музыкально-звукового дизайна, направленная на создание наиболее выгодного «рыночного» образа того или иного товара и являющаяся ведущим элементом психологического воздействия на зрителя или слушателя.

Музыкальное оформление рекламы электронных СМИ довольно разнообразно и в этом практически не уступает оформлению полнометражных, художественных и информационных произведений эфира. Оно простирается от элементарных звуковых сигналов и символических функций, от эмблем-логотипов (*Business-FM*) и музыкально-звуковых брэндов (реклама *Marlboro* и «присвоенная» тема Э. Бернштейна; рекламные песни *The Coca-Cola Company*) до звукорежиссёрских технологий подчёркивания наименования эфирного продукта (*Honda — Cog*, 120 секунд, 2003, Великобритания, режиссёр А. Барду-

⁷ Более длинные рекламы создаются для подробного рассказа о товаре и призыва купить его немедленно (телемагазины, *infomercial*). Кроме того, сегодня снимаются рекламные фильмы для Интернета («Наём» / *The Hire*, 2001-2002, *BMW*).

Жак, музыка *The Sugarhill Gang*) и сложного синтеза с внутрикадровыми движениями или цветосветовой конструкцией (*Adidas — Gimme the Ball*, 60 секунд, 2005, Нидерланды-Великобритания, режиссёр Ф. Бонд, саунд-дизайнер А. Джозеф, музыка А. Хачатуряна). Одновременно музыкальное оформление эфирной рекламы, подобно тому, как это происходит в художественных медиапроизведениях, участвует в создании эмоциональной драмы или бравады, достигающих уровня явного или ассоциативного контрапункта («оппозиционирующие» ролики в политической рекламе) с рекламируемым предметом или субъектом и даже доходящих до выражения культурной политики (имиджа) всего вещательного канала (*MTV*).

Шестой параграф **«Музыкальное оформление игрового телесериала»** нацелен на исследование двух аспектов в лейтмотивной технике — традиционной и «клиповой». Музыкально-лейтмотивная композиционная техника, проявившись сначала в кинематографическом искусстве («Флэш Гордон», 1936, *Universal Pictures*, режиссёры Ф. Стефани и Р. Тэйлор, композитор К. Воган), в электронном массовом вещании получила модифицированные варианты (радиосериалы «Мамаша Перкинс», «Голдберги»). С 1950-х годов наиболее востребованным и популярным форматом игрового сериала становится его телевизионный вариант, который соединил в себе изобразительность кино и эфирный формат радиовещания.

Музыка в киносериалах компоновалась особыми способами, апеллирующими к феномену зрительского привыкания к главным образам и к их разнообразному развитию. И поэтому в большинстве случаев для этих целей применялись повторяющиеся из серии в серию музыкальные лейтмотивы, которые по отношению ко всему медиапроизведению выполняли, как минимум, две гиперфункции, присутствующие ныне и в игровых телесериалах. Во-первых, это структурно-синтетическое объединение серий в единый цикл. Во-вторых, это драматургическая функция, так как музыкальные лейтмотивы, как правило, интонационно генерируют главную идею сериала, а также своей трансформацией рисуют сюжетные видоизменения главных образов, то есть активно формируют драматургию того или иного многосерийного фильма. Поэтому традиционной лейтмотивной технике экранных искусств присуща не только музыкально-звуковая эмблематика, но и вариантное развитие музыкального материала («Приключения капитана Врунгеля», 1976-1979, Киевнаучфильм, режиссёр Д. Черкасский, композитор Г. Фиртич; «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона», 1979-1986, ЦТ СССР, режиссёр И. Масленников, композитор В. Дашкевич).

Обрамляющие серию «заставка-лейтмотив» и «лейтмотив-на-титрах» обычно представлены в простой музыкальной форме — периоде, простой двухчастной или простой трёхчастной. А развёрнутые во времени или многосоставные заставки телесериала можно считать увертюрами, так же, как это происходит во многих полнометражных кинофильмах

(«Королёк — птичка певчая» / *Çalikuşu*, 1986, *TRT*, режиссёр О. Ф. Седен, композитор Э. Энгин). В отличие от вариантного музыкального финала закреплённость заставки-(увертюры)-лейтмотива играет, кроме всего, роль своеобразного художественного призыва к телевизионному экрану и эмблемой конкретного телепроизведения, как это происходит в любом периодическом эфирном медиажанре. Неслучайно, что А. Шнитке, когда написал для каждой из четырёх серий первого отечественного многосерийного телефильма «Вызываем огонь на себя» (1964, Мосфильм, режиссёр С. Колосов) свой вариант увертюры, впоследствии признавал существенный недостаток в этой работе и считал в дальнейшем, что увертюра ко всем сериям должна быть одинаковой.

«Внутренние» лейтмотивы в своём большинстве короче лейтмотивов, обрамляющих серию — это мотивы, фразы, предложения по пять и более секунд. Они часто возникают во внеречевом (или малоречевом) пространстве аудиопартитуры, так как несут весьма важную информацию. А вся технология создания «музыкального пакета» для телесериала, как правило, состоит в первоначальном написании композитором основной тематической базы (лейтмотивов и их вариантов) и дальнейшем подборе из фонотеки (или также специальном написании) дополнительного музыкального материала для избранных сцен (преследования, испуга, внезапной радости и т. п.). Дополнительные темы, не входящие в категорию лейтмотивов могут быть и внутрикадровой музыкой, рисующей происходящие на экране события («Пуаро» / *Agatha Christie's Poirot*, с 1989 года на *ITV*, композитор К. Ганнинг).

В режиссуре современных многосерийных фильмов с заниженной «кинематографичностью» и с довольно «упрощенной психологией» (особенно сугубо развлекательных) пользуются простой формой замкнутых сцен (притом, что и каждая отдельная серия здесь замкнута в своем локальном содержании). Поэтому звуковое оформление серии такого игрового телефильма приобрело простую структурирующую систему, основанную на музыкальных отбивках-лейтмотивах, разделяющих эти игровые сцены, и на дополнительном музыкальном материале, который используется внутри этих сцен. В качестве коротких отбивок (3-5 секунд) здесь часто выступает кадансовый оборот заставки-лейтмотива. Это художественное явление в лейтмотивном решении современного телесериала можно охарактеризовать как «клиповая» техника лейтмотивов («Королевство», 1994, 1997, *DR*, режиссёры М. Арнфред и Л. фон Триер, композитор Й. Хольбек).

Однако ситкомы, игровые сериалы-комиксы и смежные с ними мультсериалы в звуковом отношении часто формируются вообще без лейтмотивов, а, наоборот, на «неперсонифицируемой» музыке. В этих случаях не-лейтмотивной техники музыка меняется с каждой новой сценой, отделяя её от предыдущей, то есть представляет собой контрастно-составную форму, которая в некоторых случаях может синтезироваться с лейтмотивной техникой («Ийон Тихий — космический пилот», 2007, *ZDF*, режиссёры Р. Кахуд, Д. Якобсен

и О. Ян, композитор А. Грюневольд). Собственно, так как серии многих приключенческих, детективных или комических сериалов можно смотреть совершенно независимо друг от друга, «клиповая» лейтмотивная и не-лейтмотивная музыкальные техники выглядят вполне обоснованно.

В седьмом параграфе **«Медиамузыка и современные киножанры»** анализируется медиамузыкальное влияние произведений эфира на кинематограф. Вполне закономерно и логично, что медиамузыка и музыка звукового кинематографа развиваются и существуют во многих аналогичных формах. Так, медийный жанр игрового телесериала, вообще, стоит на перекрёстке телевидения и звукового кинематографа, которому, в свою очередь, также свойственно быть представленным киносериалами и своеобразными «кинофильмовыми сериалами» — сиквелами, приквелами, мидквелами, триквелами, квадриквелами и т. п. — то есть полнометражными фильмами-продолжениями истории или предыстории того или иного героя. Музыка обычно переходит из первого фильма во второй, из второго в третий и т. д., создавая некую звуковую «цепь», аналогично периодическим телевизионным произведениям и образам. Конечно, обычному зрителю, посещающему киносеансы, скорее всего, трудно проследить музыкальную связь сиквелов, разделённых несколькими годами. Но современному телезрителю, например, при просмотре многодневной трансляции кинофильмов или обладателю домашнего видео, это музыкальное единство будет вполне эмпирически доступно подобно тому, как это происходит при просмотре обычного игрового телесериала второй половины XX столетия, специально созданного для малого экрана с использованием перманентных музыкальных лейтмотивов. Поэтому можно считать, что подобное звуковое решение кинофильмовых сериалов является косвенной чертой, идущей от вещательных каналов и диктуемой ими.

Кроме того, явные заимствования медиамузыкой фрагментов саундтрека игрового кинофильма (заставка информационной программы «Время» ЦТ СССР и музыка Г. Свиридова для кинофильма «Время, вперёд!» М. Швейцера) и, наоборот, использование в фильме звучания музыки телерадиовещания (наряду с передачами с киноцитатами и кинокартинами с изображением эфирных медиасредств) стали сегодня обычным явлением. Например, музыка эфирных позывных канала или какой-либо из его рубрик звучит чуть ли не в каждом кинематографическом произведении, связанном с современной цивилизацией, отображая эпоху, пространство или социальный быт героев.

Так же музыкальное влияние масс-медиа на драматургию кинематографической продукции и на её музыкальные конструкции проявилось в определённых рекламных жанрах и элементах кино. Не секрет, что фрагменты музыки и кадров кинокартины сегодня попадают на телевизионный экран, в динамик радио и в Интернет намного раньше, чем произойдет премьерный показ ленты в кинотеатре. Рекламные ролики кинофильмов —

«трейлеры» (англ. *trailer* – прицеп) являются постоянными участниками современного эфира. Поэтому музыка в них часто действует по канонам рекламы электронных СМИ: внутри звукозрительной фактуры подчёркивает название фильма-товара (трейлер фильма «Космическая одиссея 2001 года», 1968, режиссёр С. Кубрик, музыка Р. Штрауса) и создаёт его оригинальный, неповторимый звуковой образ (трейлер фильма «Псих», 1960, режиссёр А. Хичкок, музыка Б. Херрманна). Чаще музыка заимствуется из других кинокартин, коллекции медиамызыки или компилируется из любой другой существующей музыки, что связано с процессом создания рекламных роликов, который часто происходит в сроки, когда саундтрек кинофильма ещё не определён режиссёром, не написан композитором или же не записан в студии. Особенно это касается так называемых «тизеров» (англ. *teaser* – «дразнилка»), выходящих в эфир на ранней стадии кинофильма и имеющих своей целью оповестить потенциальных зрителей только о начале его производства. Естественно, что музыка, а также кадры тизера и фильма впоследствии могут не иметь ничего общего. Таким образом, полностью «отпочковываясь» от кинопроизведения, тизер превращается в уникальный рекламный ролик электронных масс-медиа, и его музыкальный ряд не выходит за рамки эфира.

Музыка трейлера может и специально создаваться: либо для трейлера может создаваться новый вариант аранжировки музыкальных тем полнометражного кинофильма, либо их стилизация, порой выполненная лишь по предварительным эскизам автора киномузыки, либо просто стилизация звучания эпизода из какого-либо другого, ранее созданного кинопроизведения. Сам принцип композиторской работы для трейлеров аналогичен работе в сфере электронного массового вещания. Во-первых, потому что он связан с повышенной оперативностью и рекламностью, нежели художественным менталитетом кино. Во-вторых, технологические приёмы создания саундтрека рекламного ролика фильма порой идентичны работе аранжировщика в телерадиовещании, ведь часто музыка трейлера представляет собой абсолютно точный вариант какой-либо авторской темы, но с переделанной (досочинённой) мелодической линией: музыкальная тема «беззаботной юности» из кинофильма «Игрушечные солдаты» (1991, режиссёр Д. Петри-младший, композитор Р. Фолк) и первая симфоническая тема Дж. Била к тридцатисекундному телевизионному трейлеру фильма «Школьные узы» (1992, режиссёр Р. Мэндел). На радио и телевидении к подобным ухищрениям прибегают для возможности использования такой «новой» музыки в эфире, не выкупая авторских прав на оригинал.

Кроме автономных рекламных роликов (трейлеров), жёсткие требования огромного мультимедийного рынка, где кинофильм как любой другой продукт усиленно стремится заинтересовать потребителей, повлекли за собой очень важную медийную особенность структуры самого фильма, связанную с электронными масс-медиа. Если, например, эфир

любого теле- или радиоканала «пронизывается» элементами саморекламы, а выпуск «Новостей» предваряется анонсирующим шпигелем, содержащим перечисление главных новостных тем, то многие кинокартины открываются вступительной «затравкой» к основному действию — «бейтом» (англ. *bait* – приманка)⁸. Это начальный эпизод, особо захватывающий внимание и привлекающий к экрану потенциального телезрителя, и киномузыка в этом самостоятельном эпизоде часто наделена чертами рекламного электронного массового вещания. Для человека, пришедшего в кинозал, бейт может послужить хорошим подспорьем для ускоренного «внедрения» в художественный мир данного, конкретного произведения. Для современного радиослушателя и телезрителя, имеющих немало больший выбор произведений, идущих в эфире одновременно, бейт кинофильма призван выполнить более сложную задачу — привлечь и удержать внимание на себе любым способом: мгновенно испугать, удивить, заинтриговать, растрогать или рассмешить. Поэтому существуют даже радикальные варианты такого яркого вступления, например, бейты-шутки (*RRRrrrr!!!*, 2004, режиссёр А. Шаба, композитор Ф. Тальгорн). Бейт целиком может строиться с большой нагрузкой на звук, к примеру, на речь и шумы («Матрица», 1999, режиссёры Э. и Л. Вачовски) или музыку («Основной инстинкт», 1992, режиссёр П. Верхувен, композитор Дж. Голдсмит; «Люди в чёрном», 1997, режиссёр Б. Зонненфельд, композитор Д. Элфман).

Третья глава «История медиамузыки» целиком посвящена становлению медиамузыки и состоит из трёх параграфов. В первом параграфе **«Медиамузыка: истоки»**, соответственно, исследуются истоки музыки регулярного телерадиовещания, предпосылки которого появились в XIX веке.

Одним из явных источников музыкальной радиотрансляции являются «телефонные концерты», когда собравшаяся в специально оборудованных концертных залах публика слушала исполнение музыки через телефонные наушники (также существовали бинауральные телефонные системы для слушания музыкальных концертов и спектаклей, к примеру, «театрофон» К. Адера, 1881). Или, например, в Австро-Венгерской империи с 1893 года, благодаря разработкам инженера Т. Пушкаша, создателя одной первых в мире специализированных телефонных станций («Телефон *Hirmondó*»), осуществлялись «телефонные передачи» новостей («говорящие газеты») для масс, после которых следовали музыкальные номера из концертной комнаты или музыкальные спектакли из театрального зала. Телефонная линия выступала тогда в качестве своеобразного проводного радио новостных и музыкальных трансляционных медиажанров, которые впоследствии были представлены и в первом беспроводном регулярном радиовещании.

⁸ Термин А. Чернышова.

С другой стороны, в конце XIX века и начале XX века в Европе и США практиковались так называемые «граммофонные концерты». Надо сказать, что механическая звукозапись здесь полностью заменила собой «живых» музыкантов. Новая форма «музыкальной пропаганды» — публичные граммофонные концерты — появилась даже на улицах, создавая серьёзную конкуренцию шарманщикам. Сначала это выглядело как совершенная «диковинка», но с началом «эпохи аналогового радио» уже никого не удивляло звучание в эфире воскового валика, граммофонного диска или же фото-музыкальной дорожки киноплёнки. Особенными вариантами концертной деятельности с участием звукозаписывающей техники тогда были «живые» выступления музыкантов в студии, во время которых осуществлялась аудиозапись их исполнения на валик или диск. Солисты и оркестранты одновременно «работали» на раструбы фонографов или граммофонов и на «живую» публику. Неслучайно, что на радио и телевидении позже появились смежные варианты «живого» концерта — прямой концерт из студии и студийный концерт-запись.

Тогда же, в конце XIX века, механический звук пытались сделать неотъемлемой частью нового фотоискусства — кино, представив его граммофонными (прото-звуковыми) фильмами (Т. Эдисон, Ш. Пате, О. Месстер). В начале XX века появляется целый ряд специализированных механических приспособлений для синхронизации кинопроекции и звука (например, хронофонограф Л. Гомона и система фотографической записи звуковых колебаний на киноплёнку Э. Лоста). В начавшемся процессе синхронизации изображения и звука под заранее записанный звук снимали и выступления музыкантов (например, Л. Гомон нередко снимал на плёнку певцов), для последующей демонстрации результатов киносъёмки параллельно звучанию граммофона. По большому счёту, эти музыкальные «аттракционы» по синхронизации движущегося фотоизображения и звука, были всё теми же граммофонными концертами, но совмещаемыми с кинокадрами.

Однако в изобразительной пластике «немого» кино уже своеобразно формировалась аудиопартитура экранного произведения («Наполеон», 1927, режиссёр А. Ганс). Кроме того, уже в «немом» кино во врезанных литературных титрах порой возникало разделение на внутрикадровые и закадровые звуковые слои (условные), которые станут потом важнейшими категориями звукового кинематографа и телевидения («Парижанка», 1923, режиссёр Ч. Чаплин). «Гапёрская» музыка демонстрации «немого» кино, являясь после телефонных и граммофонных концертов третьим непосредственным прообразом музыки электронных СМИ, со своей стороны, также не была лишена закадровой и внутрикадровой эстетики. Кроме того, в музыкальной иллюстрации «немого» кино вслед за драматическим театром важными категориями выступили как оригинальная музыка, так и музыка компилятивная, — последняя именно в кинематографе получила систематическое воплощение в виде создания специализированных нотных коллекций «программной» музыки для оформления (в США, к

примеру, именно в это время утвердился соответствующий термин — *photoplay music*, а в Германии — *Kinotheka*). Впоследствии в оперативных электронных СМИ аналогичные музыкальные коллекции «кинематографических ситуаций», но уже выраженные в звуке (то есть представляющие собой музыкально-звуковые собрания), стали иметь наибольшую востребованность.

Истоками медиамузыки являются и первоначальные попытки осознать в качестве важной звуковой составляющей человеческой культуры (особенно, индустриальной) шум, осознать его «музыкальные» возможности, которые впоследствии воплотятся в синтетическом звуковом феномене «шумомузыки» аудиопартитуры микрофонных и экранных искусств, а также в новациях звукозаписи музыки для радио, кино, телевидения (манифест-письмо Л. Руссоло «Искусство шумов», 1913; «Гудковая симфония» Арс. Аврамова, 1922-1923; кинофильм «Энтузиазм (Симфония Донбасса)», 1930, Украинфильм, режиссёр Д. Вертов, композитор Н. Тимофеев; аудиофильм «Выходные», 1930, Берлинское радио, режиссёр В. Рутман; мультфильм «Вор», 1934, Московский кинокомбинат, режиссёр Н. Воинов, композитор Л. Шварц).

Во втором параграфе «**Медиамузыка доцифровой эпохи**» систематизируются исторические этапы аналогового телерадиовещания и, соответственно, рассматриваются процессы, происходившие в это время в музыкальной трансляции и музыкальном оформлении СМИ.

1920-1940-е: эпоха аналогового радио (в основном прямой радиоэфир) и механической и оптической звукозаписи (восковой валик, грампластинка, киноплёнка). Первый этап охватывает время от начала появления первых беспроводных регулярных радиопередач (к примеру, *KDKA*, США и Сокольнической радиостанции, СССР) до конца Второй мировой войны и возобновления систематического телерадиовещания (МТЦ). На этом этапе происходит становление радио- и телевидения (прежде всего, американского и европейского) как новых масс-медиа, и внутри этого процесса, естественно, происходит развитие первых медиамузыкальных технологий, связанных как с музыкальной трансляцией, так и с музыкальным оформлением радиопередач.

Музыкальная составляющая довоенного радио анализируется поступательно. В информационном эфире 1920-х (радиогазеты, радиogramмы) в качестве прообразов структурно-анализирующих жанров выступают музыкальные идентификационные позывные и музыкальные антракты. А в художественном эфире наряду со студийной трансляцией музыки происходит становление внестудийной музыкальной трансляции (роль *BBC* в пропаганде классики и ультрасовременной музыки европейской академической традиции: «Концерты современной музыки»). Радиоконцерты этих годов подготовили всё музыкальное и литературно-музыкальное вещание (инсценированный спектакль, радиосериал, концерт-

лекция, концерт по заявкам и т. д.), которое в 1930-х вывело радио в разряд «нового массового искусства» и спровоцировало появление специальных музыкально-трансляционных и высокохудожественных музыкально-оформленных радиокomпозиций (радиопостановка «Завод» Н. Волконского, 1930, Всесоюзное радио, музыкальное оформление В. Крюкова; Концертино для фортепиано и камерного оркестра У. Пистона, 1937, *CBS*; радиопостановка «Война миров» О. Уэллса, 1938, *CBS*, музыкальное оформление Б. Херрманна; опера Дж.-К. Менотти «Старая дева и вор», 1939, *NBC*).

Довоенное художественное телевидение, самостоятельным искусством пока не было и с музыкальной стороны ограничивалось феноменом трансляции небольших концертов и спектаклей из студии (первая оперная трансляция — «Пиквик» А. Коутса, 1936, *BBC*, режиссёр В. Розинг). Но уже тогда телевизионщики делали попытки с помощью изображения (через внутрикадровую драматургию планов и переключение камер) выявить элементарные ритмические и мелодические особенности традиционной концертной и сценической музыки на экране (ОЛТЦ, режиссёры И. Ермаков, Т. Стёркин).

Медиамузыка военного времени также связана, прежде всего, с регулярным радиовещанием, ведь телевидение в этот период имело фрагментарный, спорадический характер (за исключением нацистской Германии, где регулярное телевизионное вещание продолжалось до конца 1943 года). Естественно, что многие существовавшие ранее художественные медиажанры электронных СМИ уступили место сугубо информационным: к примеру, одним из ведущих источников информации о ходе Второй мировой войны было Всесоюзное радио (им было организовано специальное вещание даже на США) и речевые сообщения Совинформбюро. Тем не менее, в радиоэфире присутствовали музыкальные трансляции (в основном, студийные), которые в какой-то мере послужили не только моральным подспорьем для слушателей, но и большим стимулом для музыкального творчества авторов (*BBC*, *VOA*, Всесоюзное радио). К примеру, настоящими событиями войны стали внестудийные радиотрансляции из Куйбышева, Москвы и Ленинграда Седьмой симфонии Д. Шостаковича (1942).

1950-1970-е: эпоха аналогового «массового» телерадиовещания (в основном прямой телеэфир, прямой и «записной» радиоэфир) и магнитной звукозаписи (магнитная лента, магнитная полоса киноплёнки). Второй этап начинается в конце 1940-х и, особенно, во второй половине XX века и выводит электронные средства информации в ранг массовых: вслед за радио телевидение начинает многократно превосходить печатные масс-медиа по масштабам воздействия, а, соответственно, звук, в том числе музыкальный, становится важнейшей частью новой общечеловеческой информационной системы. Телевидение осваивает не только студийную музыкальную трансляцию, но и внестудийную трансляцию музыки (например, трансляция оперы «Демон» А. Рубинштейна из Большого театра, 1951,

МТЦ), а также медиамузыку в контексте художественных, информационных и отчасти рекламных жанров прямого эфира. Интерес к телевидению проявляют многие композиторы академического и авангардного направления («Амаль и ночные гости» Дж.-К. Менотти, 1951, *NBC*; *Water Walk* Дж. Кейджа, 1960, *CBS*). И само телевидение проявляет широкий интерес не только к музыке традиционного плана, но и к современной эстраде и нередко к новой музыкальной рок-культуре («Золотая нота» на *DDR-FS*, «Голубой огонёк» на Первой программе ЦТ СССР или *Top of the Pops* на телеканале *BBC1*).

Медиажанры второго этапа становления доцифровой медиамузыки используют последнюю очень широко. Помимо музыкально-трансляционных студийных и внестудийных передач-конcertов (concertов-викторин, concertов-лекций, concertов-очерков и т. п.), достигших высокого технического уровня и занявших в электронном эфире громадное место (например, осенний радиотрибунал русской песни на Всесоюзном радио длился почти два месяца, 1952), и связанного с ними типа эфира — например, музыкального шоу, музыкально-литературного монтажа или песни-репортажа (Ю. Визбор), многие другие информационные и художественные жанры телерадиовещания (прежде всего, экранные, следовавшие за микрофонными жанрами) стали прибегать к музыкальному оформлению. Здесь и оригинальные музыкальные заставки каналов и передач, и литературно-хореографические и литературно-музыкальные постановки, и документальные и постановочные телефильмы (телеспектакли), составленные из архивных кадров «монтажные телефильмы» (как сериал «Солдаты Отчизны» А. Штадена, 1966, Ленинградское телевидение) и игровые телесериалы, порой с весьма развитой лейтмотивной техникой и ярким оригинальным музыкальным материалом (как в выходившем с 1956 года на *CBS* «На пороге ночи» / *EON*, композиторы П. Таубман и Э. Лоуренс), — и всё это, не считая трансляций готовой кинопродукции (игровых, документальных, анимационных фильмов) и продукции звукозаписывающей индустрии (грамзаписей).

В послевоенные годы и далее радиовещание стало широко пользоваться магнитной плёнкой. Немалая часть эфира стала изначально фиксироваться на магнитном носителе, а многие сложные музыкальные радиопроизведения, например, такие как записанные на различных скоростях движения плёнки «Приключения Буратино» (1949, Всесоюзное радио, режиссёр Р. Йоффе, композитор В. Ширинский) или шумомузыкальные опыты П. Шеффера («Тающие слова», 1952, *RTF*) уже в принципе не могли существовать вне магнитной записи. Именно при вещательных станциях тогда нередко возникают студии электронной музыки («Контакты» К. Штокхаузена, 1958-1960, *WDR*; «Телемузыка», 1966, *NHK*). Кроме того, на магнитной плёнке (параллельно с виниловыми пластинками) начинают формироваться фонотеки и специализированные медиамузыкальные библиотеки. Компилятивное музыкальное звучание теперь не зависит непосредственно от микрофона, и «архивная»

музыка всё чаще заполняет электронный эфир, поступая качественным сигналом с магнитофона (радиопрограмма «Маяк», 1964). В это время в музыкальной аудиокультуре начинается постепенный переход на круглосуточное «форматное» информационно-музыкальное вещание или на так называемое «современное хит-радио»: новости идут «вживую», а музыкальные сегменты радиостанций базируются на записанном музыкальном материале (*Radio Monte Carlo*, 1966; *BBC Radio 1*, 1967).

1970-1990-е: эпоха «записного» аналогового телерадиовещания и магнитной звуко- и видеозаписи (магнитная лента). Третий, кульминационный, этап связан как с прямым, так и «записным» телерадиовещанием (которое вышло на уровень не только ежедневного, но и круглосуточного бытования). Экранная музыкальная трансляция и радиоконцерт в это время становятся самостоятельными видами искусства (наряду с традиционными концертными и сценическими выступлениями или кинофильмами), существующими даже в отрыве от вещания («домашнее видео»: Г. фон Караян, К. Браунинг) или, наоборот, в принципе не существующими без эфира (Э. Каррэн).

Практически полностью сложилась система медиажанров электронных СМИ и система медиамузыкальных технологий. Здесь и новые информационные жанры (к примеру, телевизионное ток-шоу), и песенный видеоклип, и большие рекламные передачи и автономные рекламные аудио- и видеоролики (например, *Adidas* и *The Coca Cola*), и полный спектр художественных программ, и «наборы» структурирующих музыкальных мини-жанров, и новый тип электронного вещания — музыкальный круглосуточный телеканал (*MTV*, 1981; *France Supervision [Mezzo]*, 1992 [1998])⁹.

В третьем параграфе «**Медиамузыка цифровой эпохи**» анализируются изменения в музыке электронных масс-медиа 1990-2010-х годов.

Во-первых, цифровое телерадиовещание, всемирная Сеть и конвергенция (киностудий, вещательных каналов, печатных СМИ, интернет-порталов, телекоммуникационных компаний и т. д.) в гигантские медиахолдинги поспособствовали созданию глобального пространства электронной информации, естественно, и в музыкальном плане: объём медиамузыки увеличился в тысячи раз (электронная сеть звуковых библиотек медиамузыки в формате MP3, конвергентные вещательные каналы (*Nickelodeon*)).

Во-вторых, собственно электронное вещание в «цифре», серьёзно увеличив количество вещательных каналов, изменило и качественную сторону эфира. Не секрет, что именно в цифровую эпоху в телерадиовещании окончательно утвердился стереозвук, нередко очень необходимый для адекватного восприятия музыки. Цифровые диски, в отличие от

⁹ В 1970-1990-е годы наука о музыке в телерадиовещании получает яркие выражения в трудах многих учёных мира (Е. Авербах, Дж. Бёрлингем, К. Горбман, О. Дворниченко, К. Доннелли, Т. Егорова, Н. Ефимова, Л. Зальтер, А. Клиот, Н. Кук, Е. Э. Кэплен, Ю. Лексман, Р. Прендергаст, М. Скайлз, Т. Стёркин, Ф. Тагг, Г. Троицкая, И. Хангельдиева, З. Хельмс, А. Шерель, Х.-К. Шмидт, М. Шьон и др.).

плёночных катушек или кассет, позволили более оперативно (без перемотки ленты) выводить в эфир любую информацию, в том числе музыкальную. А цифровое вещание с жёстких дисков, вообще, стимулировало качественно новый тип эфира — автоматизированный, коснувшийся преимущественно музыкальных каналов (компьютерная программа *Motionmixes*, 2007, *Foster Kent*).

В-третьих, меняются технологические композиционные принципы создания всей медийной аудиопартитуры, ведь многодорожечная компьютерная звукозапись контролируется не только слуховыми органами, но и зрительными (программы-аудиоредакторы *Sound Forge*, *Cool Edit Pro* и т. п.). Кроме компьютерных аудиоредакторов, максимально наглядным и очень мобильным звуковым слоем музыку в аудиопартитуре радио- или телепроизведений позволили сделать новые цифровые носители звука и изображения — цифровые видеокассеты, MD, CDDA, DVD, жёсткие диски (где при перезаписи не теряется качество исходного сигнала), музыкальные MIDI-сенсоры с тембрами-сэпами (*Cubase*), а также всевозможные виртуальные синтезаторы и плагины для обработки музыки (VST-технологии). Благодаря многофункциональному компьютерному монтажу, компьютерному сведению звука и компьютерной аранжировке, в современном телерадиовещании музыкально-шумовое оформление стало играть повышенную роль не только в художественных передачах, но и во многих информационных выпусках и автономных рекламных роликах (которые заняли в коммерческом эфире 1990-2000-х значительное место) и вообще на протяжении всего эфирного дня, побуждая вещательные каналы к использованию джингл-пакетов структурно-анализирующих мини-жанров. Сегодня такие джингл-пакеты присутствуют практически во всех электронных СМИ: музыкально-организованный телерадиоэфир насквозь пронизан музыкальными «подложками», заставками и отбивками, которые внедряются даже в «клиповую» лейтмотивную технику современных игровых «мыльных» сериалов («Друзья», 1994-2004, *NBC*).

В-четвёртых, в цифровую эпоху и, соответственно, эпоху демонополизации электронного эфира и становления коммерческих масс-медиа меняется баланс в системе медиажанров: на первый план выдвигаются информационно-развлекательные и рекламные произведения. Окончательно формируются музыкально-рекламные технологии, а главным рекламным медиажанром калейдоскопичного эфира становится ёмкий автономный аудио- или видеоролик, во многих случаях достигающий уровня художественной музыкально-рекламной миниатюры.

В-пятых, внутри самого музыкально-художественного вещания происходят заметные изменения: музыкальные трансляции концертных и сценических исполнений, как и музыкальные фильмы и постановки, отдают пальму первенства музыкально-оформленным научно-познавательным, познавательно-развлекательным и просто развлекательным

программам. Очевидное лидерство здесь занимает телерадиовещательная и производящая компания *BBC*, в произведениях которой музыкально-шумовая партитура, переплетённая со звуковыми и видео спецэффектами, достигает своего апогея, аналогичного современному кинематографическому блокбастеру («Машина времени», 2004, *BBC / Discovery Channel*).

Осмыслить музыку всей жанровой системы современных СМИ как важнейшую культурную и художественную составляющую человеческой цивилизации взялись и новые учёные. Круг тем значительно расширился: кроме трансляций, фильмов и сериалов, исследователи медиамузыки стали чаще обращаться к информационным и рекламным жанрам и их звуковому оформлению, к «живому» (часто интерактивному) и фиксированному эфиру, онлайн-вещанию и подкастингу, а также другим цифровым технологиям радио и телевидения, выводящим последние за традиционные рамки производства и восприятия. В истории медиамузыки эта новая «волна» исследователей захлестнула практически весь мир — от Европы до Китая, Канады и Бразилии¹⁰.

В **Заключении** подводятся итоги исследования и делаются выводы. Становление электронных средств массовой информации происходило с постепенным увеличением роли музыки. Если сначала она занимала одно из первостепенных мест в трансляционных и музыкально-художественных жанрах радио и телевидения (музыкальные концерты, кинофильмы, радиофильмы, постановки, сериалы и т. д.), то, начиная со второй половины XX века, и особенно в цифровую эпоху, медиамузыка системно охватила сугубо информационные и информационно-развлекательные жанры (новостные выпуски, информационные подкастинги, ток-шоу, ТВ-игры, и т. д.), обнажив тем самым непосредственную связь со многими журналистскими жанрами телерадиовещания. Новые технологии медиамузыкального оформления разговорной речи, музыкально-организованные шпигели, джингл-пакеты и особенности построения всей многослойной музыкально-структурированной аудиопартитуры информационного и информационно-развлекательного эфира являются характерными свойствами соединения музыки и журналистики. Кроме того, музыка коммерческого радио, телевидения, а позднее и интернет-вещания вплотную сблизилась с жанрами рекламы, выработав специфические аудиальные формы промо, брэндов, логотипов и даже художественные музыкально-звуковые способы представления коммерческого товара, социального объекта или политического субъекта.

Фиксированная не в нотах, а в звукозаписи оформительская медиамузыка несёт своеобразный отпечаток устной культуры. Не секрет, что при её анализе часто приходится апеллировать только к звуковым впечатлениям, по слуху осуществляя расшифровку музыкального текста, вычлняя его из смешанной структуры аудиопартитуры. Даже

¹⁰ Дж. Бьянкороссо, Д. Голдмарк, Н. Грэкьер, Дж. Диавилл, Д. Журкова, М. Загер, А. Крылова, П. Моорманн, Л. Нибур, Э. Пеккила, Р. Родман, Ю. Стракович, Ф. Тротта, Т. Тэйлор, А. Чернышов и др.

специализированные библиотеки медиамузыки сегодня предоставляют исключительно аудиозаписи, не имея в наличии нотной литературы и, соответственно, даже не обращаясь к её собиранию.

Узловым моментом остаётся феномен музыкальной трансляции. Ведь именно музыкальная трансляция не только указала на уникальное существование в динамиках радиоприёмников и на экранах телевизоров «перенесённого» туда концертно-сценического или записанного (грампластинка, магнитная лента, CD и т. п.) музыкального искусства, но и способствовала появлению новых, прежде всего, экранных жанров (фильм-опера, фильм-балет, фильм-концерт, песенный видеоклип и т. п.), в которых сформировался новый тип монтажа изображения, основанный на музыкальных законах. Поэтому неслучайно, что телевизионная аудиопартитура во многих медиамузыкальных вопросах представляет больший интерес, чем аудиопартитура радиовещания.

Естественно, что создаваемые для телерадиовещания произведения, начиная с общей драматургии и заканчивая мелкой «косметикой», впитали в себя многие звуковые особенности смежных искусств, к примеру, трансформировав выразительные средства лейтмотивной техники опер и музыкально-шумовых интермедий драматических спектаклей, формы инструментальной и сценической музыки и разнообразные мультимедийные цветомузыкальные синтезы. Однако медиамузыка не только вбирала в себя инородные нормативы и не только формировала собственные категории, но и сама постоянно влияла на многие другие виды творческой деятельности — кинематографические и даже концертные и театральные (телефильм-балет «Анюта» (1982, Ленфильм, постановка А. Белинского и В. Васильева) и сценический «монтажный» вариант балета, 1986).

Несравнимо большая часть музыки сегодня потребляется нами из радиоэфира и с телеэкрана, а не с традиционных концертных и театральных сцен. Неслучайно, что музыку телевидения аллегорично называют «звуковой дорожкой нашей жизни» (Дж. Бёрлингем). Музыкальное искусство всё масштабнее заполняет медийную виртуальность: музыкальные аудио- и видеоролики в гигантских количествах «атакуют» Интернет. В цифровую эпоху дело дошло до того, что медиа стали главными носителями музыкальной культуры, и этот факт, несомненно, придаёт медиамузыке повышенное значение.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ**Статьи в изданиях, рекомендованных ВАК:**

1. *Чернышов А. В.* Звуковой дизайн: к вопросу музыкального оформления речи // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2011. № 2. С. 236-240 [0, 45 п. л.].
2. *Чернышов А. В.* Звуковые коллекции медиамузыки // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 357 (апрель). С. 67-70 [0, 45 п. л.].
3. *Чернышов А. В.* История джаза: программа учебной дисциплины // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 1 (8). С. 242-249 [1, 05 п. л.].
4. *Чернышов А. В.* К вопросу о звуке в кинофантастике // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 364 (ноябрь). С. 61-64 [0, 5 п. л.].
5. *Чернышов А. В.* Киномузыка: Программа учебной дисциплины (сокращённый вариант) // Обсерватория культуры. 2011. № 4. С. 98-108 [1, 0 п. л.].
6. *Чернышов А. В.* Медийная аудиопартитура и музыка // Меди@льманах. 2011. № 3. С. 22-30 [0, 5 п. л.].
7. *Чернышов А. В.* Мелодия для капкана: Медиамузыкальные проявления кинематографа // Искусство кино. 2011. № 5. С. 119-125 [0, 45 п. л.].
8. *Чернышов А. В.* Музыка игрового телесериала // Вестник Дагестанского научного центра. 2012. № 44. С. 108-114 [0, 7 п. л.].
9. *Чернышов А. В.* Музыкальная история СМИ // Вестник ЧГАКИ. 2010. № 2 (22). С. 70-77 [0, 75 п. л.].
10. *Чернышов А. В.* Музыкальная теория медижанров // Музыковедение. 2010. № 1. С. 2-9 [0, 7 п. л.].
11. *Чернышов А. В.* Музыкальный дизайн рекламы в СМИ // Меди@льманах. 2012. № 1. С. 32-38 [0, 4 п. л.].
12. *Чернышов А.* Новая научная категория — «медиамузыка» // Музыкальная академия. 2010. № 2. С. 110-112 [0, 4 п. л.].
13. *Чернышов А. В.* Прямой эфир: музыкальное оформление // Медиаскоп. 2012. Вып. № 1. URL: <http://www.mediascope.ru/node/1012> — 0421200082\0020 [0, 5 п. л.].
14. *Чернышов А. В.* Структурирующие музыкальные тележанры // Вестник Томского государственного университета. 2012. № 355 (февраль). С. 47-50 [0, 5 п. л.].

Монографии:

15. *Чернышов А. В.* Медиамузыка на телевидении: Учеб. пособие. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009. 112 с. [7 п. л.]. ISBN 978-5-211-05435-6.
16. *Чернышов А. В.* Медиамузыка: Исследование. М.: ООО «Медиамузыка», 2013. 286 с. [13, 5 п. л.]. ISBN 978-5-9904817-1-8.

Материалы всероссийских и международных конференций:

17. *Чернышов А. В.* Медиамузыка в системе музыкального образования // Музыкальное образование в контексте культуры: Вопросы теории, истории и методологии. Материалы Международ. науч. конференции 21-23 октября 2008 г. / сост. и отв. ред.: Л. С. Дьячкова. М.: Изд-во РАМ им. Гнесиных, 2009. С. 16-28 [0, 6 п. л.].
18. *Чернышов А. В.* «Медиамузыка» как учебная дисциплина // Проблемы современного музыкального образования и воспитания: по материалам Международ. науч.-практ. конференции в Московской консерватории (6 мая 2008 г.): сб. статей / ред.-сост: Е. А. Доленко. М.: Издатель Доленко, 2010. С. 83-93 [0, 6 п. л.].
19. *Чернышов А. В.* Музыка и СМИ цифровой эпохи // Наука телевидения: Науч. альманах. 2012. Вып. 9 (по материалам Всерос. конференции «Культурное пространство в зеркале домашних экранов», ГИИ, апрель 2012 г.). С. 222-228 [0, 45 п. л.].

Другие публикации:

20. *Чернышов А.* Аудиоискусство на радио // Телемир. 2009. № 1. С. 32-35 [0, 4 п. л.].
21. *Чернышов А.* АудиоТВпартитура // Журналист. 2007. № 11. С. 67-68 [0, 4 п. л.].
22. *Чернышов А. В.* Библиотеки медиамузыки // Медиатека и Мир. 2008. № 2. С. 24-27 [0, 25 п. л.].
23. *Чернышов А.* В поисках аудиопартитуры // Broadcasting. Телевидение и радиовещание. 2007. № 2. С. 70-73 [0, 6 п. л.].
24. *Чернышов А.* Детское радио: музыкальный формат // Шоу-мастер. 2008. № 1. С. 76-78 [0, 4 п. л.].
25. *Чернышов А. В.* Драматургия песенного видеоклипа // Вестник СПбГУ. Серия 15. Искусствоведение. 2012. Вып. 2. С. 159-172 [1 п. л.].
26. *Чернышов А.* Звуки рекламы // Маркетолог (международ. проф. журнал). 2007. № 8. С. 57-60 [0, 4 п. л.].
27. *Чернышов А.* Звуковидения большого экрана // ТТК. 2009. № 2. С. 32-36 [0, 5 п. л.].
28. *Чернышов А.* Звуковые заметки о радиоспектакле // Звукорежиссёр. 2008. № 6. С. 70-73 [0, 5 п. л.].

29. Чернышов А. Звуковые конструкции телеэфира // Broadcasting. Телевидение и радиовещание. 2007. № 8. С. 26-28 [0, 3 п. л.].
30. Чернышов А. Звуковые технологии видеорекламы // Телецентр. 2008. № 1. С. 28-31 [0, 3 п. л.].
31. Чернышов А. В. Истоки медиамузыки // ЭНЖ «Медиамузыка». № 1 (2012). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_1.html [0, 6 п. л.].
32. Чернышов А. История медиамузыки // MediaVision. 2010. № 1 (февраль). С. 67-70; № 2 (март). С. 70-73 [0, 8 п. л.].
33. Чернышов А. В. Киномузыка: теория технологий // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 5. С. 127-137. URL: <http://sias.ru/upload/iblock/842/chernyshov.pdf> [0, 8 п. л.].
34. Чернышов А. Медиамузыка // Меди@льманах. 2007. № 5. С. 50-58 [0, 75 п. л.].
35. Чернышов А. МЕДИАмузыка на ТВ // Журналист. 2007. № 10. С. 54-55 [0, 4 п. л.].
36. Чернышов А. Мелодия для маньяка // ТТК. 2007. № 2. С. 30-34 [0, 5 п. л.].
37. Чернышов А. Мозаика видеоклипа // Шоу-мастер. 2007. № 4. С. 90-93 [0, 4 п. л.].
38. Чернышов А. Музыка в рекламе // Звукорежиссёр. 2009. № 10. С. 38-41 [0, 3 п. л.].
39. Чернышов А. Музыка в спортивном телевидении // Broadcasting. Телевидение и радиовещание. 2010. № 1. С. 32-34 [0, 4 п. л.].
40. Чернышов А. Музыкальное оформление прямого телеэфира // Журналист. 2007. № 6. С. 49-50 [0, 2 п. л.].
41. Чернышов А. Музыкальное оформление телевизионной речи // Звукорежиссёр. 2007. № 1. С. 72-75 [0, 4 п. л.].
42. Чернышов А. Музыкальность медиажанров // Телецентр. 2008. № 4. С. 26-33 [0, 65 п. л.].
43. Чернышов А. Музыкальные глаза телекамеры // 625. 2007. № 3. С. 82-85 [0, 35 п. л.].
44. Чернышов А. Музыкальные «скрепки» телесериала // Звукорежиссёр. 2007. № 3. С. 34-36 [0, 25 п. л.].
45. Чернышов А. «МЭММ»-2011: Начало // Музыка и Электроника. 2011. № 4. С. 2-3 [0, 3 п. л.].
46. Чернышов А. «Новости» в звуке: от прозы к поэтике // Шоу-мастер. 2007. № 2. С. 88-90 [0, 4 п. л.].
47. Чернышов А. В. Нотные цифровые технологии: конвергенция // ЭНЖ «Медиамузыка». № 2 (2013). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_1.html [0, 3 п. л.].
48. Чернышов А. Осторожно, музыка в кадре! // Broadcasting. Телевидение и радиовещание. 2007. № 1. С. 64-65 [0, 2 п. л.].
49. Чернышов А. Песня² // Телецентр. 2008. № 7. С. 36-41 [0, 4 п. л.].

50. Чернышов А. Пираты кинематографического моря // Lumière. 2012. № 6 (49), июль. С. 54-59; № 7 (50), август. С. 60-65; № 8 (51), сентябрь. С. 44-49; № 9 (52), октябрь. С. 46-49. URL: <http://lumiere-mag.ru> [1, 6 п. л.].
51. Чернышов А. По мультимедийным следам Третьего международного конкурса творчества «Музыка и Электроника» // Музыка и Электроника. 2010. № 4. С. 19-20 [0, 2 п. л.].
52. Чернышов А. Радионовости: музыкальный конфуз // Звукорежиссёр. 2006. № 9. С. 42-44 [0, 3 п. л.].
53. Чернышов А. Реклама звучащая // Индустрия рекламы. 2007. № 13-14. С. 84-87 [0, 35 п. л.].
54. Чернышов А. Рекламная муза // Шоу-мастер. 2006. № 4. С. 86-88 [0, 3 п. л.].
55. Чернышов А. Рождение триллера из духа музыки // Телецентр. 2008. № 5. С. 28-33 [0, 5 п. л.].
56. Чернышов А. Саунд-мастер: блокбастер // Шоу-мастер. 2007. № 3. С. 104-108 [0, 4 п. л.].
57. Чернышов А. Секреты музыкальной драматургии фильма // Звукорежиссёр. 2007. № 6. С. 38-42 [0, 5 п. л.].
58. Чернышов А. Симфония экрана: телевизионные жанры музыкального оформления // Телецентр. 2006. № 5. С. 59-62 [0, 45 п. л.].
59. Чернышов А. Спортивная музыка // Телецентр. 2008. № 8. С. 34-39 [0, 4 п. л.].
60. Чернышов А. Теле-VIP: песенный клип // Broadcasting. Телевидение и радиовещание. 2007. № 7. С. 74-77 [0, 5 п. л.].
61. Чернышов А. В. «Услышать рекламу»: методика проведения медиаобразовательного занятия // «Медиаобразование и медиакомпетентность»: всерос. науч. школа для молодёжи: Сб. статей молодых учёных / ред.: А. В. Фёдоров. Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. педаг. ин-та, 2009. С. 217-221 [0, 35 п. л.].
62. Чернышов А. Фантастические звуки // Телецентр. 2008. № 9. С. 34-39 [0, 5 п. л.].
63. Чернышов А. Функции оформительской музыки на ТВ // Звукорежиссёр. 2006. № 8. С. 70-77 [0, 85 п. л.].
64. Чернышов А. Эпос: звуки, отзвуки, призвуки героики // Телецентр. 2008. № 10. С. 32-37; 2009. № 1. С. 38-43; № 2. С. 40-45 [1, 1 п. л.].
65. Чернышов А. MIDI-аранжировка // In/Out. 2007. № 3. С. 80-84 [0, 4 п. л.].

ЧЕРНЫШОВ Александр Валерьевич
Медиамузыка: основы теории, практика и история
Автореф. дисс. на соискание учёной степени доктора искусствоведения

Подписано в печать 27.03.14. Заказ № 7

Формат 60×90/40. Усл. п. л. 2,5.

Тираж 100 экз. Печать цифровая.



ООО «Медиамузыка»

119334 г. Москва, Ленинский просп., 34/1-372

Тел.: +7(926)211-32-56

E-mail: publishing@mediamusic-journal.com