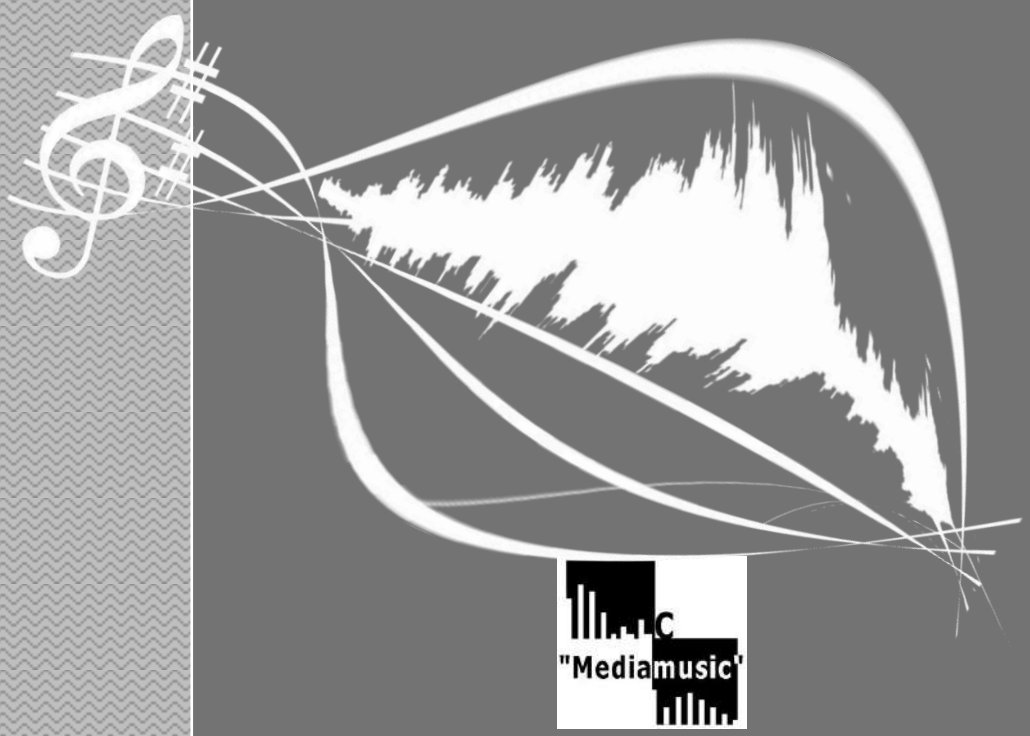
2013

АЛЕКСАНДР ЧЕРНЫШОВ

МЕДИАМУЗЫКА

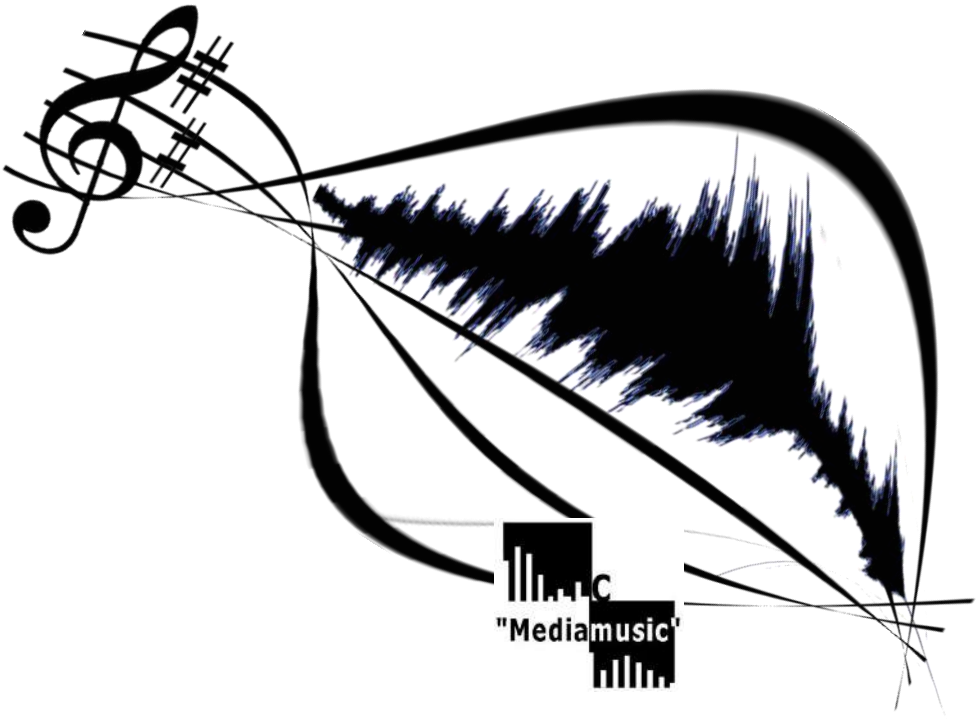
Исследование



АЛЕКСАНДР ЧЕРНЫШОВ

МЕДИАМУЗЫКА

Исследование



Москва — 2013

УДК 654.19; 78.05
ББК 76.03; 85.31
Ч-49

Научные рецензенты:

А. А. Филиппов,
кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, 2012

Л. М. Кокорева,
доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, 2012

Т. В. Цареградская,
доктор искусствоведения, профессор РАМ им. Гнесиных, 2012

И. Б. Горбунова,
доктор педагогических наук, профессор РГПУ им. А. И. Герцена, 2013

Чернышов А. В.
Ч-49 Медиамузыка: Исследование. М.: Издательство ООО «Медиамузыка», 2013. 286 с., ноты + схемы.

ISBN 978-5-9904817-1-8

Александр Валерьевич Чернышов — профессиональный композитор (член Союза московских композиторов, лауреат премии «Триумф»), звукорежиссёр, музыковед, кандидат искусствоведения (Московская консерватория, 2009), профессор РАЕ, член Ассоциации кинообразования и медиапедагогики России, главный редактор международного электронного научного журнала «Медиамузыка» (www.mediamusic-journal.com).

В книге многоаспектно представлена музыка в электронном вещании — медиамузыка (авторский термин). Автор систематизирует терминологию и музыкально-звуковые технологии в этой области, рассматривая медиамузыку в трансляционных, художественных, информационных и рекламных жанрах телевидения, радио и Интернета. Третья глава работы посвящена историческим процессам медиамузыки, начиная с конца XIX века и заканчивая началом XXI века.

Для студентов профильных вузов, для курсов повышения квалификации работников радио и ТВ, для композиторов и музыкальных редакторов, звукорежиссёров и саунд-дизайнеров, телеоператоров и авторов передач, продюсеров и режиссёров, а также для любителей экранных и микрофонных искусств.

УДК 654.19; 78.05
ББК 76.3; 85.31

© Чернышов А. В., 2013
© Издательство ООО «Медиамузыка», 2013

ISBN 978-5-9904817-1-8

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ **2**

ГЛАВА I. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА МЕДИАМУЗЫКИ **17**

§ 1. Медийная аудиопартитура и музыка 18

§ 2. Музыкальное оформление речи 34

§ 3. Проблемы звукового решения медиамузыки. Композиционные элементы и принципы 41

§ 4. Тематические коллекции и библиотеки медиамузыки 59

§ 5. Медиамузыкальные функции 71

§ 6. Структурно-анализирующие и структурно-синтезирующие музыкальные тележанры 88

ГЛАВА II. МУЗЫКА МЕДИАЖАНРОВ ЭЛЕКТРОННОГО ВЕЩАНИЯ **100**

§ 1. Трансляционные и смежные художественно-музыкальные тележанры 101

§ 2. Драматургия песенного видеоклипа 118

§ 3. Музыкальное оформление художественных медиажанров 135

§ 4. Музыкальное оформление прямого эфира 152

§ 5. Музыкальное оформление рекламы 163

§ 6. Музыкальное оформление игрового телесериала 177

§ 7. Медиамузыка и современные киножанры 192

ГЛАВА III. ИСТОРИЯ МЕДИАМУЗЫКИ **202**

§ 1. Медиамузыка: истоки 203

§ 2. Медиамузыка доцифровой эпохи 212

§ 3. Медиамузыка цифровой эпохи 233

ЗАКЛЮЧЕНИЕ **241**

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ **246**

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ **282**

ВВЕДЕНИЕ

Музыкальный звук — важнейшая часть экранных и микрофонных произведений масс-медиа и сильнейшее средство их выразительности, порой даже выступающее основой того или иного произведения эфира. Ни регулярное телевидение, ни тем более радио, в отличие от кино, никогда не были «немыми»: музыка начала существовать в них одновременно с разговорной речью. Да и сам «немой» кинематограф, существовавший в мировой индустрии около тридцати лет, на протяжении этого тридцатилетия постоянно обращался к услугам оформительской музыки. Сначала она банально заглушала раздражающие зрителей шумы киноаппаратуры, затем превратилась в профессиональную музыку демонстрации и далее — в равноправную участницу художественной драматургии, достигнув своего апогея, к примеру, в музыкально-шумовой партитуре немецкого композитора Эдмунда Майзеля (1926) к «немому» советскому фильму Сергея Эйзенштейна «Броненосец “Потёмкин”» (1925)[1]. Шедевр русского режиссёра в преддверии эпохи звукового кино выступил стимулом для обновления музыкальной концепции экранного произведения.

Более того, можно гордиться, что в становлении музыки кино и средств массовой информации велика роль деятелей Российской империи, СССР и русской эмиграции. Среди них — авторы первых оригинальных музыкальных композиций для демонстрации «немого» кино (композитор Михаил Ипполитов-Иванов), первых экспериментов с «рисованным» на киноплёнке музыкальным звуком (композитор Арсений Авраамов), уникальных экспериментов на магнитной ленте на Всесоюзном радио (радиорежиссёр Роза Йоффе), первой в мире телевизионной трансляции оперы (телережиссёр Владимир Розинг, *BBC*). Да и организация многих крупных компаний (прежде всего, североамериканских), где происходили важные события для истории экранной и микрофонной музыки (*Warner Brothers, RCA*, *NBC*, *CBS*, *Ampex*), во многом принадлежит выходцам из царской и советской России. Даже термин *télévision* («телевидение») русского происхождения: его предложил в 1900 году на Международной научно-технической конференции в Париже петербургский инженер Константин Перский, прочитав свой доклад на французском языке[2].

---

[1] *Харон Я. Е.* Музыка документального фильма: Учеб. пособие. М.: Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1974. С. 8-9.
[2] *Голядкин Н. А.* Краткий очерк становления и развития отечественного и зарубежного телевидения / 2-е изд. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2001. Ч. I. С. 4.

Хотя кино изначально выросло из театрального способа существования и восприятия искусства (зрительный зал, массовое воодушевление и т. д.), а электронное вещание занимает иное пространство — эфирное, между ними всегда существовала и существует непосредственная связь. Весьма показательны классические примеры объединения выразительных средств театрально-кинематографического и телевизионного экрана, а также радиоэфира: показываемый в немецких кинотеатрах «аудиофильм без изображения» Вальтера Руттмана («Выходные», 1930) и «речь к зрителям» в финале антинацистского американского кинофильма «Великий диктатор» Чарльза Чаплина (1940). Неслучайно, что уже первые игровые киноленты не только демонстрировались в кинотеатре, но и транслировались на телевизионные приёмники, спровоцировав появление жанра игрового телефильма. А документальное и анимационное кино, вообще, со временем практически полностью «мигрировало» на телеэкран, где теперь, как справедливо указывает Мэрвил Кук, имеет главную и постоянную востребованность[3].

Вещательные масс-медиа «поглощают» художественный кинематограф всё более системно. Современный мир представил нам наибольшее сближение кино и телевидения: появились «домашние кинотеатры» и специализированные телеканалы, транслирующие исключительно кинофильмы. Цифровое (или оцифрованное) кино уже не просто выкладывается в Интернет или показывается в кинотеатре, а начинает «передаваться» на киноэкран волновыми сигналами. К примеру, 17-18 апреля 2003 года сигнал ТВЧ цифрового кино передавался из московской телевизионной аппаратной на Шаболовке в кинотеатр Дубны[4].

Конечно, звучание электронных СМИ (особенно художественных) во многом опирается на достижения кинематографа, однако имеет и свои, особенные технологии функционирования. Прежде всего, это связано с иными типами жанров — информационными, рекламными и трансляционными, порой имеющими ярко выраженную интерактивность (концерт по заявкам, звонки слушателей, зрители в студии и т. п.). Кроме того, электронные СМИ сами оказывают «встречное» воздействие на звучание кинематографа. К примеру, современный кинорежиссёр Квентин Тарантино в конце седьмой главы своего фильма *Kill Bill: Vol. 2* (2004) на длительное время отказывается от изображения, оставляя на экране только звуки учащённого дыхания героини и шум земли, падающей сверху на крышку гроба, в котором героиню закопали

[3] *Cooke M.* A History of Film Music. N. Y.-Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2008. P. 263-308.
[4] *Лейтес Л. С.* Развитие техники ТВ-вещания в России: Справочник. М.: ИД «Святогор», 2005. С. 39.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

живьём. Этот «чёрный квадрат» Тарантино говорит о явном влиянии на киноленту принципов радиодрамы.

Соответственно, и оформительская музыка телерадиоэфира (то есть участвующая в формообразовании его медиапроизведений) как более широкое явление, чем музыка кино, охватывает не только художественные жанры, но и сугубо информационные, и рекламные жанры. Более того, электронные масс-медиа широко практикуют трансляции традиционных музыкальных (музыкально-концертных, музыкально-сценических) произведений, естественно, наделяя их своими вещательными чертами. И, благодаря немалому объёму музыкального оформления и всевозможных трансляций, именно телевидение, радио и Интернет сегодня играют огромнейшую роль в распространении музыкального искусства вообще[5].

Интересно, что Артур Онеггер ещё в 1934 году в предисловии к книге Курта Лондона написал: *Опера, исчерпав все свои возможности, мертва. Симфонические концерты все походят один на другой. Они преподносят невзыскательной публике огромные количества Бетховена и Вагнера, Вагнера и Бетховена. Камерные концерты привлекают какую-нибудь дюжину слушателей, среди которых, может быть, двое, уплативших за вход. Что же касается певцов и других виртуозов, то они на протяжении столетия не обновляли своего репертуара и, по-видимому, не собираются сделать это. Музыкальная жизнь вследствие этого сосредоточилась почти целиком вокруг кино. Там путь свободен, там, посеяв, композитор, быть может, кое-что и пожнёт*[6].

В наши дни музыка электронного вещания занимает самые массовые позиции в музыкальной культуре и для большинства людей даже заменяет посещение театров и филармонических залов (в СССР, к примеру, только специальных опер для телепоказа было написано немалое количество: «Гамбринус» (1966) Захара Бляхера, «Март-апрель» (1968) Бориса Гецелева, «Анна Снегина» (1969) Владислава Агафонникова, «Ленинградская новелла» (1970) Геннадия Белова, «Белые ночи» (1973) Юрия Буцко и т. д.). Не случайно её всестороннее изучение уже становится самостоятельным разделом научного знания. А сами электронные масс-медиа (часто сокращённо – «медиа»), к которым в первую очередь у нас относят радио, телевидение и Интернет, имеющие два основных определяющих критерия — массовость (широкодоступность) и регулярность

[5] *Егоров В. В.* Музыка и телевидение // Телевидение между прошлым и будущим. М.: Воскресенье, 1999. С. 333.
[6] *Лондон К.* Музыка фильма / пер. с нем. под ред. М. Черёмухина. М.-Л.: Искусство, 1937. С. 11.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

(периодичность), становятся важнейшими носителями образцов звучащей музыки, в том числе произведений музыкального искусства[7].

Музыка электронных средств массовой информации — м е д и а м у з ы к а — 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 музыкальной трансляции и смежных с ней жанров, а также стало полноценно функционировать круглосуточное музыкальное телерадиовещание. В дальнейшем жанровую систему расширили варианты интернет-СМИ (онлайн-вещание и периодически выкладываемые в электронную сеть аудио- или видеофайлы), а также внедрение цифрового телевидения и радио, повлёкшее за собой разнообразное «переплетение» устоявшихся медиасредств[8].

Начиная исследование музыки в электронных средствах массовой информации, нельзя пройти мимо 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 (надо сказать, что они не остались в долгу, и со временем наработки вещания «отправились» обратно в игровой, документальный и анимационный кинематограф)[9].

Поэтому совершенно неудивительно, что исторический обзор телевизионной музыки часто лежит в русле кинематографической культуры, как это происходит, к примеру, в научной работе известного музыкального редактора и аранжировщика Голливуда 1980-2000-х годов Роя Прендергаста. А Дэвид Ньюмейер в 2000-х годах, проводя летние курсы «Музыка радио и телевидения» в Техасском университете в

---

[7] В других странах к категории электронных масс-медиа, часто не включающей второй определяющий фактор — периодичность, изначально относят и кинематограф, и видеоигры, и другие всевозможные мобильные аудио и видео.

[8] Термин «медиамузыка» предложен Александром Чернышовым (*Чернышов А.* Медиамузыка // Меди@льманах. М., 2007. № 5. С. 50-58). Надо отметить, что частные термины «радио-музыка» (Имант Фрейман) и «телемузыка» (Александр Курченко) не получили широкого использования ни в практике, ни в теории масс-медиа. См.: *Фрейман И. Г.* Радио-музыка (серия «Энциклопедия необходимых знаний»). Петроград: Полярная звезда, 1923. 59 с.; *Курченко А.* Заметки о музыке в многосерийных фильмах // Сов. музыка. М., 1974. № 8. С. 35-41.

[9] Это исследования А. Вайдингера, К. Лондона, Х. Паули, В. Тиля, Ю. Хаймердингер, Х. Эйслера (Германия), Ж. Аккара, А. Лакомбе, М. Мартена, К. Рокле, П. Шеффера, М. Шьона (Франция), С. Биамонте, Э. Комуцио, С. Микели, Г. Пескаторе (Италия), А. Дэвисон, Д. Бёрнанда, М. Браунрригга, Дж. Кокшотта, М. Кука, Р. Мэнвелла, П. Роты, Дж. Хантли (Великобритания), Дж. Андерсона, И. Базелона, Дж. Белтона, Ч. Берга, Дж. Бёрта, Р. С. Брауна, Дж. Бюхлера, К. Горбман, Р. Димера, Дж. Лимбахера, Л. Макдоналда, Д. Ньюмейера, Р. Прендергаста, У. Розара, Э. Уэйс, Р. Филда, Э. Хогена (США), О. Астафьевой, И. Бегизовой, В. Васиной-Гроссман, И. Воскресенской, Т. Егоровой, Ю. Закревского, И. Иоффе, Т. Корганова, Ю. Мацкевича, И. Петровой, Л. Трахтенберга, Э. Фрид, И. Фролова, Я. Харона, М. Черёмухина, Т. Шак, И. Шиловой, С. Эйзенштейна (СССР-Россия), К. Ижиковского, З. Лиссы, А. Хельман (Польша), Ю. Лексмана (Словакия) и т. д.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Остине, рассматривал смежные звуковые проблемы кинематографа и масс-медиа: влияние киномузыки на телевизионную музыку конца 1950-х годов, а также влияние радио на первые звуковые фильмы[10].

Даже известнейшие композиторы на протяжении всего XX века писали не только музыку к фильмам, но и немало теоретических трудов о ней[11]. И, конечно же, музыкально-звуковые теории разрабатывались кинорежиссёрами[12].

Не считая целого ряда практических пособий и научных работ по иллюстративной музыке демонстрации «немого» кино (Давид Блок, Людвиг Брав, Сергей Бугославский, Курт Лондон, Владимир Мессман, Эрне Ропие, Ханс Эрдман и т. д.), из первых музыкальных теорий звукового фильма важнейшей является «Заявка» («Будущее звуковой фильмы», 1928) Эйзенштейна с коллегами-режиссёрами — Григорием Александровым и Всеволодом 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[13].

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 Руттман и особенно рьяно — композитор Ханс Эйслер, десятилетие (1938-

---

[10] *Prendergast R. M.* Film Music: a Neglected Art: A Critical Study of Music in Films / 2nd ed. N. Y.: W. W. Norton & Co., 1992. P. 274-290; *Buhler J.*, *Neumeyer D.*, *Deemer R*. Hearing the Movies: Music and Sound in Film History. N. Y.: Oxford University Press, 2009. 496 pp.

[11] Так, Дариус Мийо, в США в 1944 году опубликовал исследование о музыке во французских фильмах (*Milhaud D.* Music in French Films // Writer's Congress: Proceedings of the Conference Held in October 1943. Berkeley-L. A.: University of California Press, 1944. P. 272-276). Дмитрий Шостакович в своеобразной полемике с Арамом Хачатуряном, которую они вели в середине 50-х годов на страницах советского журнала «Искусство кино», в отличие от своего коллеги («Претензии композитора», 1953. № 8), справедливо писал об изначальной роли в кино (ещё «немом») музыкальной составляющей (*Шостакович Д.* Ещё раз о киномузыке // Искусство кино. М., 1954. № 1. С. 85-89). А Альфред Шнитке утверждал, что его идеи музыкальной полистилистики навеяны именно кинематографом (*Шнитке А.* «Не надо заботиться о чистоте средств…» (интервью 1979 года) // Киноведческие записки. М., 1994. № 21. С. 116).

[12] Например, Александр Сокуров, вообще, отдаёт звуку в кинофильме первостепенное значение, заявляя, что звуковой мир богаче, шире и безграничнее, чем визуальность. См.: *Сокуров А.* Тени звука // Искусство кино. М., 1994. № 12. С. 16.

[13] *Эйзенштейн С. М., Пудовкин В. И., Александров Г. В.* Будущее звуковой фильмы // Сов. экран. М., 1928. № 32. С. 5.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

1948) живший и творивший в Голливуде[14]. А впоследствии и французский звукоинженер-акустик, создатель так называемых «радиофонических эссе» и «конкретной музыки» (запись звуков на плёнку с последующей обработкой) Пьер Шеффер и словацкий композитор и учёный Юрай Лексман строили свои киномузыкальные теории на принципах синхронности и контрапунктирования[15].

Также среди первых теоретических работ по киномузыке важной является книга немецкого музыковеда Курта Лондона (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[16]. 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.)[17].

В дальнейшем в исследованиях музыки кино стала играть одну из ведущих ролей теория звуковых слоёв (Ирина Воскресенская, Юрий Закревский, Зофья Лисса, Лев Трахтенберг, Эрл Хоген, Ирина Шилова, Мишель Шьон и мн. др.), которая постепенно сформировала кинематографическое и масс-медийное синтетическое понятие «аудиопартитура» (речь — музыка — шумы). Справедливо утверждает Зофья Лисса, что постоянное взаимодействие с шумовыми эффектами, наслоение шумов на музыку, их

---

[14] В своей (совместной с Теодором Адорно) книге Эйслер для обозначения связи между изобразительным рядом и музыкой даже пользуется специфическим термином — «драматургический контрапункт», считая, что для кадрового монтажа приемлема исключительно эта техника соединения, а любые иные музыкальные техники, такие, например, как сквозная лейтмотивная техника, для фильма совершенно не подходят. См.: *Eisler H., [Adorno Th. W.]* Composing for the Films. N. Y.-L.: Oxford University Press, 1947 (reprint L.: Athlone, 1994. 171 pp.). Кстати, даже в современных диссертациях исследователи нередко основательно опираются на разработки Адорно и Эйслера. См.: *Östlind G.* Kontrapunktik in der Filmmusik. Die Auswirkungen einer kontrapunktierenden Filmmusik in Actionszenen originaler Spielfilme auf die Rezeptionsprozesse / Diss. rer. pol. Universität Lüneburg. Lüneburg, 2005. 154 S.

[15] *Schaeffer P.* L'élément non-visuel au cinéma // Revue du Cinéma. P., 1946. № 1. P. 45-48 [I:]; № 2. P. 62-65 [II:]; № 3. P. 51-54 [III:]; *Lexmann J.* Theory of Film Music / ed. by Dusan Kovac. Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang, 2006. 191 pp.

[16] Исследователь пишет, что впервые «концертный фильм» был сделан в 1932 году в Берлине (на киноплёнку было записано исполнение увертюры к опере Россини «Вильгельм Телль», дирижировал Макс фон Шиллингс). По этому поводу он говорит о формах съёмки, сценарий которой построен на основе музыкальной партитуры, приводя в пример фрагмент потактового сценария этой съёмки. См.: *Лондон К.* Музыка фильма / пер. с нем. под ред. М. Черёмухина. М.-Л.: Искусство, 1937. С. 95-96.

[17] Кстати, тогда же советский музыковед Александр Острецов, рассматривая музыку Дмитрия Кабалевского в фильме «Петербургская ночь» (1934, Москинокомбинат), говорит о несомненной важности лейтмотивной техники в кино. См.: *Острецов А.* Проблема музыкальной драматургии в тонфильмах // Сов. музыка. М., 1934. № 11. С. 10.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

совместное или поочерёдное участие, а также тенденция к объединению всех звуковых элементов создали совершенно новые звуковые средства, они произвели коренной переворот в представлениях композиторов о звуке[18].

Именно здесь «шумомузыка» получила более широкое толкование. К слову, Юрий Закревский подразумевает под ней не только «звучание партитуры шумов или шумоподобных музыкальных спецэффектов», но и вплетение внутрикадровых шумов в музыкальную ткань. Например, он рассматривает соединённые с музыкой Глинки рабочий гул, отдалённые голоса, близкий стук топора и колокольный звон как проявление подобного рода шумомузыки («Композитор Глинка», 1952, Мосфильм, режиссёр Григорий Александров)[19].

И именно в этой теории произошло непосредственное деление кинозвука, в том числе музыки, на внутрикадровый и закадровый слои[20]. Так, Мишель Шьон, развивая мысли Шеффера об акусматике (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*). Это теоретическое уточнение вносит заметную поправку в современную звуковую систему кинематографа и телерадиовещания, в которых имеют место закадровые музыкально-шумовые спецэффекты, отличные по своим эстетическим и техническим параметрам от «не показываемых» внутрикадровых шумов, о которых говорили Эйзенштейн, Эйслер, Лисса или Воскресенская[21].

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 Джорджа Бёрта, ученика Мийо и Бэббита. У него все функции музыки включены либо в

---

[18] *Лисса З.* Эстетика киномузыки / пер. с нем.: А. О. Зеленина и Д. Л. Каравкина. М.: Искусство, 1970. С. 337.

[19] Особую роль в этом направлении Закревский приписывает московскому композитору и звукорежиссёру Николаю Крюкову, работавшему над такими фильмами, как «Мы из Кронштадта» (1936), «Пролог» (1956, режиссёр Ефим Дзиган), «Огненные вёрсты» (1957, режиссёр Самсон Самсонов). См.: *Закревский Ю. А.* Звуковой образ в фильме / Изд. второе. М.: Искусство, 1970. С. 90-93.

[20] Впервые закадровая речь была применена в 1931 году — в советском фильме «Рядом с нами» (сценаристы Виктор Гусев и Михаил Ромм, режиссёр Николай Бравко). См.: там же. — С 111.

[21] *Chion M.* Audio-Vision: Sound on Screen / ed. and transl. from French by Claudia Gorbman, foreword by Walter Murch. N. Y.: Columbia University Press, 1994. P. 73.

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[22].

Другие музыкально-функциональные теории были максимально развёрнутыми. Так, особенно широкую функциональную систему представила Зофья Лисса, которая рассмотрела музыку в кино от иллюстративных функций (подчёркивание движения в кадре или музыкальная имитация реальных шумов) до контрапунктирующих[23]. А, к примеру, композитор Томас Корганов и кинорежиссёр Иван 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[24];

3) функции внешнего действия (поддержка движения, эмоций движений, ритма и темпа фильма) и функции внутреннего действия (передача эмоционального развития, раскрытие переживаний, дум, воспоминаний)[25].

«Триумф» музыкально-функциональной теории неслучаен, ведь она построена на художественной взаимосвязи разнообразных звуковых и зрительных слоёв. Однако, как известно, синтезы с участием музыки («немузыкальное + 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

---

[22] *Burt G.* The Art of Film Music. Boston: Northeastern University Press, 1994. P. 206-216. В кинематографе Джордж Бёрт известен как создатель музыки к фильму Роберта Олтмана «Тайная честь» (1984, США), который разыгран в одной комнате одним актёром (Филип Бэйкер Холл).

[23] Другие выводы Лиссы также весьма актуальны: киномузыка тематически не едина, разностильна, имеет двуплановую форму, не свойственную автономной музыке, а её фактура может иметь непосредственную связь с сюжетом фильма, как в киноленте «Семь самураев» (1954, режиссёр Акира Куросава, композитор Фумио Хаясака), где многоголосие выстраивается согласно количеству самураев в кадре (С. 244, 307-308, 312).

[24] К примеру, к общим функциям исследователи относят: авторское отношение к данному изображению, музыкальное обобщение, создание атмосферы фильма и идеи фильма, драматургическую интенсивность, участие музыки в драматургическом конфликте. А к локальным функциям — средство развёртывания параллельного события (передачу действия за кадром), сюжетный толчок, резкий поворот событий, музыкальное предвестие, тормоз действия и т. д. Лейтмотив авторы рассматривают отдельно, потому что считают, что он может относиться к любым драматургическим функциям: в связи с этим они анализируют фильм «Ураган» (1937, США, режиссёр Джон Форд, композитор Алфред Ньюман), где прослеживают экспозицию, трансформацию и взаимодействие двух лейттем. См.: *Корганов Т., Фролов И.* Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964. С. 277-297.

[25] Корганов и Фролов выделяют фильмы «Огненные вёрсты» (1957, СССР, режиссёр Самсон Самсонов, композитор Николай Крюков) и «Летят журавли» (1957, СССР, режиссёр Михаил Калатозов, композитор Моисей Вайнберг). См.: там же. — С. 187-190, 230-233.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

(музыкальная семантика, музыка драматического театра, музыкальный коллаж, психология восприятия, цветомузыкальная синестезия, саунд-дизайн, звукорежиссура, музыкальная журналистика, медиаобразование, аудио- и видеоискусство, мультимедиа и т. д.)[26].

Но так как медиамузыка, как уже было сказано, имеет уникальные 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[27].

Во многих научных трудах рассмотрены музыкальное вещание, музыкальная трансляция и фильмы-на-музыку (Е. Авербах, 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, 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. Шерель), музыкальное решение рекламных жанров электронных масс-медиа (Ю. Бернадская, М. Валевски, У. Вудворд, 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

---

[26] 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 «звукозрительности») и мн. др.

[27] Довольно масштабно представлено поле исследователей телевизионной музыки. В отечественной науке это Е. Авербах (Петрушанская), А. Белинский, Е. Белова, М. Вендров, О. Дворниченко, Т. Егорова, Н. Ефимова, З. Жукоцкая, А. Клотынь, А. Куржиямская, Э. Советкина, Т. Стёркин, Г. Троицкая, Г. Франк, Е. Шерстобоева. Из зарубежных исследователей музыки телеэкрана можно выделить К. Горбман, А. Гудвина, М. Скайлза, Ф. Скиннера, Р. Родмана, Р. Филдинга (США), Дж. Барнс, К. Доннелли, Х. Келлера, Н. Кука, Ф. Тагга (Великобритания), Х.-К. Шмидта, М. Валевски, Р. Вехмайера, П. Моорманна (Германия), Дж. Диавила, К. Пигли (Канада). А медиамузыка радиоэфира, что неудивительно, представлена в более меньшем количестве специализированных работ (Дж. Доктор, М. Загер, Т. Марченко, Л. Нибур, Г. Пожидаев, Т. Пынина, К. Тимпер, Т. Тэйлор, А. Хагелюкен, Д. Хэлпер, Н. Чаплыгин, Н. Шабунина, А. Шерель и т. д.).

 ISBN 978-5-9904817-1-8

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. М. Джанизаде (как позднее и Елена 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 немузыкальное 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. А Роналд 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[28].

Кстати, и Наталья Ефимова, обращаясь в своих теоретических исследованиях не только к художественным 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 телевещания, а также к мини-жанрам музыкального оформления эфира, — проблемы музыкальной трансляции не рассматривает[29].

Конечно, вопросы музыкальной трансляции и фильмов-на-музыку системно изучают другие исследователи, такие, как Дженнифер Барнс, Оксана Дворниченко, Екатерина Белова, Галина Троицкая, Светлана Севастьянова, Маша Ситрон и Теодор

---

[28] *Джанизаде В. М.* Жанры музыкального искусства и формы их бытования на телевидении // Методологические проблемы изучения телевидения и радиовещания: Сб. статей / ред.: Э. Г. Багиров. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. С. 143-146; *Авербах Е. М.* Музыка на телевидении. М.: Знание, 1984. 48 с.*Rodman R.* Tuning In: American Narrative Television Music. N. Y.: Oxford University Press, 2010. 356 pp.

[29] К примеру, Наталья Ефимова пишет о музыкальных заставках и отбивках, категории звуковой «визитной карточки» персонажей передачи в российском ток-шоу «Принцип “Домино”», использовании классической музыки в российской телерекламе. См.: *Ефимова Н. Н.* Звук в эфире: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2005. С. 70-71, 90, 95-96.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Стёркин, которые поднимают многие проблемы «транспортировки» симфонической, оперной, балетной и эстрадной музыки через телевидение[30]. Но общей картины всей музыкальной составляющей телевещания ни с теоретической, ни с исторической стороны исследователи даже своими «совместными» усилиями не обрисовывают.

Среди научных трудов о музыке радиовещания можно выделить работу Наталии Шабуниной, которая изучает музыку в отечественной радиожурналистике с момента регулярного выхода в эфир «Радиогазеты РОСТА» (ноябрь 1924 года) по 2000-е годы (в радиопрограммах информационного, аналитического и художественно-публицистического вещания, в том числе радиотеатре). 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[31].

Как видим, только в отечественной науке к медиамузыке 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,

---

[30] К примеру, Оксана Дворниченко делает профессиональную «раскадровку» первой части Шестой симфонии Бетховена в экранном исполнении оркестра под управлением Караяна, где обозначает систему чередования планов, «рефренность» изображений, роль изображения дирижёра в экспозиции и его второй план в разработке сонатного allegro (*Дворниченко О.* Об экранной интерпретации музыки // Музыка и телевидение. В. 1 / сост.: Г. Троицкая и Н. Афонина. М.: Сов. композитор, 1978. С. 212-214). А Светлана Севастьянова удачно разбивает на три этапа историю становления экранного музыкального театра. Начальный этап здесь связан с первыми фильмами-операми 1930-1940-х годов: «Наталка-Полтавка» на музыку Лысенко (1936, режиссёр Иван Кавалеридзе), «Черевички» на музыку Чайковского (1944, режиссёры Михаил Шапиро и Надежда Кошеверова), «Риголетто» на музыку Верди (1946, режиссёр Кармине Галлоне), «Паяцы» на музыку Леонкавалло (1948, режиссёр Марио Коста). Второй — с мультипликационным фильмом-концертом, мультипликационной оперой: «Фантазия» (1940, продюсер Уолт Дисней), «Снегурочка» на музыку Римского-Корсакова в обработке Льва Шварца (1952, режиссёр Иван Иванов-Вано), а также игровыми фильмами-операми второй половины XX века, в которых ярко проявились шумовые составляющие и литературно-речевые фрагменты: «Борис Годунов» (1954, режиссёр Вера Строева), «Евгений Онегин» (1958, режиссёр Роман Тихомиров), «Порги и Бесс» (1959, режиссёры Отто Премингер и Рубен Мамулян), «Шербургские зонтики» (1964, режиссёр Жак Деми), «Катерина Измайлова» (1966, режиссёр Михаил Шапиро), «Каменный гость» (1967, режиссёр Владимир Горрикер). Третий этап начинается ближе к 1980-м годам, когда в обиход широко входит песенный видеоклип. Здесь Севастьянова выделяет «Волшебную флейту» (1975) Ингмара Бергмана, «Дон Жуана» (1979) Джозефа Лоузи, «Кармен» (1982) Франческо Рози, «Паяцы», «Травиату» (1982) и «Отелло» (1986) Франко Дзеффирелли (*Севастьянова С. С.* Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре: Кандидат. диссертация / Казан. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. Астрахань, 2004. 273 с.).

[31] *Шабунина Н. Ю.* Музыка в радиожурналистике: эволюция функций и образная система (1924-2004 гг.): Кандидат. диссертация / СПбГУ. СПб., 2005. 243 с.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

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 медиамузыки 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.

Актуальность исследования определяется потребностью как музыкальной науки, так и практикой телевидения, радио и Интернета. История кинематографа, выступающего сегодня не только в привычном пространстве кинотеатра, но также и составной частью телевидения и Интернета, прошла столетнюю отметку, а история телерадиовещания к этой отметке приближается. И уже очевидно, что медиамузыку 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. К тому же сегодня медиамузыка находится уже на новом технологическом и, соответственно, творческом этапе электронного цифрового вещания, что требует научного подведения итогов практики доцифрового вещания и формирования новых взглядов на современную практику СМИ и их музыку.

Предметом исследования выступят линейные (телевидение, радио, Интернет) и нелинейные (Интернет) масс-медиа и музыкальное оформление их каналов, а также связанный с музыкальным дизайном уникальный феномен звуковых библиотек медиамузыки. Мы охватим и эфир в целом, и самостоятельные опусы как отечественного производства, так и многих зарубежных стран, имеющих высокоразвитые электронные СМИ (Великобритания, США, Германия, Франция, Италия,

скандинавские страны и др.). Будут представлены основные жанры масс-медиа, многие из которых возникли или окончательно сформировались во времена массового телерадиовещания — во второй половине XX века. 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, радиофильмы, 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)[32].

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

Научная новизна данной работы состоит в том, что, во-первых, 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). Во-вторых, впервые «медиамузыка» рассматривается как синтетический культурный феномен XX века и представляется в свете взаимного, а порой неразрывного развития радио и телевидения (а впоследствии и онлайн-вещания). В-третьих, целостная система научного рассмотрения музыкально-

[32] Помимо электронного эфира, медиапроизведений и музыкально-звуковых библиотек для их оформления, основными источниками научной работы являются 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.

теоретических и музыкально-исторических аспектов темы комплексно охватывает жанровую систему как традиционного аналогового эфирного радио- и телевещания, так и новых форм (цифровое телерадиовещание, интернет-вещание).

Автором разработан учебный курс по изучению музыки на телевидении и радио (Медиамузыка) и написано соответствующее учебное пособие, которые выступают в качестве основы данной монографии. А собственный опыт работы над звуковым оформлением теле- и радиопередач в центральных вещательных холдингах России (ВГТРК, СТС Медиа, Газпром-Медиа, ЕМГ, ГТРК «РТВ-Подмосковье» и др.) и участия с данной проблематикой во всероссийских и международных вузовских конференциях (2008, 2012), Всероссийской научной школе для молодёжи «Медиаобразование и медиакомпетентность» (Таганрог, 2009), в роли члена жюри в номинации «Мультимедиа-проект» Третьего международного конкурса творчества «Музыка и Электроника» (2010) и председателя жюри Первого международного фестиваля-конкурса «Музыкальная Электроника и МультиМедиа» (2011) стали весомым подспорьем для создания музыкально-теоретической и музыкально-исторической методологии, наиболее пригодной при анализе доцифрового и современного эфира[33].

Методология исследования в первую очередь сформировалась на основе трудов, в которых представлены теории музыковедческого анализа (Б. Асафьев, Л. Мазель, Е. Назайкинский, Ю. Холопов), теории музыкального содержания и музыкально-внемузыкального 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

---

[33] *Чернышов А. В.* Медиамузыка: Учеб. программа для вузов. М.: ООО «Медиамузыка», 2013. 27 с.;
Чернышов А. В. Медиамузыка на телевидении / пред. Т. Н. Хренникова. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009. 112 с.;
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;
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 года): сб. статей. М.: Издатель Доленко, 2010. С. 83-93;
Чернышов А. В. Музыка и СМИ цифровой эпохи // Наука телевидения: Науч. альманах. М., 2012. Вып. 9. С. 222-228.
Чернышов А. В. «Услышать рекламу»: методика проведения медиаобразовательного занятия // «Медиаобразование и медиакомпетентность»: всерос. науч. школа для молодёжи. Сб. статей / ред.: А. В. Фёдоров. Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. педаг. ин-та, 2009. С. 217-221;
Чернышов А. По мультимедийным следам Третьего международного конкурса творчества «Музыка и Электроника» // Музыка и Электроника. М., 2010. № 4. С. 19-20;
Чернышов А. «МЭММ»-2011: Начало // Музыка и Электроника. М., 2011. № 4. С. 2-3.

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.

Отсюда и форма исследования, **структура** которой базируется на трёх развёрнутых главах. Первая глава освещает теоретические и практические основы создания и функционирования медиамузыки. Вторая связана с музыкально-звуковыми технологиями конкретных экранных и микрофонных жанров (трансляционных, художественных, информационных, рекламных, а также жанров смежных с кинематографом) как заранее записанных, так и выходящих непосредственно в прямой эфир. Третья глава поступательно раскрывает исторические эпохи музыки электронных средств массовой информации, начиная с конца XIX столетия (телефонные и граммофонные концерты) и заканчивая современным этапом цифровых стандартов.

ГЛАВА I. ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА МЕДИАМУЗЫКИ

Медиамузыкальные технологии имеют свои отличительные особенности, которые связаны с пребыванием музыки в особых «монтажных» условиях микрофонных и экранных искусств. Во-первых, здесь она непосредственно связана с иными звуковыми единицами — речевыми и шумовыми, а также с феноменом звукозрительного синтеза. Неслучайно, что функциями музыки (доходящими до обособленной системы музыкально-структурирующего оформления эфира) в медиапроизведениях выступают её взаимоотношения с максимально регламентированными монтажными звуковыми слоями и изобразительным рядом, а сама структура медиамузыкальной темы, как правило, содержит композиционно-монтажные элементы.

Во-вторых, медиамузыка, безусловно, существует в специфических рамках восприятия, созданных благодаря всевозможным вариантам звукозаписи и электронному производству массового вещания (прямой эфир, синхронная запись звука, съёмка под фонограмму, музыкально-звуковой монтаж, перезапись, сведение звука, тонировка и т. д.), где важное место занимает и акустическое представление звука, к примеру, связанное с эффектом Доплера, когда за счёт быстрого перемещения источника звука возникает впечатление высотного и динамического изменения звука, в том числе музыкального.

В-третьих, монтажное соотношение музыки со звуковыми и визуальными рядами повлекло за собой определённые композиционные методы построения музыкального ряда медиапроизведения. Прежде всего, это оригинальная монтажная музыкальная композиция и монтажная компиляция (которая, в свою очередь, спровоцировала формирование самостоятельных музыкально-звуковых библиотек для оформления электронных медиа), а также их параллельное «мозаичное» существование в контексте одного произведения.

Музыкальная импровизация как композиционный принцип сегодня также имеет место в эфире. Например, это элементарные «Концерты по заявкам» на радио или же присутствие музыкального тапёра в кадре, как в российских телепередачах «Жизнь прекрасна» (2004-2008, Игра-ТВ, СТС)[34] с участием пианиста Левона Оганезова и оркестра под его управлением. Здесь под импровизацией понимаются традиционные способы концертного импровизирования, а также вариантность подачи в эфир заранее записанной музыкальной информации.

[34] Режиссёр Андрей Козлов.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

В-четвёртых, важными композиционно-монтажными принципами являются и принципы соотношения медиамузыки с содержанием и структурой речи и кадров, где звуковой или звукозрительный синтез «растянут» от всевозможных способов музыкального иллюстрирования до разнообразных вариантов музыкального контрапунктирования («противозвучания»), когда музыкальная информация «противостоит» остальному звуковому или изобразительному пространству.

I / § 1. Медийная аудиопартитура и музыка.

Что такое камерная или симфоническая партитура, партитура для оркестра народных инструментов или же партитура для духового оркестра, сегодня объяснять профессиональным музыкантам не нужно. Все они в той или иной степени представляют как устроено темброво-фактурное согласование между инструментальными голосами, как выглядит нотная запись этого многоголосия и как оно звучит. Партитура здесь, прежде всего, это бумажный носитель, на котором зафиксировано потенциальное звучание.

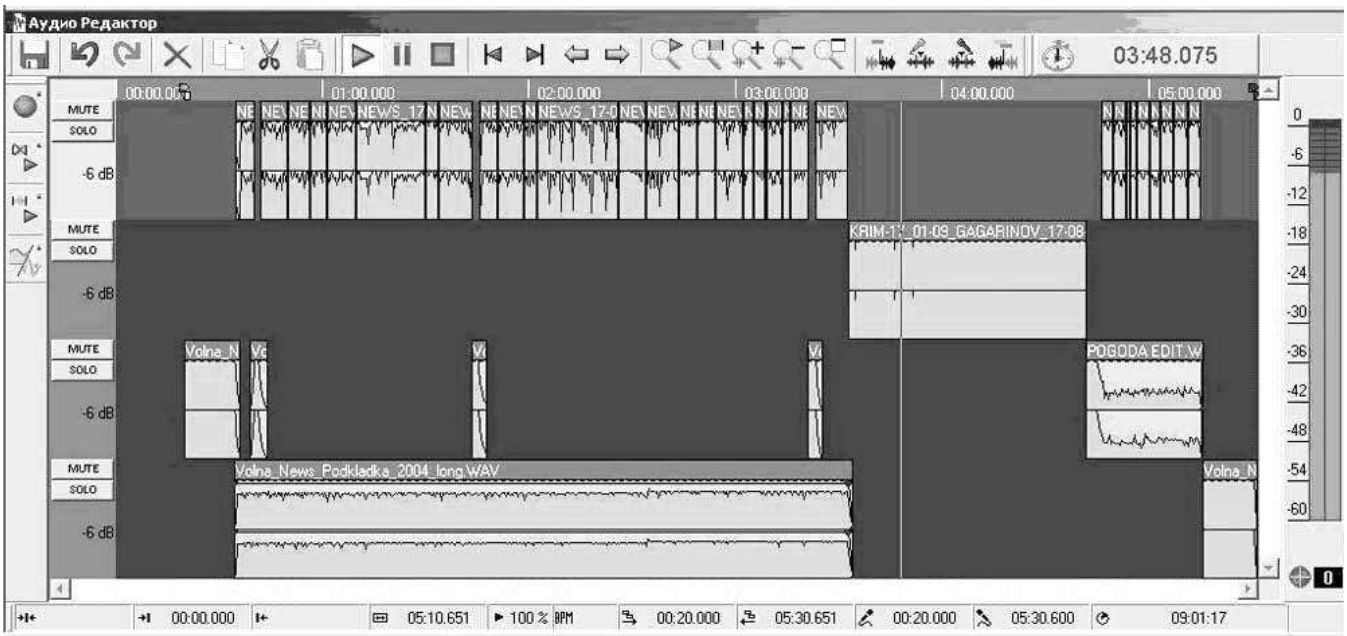
Вокально-инструментальные партитуры, включающие литературные тексты, представляют собой более сложное явление с точки зрения наличия в них фонетических и семантических элементов речи, в которых содержится целый пласт историко-культурных традиций. Но их также принято называть нотными партитурами.

А вот когда мы говорим о сценических или экранных партитурах, то, прежде всего, имеем в виду конкретные изображения и звучания того или иного произведения. Музыкально-сценическое (театральное) звучание может состоять не просто из инструментальных или вокальных голосов и не только из музыки, но и из других звуковых «слоёв» — разговорной речи и шумов. Именно звуковой слой в такой *аудиопартитуре* является определяющей единицей деления, а музыка этой партитуры часто выступает в роли звукового оформления сценических движений, речи или экранного изображения.

Аудиопартитура кинопроизведений, телевизионных передач или радиопрограмм (м е д и й н а я а у д и о п а р т и т у р а) также состоит из всевозможных звуковых слоёв. Однако система этих звуковых слоёв здесь наиболее регламентирована, потому как досконально рассчитан хронометраж, монтаж, балансы и другие её акустические параметры[35].

[35] Собственно «музыкальной партитурой» здесь можно считать лишь план музыкальных номеров. См.: *Клиот А.* Музыка в телевизионной постановке. М.: НМО ГКРТ, 1964. С. 39.

К тому же 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.

Сегодня, как известно, музыкально-звуковое оформление медиапроизведений происходит в так называемой студии монтажа и сведения звука[36]. Эта студия осуществляет редактирование ранее записанного звукового материала, запись студийного звука (речь-шум-музыка) и его монтаж, а также собственно сведение звука[37]. Именно здесь медийная аудиопартитура приобретает свой окончательный вариант. Работают над этим, как правило, режиссёр, звукорежиссёр сведения и музыкальный редактор[38].

---

[36] Эту студию нередко называют на американский манер (от англ. *production* – производство): «продакшн-студия» (на радио) или «пост-продакшн-студия» (на телевидении и в киноиндустрии).

[37] Сведение звука подразумевает создание сбалансированной медийной аудиопартитуры (то есть сведение всех звуковых слоёв в один трек) и её синхронное соединение с визуальным рядом.

[38] На современных телевидении и радио для работы над звуком прямой трансляции существуют звукорежиссёры по акустике/микрофонам и режиссёры эфира; для записи внешнего звука в кино и в телерадиовещании существуют внестудийные звукорежиссёры; для «записных» передач и фильмов — звукорежиссёры сведения, музыкальные редакторы, саунд-дизайнеры и композиторы. Обычно для создания рекламы, анонсов, заставок и другого музыкального оформления приглашают саунд-дизайнеров — специалистов по воздействию звука на человеческую психику. Над созданием тематических телепередач и телесериалов в студии работают звукорежиссёр сведения и музыкальный редактор. Композиторов приглашают для создания неповторимой музыкальной эмблемы, оригинальной музыки, благодаря которым достигается более точное выражение звукового или аудиовизуального образа.

Как и любая другая партитура, медийная звуковая партитура может иметь разнообразные структуры. К примеру, телевизионная или кинематографическая аудиопартитура может включать в себя шесть основных слоёв, соотнесённых с изображением:

1. внутрикадровая речь, синхронная речь человека в кадре;
2. закадровая речь — например, начитанная в студии комментаторская речь;
3. внутрикадровый шум, то есть шум в кадре (около кадра), часто записанный параллельно синхронной речи как её фон;
4. закадровый шум, звуковой спецэффект, искусственно введённый в передачу звукорежиссером сведения звука[39];
5. внутрикадровая музыка, источник которой находится или подразумевается в кадре;
6. закадровая (оформительская) музыка[40].

Аудиопартитура на радио отличается отсутствием категории кадра, но в ней также могут быть синхронные звуковые слои (речь, музыка и шумы у микрофона) и квази-закадровые звучания (к примеру, музыкальная «подложка» или авторский комментарий в радиопостановке). Александр Шерель часто апеллирует к четырём формообразующим звуковым элементам радио: студийные звуки — слово (речь), музыка, шумы, — и документальная запись, которые мы также можем назвать слоями медийной аудиопартитуры[41].

В любом случае, какой бы ни был набор, все звуковые слои аудиопартитуры располагаются как по горизонтали (последовательно), так и по вертикали (параллельно)[42]. Например, режиссёр Алексей Соколов приводит наглядную

---

[39] Существует иная трактовка шумов на экране. Например, Морис Вендров пишет, что шумы в зависимости от сочетания с изображением делятся на внутрикадровые (синхронные), закадровые (несинхронные) и фоновые (не требующие синхронности — шум дождя, к примеру). См.: *Вендров М. И.* Звук в телевизионной программе: Учеб. пособие. Л.: ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1988. С. 23.

[40] *Чернышов А. В.* Медиамузыка на телевидении: Учеб. пособие. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009. С. 8.

[41] *Шерель А. А.* Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: Очерки. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 116.

Отдельным элементом в звуковой сфере можно рассматривать «тишину», как это вслед за немецким теоретиком кино Зигфридом Кракауэром делает Зофья Лисса. Она считает тишину не простым отсутствием звуковых явлений, а самостоятельным носителем драматургической нагрузки (например, в сцене встречи солдата и матери в киноленте Григория Чухрая «Баллада о солдате», 1959), имеющим в фильмах множество функций (функцию остановки движения звуковых явлений, функцию информации, функцию кульминации, функцию фона и др.). Кроме того, тишина, по её мнению, действует подобно тому, как действуют фразировка и цезура в музыке, разделяя разные виды акустических явлений. Поэтому польский исследователь называет четыре звуковые группы кинопроизведения: звуковые эффекты, музыка, человеческая речь и тишина. См.: *Лисса З.* Эстетика киномузыки / пер. с нем.: А. О. Зеленина и Д. Л. Каравкина. М.: Искусство, 1970. С. 79, 279-285.

[42] Горизонтальное расположение звуковых средств — это, в основном, работа музыкального редактора (которая совершенно не умаляет роли звукорежиссёрского монтажа, записи закадровой речи и «чистки» звука, а, напротив, дополняет её). Соотношение компонентов партитуры по вертикали (баланс и акустика

 ISBN 978-5-9904817-1-8

графическую схему звуковых слоёв своего документального фильма о первом русском учёном-историке Василии Татищеве (1983, Центрнаучфильм)[43]:

«СЫН ОТЕЧЕСТВА»

Звуковая партитура, часть 2

Название и смысл эпизода	м	Диктор	I шумы	II шумы	I музыка	II музыка
1. Монетный двор. Изучает историю у Брюса.	61,5					
2. Донос. Обвинение. Следствие. Частично оправдан. Новое назначение.	13,3			скрип двери		
3. Урал, Екатеринбург. Второй конфликт с Демидовыми.	40,7		бой часов			
4. Татищев мешает Бирону.	2,5					
5. Указ Анны, новое назначение.	4,8		бой часов	ход часов		
6. Прощание с Екатеринбургом.	22,6					
7. Башкирия. Доносы.	14,4					
8. Новое следствие. Пишет «Историю российскую».	24,2			скрип двери		
9. Обвинение не доказано. Лишен чинов. Назначение.	4,4		бой часов	ход часов		
10. Губернаторство в Астрахани.	27,0					
11. Предотвратил войну с Персией. Новое обвинение.	6,4		бой часов	ход часов		
12. Сослан в Болдино. Дописывает историю. Смерть.	37,2					
13. Вечность.	24,5					

звукового материала) — работа, прежде всего, звукорежиссёра. Музыкальный редактор соотносит здесь речь и шум с плотностью фактуры музыки. Чем она плотнее, тем меньше звуковысотных частот остаётся для текста. Соответственно, чем больше зашумлена речь, тем разреженнее должна быть фактура музыки, тем меньше информации она должна нести. Например, яркие инструментальные соло или оркестровые тутти в такой ситуации вряд ли приемлемы. Для таких случаев, кстати, в современных американизированных коллекциях «музыки для оформления» имеются «облегчённые» варианты фактуры одного и того же трека (англ. *underscore*, сокращённо — *u/score*).

[43] *Соколов А. Г.* Монтаж изображения и звука: Учеб. пособие. М.: Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1988. С. 78.

Многослойное строение аудиопартитуры и её многосоставный образ — явления отнюдь не простые, ведь не секрет, что в практике телерадиовещания часто возникают проблемы не только с техническим балансом звука, но и с балансом звуковой информации внутри аудиопартитуры. Это, к примеру, так называемая «*музыкальная перегрузка*», когда музыка во многих местах аудиопартитуры — и по горизонтали, и по вертикали — логически совершенно не обоснована, когда она лишняя. Как правило, неоправданное использование музыки ведёт к обесцениванию её как звукового средства воздействия[44].

Так, закадровая музыка, звучащая «бесконечно» на протяжении всего разговорного фильма или передачи обедняет фактуру аудиопартитуры, делая её однобокой и несбалансированной, так как пропорция между музыкальным оформлением, речью и шумами сильно нарушается. Восприятие звуковой палитры, в частности семантической информации, в этом случае отягощается чрезмерным музыкальным присутствием, и, соответственно, излишним психологическим напряжением (кстати, именно поэтому соответствующая горизонтальная музыкальная перегрузка часто специально создаётся в триллере и смежных с ним жанрах, когда авторам экранного или микрофонного произведения необходимо создать чрезмерное психологическое напряжение зрителей или слушателей).

Яркими примерами горизонтальной и вертикальной звуковой перегрузки могут служить многие передачи российского цикла телеочерков «Городское путешествие с Павлом Любимцевым» (2005-2009)[45], где непрерывно звучащая музыка (одна музыкальная тема тут же сменят другую, далее следует третья и т. д.) намного превышает длину речи ведущего и, естественно, внутрикадровых шумов. Даже максимально зашумленная естественная речь (например, когда ведущий находится рядом с проезжей частью) навязчиво сопровождается неуместной закадровой музыкой, нарушающей акустический баланс медийной аудипартитуры. Мало того, закадровая музыка порой там накладывается даже на внутрикадровую без каких-либо художественных целей[46].

---

[44] *Семёнов В.* Художественные принципы музыкального оформления документальных передач // Телевидение вчера, сегодня, завтра. В. 1 / сост.: Э. Ефимов. М.: Искусство, 1981. С. 167; *Соколов А. Г.* Монтаж изображения и звука: Учеб. пособие. М.: Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1988. С. 63.

[45] «МБ групп», телеканал «Домашний», музыкальное оформление — треки из звуковых библиотек *Killer Tracks* (США).

[46] Горизонтальная звуковая перегрузка, естественно, может касаться и речевых слоёв. Так, в британском двухсерийном телефильме «Пираты Карибского моря: Чёрная Борода» (2006, *BBC*, режиссёры Ричард Дэйл и Тильман Ремм) закадровый комментарий буквально «перехватывает» реплики героев, и даже в небольшие паузы в закадровой речи постоянно вклиниваются выкрики моряков или другие фрагменты

Музыкальные техники аудиопартитуры связаны, как уже упоминалось, 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.

Обычно внутрикадровой считается музыка, источник которой находится или подразумевается в кадре: звучащий музыкальный инструмент, поющий персонаж, радиоприёмник, транслирующий песню и т. п. Часто она записывается параллельно синхронной речи, поэтому неразрывно связана с ней и с визуальным рядом[47].

Однако нередко внутрикадровую музыку имитируют. Например, в телевизионной студии создаётся иллюзия включённого магнитофона, подразумеваемого где-то в кадре. Здесь музыка, попавшая в медийную аудиопартитуру непосредственно в студии сведении звука, естественно, структурно не связана ни с движениями героя, ни с его словами, она — всего лишь лёгкий, ни к чему не обязывающий звуковой фон.

Но совершенно неважно, что с технической и даже эстетической стороны внутрикадровая музыка либо совершенно зависима от слоёв аудио- или видео-партитур, либо, наоборот, достаточно нейтральна по отношению к ним, — главное, что она всегда непосредственно мотивирована происходящим действием.

Неслучайно, что внутрикадровая музыка часто служит обозначением эпохи, характеристикой героя или его звуковой среды. К примеру, в документально-игровом фильме Элема Климова «Спорт, спорт, спорт» (1970, СССР), помимо авторской музыки Альфреда Шнитке, присутствует большой набор поющейся, играемой на инструментах, звучащей из динамиков внутрикадровой музыки (братьев Покрасс, Исаака Дунаевского, Дмитрия Шостаковича, Андрея Петрова, Бориса Потёмкина и др.), которая не только ясно отсылает к определённому периоду нашей истории, но и обрисовывает характеры героев её исполняющих и слушающих.

внутрикадрового текста знаменитого пирата Эдварда Тича и его соплеменников. Музыке и шумам здесь, соответственно, отведено гораздо меньше места. О «речевой перегрузке» пишет, к примеру, Юрий Закревский. См.: *Закревский Ю. А.* Звуковой образ в фильме / Изд. второе. М.: Искусство, 1970. С. 83.

[47] К примеру, если на записи дирижёр оркестра давал интервью на фоне разыгрывающегося солиста, то его речь и музыка в аудиопартитуре неразрывно связаны. Звукорежиссёр не может впоследствии горизонтально сдвигать эти звуковые слои (речь дирижёра и музыку солиста) внутри медийной аудиопартитуры, ибо это нарушает монтажную конструкцию синхронно записанных звуков и изображений.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Кстати, если внутрикадровая музыка идёт «вразрез» с эпохой или персонажем, то, скорее всего, эта необходимость вызвана созданием комического эффекта. Такой режиссёрский ход можно наблюдать в британском телефильме «Ярмарка тщеславия» (1998, *BBC*, телережиссёр Марк Манден, композитор Мюррэй Голд) и фильме-пародии «Робин-Гуд: мужчины в трико» (1993, США-Франция) американца Мела Брукса, где много несуразных анахронизмов, в том числе, и звуковых.

Например, средневековый раввин в исполнении самого кинорежиссёра довольно смешно сочетается с закадровой цитатой «Хава нагилы» (исторически появившейся несколькими столетиями позже), а лесные английские разбойники просто превращаются в откровенных недотёп, поющих в Шервудском лесу рэп Брукса, в который «неуместно» вкраплены стилизованные ритурнели.

Вот закадровая музыка не мотивирована действием в кадре, она, по большому счёту, условна. Поэтому у зрителей никогда не возникает вопросов, откуда в «Челюстях» (1975) Стивена Спилберга посреди открытого океана берётся «зловещая» закадровая музыка или почему в рекордно высокобюджетном двухсерийном телефильме Андрея Кончаловского «Одиссей» (1997, *NBC*) при изображении мифов античного мира звучит Лондонский симфонический оркестр.

Зато закадровая музыка всегда соотносится, в первую очередь, с кадром, а также со словами и шумами по содержанию и форме: она практически никогда внезапно не возникает и не исчезает из аудиопартитуры, не обрывается (как это может быть с внутрикадровой музыкой при мгновенном «монтажном перенесении» зрителя в другое изображаемое пространство), за исключением особых сюжетных случаев, например, когда она «рисует» оборвавшийся сон героя.

Технологии микширования и монтажа закадровой музыки основаны на её сочетании со структурой изобразительного ряда и другими слоями аудиопартитуры. Например, часто по завершении какой-либо сцены и переходе на следующую, закадровая музыка «растворяется» в шумовом спецэффекте. Или же закадровая музыка, наоборот, «возникает» из шума. Например, в упомянутом фильме Климова первая лейттема (Шнитке) начинается с выстрела стартового пистолета параллельно серии хроникальных кадров.

Однако вполне закономерно, что одна и та же музыка может «перетекать» из одного звукового слоя в другой, то есть внутрикадровая музыка — в закадровую или наоборот: внутрикадровая музыка → закадровая музыка, закадровая музыка →

внутрикадровая музыка[48]. Исследователь Ирина Шилова пишет, что нередко грани между двумя видами музыкального сопровождения стираются. Внутрикадровый номер начинает звучать закадрово, перерастая рамки ситуации, мотивировавшей его возникновение. В свою очередь закадровая музыка становится компонентом синтетического образа, без которого теряется истинный смысл изображения[49].

Так, композитор Николай Каретников говорит о единстве написанного им тематического материала закадровой и внутрикадровой музыки на примере двухсерийной советской кинокартины «Бег» (1970)[50], когда изначально внутрикадровый «вальс генерала Чарноты» в парижских сценах начинает звучать закадрово[51].

В передаче «Микаэл Таривердиев. Мгновения» (2001)[52] к 70-летию со дня рождения этого композитора после фрагмента трансляции балета, внутрикадровая музыка непосредственно переходит в закадровую музыку интервью Андриеса Лиепы вне театральной сцены, подчёркивая тем самым единство балета и танцовщика. И далее внутрикадровая музыка исполнителя на органе (симфония «Чернобыль» Таривердиева), на которую накладывается закадровая речь, «превращается» в закадровую музыку, а речь, соответственно, — в территориально удалённую от органиста синхронную речь вдовы композитора. Такой метод музыкально-речевого строения аудиопартитуры тематически объединяет, синтезирует кадровый монтаж.

А в «Телохранителе» (1992, США) англичанина Мика Джэксона аналогичное непосредственное «перетекание» музыкальных слоёв во время звучания финальной песни *I Will Always Love You*[53] в исполнении Уитни Хьюстон можно рассматривать не только как синтетическое явление по отношению к сюжету и мгновенным монтажным перемещениям в пространстве, но и как способ сжатия временного континуума, усиливающий завершение фабулы экранного произведения[54].

---

[48] Кстати, это касается и других слоёв медийной аудиопартитуры: синхронная речь → закадровая речь, закадровая речь → внутрикадровая речь, внутрикадровый шум → закадровый шум, закадровый шум → внутрикадровый шум.
[49] *Шилова И.* Фильм и его музыка. М.: Сов. композитор, 1973. С. 10.
[50] Режиссёры Александр Алов, Владимир Наумов.
[51] *Каретников Н.* «…по принципу береговой линии…» (интервью 1979 года) // Киноведческие записки. М., 1994. № 21. С. 129-130.
[52] Т/к «Облик», ОРТ, режиссёр Михаил Рыбаков.
[53] Песня написана Долли Партон в 1973 году.
[54] Аналогичный пример приводят Томас Корганов и Иван Фролов в финале фильма Татьяны Лукашевич «Подкидыш» (1939, композитор Николай Крюков), когда внутрикадровая колыбельная «перетекает» в закадровый слой. См.: *Корганов Т., Фролов И.* Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964. С. 72.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Между разными, непосредственно следующими друг за другом внутрикадровой и закадровой музыкальными темами координация, как правило, осуществляется на уровне сцепления (короткого наложения конца одного на начало другого музыкального трека). Так как музыка сама по себе уже представляет некую сложносоставную и многоголосную партитуру, в длительный «контрапункт» с внутрикадровой музыкой музыка закадровая вступает нечасто, хотя сами разнородные внутрикадровые музыкальные слои, «встречаясь» в сюжете, порой наслаиваются друг на друга[55].

Чаще же в медийной аудиопартитуре присутствует только одна меняющаяся музыкальная линия: кстати, этим монополистическим качеством музыка резко отличается от других звуковых слоёв — речи и шумов, которые нередко существуют в одновременности внутрикадрового и закадрового звучания[56].

Тем не менее, музыкальные исключения составляют здесь редчайшие случаи специфической звуковой драматургии. Например, в упомянутом «Телохранителе» на протяжении всего фильма звучат попеременно внутрикадровая музыка (в основном это песни в исполнении Уитни Хьюстон, дебютировавшей в кино в роли американской поп-звезды 90-х) и закадровая «триллерная» тема композитора Алана Сильвестри. Сначала эти два музыкальных «пласта» сильно удалены друг от друга, то есть между их появлением в аудиопартитуре присутствуют протяжённые внемузыкальные речевые сцены. Постепенно это расстояние становится всё меньше и меньше, в финале фильма закадровое и внутрикадровое музыкальные звучания практически чередуются, а в сцене вручения премии «Оскар», когда на церемонию пробирается убийца, как особый художественный приём происходит наслоение двух музыкальных слоёв: внутрикадровой музыки и закадровой темы маньяка, что создаёт эффект повышенного эмоционального напряжения во время кульминационной развязки сюжета.

Но даже при таком способе развития музыкальных слоёв, когда ритм смены внутрикадровых и закадровых музыкальных тем учащается, а потому финальная звуковая «грязь» вполне обоснована и воспринимается как логическое развитие фабулы, в момент соединения двух музыкальных треков авторы прибегнули к

---

[55] Например, Зофья Лисса пишет о наслоении внутрикадровых слоёв музыки (мазурки Шопена и ресторанной музыки, звучащих с противоположных сторон улицы) в послевоенном польском фильме Леонарда Бучковского «Запрещённые песенки» / *Zakazane piosenki* (1946). См.: *Лисса З.* Эстетика киномузыки / пер. с нем.: А. О. Зеленина и Д. Л. Каравкина. М.: Искусство, 1970. С. 197-198.

[56] К примеру, внутрикадровый голос иностранца мы часто слышим с закадровым переводом, а внутрикадровые шумы блокбастера «переплетаются» с закадровыми звуковыми спецэффектами. К слову, Григорий Франк пишет о единовременном звучании в медийной аудиопартитуре трёх голосов — христианского священника, муллы и раввина — при телевизионном показе похорон трёх ребят (русского, татарина и еврея), погибших во время попытки государственного переворота 1991 года. См.: *Франк Г.* Звук как зрительная ассоциация: (Звукорежиссура). СПб.: РИО СПбИКиТ, 1993. С. 18-19.

звукорежиссёрскому балансу, «прибирая» на микшерном пульте громкость то одного, то другого трека, а также при наложении совместили акцентные доли разнородных музыкальных тем[57].

Собственно, и в грандиозных батальных сценах Бородинского сражения оскароносного четырёхчастного фильма «Война и мир» (1965-1967, композитор Вячеслав Овчинников) Сергея Бондарчука поначалу двухслойная (внутрикадрово-закадровая) музыкальная партитура выстроена соответственно. Конечно, в этих сценах третьей серии фильма («1812 год») много внутрикадровых звуковых явлений — военные шумы, выкрики, сталкивающиеся марши русских и французских войск, идущих в наступление, но есть и закадровая музыка, которая художественно создаёт для зрителей оцепенение от происходящих вокруг ужасов кровавой битвы. Поэтому закадровая музыка здесь основана всего лишь на одном тянущемся оркестровом уменьшённом аккорде, который фактурно не мешает «работать» другим звуковым элементам масштабной аудиопартитуры.

Кроме того, музыкальное «единозвучание» нередко доходит до феномена своеобразной синхронизации между музыкальными внутрикадровыми и закадровыми слоями аудиопартитуры. К примеру, Анатолий Клиот пишет, что когда пение героя сопровождает «условный» (не присутствующий на месте действия) оркестр, внутрикадровая и закадровая музыка соединяются[58].

Один из первых примеров такого рода синхронизации — сцена «Лунной сонаты» из фильма «Чапаев» (1934, СССР) Георгия и Сергея Васильевых. Казак Потапов (в исполнении Степана Шкурата) драит паркет, когда белый офицер играет на рояле произведение Бетховена. Как будто в душе казака звучат струнно-смычковые инструменты, дублирующие тему первой части четырнадцатой бетховенской сонаты и динамично «рисующие» ненависть героя к музицирующему полковнику. Внутрикадровое звучание фортепиано «обрастает» закадровыми струнными тембрами, дописанными композитором Гавриилом Поповым, и постепенно достигает «размеров» закадровой музыки, выражающей психологическое состояние героя.

---

[57] В американском кинофильме «Слон» (2003, режиссёр Гас Ван Сэнт), снятого в телевизионном экранном формате (1,33:1) и поднимающем проблему изолированности современных подростков от реальности, «погружённых» в виртуальный мир кино, рисунков, музыки и видеоигр, когда школьник Натан (в исполнении Натана Тайсона) возвращается со стадиона в здание школы, словно в его подсознании (за кадром) звучит вся первая часть фортепианной «Лунной» сонаты Бетховена, на которую постоянно наслаиваются внутрикадровые звучания, в том числе и музыкальные (бренчание на гитаре, хоровое пение). Здесь при наслоении закадрового и внутрикадрового музыкальных слоёв задействована «разнотембровая» технология.

[58] *Клиот А.* Музыка в телевизионной постановке. М.: НМО ГКРТ, 1964. С. 9.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Но вот случайно падает швабра, и после этого шумового, подобного выстрелу, резкого акцента, попадающего на окончание восходящего взвинченного пассажа, струнно-смычковые тембры мгновенно исчезают из аудиопартитуры. Остаётся лишь звук внутрикадрового рояля. Можно сказать, что таким звуковым приёмом авторы фильма «застрелили» белого офицера в душе Потапова.

Конечно, 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[59]. А при имитации шумовой информации на музыку ложится образно-точная нагрузка. При этом музыкальный слой может непосредственно переходить в шумовой.

Вариантами музыкальной квазиречевой и квазишумовой информативности могут выступать известные бытовые и светские жанры, яркие художественные стили и жанры, конкретные легкоузнаваемые шлягеры и цитаты из них, а также имитации существующих звучаний цивилизации и природы[60].

К примеру, в телевизионных сюжетах о выставке ювелирных украшений уместно звучит менуэт гайдновского типа или его стилизованный вариант: он информативно дополняет «классицистский», аристократический стиль события. К тому же старинный светский танцевальный жанр подчеркивает темп изображаемого сюжета и показывает характер персонажей. Имитационно-шумовую информативность музыки можно слышать в использовании «Полёта шмеля» Римского-Корсакова в радиосюжетах о московской ярмарке мёда. Колорит кларнетового «жужжания» ассоциативно дополняет речь героев необходимым «закадровым» содержанием. А информативность музыкального шлягера мы можем наблюдать в сюжетах, в которых проводятся некие связи и параллели с этой музыкой. К слову, включение «Адажио» псевдо Альбинони в контекст передачи или фильма непременно создаёт трагическую атмосферу, как это

---

[59] Роналд Родман, к примеру, рассматривает семантическую нагрузку музыки на материале заставки телесериала *The Rifleman* (1958-1963, *ABC*, композитор Хершел Гилберт). См.: *Rodman R.* Toward an Associative Theory of Television Music // Rodman R. Tuning In: American Narrative Television Music. N. Y.: Oxford University Press, 2010. P. 19-47.

[60] Например, колокольных звонов в фортепианной прелюдии «Затонувший собор» Дебюсси и опере «Борис Годунов» Мусоргского, движущегося локомотива в симфонической картине «Пасифик 231» Онеггера, летящих самолётов в «Плаче по жертвам Хиросимы» Пендерецкого, птичьего гама во многих произведениях Мессиана и т. п. См. также: *Flückiger B.* Sound Design: Die virtuelle Klangwelt des Films. Marburg: Schüren, 2001. S. 158-191.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

происходит в австралийской кинокартине «Галлиполи» (1981) режиссёра Питера Уира, повествующего нам об одном из самых кровавых сражений Первой мировой войны. За счёт музыкальной семантики такие рассказы выглядят образно более конкретными.

Конечно, закреплённость музыкального образа в шлягере особенно выражена. Неслучайно, что многие деятели кино обращались к известной музыке с определёнными намерениями. Например, итальянец Федерико Феллини в фильме «8 ½» (1963) не ограничился оригинальной музыкой Нино Роты за кадром и комично изобразил немощное светское общество лечебницы, вяло идущее к минеральному источнику за «священной» водой под искромётные звуки «Полёта валькирий» играющего в парке оркестра, создав тем самым острый контраст между изображением и внутрикадровой музыкой.

Этот же вагнеровский шлягер звучит в финале французского полнометражного документального фильма Гаруна Тазиева «Встречи с дьяволом» (1959, *UGC*, композитор Мариус-Франсуа Гайяр), в котором показаны многочисленные вулканы мира. Финальный визуально-музыкальный апогей мощного ночного извержения вулкана, подытоживая рассказ, музыкально информирует нас о беспомощности человека перед стихией, перед природными «дьявольскими» силами[61].

Так же «аутентично» известные классические темы использовал, к примеру, Стэнли Кубрик. Популярная симфоническая тема часто выступает у него в качестве некоего символа. Так, в «Космической одиссее 2001 года» (1968) тема сверхчеловека («Так говорил Заратустра») Рихарда Штрауса возникает как символ рождения «разумного мира» из бесконечного вселенского хаоса, олицетворяемого сонорной музыкой Дъёрдя Лигети («Атмосферы») и «чёрным полем» экрана.

А вот Квентин Тарантино часто прибегает к переаранжированному варианту известной мелодии. Преследуя эстетику комиксов и доводя изображение до критического абсурда (гиперкровавые сцены тому пример), Тарантино и музыкальное звучание приобщает к аналогичной многоуровневой «игре» сознанием зрителя. Например, в первой части *Kill Bill* (2003) Невеста «Чёрная Мамба» (в исполнении Умы Турман) с целью кровавой мести отправляется на самолёте в Токио. В издевательски насмешливом значении за кадром звучит «Полёт шмеля», окрашенный в тембровые джазовые краски биг-бэнда и замешанный с совершенно не восточными (японскими), а

[61] *Харон Я. Е.* Музыка документального фильма: Учеб. пособие. М.: Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1974. С. 20-22.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

латиноамериканскими ритмами[62]. Музыкальная имитация шумов насекомого и информативность музыкального шлягера дополняется ещё и музыкально-стилевой информацией, «играющей» с визуальным рядом в разнообразные ассоциации.

Музыкально-шумовые техники аудиопартитуры часто связаны с тем фактором, что по ассоциациям шум более конкретен (изобразителен) и информативен. Не секрет, что некоторые деятели экранного искусства предпочитают «комментаторскому» музыкальному оформлению — естественное, шумовое[63]. Например, даже такие выдающиеся режиссёры, как Микеланджело Антониони («Затмение», 1962) и Михаил Ромм («Девять дней одного года», 1962) использовали музыку довольно аскетично и осторожно. А представители «веристского» направления (Георг Пабст, Жан Ренуар) или творческого движения «Догма 95» (Томас Винтерберг, Ларс фон Триер) вообще отказались от присутствия в аудиопартитуре немотивированной (закадровой) музыки[64].

Поэтому порой не музыка имитирует шумы, а, наоборот, внутрикадровые шумы выполняют музыкальную задачу. Эта «подмена» была использована уже Николаем Экком в конце фильма «Путёвка в жизнь» (1931, Межрабпомфильм) в сцене, когда «сопровождающий» тело погибшего Мустафы гудок паровоза, подхваченный заводами и фабриками, превращается в музыкально-траурный аккорд[65].

В качестве значимого звукового материала режиссёр Лев Кулиджанов и композитор Михаил Зив («Преступление и наказание», 1969) предлагают музыкально (звуковысотно и ритмически) организованный металлический скрип, созданный электронными средствами, который является своеобразным лейтмотивом душевного излома героя Достоевского — «скребущейся» по зрительским нервам темой идеи

---

[62] Данная аранжировка темы Римского-Корсакова была выполнена композитором Билли Мэйем (1916-2004) в качестве увертюры-заставки выходившего в 1966-1967 гг. на американском телеканале *ABC* сериала «Зелёный шершень» / *The Green Hornet* с участием мастера восточных боевых искусств, актёра Брюса Ли, ассоциацию с которым, кстати, Тарантино также проводит в визуальных образах своего фильма.

[63] К примеру, в венгерском криминальном фильме «Икота» (2002, режиссёр Дьёрдь Палфи) практически всё повествование построено на шумовых слоях аудиопартитуры.

[64] К слову, в турецком псевдодокументальный телефильме «Путешествие на Луну» (2009, режиссёр Кутлу Атаман), основанном на внутрикадровых интервью и чёрно-белых фотографиях с речевыми закадровыми комментариями (без использования шумов), музыкальное оформление отсутствует даже на титрах, создавая этим отсутствием эффект «правдивости» (документальности) рассказанной истории о мифическом полёте на Луну в минарете деревенских жителей восточной Турции. Хотя, надо отметить, что для восточной традиции гипермузыкальных фильмов, это звуковое решение является довольно радикальным.

[65] *Франк Г.* Звук как зрительная ассоциация: (Звукорежиссура). СПб.: РИО СПбИКиТ, 1993. С. 84. Аналогично шумы могут «подменять» речь. К примеру, в начале американского фильма «Огни большого города: романтическая комедия в жанре пантомимы» (1931, режиссёр Чарльз Чаплин) шумовые спецэффекты комично заменяют «торжественную» речь выступающих на открытии памятника персон. См.: *Закревский Ю. А.* Звуковой образ в фильме / Изд. второе. М.: Искусство, 1970. С. 86.

преступления (оттого она больше проявляется в первой серии данного двухсерийного телефильма). Эта, казалось бы, часть внутрикадрового шума, часто возникающая при изображении старых дверей, коих здесь немало, однако существует и в закадровом слое — в мыслях и бредовом сознании Родиона Раскольникова (в исполнении Георгия Тараторкина), куда она без труда переходит или даже изначально там возникает.

Кстати, о выразительных средствах шумов в документальных, игровых и мультипликационных эфирных произведениях и их аналогиях с музыкальными средствами выразительности (темпом, тембром, регистром и т. д.) пишет Наталья Ефимова. В этой связи она апеллирует к такому направлению в аудиокультуре, как арсакустика, где главным средством выразительности стал записанный природный и человеческий шум, а также такому явлению, как шумомузыка, которая либо создаётся из шумовых звуков повседневности, либо, наоборот, музыка имитирует реальные шумы[66]. Именно такая звуковая техника шумомузыки и использована в упомянутом фильме Кулиджанова / Зива, нашедших оптимальный компромисс между музыкой и шумами.

Надо сказать, что медийная шумомузыка имеет дополнительные возможности, связанные с существованием аудиопартитурных слоёв. Ведь, например, внутрикадровые шумы могут совмещаться с закадровой музыкой по музыкальным принципам или же исполняемая в кадре шумомузыка может вдобавок совмещаться с обычными внутрикадровыми шумами также по музыкальным законам.

В документальном фильме немецкого режиссёра Вальтера Руттмана «Мелодия мира» (1929) многие бытовые внутрикадровые шумы монтажно входят в фактуру оригинальной симфонической музыки Вольфганга Целлера, звучащей за кадром, создавая «полнокровную» музыкально-шумовую партитуру. Например, уже в начале экранного произведения гудок парохода «внедряется» в музыкально-закадровое звучание строго по ритму и соответствует высоте V ступени минорной тональности.

А в шведско-французском фильме «Звук шума» (2010)[67] «ударная» шумомузыка, вообще, занимает центральное место. Ей шестеро перкуссионистов, осуществляя внезапные концерты в самых неподходящих местах, терроризируют горожан: они играют на традиционной ударной установке, на медицинской аппаратуре, на

---

[66] *Ефимова Н. Н.* Звук в эфире: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2005. С. 75-85. Термин «арсакустика» (Ars Acustica) был предложен продюсером Клаусом Шёнингом в 1970-х годах (*WDR*, студия акустического искусства, г. Кёльн). См.: *Hagelüken A.* Acoustic (Media) Art: Ars Acustica and the Idea of a Unique Art Form for Radio — an Examination of the Historical Conditions in Germany // World New Music Magazine. Saarbrücken, 2006 (July). № 16. P. 90.

[67] Режиссёры Йоханес Ш. Нильссон и Ула Симонссон, композиторы Фред Аврил и Магнус Бьёрьесон (группа *Six Drummers*).

 ISBN 978-5-9904817-1-8

канцелярских принадлежностях, на строительных машинах, на электрических проводах. Но важно, что в эту исполняемую шумомузыку порой «входят» и другие внутрикадровые шумы аудиопартитуры, возникающие по ходу действия картины — звуки автомобильного мотора, полицейской сирены, крики и т. п. — как её же фактурные голоса.

Кроме того, распространённым музыкально-шумовым приёмом стало «перетекание» музыкального слоя в шумовой или наоборот[68]. Внутрикадровые шумы создают «повод» для появления или исчезновения в аудиопартитуре внутрикадровой или закадровой музыки.

Особенно часто это можно наблюдать в музыкальных фильмах. Так, в «Большом вальсе» (1938) Жюльена Дювивье вальс Иоганна Штрауса-сына («Сказки венского леса») «рождается» из цоканья копыт бегущей по лесу лошади и пения птиц[69]. В музыкальном фильме-драме «Танцующая в темноте» (2000) Ларса фон Триера внутрикадровые бытовые шумы аналогично вводят в аудиопартитуру внутрикадровые песни «Квальда» и «Я всё это видела»[70], а в киномюзикле «Чикаго» (2002) Роба Маршалла — «Тюремное танго»[71].

В немузыкальных фильмах особую модуляцию внутрикадрового шума можно отметить в фантастическом фильме «Сталкер» (1979, композитор Эдуард Артемьев) Андрея Тарковского. По мере приближения трёх героев на дрезине к аномальной зоне синтезаторные звуки вытесняют натуральные шумы (а цветное изображение — чёрно-белое): стуки рельсов подменяются музыкально-синтезированным звучанием[72].

А в военной кинокартине «Восхождение» (1976, композитор Альфред Шнитке) режиссёра Ларисы Шепитько, в котором перед героями стоит нелёгкая задача — выжить или стать предателями, в начале внутрикадровые шумы и закадровая музыка постоянно «перетекают» друг в друга: звуки вьюги, шумы огня и человеческого дыхания переходят в тихий оркестровый кластер, «разрастающийся» в сцене казни в апофеозное сонорное поле, параллельно с процессом духовного озарения Рыбака-предателя (в исполнении

---

[68] *Турицын В. Н.* Звуковая атмосфера в драматургии фильма (звук и музыка): Автореф. кандидат. диссертации // Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. М., 1968. С. 8.
[69] Музыка Иоганна Штрауса-сына в фильме звучит в аранжировке Дмитрия Тёмкина. См.: *Соколов А. Г.* Монтаж изображения и звука: Учеб. пособие. М.: Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1988. С. 57.
[70] Автор Бьёрк.
[71] Авторы Джон Кэндер и Фред Эбб.
[72] *Артемьев Э.* «…выразить основное состояние…» (интервью 1980 года) // Киноведческие записки. М., 1994. № 21. С. 121.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Владимира Гостюхина). Постоянное «восхождение» от внутрикадровых шумов к музыке здесь является основной техникой аудиопартитуры[73].

Слои аудиопартитуры непосредственно создают фактуру, динамику и драматургию экранного или микрофонного произведения. Насколько оно выразительно зависит от организации «голосоведения» звуковых слоёв, выступающих вместе с визуальным рядом (телевидение, кино) или без него (радио) главными носителями электронно-медийной информации. При этом сложный звуковой ряд, как правило, притормаживает, замедляет зрительное восприятие, и наоборот[74].

Поэтому рассмотренные музыкальные слои, а также музыкальные и музыкально-звуковые аудиопартитурные техники занимают одно из важнейших мест в современном массовом вещании. Однако хочется отметить, что порой даже такое, казалось бы, незыблемое разделение на музыку демонстрации, существующую в «немом» кинематографе, а также внутрикадровые и закадровые музыкальные слои звукового кино и телевидения имеет весьма иллюзорный характер.

Например, Рустам Хамдамов в своей выпускной работе «Импровизация на тему рассказа Сарояна “В горах моё сердце”» (ВГИК, 1967) в своеобразной стилизации-игре, проходящей на стыке «немого» и звукового кинематографа, «превращает» околокадрового тапёра в непосредственно участвующего в кадре персонажа (в собственном исполнении режиссёра). А в эпизоде, в котором герои спорят за столом, и когда закадровый «дублирующий» голос микшируется, квазитапёрская музыка (вместе с вращающейся камерой) «обобщает» сцену, как это часто происходит в случае с обычной закадровой музыкой[75].

Во французском телефильме Пьера Бутрона «Портрет Дориана Грея» (1977, *TF1*) вопрос о разделении на закадровую и внутрикадровую музыку также не стоит. Композитор и актриса Анн-Мари Фижаль (в фильме служанка Франсис) то видна персонажам, то они её как будто бы не замечают (в отличие от зрителей). Поэтому её оригинальные импровизации на фортепиано часто являются одновременно и внутрикадровой музыкой (с точки зрения зрителей), и закадрово-тапёрской по

---

[73] *Шнитке А.* Изображение и музыка — возможности диалога // Искусство кино. М., 1987. № 1. С. 73; *Шнитке А.* «Не надо заботиться о чистоте средств…» (интервью 1979 года) // Киноведческие записки. М., 1994. № 21. С. 105.

[74] *Соколов А. Г.* Монтаж изображения и звука: Учеб. пособие. М.: Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1988. С. 13.

[75] Аналогичный вариант построения экранного произведения можно видеть у Жан-Люка Годара в его кинофильме «Имя Кармен» (1983) с музыкой Бетховена, исполняемой (в кадре и за кадром) струнным квартетом. См.: *Davison A.* «What Is the Role of the Quartet?»: The Soundtrack to Jean-Luc Godard’s *Prénom: Carmen* // Davison A. The Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s. Aldershot (Hants)-Burlington (VT): Ashgate, 2004. P. 75-116.

отношению к героям фильма, иллюстративно выражая эмоциональное состояние последних и происходящие в фильме события.

I / § 2. Музыкальное оформление речи.

Речь и музыка. Когда-то это был неразрывный симбиоз не только сценического творчества. Так, язык античного мира часто представлял собой практически музыкальную речь. Например, считается, что даже в Древней Греции ораторы порой не говорили (в современном понимании этого слова), а «пропевали» часть информации, сопрягая её с выразительной пластикой жестов[76].

Однако в западном мире эта своеобразная вокализация разговорной речи со временем раздвоилась на полярные категории, первой из которых досталась в наследство, прежде всего, семантическая составляющая, второй — звуковысотные и ритмические отношения. Речь стала выражать, в первую очередь, звуковые понятия, а музыка — звуковые образы.

Сегодня в кинематографе и электронных СМИ мы можем наблюдать обратную картину: разговорная речь и музыка стремятся соединиться в синтетической художественно-информационной медиакультуре. Так, слушая радио или смотря на экран, мы параллельно воспринимаем несколько звуковых слоёв, которые дополняют друг друга и находятся в специфической связи, которую мы определили как аудиопартитуру.

Медийная аудиопартитура, как, кстати, и театральная, в большинстве случаев имеет главные звуковые слои — речевые[77]. Хотя на экране они могут быть представлены и более рельефно, чем на сцене. К слову, телевизионная версия спектакля «Ревизор»[78] (1982, ЦТ СССР, телережиссёр Валентин Плучек) сделана с дополнительной закадровой речью, отображающей мысли гоголевских персонажей. Например, так выглядит диалог городничего и псевдоревизора Хлестакова (в исполнении Анатолия Папанова и Андрея Миронова) в сцене их первой встречи в гостинице, когда на крупных планах лиц Антона Антоновича и Ивана Александровича звучит саркастический «внутренний голос» градоначальника[79].

---

[76] *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Coda, 1997. С. 206-207.

[77] Естественно, существуют медиапроизведения, в которых нет или практически нет разговорных диалогов. Например, в японском фильме «Голый остров» (1960, композитор Хикару Хаяси) Кането Синдо основой звучания выступают музыка и шумы.

[78] Московский театр Сатиры, режиссёр Валентин Плучек.

[79] Речь городничего, которая в данном эпизоде телепроизведения стала закадровой, во втором действии комедии (явление VIII) Гоголем обозначена как «в сторону».

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Взаимодействие оформительской музыки и главных звуковых слоёв в аудиопартитуре имеет немаловажное значение, и его стоит рассмотреть особо, ведь функции медиамузыки в этом случае не ограничиваются звуковой «подложкой» под речевой текст, поддержкой речевого ритма или же усилением (созданием) речевой эмоции и могут даже структурировать речевые слои.

Приступая к подробному рассмотрению этого взаимодействия (в основном на примере телевизионных произведений), резонно обозначить все естественные и искусственные звуковые слои, к которым мы будем впоследствии апеллировать, и которые имеют разные степени структурной «подвижности» в аудиопартитуре.

Так, в телевизионной аудиопартитуре к естественным звуковым слоям можно отнести синхронную речь, внутрикадровые шумы и внутрикадровую музыку (то есть весь внутрикадровый пласт), к искусственным — весь закадровый пласт (закадровые речь, музыка и шумы)[80].

Безусловно, что основой телевизионного звукорежиссёрского оформления является принцип «прикрепления» закадрового (искусственного) звукового пласта к изобразительному ряду и синхронной речи. И искусственно введённая (немотивированная) медиамузыка всегда, так или иначе, в первую очередь соотносится с этими (естественными) слоями аудиовизуального произведения[81].

З а к а д р о в а я р е ч ь — слой искусственный, и поэтому её связь с закадровой музыкой аудиопартитуры, также искусственным слоем, довольно подвижна и вариантна. Чаще эта речь начитывается в звукозаписывающей студии под определённый хронометраж отрезка визуального ряда: для смонтированных под потенциальную закадровую речь и записанную синхронную речь кадров подбирается (сочиняется) необходимая музыка, и затем диктор под «музыкальное изображение» начитывает текст[82].

---

[80] *Neumeyer D.* Diegetic/Nondiegetic: A Theoretical Model // Music and the Moving Image / UIP. Champaign, 2009. V. 2. № 1. P. 26-39.

[81] Так, закадровая речь часто поясняет изображение в кадре (рассказывает) или комментирует синхронную речь. Она может обобщать происходящее действие или, наоборот, уточнять, детализировать. См.: *Воскресенская И. Н.* Звуковое решение фильма. М.: Искусство, 1978. С. 53.

[82] Однако в современных российских электронных СМИ нередко делают наоборот: сначала на так называемое «чёрное поле» записывают закадровую речь, потом под неё, а также синхронную речь монтируют видеоряд. И уже после этого под закадровую речь «подкладывают» медиамузыку. Чрезвычайно оперативно, но с эстетической точки зрения, неправильно. Во-первых, потому, что закадровая речь чаще всего лишь комментарий к изображению, а не главный слой произведения, под который стоит монтировать видео. Во-вторых, в этом случае дикторская интонация впоследствии часто не соответствует медиамузыкальной. См.: *Чернышов А. В.* Медиамузыка на телевидении: Учеб. пособие. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009. С. 48-49.

Более подробно монтаж речи рассматривается, например, Алексеем Соколовым: *Соколов А. Г.* Монтаж изображения и звука: Учеб. пособие. М.: Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1988. С. 36-54.

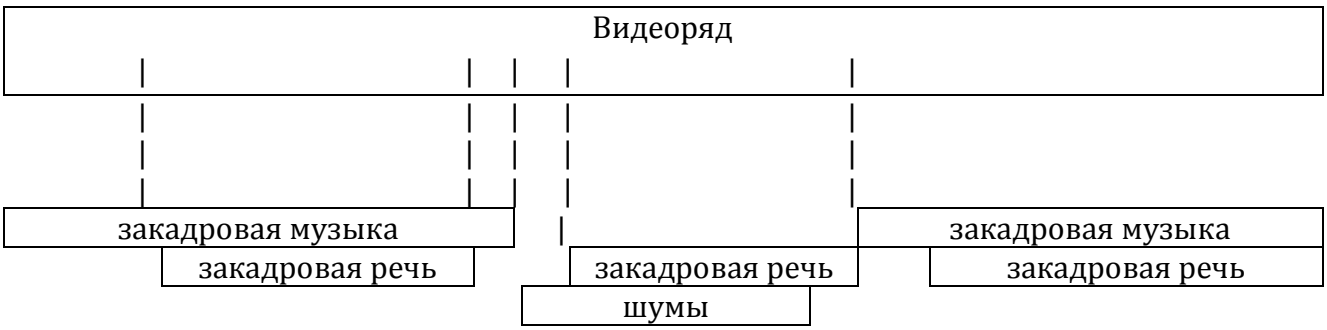
 ISBN 978-5-9904817-1-8

При сочетании текста с музыкой важна общность интонационного строя музыки и речи. Этим обстоятельством объясняется стремление некоторых телережиссёров при озвучании художественного телепроизведения записывать сначала музыкально-шумовую фонограмму, а затем текст (диктору в этом случае предоставляется возможность слышать музыку, что способствует необходимому эмоциональному настрою последнего, даёт ему возможность подобрать нужную речевую интонацию). В закадровом комментарии очень важно не только то, что говорится, какой используется информационный материал, но и то, с какой интонацией он произносится, как сочетается с музыкой[83].

Если проанализировать «закадровые» фильмы (то есть без синхронной речи), такие как трёхсерийный документальный фильм «Машина времени» (2004, *BBC*, закадровый текст читает Джереми Вайн)[84], то можно обнаружить, что здесь всё соотношение звуковых слоёв (закадровых речи, симфонической музыки, шумов) строится на основе их присоединения к видеоряду. Основной принцип монтажно-звуковой драматургии состоит во «вступлении» и «выключении» звуковых слоёв аудиопартитуры, связанных с экранным изображением.

Поэтому и тип взаимодействия структур закадровых музыки и речи в аналогичных фильмах в первую очередь зависит от визуального ряда и его монтажа, согласно которому звуковые слои сосуществуют в аудиопартитуре.

Вот, к примеру, схема начального фрагмента сцены у египетских пирамид в Гизе из первой серии вышеупомянутого произведения, в котором авторы предлагают свой взгляд на происхождения Сфинкса:



[83] *Ефимова Н. Н.* Музыка в структуре художественных телепередач: Учеб. пособие. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 1997. С. 52-53.
Кстати, в зависимости от художественных нужд соотношение закадровой речи и закадровой музыки может быть либо иллюстративным, либо контрастным. Иллюстративным, когда музыка аналогична настроению, темпу, тембру речи. Контрастным, когда содержание музыки противодействует речевым эмоциям или текстовому содержанию.
[84] Композитор Гай Мишелмор.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Однако в телевизионной практике превалируют «синхроно-закадровые» передачи, в аудиопартитуре которых происходит систематическое чередование синхронной и закадровой речи («синхрона» и «закадра»). И часто главный принцип музыкально-звукового оформления здесь — омузычивание кадров с комментаторской закадровой речью и «сухая», информативная синхронная речь[85].

Но это совершенно не значит, что закадровые тексты всегда «музыкальные», а синхронные нет. Ведь, например, существует множество телепередач, полностью построенных на внутрикадровой речи (все информационные жанры, почти все аналитические и т. д.), где музыка порой вступает с ней в тесную «полифоническую» связь. Или же омузычивается отвлечённое от говорящего в кадре изображение в тех же «синхроно-закадровых» фильмах.

В научно-популярном телефильме «НЛО. Подводные пришельцы» (2006, Формат-ТВ, Первый канал, закадровый текст читает Александр Яцко)[86] закадровая речь постоянно звучит на фоне компилированной музыки, а интервью в кадре идут без музыкального сопровождения. Однако когда во время некоторых выступлений возникают комментирующие рассказ кадры, в медийной аудиопартитуре ненадолго возникает музыка (то есть музыкальное оформление продиктовано в большей степени изображением, нежели видео-речевой структурой). Например, это можно наблюдать в интервью ветерана разведки ВМФ СССР Игоря Барклая, когда в видеоряде показывается радар подводной лодки.

Вообще, по способу звукового оформления закадровую речь можно разделить на: *зашумленную* (внутрикадровым шумом, синхронной речью на иностранном языке, внутрикадровой музыкой, трансляцией, другим экранным произведением), *смешанно-оформленную* (и внутрикадровыми речью-шумами, и закадровой музыкой), *омузыченную* (на которой вообще нет естественного звукового слоя, и она сопровождается исключительно закадровой музыкой) и «*сухую*» (на которой нет ни синхронного звукового пласта, ни закадровой музыки).

---

[85] При чередующихся коротких по длительности закадровой и синхронной речах (к примеру, в 5-15 секунд) используется сплошное музыкальное оформление, когда на синхронной речи музыка звучит немного тише, чем на закадровой. Например, это можно наблюдать в американском телефильме «2012. Апокалипсис» (2009, *KPI*, *Discovery Science*), оформленном компиляцией из музыкально-звуковых библиотек *Audio Network* и *De Wolfe Music*. Однако надо сказать, что в электронных СМИ встречаются случаи, когда после всех коротких закадровых текстов музыка постоянно полностью микшируется. Но, не успев тематически развернуться во времени, эти музыкальные отрывки порой слушаются как нелепые «звуковые заплатки», как во многих сюжетах телепрограммы «Москва: инструкция по применению» (2000-е гг., ТНТ).

[86] Режиссёр Вадим Артёменко, музыкальный редактор Альвина Захарова.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Чем меньше естественных звуковых слоёв, тем более художественен эффект закадровой речи. И, соответственно, чем меньше искусственных слоёв звука, тем достовернее выглядит сюжет. Поэтому более художественными являются «сухие» и омузыченные закадровые тексты. В первых «вырезан» естественный звуковой пласт, во вторых добавлена ещё и закадровая музыка (искусственный слой).

Кстати, Акира Куросава именно по этому принципу выстраивает звуковую логику своей чёрно-белой драмы «Расёмон» (1950, композитор Фумио Хаясака). История одного и того же убийства самурая рассказана в фильме четыре раза разными людьми (лесным разбойником, женой самурая, духом убитого самурая и дровосеком, свидетелем убийства). Но только дополнительные сведения этого происшествия, рассказанные в конце кинокартины священником, более или менее верны. Оттого они звучат без сопровождения закадровой музыки, со звуковой точки зрения становясь по-репортажному более достоверными, в противовес откровенно лживым и омузыченным рассказам всех героев фильма, которые зрители слышат до этого.

В «синхроно-закадровых» передачах и телефильмах техники музыкально-шумового или сугубо музыкального оформления закадровой речи (соответственно, смешанно-оформленной или омузыченной) базируются на формообразовании аудиопартитуры и структурно-ритмической фактуре музыки. Формообразование аудиопартитуры основано тут, прежде всего, на способах выведения музыки по окончании закадровой речи и началу синхронной[87]. А структурно-ритмическая фактура музыкального слоя соотносится с акцентным строением речевого[88].

---

[87] Здесь можно обозначить несколько вариантов, выполненных без сложного музыкального монтажа:
— *фейдинг внахлёст* или короткий фейдинг (англ. *fading* – постепенно исчезая): микшируемая музыка звучит до окончания своей очередной фразы, приходящейся на первые слова синхронной речи. С точки зрения музыкального монтажа это наиболее благозвучно;
— *фейдинг под текст* или длинный фейдинг: микшируемая музыка звучит строго до начала синхронной речи. Он применяется, когда авторам необходимо сразу за закадровым текстом «оборвать» музыку, например, из-за следующей сильно зашумленной синхронной речи, чтобы не создавать необоснованную звуковую «грязь» в аудиопартитуре. «Искусственное decrescendo» в этом случае не связано с музыкальной фразеологической структурой и ему требуется больше времени для создания слухового комфорта. Оттого чаще оно более длинное, нежели в первом случае;
— *фейдинг под субтитр*: микшируемая музыка уводится под закадровый звук субтитра, как будто растворяется в нём. Это музыкально-шумовой приём, который применяется, естественно, если на начале синхронной речи есть подзвученный субтитр;
— *каданс под отбивку* применяется, соответственно, на границах разделов или в конце передачи или фильма. Технически он делается по концу музыки, когда при конструировании аудиопартитуры, музыкальный каданс подгоняется, например, к отбивке рубрики тематической передачи.

[88] Например:
— *акцентная музыкально-речевая полифония*: сильно акцентированные музыкальные звуки не «забивают» главные слова закадрового текста, а, наоборот, подчёркивают их;
— *расстановка закадрового текста под музыку* применяется, когда отделяется речевой тезис от дальнейшего текста. Здесь закадровая речь «режется», и её составные части располагаются соответственно музыкальной структуре. Например, информационно-анонсирующий текст «сегодня в

 ISBN 978-5-9904817-1-8

В интродукции британско-немецкого видеофильма «Чингисхан» (2005)[89] телережиссёра Эдварда Базалгетта, можно слышать блестящую аудиопартитуру, в которой музыкальная структура очень чётко и эффектно подчёркивает важные по смыслу речевые обороты. При этом закадровая речь точно соотносится с музыкально-акцентной и шумо-акцентной структурами, а также со сменой музыкальных тем:

					видео-титул GENGHEIS KHAN	
речь	*...родился мальчик*	*...звали его Чингисхан*	*...убивший миллионы людей*	*...лёжа на смертном одре...*		
музыка	▼ акцент	▼ акцент			смена темы	каданс
шумы		▼ акцент	▼ акцент			

Синхронная речь в производстве масс-медиа чаще записывается одновременно с изображением и, следовательно, неразрывно связана с ним. Это естественный звуковой слой, записанный в реальных, жизненных условиях. Поэтому в аудиопартитуре по горизонтали он совершенно неподвижен, и все его соединения с закадровой музыкой осуществляются исключительно на всевозможных способах музыкального монтажа[90].

В принципе, по виду музыкально-звукового оформления синхронные тексты могут делиться аналогично закадровым на: *музыкально-репортажные* (с внутрикадровой музыкой или музыкальной трансляцией), предполагающие наличие в кадре источник музыкального звука, на фоне которого звучит человеческий голос, «*сухие*» (в том числе с сильным внутрикадровым шумом) и *омузыченные* (закадровой музыкой)[91].

программе — то-то, то-то, то-то» делится на фрагменты «сегодня в программе» и «то-то, то-то, то-то», и подбирается из фонотеки (или пишется оригинальная) музыка с небольшим вступлением. Первый фрагмент закадровой речи накладывается на музыкальное вступление, второй — непосредственно на музыкальную тему.

[89] *BBC / Discovery Channel UK / RTL*, закадровый текст читает Элисдэйр Симпсон, композитор Тай Унвин.

[90] В кинематографе синхронную речь нередко переозвучивают.

[91] «Сухими» синхронные тексты, во-первых, становятся при наличии сильного внутрикадрового шума (например, если они записаны на рынке, в цехе, около шоссе, на природе и т. п.). Во-вторых, если аудиопартитура медийного произведения представляет собой систематическое чередование закадровой и синхронной речи, как уже было сказано, часто выбирается способ звукового оформления «“сухая” синхронная речь — омузыченная закадровая речь». Например, телешоу с Джейми Оливером (1998-2011) — это несколько циклов передач о приготовлении пищи молодым известным английским поваром. Здесь часто «сухой» синхронный текст, а закадровые рецепты омузычены. В-третьих, существует расхожее мнение, что голос диктора без музыки и асинхронных шумов звучит абсолютно бесстрастно, без

Омузыченной синхронная речь может быть, например, в соло ведущего в студии, в портретном интервью, в журналистском опросе и т. д. Здесь закадровая музыка выполняет функцию «подкраски» рассказа, беседы или любого другого разговорного жанра. Она придаёт речи эмоциональную и ритмическую насыщенность и одновременно делит текст на логические разделы, к примеру, такие:

синхронная речь	1 раздел	2 раздел	3 раздел	4 раздел	5 раздел
закадровая музыка		тема 1	тема 2		тема 1

Например, в передачах из цикла «Мир в твоей тарелке» (2006)[92] речь ведущей в студии именно так — разными музыкальными темами — разделена на вступительную часть, процесс приготовления блюда, историческую справку, ценный совет и т. п. Формообразование аудиопартитуры происходит по принципу монтажного сочетания семантической речевой информации и музыкальных тем.

Стоит отметить, что также в этих телепередачах речевые фразы гармонично соотнесены во времени с музыкальными мотивами и более мелкими музыкальными структурами, в результате чего слышима акцентная ритмическая полифония между речью и музыкой. Это касается и соотношения последней с внутрикадровыми шумами данного кулинарного шоу[93].

Итак, речь и музыка. В современных электронных СМИ этот союз приобрёл статус звукового синтеза, в котором в большинстве случаев речь выступает главным слоем. И даже когда оформительская музыка является феноменом всего лишь некой фоновости, создающей определённое настроение у зрителей и слушателей, она находится в структурной зависимости от аудиопартитурного баланса[94].

Кстати, перегруженность аудиопартитуры оформительской музыкой на закадровой и, тем более, синхронной речи сильно утомляет слушателя потому, что ослабляет речевой посыл. Поэтому наличие «сухих» (или внемузыкальных) речевых

эмоционального нажима. См.: *Семёнов В.* Художественные принципы музыкального оформления документальных передач // Телевидение вчера, сегодня, завтра. В. 1 / сост.: Э. Ефимов. М.: Искусство, 1981. С. 171-172.

[92] «МБ групп», телеканал «Домашний», ведущая Юлия Ярославская, музыкальный редактор Александр Чернышов.

[93] Аналогично и во многих художественно-информационных радиопрограммах музыкальная «подложка» не только украшает синхронную речь, поддерживает эмоциональный напор и темп повествования, но и помогает членить весь речевой текст на логические разделы, например, отделяя синхронную речь ведущего от заранее записанного материала («плёнки») или от «телефонного звонка», которые звучат «всухую».

[94] Неслучайно, что советско-французский звукорежиссёр Морис Вендров пишет, что недопустимо, чтобы на протяжении фильма или большей его части непрерывно звучала фоновая музыка. См.: *Вендров М. И.* Звук в телевизионной программе. Учеб. пособие. Л.: ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1988. С. 40.

разделов стало одним из условий гармоничной медийной аудиопартитуры, как на телевидении, так и на радио.

Кроме того, способы соотношения закадровой и синхронной речи с оформительской музыкой, ритмические и формообразующие звуковые технологии синтетической единицы «речь + музыка», рассмотренные в данном параграфе, являются условиями профессионально выстроенной аудиопартитуры медиапроизведения, от которой зависит и художественный, и информационный успех того или иного эфирного канала.

К примеру, на «Радио России» в 2000-х годах в передачах братьев Безсоновых непрофессиональные режиссёры эфира часто сопровождали синхронную речь двух ведущих и голоса звонящих слушателей какой-либо русскоязычной песней. Получались «двойная информация» (разговорная речь + вокальный текст) и «музыкальная перегрузка» вместе взятые. Звуковые понятия были явно затушёваны, отчего радиоэфир и его дисгармоничная аудиопартитура теряли свою художественно-информационную и звуковую ценность.

Аналогичный звуковой «дискомфорт» можно наблюдать и в современной телепередаче «Инновация. Образ современного искусства» (2011, телеканал «Россия К»)[95], в которой компилированная авангардная музыка (Ираиды Юсуповой) «бесконечно» и назойливо звучит не только на закадровой речи, но и почти на всех синхронных интервью.

I / § 3. Проблемы звукового решения медиамузыки. Композиционные элементы и принципы.

Помимо того, что медиамузыка как звуковой слой занимает одно из ведущих мест во всей аудиопартитуре экранного или микрофонного произведения и имеет непосредственное взаимодействие с шумовыми и, особенно, речевыми слоями (например, в сугубо информационных жанрах), её выразительные средства, естественно, связаны со всеми её композиционными элементами, а также композиционными принципами соотношения музыки 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

[95] Режиссёры Андрей Сильвестров и Павел Лабазов, закадровый текст читает Михаил Ефремов.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

медиамузыки и принципов её «монтажного» соединения с иными художественными элементами медиапроизведения здесь выдвигаются на первый план.

Известно, что и музыка звукового кинематографа, и музыка электронных СМИ — это музыка, либо записанная на звуковой носитель, либо непосредственно предаваемая в эфир электронными средствами. Вместе с развитием технологических средств экранная и микрофонная звукозапись прошла путь от фиксации музыки, исполняемой с помощью оркестровых и всевозможных других традиционных инструментов, через фиксацию электронных и электроакустических инструментов, до разнообразных «смешанных» вариантов соединения акустических и электронных тембров[96]. Сегодня на телевидении, радио и в кино встречаются практически все музыкальные виды звукового создания, использующие и сочетающие компьютерные средства наряду с акустическими музыкальными инструментами[97].

Кстати, раньше неоднократно говорили о необходимости специальных «микрофонных инструментов». Например, француз Эрик Сарнетт в первой трети XX столетия экспериментировал с записью того или иного духового инструмента у микрофона, некоторые медные инструменты переделывал: изменял форму раструбов, реконструировал сурдины; некоторые модернизировал вплоть до появления нового типа инструмента, например, саксгорна.

Его авторские партитуры к фильмам обычно включали следующие инструменты: кларнет, альт-кларнет, контрабас-кларнет, бюгельгорн (сигнальная труба), трубу, бас-трубу, три сакс-тромбона, четыре саксгорна. Смычковые струнные инструменты, как считал Сарнетт, а вместе с ним немецко-голливудский композитор Ханс Эйслер, для микрофона не подходят.

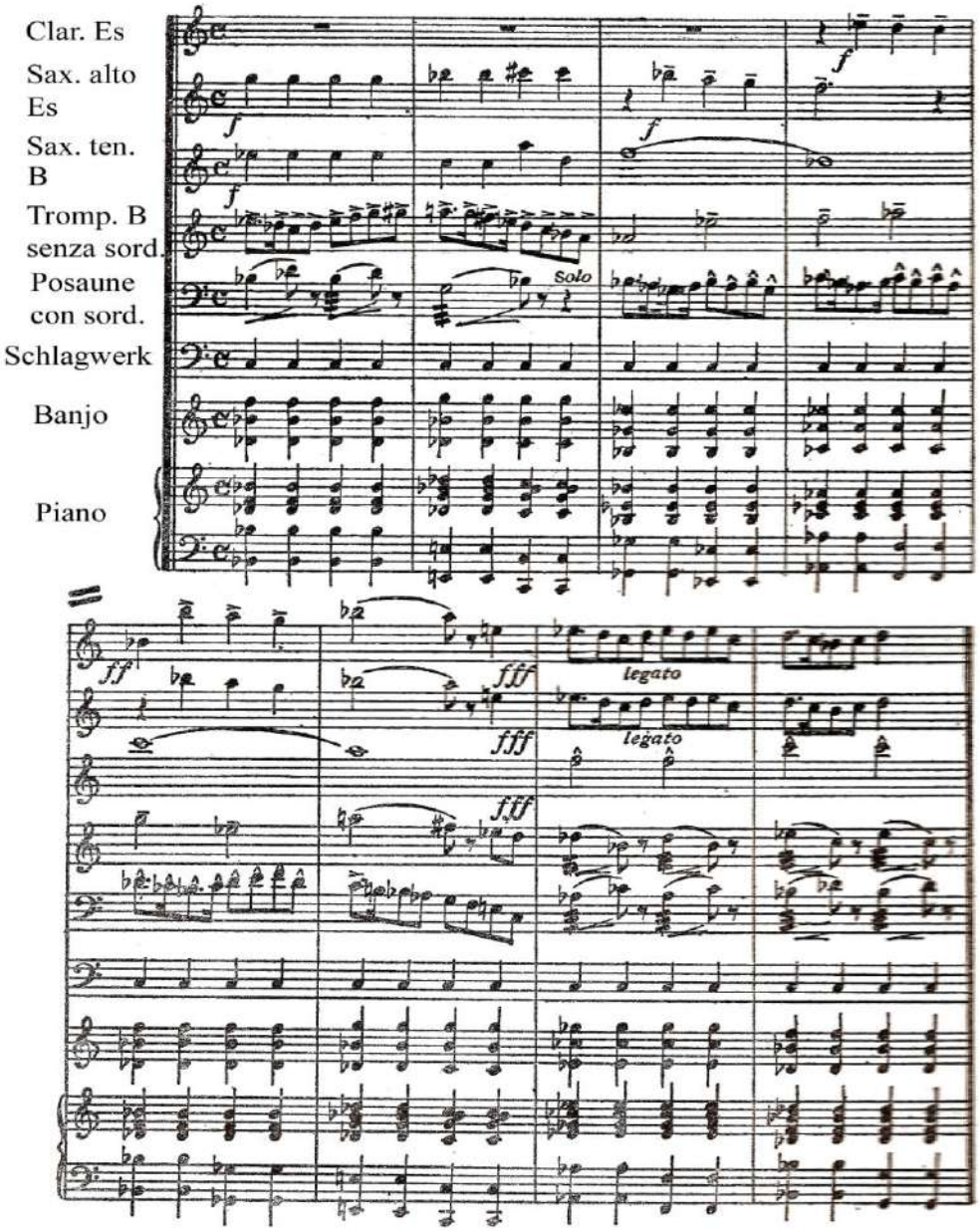
Вот, к примеру, фрагмент партитуры Эйслера к нидерландскому документальному фильму «Новая земля» (1934, режиссёр Йорис Ивенс) о создании в Голландии дамбы

---

[96] *Skiles M.* Music Scoring for TV and Motion Pictures. Blue Ridge Summit (PA): Tab Books, 1976. P. 60-77; *Weidinger A.* Filmmusik. Konstanz: UVK, 2006. S. 82-87.

[97] Звуковое решение медиамузыкального звучания, конечно, связано и с шумами. Мы уже упоминали о феномене «перетекания» музыкального слоя в шумовой и наоборот (когда музыкальная и шумовые фактуры наиболее схожи), а также о феномене шумомузыки кинематографического типа (когда внутрикадровые шумы экранного произведения организованы по музыкальным принципам или «гармонично» входят в структуру закадровой или внутрикадровой музыки). Кроме того, в тембровой фактуре самой музыки могут быть применены звучания любых предметов. Так, Дэниел Ликт в медиамузыке для американского телесериала «Декстер», трансляция которого началась в 2006 году на спортивном калифорнийском телеканале *Showtime*, помимо традиционных музыкальных тембров и компьютерных эффектов, использовал различные бытовые вещи: винные бокалы, бутылки, хирургические инструменты, цепи, скребки и даже человеческие кости. А, к примеру, серия *Out of the Unknown: The Machine Stops* (1966, *BBC2*, режиссёр Филип Сэвилл) целиком оформлена «конкретной» шумомузыкой Брайана Ходгсона.

Zuider Zee — духовая секция (кларнет, два саксофона, труба, тромбон) и ритм-секция (перкуссия, банджо и фортепиано)[98]:



Эти взгляды и утверждения композиторов окончательно «рассеялись» во второй половине XX века в связи с развитием звукозаписывающей техники и, особенно, с появлением американского экранного творчества англичанина Альфреда Хичкока, невольно привлёкшего в аудиопартитуру исключительно струнные инструменты. Так, вся закадровая музыка его чёрно-белого триллера «Псих» (1960), снятого в духе телевизионных серий *Alfred Hitchcock Presents* (1955-1965, *CBS*, *NBC*), вопреки запросам

[98] *Лондон К.* Музыка фильма / пер. с нем. под ред. М. Черёмухина. М.-Л.: Искусство, 1937. С. 131-142.

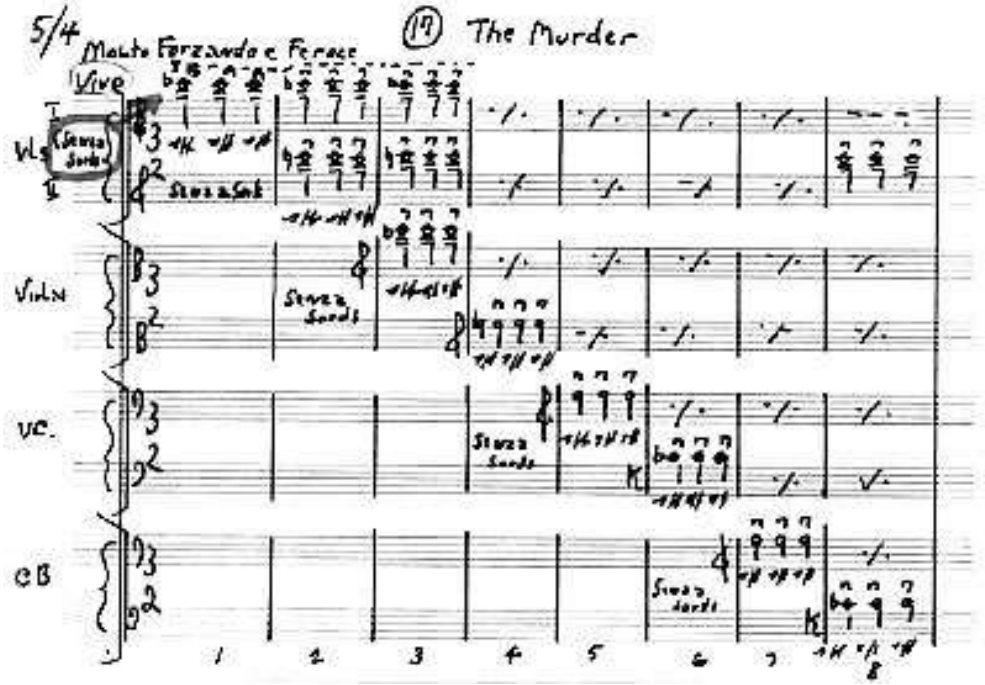
 ISBN 978-5-9904817-1-8

самого режиссёра о звучании джазового коллектива, была написана Бернардом Херрманном и записана в студии струнным оркестром[99].

Теперь, в высокотехнологичную цифровую эпоху, в звуковом оформлении электронных медиа вопросы о традиционных духовых или струнных тембрах, акустических, электроакустических или электронных инструментах, конечно, не стоят. Однако в телерадиовещании (из экономических и оперативных соображений) чаще прибегают к музыке, произведённой посредством компьютерных MIDI-технологий (англ. *Musical Instrument Digital Interface* – цифровой интерфейс музыкальных инструментов).

MIDI-технологии, кстати, имеют явный прототип в доцифровой эпохе — так называемую «рисуемую» светом музыку (1930-1970-е годы), для появления которой прямо на киноплёнку наносили графические рисунки и царапины или же в светозвуковой системе воспроизводили сфотографированные рисунки разнообразных

[99] Даже в знаменитой сцене в душе, когда убийца Норман Бэйтс (в исполнении дублёра Энтони Перкинса) наносит жертве несколько смертельных ножевых ударов (имитируемые звуками ножа, втыкающегося в дыню), очень резкие, душераздирающие, «визгливые» струнные аккорды-диссонансы Бернарда Херрманна (тесситурно «собирающиеся» сверху вниз по большим септимам: *es*^{4} — *e*^{3} — *f*^{2} — *ges*^{1}), многократно увеличивая эффект внезапного нападения на Мэрион Крэйн (в исполнении Джанет Ли), просто «пронзают» экран, но с точки зрения звукозаписи звучат здесь очень гармонично, хотя смычковые инструменты были максимально близко поднесены к микрофонам и их тембры, соответственно, были многократно усилены электронными средствами (см.: *Palmer Chr.* The Composer in Hollywood. L.: Marion Boyars, 1990. P. 227). Вот нотный пример авторской рукописи этого музыкального фрагмента (Molto Forzando e Feroce):



 ISBN 978-5-9904817-1-8

синусоид[100]. Естественно, что рисованная музыка давала максимальный эффект синхронизации движения изображения и музыки, который во многих случаях становился одним из главных композиционных приёмов экранного произведения, названным «мультипликационностью» (англ. *mickeymousing*) и ставшим основой технологии многих анимационных студий[101].

Современные технологии MIDI не направлены на создание эффекта звукозрительной мультипликационности — в большинстве случаев они существуют в отрыве от производства видеоряда, — зато они позволяют создавать на одном персональном компьютере посредством специальной компьютерной программы (секвенсора) наиболее приближённую имитацию звучания известных музыкальных инструментов, а также записывать музыку абсолютно новых, синтезированных тембров[102].

Рисованная в программах-секвенсорах и виртуальных синтезаторах музыка, естественно, наиболее широка в своих тембровых возможностях и простирается от звучания большого квазисимфонического оркестра (в рисованной от руки музыке чаще встречалось лишь двухголосное изложение) до всевозможных эстрадизированных инструментальных составов или же сугубо электронных звучностей.

---

[100] Система рисованной музыки была предложена Рудольфом Пфеннигером и Оскаром Фишингером (Германия) в 30-х годах XX века, затем развита американцами-братьями Уитни и канадцем Норманом МакЛареном. В СССР аналогичные опыты тоже существовали. Например, Андрей Смирнов, опираясь на источники архива «Термен-центра» при Московской консерватории, сообщает о студии «Мультзвук» (1930), об опытах композитора Арсения Авраамова и режиссёра-аниматора Михаила Циховского. См.: *Смирнов А.* Рисованный звук // Web-сайт Термен-центра [Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского]. URL: http://theremin.ru/lectures/grsound.htm (дата обращения: 19.12.2011).

[101] К примеру, для Нормана МакЛарена (1914-1987) было не столь важно рисованными средствами получить искусственные шумовые звуки и музыкальные звучания, представляющие собой разнообразные «механистические» мелодии и даже имитирование звучания записанного акустического ансамбля — «Пятнышки» / *Dots* (1940, *National Film Board of Canada*), «Соседи» (1952, *NFBC*), главный художественный приём режиссёра-композитора — создание визуального движения под «графическую» музыку. Поэтому неслучайно, что уже в конце 1940-х годов работающий в Национальном киноцентре Канады МакЛарен пользуется и несколько иным способом создания фильмов: сначала заранее зафиксированные на фотопластинках отдельные оптические фрагменты звуковых волн переносятся на отснятую киноленту, а потом на плёнке создаётся «вторичное» графическое изображение, строго синхронизированное с музыкальными фото-структурами. Так, в восьмиминутном фильме «Красочная фантазия» («Прочь, повседневные заботы») / *Begone Dull Care* (1949, *NFBC*, режиссёры Эвелин Ламбарт и Норман МакЛарен) звучит музыка трио — фортепиано, контрабас, ударные — канадского джазового пианиста-композитора Оскара Питерсона, специально записанная для этого произведения. Ритмическая и цветовая фактура изобразительной графики, сквозь которую порой проглядывают силуэты первичного, отснятого изображения, следует за фактурой трёх джазовых пьес. Например, в средней части фильма (балладе) белые струны на чёрном фоне то сходятся, то расходятся, то параллельно выстраиваются в один ряд, то деформируются, превращаясь в двигающиеся белые точки, в зависимости от высоты, длительности или силы звуков фортепиано и контрабаса. А финальные буги-вуги сопровождаются невероятно быстро мерцающими на экране графическими фигурами.

[102] *Kompanek S.* From MIDI to Live Orchestra // Kompanek S. From Score to Screen: Sequencers, Scores, and Second Thoughts: The New Film Scoring Process. N. Y.: Schirmer Books, 2004. P. 43-56.

Однако особенность звуковой фактуры медиамузыки состоит не столько в воплощении её звучания посредством акустических и электронных тембров или создании темброво-синтетических партитур, сколько 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. Уже в музыке Сергея Прокофьева к прологу кинофильма «Александр Невский» (1938, Мосфильм, режиссёры Сергей Эйзенштейн и Дмитрий Васильев) можно слышать «огромный» гобой, «возвышающийся» над оркестром. Это усиление тембров музыкальных инструмента путём приближения к ним микрофонов во время записи особенно наглядно в сцене Ледового побоища упомянутого фильма: здесь даже происходит своеобразная деформация симфонических тембров (их искажение), необходимая для изображения наступления тевтонцев-врагов[103].

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.

Так, в музыкальной «подложке» Уэнди Колтера под названием «Спокойный», созданной им для звуковой библиотеки *Killer Tracks* (2004, KT161: Retail Beds) на переднем плане звучат только ритм-гитара и ударные инструменты, а тембры электрооргана, солирующей электрогитары и фортепиано «отодвинуты» на задний план. Эта темброво-инструментальная звукорежиссура данной записанной на звуковой носитель музыки позволяет ей впоследствии гармонично сосуществовать вместе с речью теле- или радио-ведущего.

---

[103] *Клиот А.* Музыка в телевизионной постановке. М.: НМО ГКРТ, 1964. С. 37; *Лисса З.* Эстетика киномузыки / пер. с нем.: А. О. Зеленина и Д. Л. Каравкина. М.: Искусство, 1970. С. 177 (см. также: Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания / ред.-сост.: С. И. Шлифштейн. М.: Музгиз, 1956. С. 103).
Иногда режиссёров не устраивала «концертность» музыкального восприятия и они искали акустические новшества, возможные как во время, так и после звукозаписи и обработки музыки. Неслучайно, что в кинематографе, а потом в телерадиовещании порой стала применяться четырёхканальная стереофоническая запись (квадрафония).

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Структурные параметры музыки электронных СМИ (как, кстати, и игрового кино) связаны с феноменами хронометража и звукового или звукозрительного монтажа, и поэтому, как правило, имеют определённые композиционные закономерности[104].

Во-первых, это предельно концентрированный тематизм. Лаконичная музыкальная (музыкально-шумовая) тема обычно звучит всего лишь несколько секунд. Ещё Виссарион Шебалин и Арам Хачатурян, говоря о свойствах музыки экрана, отмечали её лаконизм и концентрированность тематизма[105].

Неслучайно, что в кино один аккорд или один-два звука становились целой темой, как, например, «мерцающий» разными электронными тембрами аккорд Эдуарда Артемьева в сцене перехода через Сиваш, о котором вспоминает герой киноленты Андрея Тарковского «Зеркало» (1974), или компилированная фортепианная секундовая интонация-тема Дъёрдя Лигети в последнем фильме Стэнли Кубрика «Широко закрытые глаза» (1999)[106], которая претерпевает здесь особую зрительную «перекодировку».

В первом случае crescendi тянущегося, «вращающегося» синтезированного трезвучия вызывают чувства оцепенения и безысходности, с которыми во время Второй мировой войны под напором немецких войск отступали советские солдаты (в изобразительном ряде использованы кадры кинохроники). Во втором — разложенная на несколько октав монотонная закадровая интонация *Eis-Fis* выступает в качестве кошмаров главного героя (в исполнении Тома Круза), который максимально пугается загадочной, повсюду окружающей его секты, — в момент появления в аудиопартитуре третьего, более высокого тона — *G*, подобно гвоздю, «заколачиваемого» в клавиатуру фортепиано и, соответственно, напряжённую психику зрителя.

В фантастической кинокартине Джона Карпентера «Нечто» / *The Thing* (1982), рассказывающей об инопланетном, попавшем из космоса в Антарктиду существе, в борьбу с которым вступили члены научно-исследовательской полярной станции, «угрожающая» тема Эннио Морриконе часто базируется всего лишь на одной

---

[104] *Хангельдиева И. Г.* Музыка: театр, кино, телевидение. М.: Сов. композитор, 1991. С. 131-150.

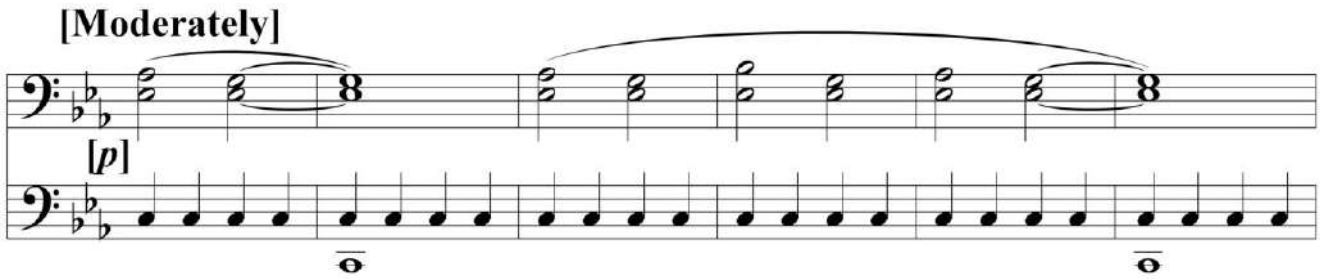
[105] *Шебалин В.* О пройденном пути // Сов. музыка. М., 1959. № 2. С. 82; *Хачатурян А.* Претензии композитора // Искусство кино. М., 1953. № 8. С. 43.

[106] В фильме использована вторая пьеса (*Mesto, Rigido e Ceremoniale*) *Musica Ricercata* (1951-1953) Дьёрдя Лигети в исполнении Доминика Харлана, племянника Стэнли Кубрика.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

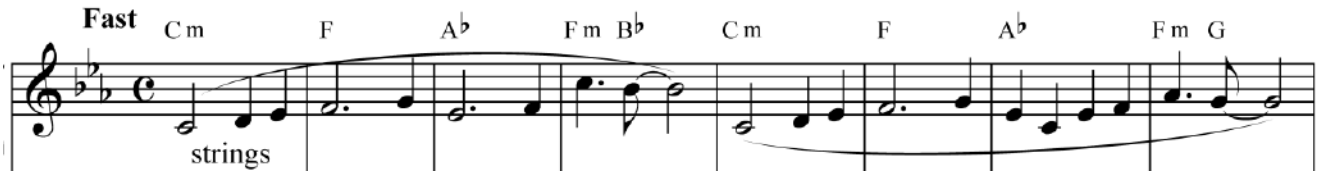
ритмоформуле одного повторяющегося звука[107]. И даже развитие этой синтезаторной темы сводится к остинатному интонационно-сжатому ядру *F-C-Des.*

Аналогично рассмотренному киномузыкальному концентрированному тематизму в американском детективном телесериале «Твин Пикс» (1990-1991, *ABC*), который начал создаваться Марком Фростом, Дэвидом Линчем и композитором Анджело Бадаламенти в 1989 году, медиамузыкальный лейтмотив мистической тайны представлен максимально лаконичной электронно-тембровой темой[108]:



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[109].

Например, наипростейший образец темы диско *Streets Ahead* Билли Конрада и Сэма Китона из упомянутой голливудской коллекции оформительской музыки *Killer Tracks* (ATMOS126: Nu Disco House) представляет собой фразу:

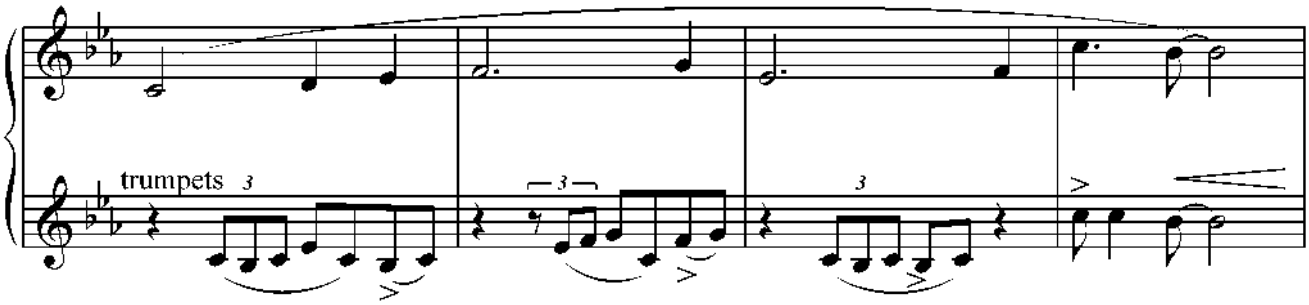


Фрагментарная способность данной музыки — два мотива повторного строения, а вариантная способность тематизма проявляется тогда, когда мелодия синтезированных скрипок превращается в soprano ostinato, на фоне которого звучат противосложения синтезированных труб:

107

108 Нотное переложение Александра Чернышова. См. также: *Rodman R.* Tuning In: American Narrative Television Music. N. Y.: Oxford University Press, 2010. P. 286-287.

109 *Лисса З.* Эстетика киномузыки / пер. с нем.: А. О. Зеленина и Д. Л. Каравкина. М.: Искусство, 1970. С. 313.



Поэтому вторым, смежным с первым, структурным параметром оформительской музыки массового вещания является её тематическая дискретность (от латин. *discretus*) или дробность. Это не что иное, как монтажная способность музыкального тематизма, необходимая для его оперативной реконструкции, например, в соответствии с кадровой «нарезкой»[110].

Форма и фактура медиамузыки часто рассчитаны так, что в них есть некоторое количество мест для возможности монтажных склеек. Если в середине XX столетия Михаил Ромм с трудом «склеивал» музыку Арама Хачатуряна, а Григорий Козинцев — музыку Дмитрия Шостаковича, то в конце XX века и в веке XXI в производстве медиапроизведений широко применяют феномен так называемой музыкальной «петли» (англ. *loop*). Особенно часто петлями пишут подвижную музыку танцевального характера.

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. Музыкальные петли собираются, как кубики в детском конструкторе, поэтому изобразить подобную «околоминималистическую» музыку очень легко графически, например, так[111]:

вступление	П1	П1	П2	П1	развитие	П2	П2	П1	П1	П2	П2	завершение

В ранее приведённом нотном примере американского диско петля равна восьми тактам. И весь тематизм по фактуре, MIDI-инструментовке (в основном имитирующей акустические тембры) и простому гармоническому и тональному плану организован

[110] Дискретность музыкальных тем обуславливает незавершённость и нестрогость границ музыкальных фрагментов, создаёт возможность их монтажа — купирования ненужных акцентов или увеличения продолжительности звучания. См.: *Ефимова Н. Н.* Музыка в структуре художественных телепередач: Учеб. пособие. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 1997. С. 53-54.
[111] Петля = П.

этим восьмитактовым «мышлением», благодаря которому можно без лишнего труда осуществлять музыкальный монтаж по границам петель:

	кол-во тактов	*тональность*	*инструментарий*
П1а	8	c-moll	фортепиано, перкуссия, скрипки
П1б	8		трубы, фортепиано, перкуссия, скрипки
П2а	8		фортепиано, перкуссия, явно электронные тембры
П2б	8		
П1б	8		трубы, фортепиано, перкуссия, скрипки
П3	8	As-dur	перкуссия, скрипки
П2а	8	c-moll	фортепиано, перкуссия, явно электронные тембры
П1а	8		фортепиано, перкуссия, скрипки
П1б	9		трубы, фортепиано, перкуссия, скрипки

Так же и большинство закадровой музыки комического тележурнала «Каламбур» (1996-2001, ОРТ, РТР) сделано украинским композитором Эдуардом Цисельским соответствующими петлями. К примеру, элементарная оформительская музыка журнальной рубрики «Деревня дураков» выглядит как инструментально-фактурное варьирование двух петель-предложений одного периода (A-dur): $a\ a_1\ b\ b\ a_2\ a_2\ b_1\ b\ a_2\ a\ b_1\ b\ a_1\ a_1$ и т. д.

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. Конечно, концентрированность тематизма и его дискретность находятся изначально в компетенции исключительно композитора, а мозаичность музыкального ряда — дело рук музыкального оформителя медиапроизведения, в качестве которого может выступать не только композитор, но и музыкальный редактор, и звукорежиссёр, и режиссёр.

Сцепляя разнородные музыки в одну нить, музыкальный оформитель телерадиовещания порой выстраивает своеобразную полижанровую и/или даже полистилистическую драматургию, например, контрастную (ABCDE), арочную, рефренную (ABA1CA) или смешанную (ABCBDC1A). К слову, арочная мозаика музыкального ряда наглядна в литературно-драматической телепередаче «Красное вино победы» (1988, ЦТ СССР, музыкальный редактор Наталья Ефимова) Константина Антропова, где в качестве рефрена (B) выступает пьеса для балалайки и гитары

(«Романс»), а музыкальными «эпизодами» чаще являются инструментальные варианты военных песен[112]:

A	B	C	B	D	
«В землянке»	«Романс»	«Тёмная ночь»	«Романс»	«Случайный вальс»	и т. д.

А в полнометражном документально-постановочном фильме Элема Климова «Спорт, спорт, спорт» (1970, композитор Альфред Шнитке)[113] при наличии двух оригинальных лейттем-рефренов и оригинальной закадровой музыки «эпизодов» также присутствует большой внутрикадровый пласт компиляции — «историческая» музыка: музыка радио, туши, фанфары, советские и немецкие марши, песни братьев Покрасс, Исаака Дунаевского, Дмитрия Шостаковича, Андрея Петрова, Бориса Потёмкина, *The Beatles* и др., — который, соответственно, постоянно «разбавляется» тематически концентрированными лейтмотивами Шнитке.

Помимо рассказов-баек немолодого массажиста дяди Володи (в актёрском исполнении Георгия Светлани и озвучке Ролана Быкова), постоянно меняющиеся, развивающиеся лейттемы Шнитке — (A) барочно-эстрадная (мелодика барочного типа, а инструментовка в духе эстрадно-симфонического оркестра) и (B) сонорная (возникающая как glissandi литавр) — являются важным связующим звеном, организующим здесь не только сценарий, но и всю музыкальную рондообразную мозаику, перекрещивающуюся с музыкально-вариационным циклом (в сцене о древнегреческом спорте главные темы, вообще, наслаиваются друг на друга контрапунктически). К примеру, первая лейттема из лирического экспонирования перевоплощается то в оркестровый апофеоз, то в трагический хорал, то в джазоподобное fugato, то дядя Володя наигрывает её на пиле[114]:

---

[112] *Ефимова Н. Н.* Музыка в структуре художественных телепередач: Учеб. пособие. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 1997. С. 86.

[113] Авторы фильма показали историю мирового спорта и спрогнозировали его будущее (действие происходит на стадионах Москвы, Филадельфии, Стокгольма и Мехико, на спортивных стадионах античного прошлого и «светлого» будущего), зарисовали связь спорта с политикой, этикетом и искусством. Постановочные сцены совмещаются с документальными кадрами о советских и зарубежных спортсменах, с кадрами кинохроники (например, первой транслируемой Олимпиады — Берлин, 1936), с интервью известных людей (Беллы Ахмадулиной, Николая Озерова и др.), приобретая то сугубо информационный, то художественно-ироничный характер.

[114] Первая лейттема, как правило, солирует в аудиопартитуре, неся основную драматическую нагрузку. Шумов и разговорной речи в момент её появления чаще нет (одно из исключений: A_2 с закадровой речью Зиновия Гердта). Вторая лейттема, наоборот, постоянно переплетается с внутрикадровыми шумами, её экмелическая неопределённость и бытовые шумы даже взаимодополняют друг друга, создавая

 ISBN 978-5-9904817-1-8

А (период)	Эпизод 1 (стилизация тапёрской фортепианной музыки)	В (ход)

$А_1$ (вариации)	Внутрикадровая песня. «Замечательный сосед» (Б. Потёмкин)	$В_1$	Внутрикадровая песня. «Замечательный сосед»	$В_2$	Внутрикадровая инструментальная музыка. «Нас утро встречает прохладой» (Д. Шостакович)

$А_2$	Эпизод 2 (коллаж из эстрадной зарубежной музыки)	$В_3$

$А_3$ (fugato)	и т. д.

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[115].

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[116].

своеобразное музыкально-шумовое сонорное «поле». Например, в начале фильма оно «порождает» выстрел из стартового пистолета, который, в свою очередь, является началом темы $А_1$.

[115] Неслучайно, что Алексей Соколов выделяет три основных принципа монтажа изображения и звука: реалистичность сочетания изображения и звука (прямая синхронность), контрапунктное сочетание изображения и звука (звукозрительная полифония), последовательная реализация причинно-следственной связи между звуком и изображением (диагональный звукозрительный монтаж). См.: *Соколов А. Г.* Монтаж изображения и звука: Учеб. пособие. М.: Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1988. С. 34. А британский музыковед Николас Кук называет три основные модели соотношения (визуальных и звуковых) текстов в мультимедиа. С одной стороны, это их соответствие (*conformance*), с другой, когда тексты значительно разнятся, — дополнение (*complementation*) и противоречие (*contest*). См.: *Cook N.* Analysing Musical Multimedia. Oxford: Clarendon, 1998. P. 98-104.

[116] *Харон Я. Е.* Музыка документального фильма: Учеб. пособие. М.: Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1974. С. 7-8.

Иллюстративный тип музыкальной композиции можно часто наблюдать в произведениях экрана. Например, в итальянском документальном фильме «Собачий мир» / *Mondo cane* (1962, композиторы Риц Ортолани и Нино Оливьеро)[117], своеобразном родоначальнике так называемых мондо-фильмов с шокирующей, сенсационной информацией о человеческих обычаях, нравах и укладе жизни, закадровая музыка неоднократно выступает в роли иллюстратора показываемых событий.

Контрастное сопоставление эпизодов фильма сопровождается яркими музыкальными контрастами. Подвижный «медный» марш иллюстрирует весёлых американских матросов, а медленный марш с унывным solo гармошки — калифорнийское собачье кладбище и его очень сентиментальных посетителей. Размеренная закадровая джазовая музыка иллюстрирует кадры элитного ресторана, а органно-хоральная тема — довольно негуманный древнехристианский ритуал на итальянском полуострове Калабрия. Взвинченная симфоническая музыка с tremolo литавр звучит во время акта мести малазийских островитян акулам, в пасть которым они засовывают ядовитого морского ежа, а игривое симфоническое скерцо с солирующим ксилофоном — во время изображения пляжных игрищ туземцев окологвинейского острова Тробрианд. В последнем случае музыка (мелодическими ходами четвертями в умеренном темпе) даже имитирует шаги мужчин, а затем и их бег (быстрыми нисходящими гаммаобразными пассажами струнных инструментов).

Даже лейттема фильма (*Ti guarderò nel cuore*) претерпевает постоянные модификации в связи с иллюстративным композиционным назначением. Эти вариации главной темы также весьма контрастны между собой, они простираются от лирического воплощения (с тембром челесты), когда на экране показаны римские цыплята[118], до скерцозного варианта, когда мы видим уникальных рыб, научившихся выбираться на сушу и даже залезать на деревья. То лейттема-марш иллюстрирует парадное шествие сиднейских девушек спасателей, то лейттема-вальс звучит за кадром при показе гамбургского пивного бара и затем переходит в другой, уже комический марш (с мужским пением) немецких алкоголиков, то получает трагически-возвышенный

В музыкальной иллюстративности иногда обозначают виды, например: нейтральная иллюстративность (музыка украшает и ритмизует материал), обобщённая иллюстративность (музыка иллюстрирует текст), частичная иллюстрация (музыка выделяет из изображения деталь). См.: *Семёнов В.* Художественные принципы музыкального оформления документальных передач // Телевидение вчера, сегодня, завтра. В. 1 / сост.: Э. Ефимов. М.: Искусство, 1981. С. 169-171.

[117] *Cineriz*, режиссёры Гвальтьеро Якопетти, Паоло Кавара и Франко Проспери.

[118] Лейттема первый раз появляется в сцене с цыплятами. В качестве звуковой увертюры фильма использован собачий лай.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

оттенок, когда инструментована для оркестра с хоровым вокализом и «дорисовывает» несчастную, погубленную атомным заражением тихоокеанскую природу.

Аналогичные принципы музыкальной иллюстративности можно обозначить, к примеру, в американском короткометражном (тридцатиминутном) экспериментальном документальном фильме «Душа мира» / *Anima Mundi* (1992) Годфри Реджио[119].

В произведении нет ни одного звучащего слова, нет ни одного шума — только «бесконечная» музыка, которая поддерживает темп внутрикадровых движений и дополняет экранное изображение своей инструментальной фактурой. Вся музыка специально написана композитором-минималистом Филипом Глассом и состоит из чередования самостоятельных, в большинстве своём остинатных разделов-блоков, параллельно которым меняются тематические разделы в визуальном ряде.

Так, во вступлении (in E) tremolo литавр сопровождает тёмный океан. В первом блоке (in E) бонги и конги, а также квазиафриканские песнопения озвучивают тропических животных, звенящий тембр металлического треугольника очень гармонично совпадает с зависшей в воздухе около цветка птицей-колибри, а деревянная коробочка становится звуковым символом гребенчатых ножек насекомого-богомола. Во втором блоке (in E) «нервные» флейтовые пассажи соответствуют огненным всплескам вулкана, а, например, в пятом блоке (in D) органно-струнная музыка явно иллюстрирует неспешное существование обитателей синего океана.

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[120].

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).

---

[119] Напряжённые крупные планы хищников и их глаз сменяются картинами мчащихся галопом бизонов и горделивых страусов, суетящихся насекомых и размножающихся одноклеточных. Изображение бушующего океана и вздымающейся лавы противопоставляется медленно и величественно «парящим» в воде скатам и мерно колышущимся морским водорослям. Дикая природа джунглей и подводного мира несёт главную идею фильма, выраженную в цитируемых в конце написанных на нескольких языках словах из трактата «Тимей» Платона: *«…наш космос есть живое существо, наделённое душой и умом…»*.

[120] Кстати, в Заявке «Будущее звуковой фильмы» авторы говорят исключительно о контрапунктическом использовании звука по отношению к зрительному ряду. См.: *Эйзенштейн С. М., Пудовкин В. И., Александров Г. В.* Будущее звуковой фильмы // Сов. экран. М., 1928. № 32. С. 5. Или // Жизнь искусства. Л., 1928. № 32. С. 4-5.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Поэтому музыкально-визуальный или музыкально-речевой контрапункт как минимум можно делить на два вида асинхронности смещения (воспользовавшись терминологией Юрая Лексмана[121]): 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.

Конечно, на практике не существует постоянных границ между иллюстрирующей музыкой и музыкой контрапунктирующей. Так, асинхронность смещения, вообще, подразумевает «перетекание» этих композиционных свойств. Например, в одном из самых распространённых кинематографических, теле- и радио-сюжетов вроде «ничего не предвещало беды и вдруг — трагедия!» настораживающая музыка часто «вторгается», опережает начало трагедии в изобразительном или речевом ряде. В этом «сходящемся противозвучании» одна и та же музыкальная тема сначала идёт вразрез с изображением (или речью), неся определённо новую информацию, а затем становится его (её) иллюстрацией.

«Расходящееся противозвучание» открывает фантастический фильм Будимира Метальникова «Молчание доктора Ивенса» (1973, композитор Эдуард Артемьев), когда пассажирский авиалайнер терпит крушение.

Супруга Мартина Ивенса (в исполнении Ирины Скобцевой, супруги Сергея Бондарчука, который в фильме играет самого Ивенса) вместе с мужем-доктором, уже многие годы разрабатывающим проблему продления жизни, летит над Атлантикой и в наушниках слушает стилизованную лирическую песню на английском языке[122]. Эту песню слышим и мы, — она становится для зрителей закадровой музыкой («перетекает» в закадровый слой аудиопартитуры), иллюстрирующей тёплые отношения между уже немолодыми супругами.

---

[121] *Lexmann J.* Teória filmovej hudby. Bratislava: Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1981. S. 158-165.
[122] *When You by My Side* в исполнении Валерия Ободзинского (имя которого в титрах не указано).

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Но вдруг двигатель возгорается, и крыло самолёта воспламеняется. В салоне начинается чудовищная паника. Поэтому доктор крепко обнимает жену, чтобы та не видела всего происходящего. Под продолжающуюся «любовную» песню дымящийся самолёт камнем падает в открытое море.

Кстати, такое художественное музыкально-визуальное решение авиакатастрофы, когда почти все внутрикадровые звуковые слои происходящего отсутствуют (в аудиопартитуре нет ни криков, ни шумов пассажиров), а музыкальная тема, сопровождающая изображаемое действие, кардинально расходится с ним по эмоциональному содержанию, психологически воздействует намного сильнее художественно-синхронного, иллюстративного музыкального оформления.

В фильме Элая Рота «Хостел» (2005, композитор Натан Барр), во многом основанном на информации из Интернета, можно обозначить две явные части. В первой из них трое парней (американские студенты Пэкстон и Джош и исландец Оли) во время каникул путешествуют по Европе в поисках весёлых ночных вечеринок и крепких алкогольных напитков. Молодёжь соблазняется предложением поехать в один из захолустных городков Словакии, где по слухам много красивых и очень доступных девиц. На словацкой земле, в неформальном хостеле[123], где молодые люди поселились, начинаются долгожданные развлечения: сауна, дискотеки, наркотики, секс. Но всё это скоро заканчивается — друзья по очереди бесследно исчезают. Это вторая часть фильма, в которой выжить удастся только одному герою. Ему предстоит пройти через все ужасы подпольного «борделя смерти», где ничего не подозревающие туристы становятся жертвами тайного общества садистов *Elite Hunting*[124].

Закадровая музыка, предвещающая будущую трагедию, постепенно «вкрадывается» в произведение в первой части фильма, в содержательной части изобразительного ряда которого — только беззаботная жизнь героев.

Сначала, когда парни в Амстердаме рассматривают «заветные» снимки девочек, зритель слышит скрипичную музыку уменьшённых септаккордов, совершенно не иллюстрирующую данный эпизод, а, напротив, неожиданно наполняющую его совершенно новым, «устрашающим» качеством. Музыка выводится из аудиопартитуры через заглушающий её шум поезда, в котором путешественники уже едут в сторону Братиславы.

---

[123] Хостел (англ. *hostel*) — общежитие, чаще студенческое, и одновременно недорогая гостиница для туристов.

[124] Надо отметить, что уже на начальных титрах фильма в кадре показывается некто, кто, насвистывая, смывает кровь со стен какой-то комнаты.

Второе проявление явного контрапункта закадровой музыки и действия фильма мы видим и слышим на станции *Poříčany*[125], на которой молодые люди сошли и сели в такси. Герои идут по перрону, потом весело разговаривают с водителем, а вот контрабасовые восходящие тритоны, спускающиеся по хроматизму, «говорят» о чём-то совершенно противоположном, смертельно страшном. Контрабасовую интонацию подхватывают скрипки, раскладывающие тритоновые ходы внутри уменьшённого септаккорда: a^2 — es^3, fis^2 — c^3. Таким композиционно-монтажным принципом «явное противозвучание» постепенно подготавливает зрителя к ужасной кульминации фильма.

У Никиты Михалкова в его документальном фильме *Anna* (1994, Франция-Россия), в котором подрастающая дочь режиссёра в течение 13 лет отвечает на одни и те же вопросы своего отца (всё это сопровождается хроникой тех лет), конечно, есть эпизоды авторского отношения к тем или иным событиям нашей страны. И явный контрапункт между изображаемым на экране «смутным временем» перестроечной и постсоветской России и оформительской музыкой часто выступает музыкально-композиционным приёмом, порой весьма саркастичной эмоциональной направленности.

Например, кадры военной перестрелки издевательски идут под маршевую песню Пахмутовой / Добронравова «Улица мира» (1975), исполняемую Большим детским хором Всесоюзного радио и Центрального телевидения. А пресс-конференция Государственного комитета по чрезвычайному положению (ГКЧП), подтверждающая уход М. С. Горбачёва с занимаемой должности Президента СССР, соединяется с симфоническим «Танцем маленьких лебедей», быть может, по ассоциациям и аналогиям иронично воспринимаемым «танцем “больших” людей».

Пример же собственно «ассоциативного противозвучания» можно наблюдать у Фрэнсиса Форда Копполы в его знаменитой сцене вертолётного штурма вьетнамской деревушки. К фильму «Апокалипсис наших дней» (1979) оригинальную электронную музыку написали сам режиссёр и его отец Кармине Коппола. Кроме того, здесь много компиляции известной музыки, самыми яркими номерами которой являются психоделическая песня *The End* лос-анджелесской рок-группы *The Doors* и «Полёт Валькирий» в исполнении Венского филармонического оркестра и хора.

Психическая атака американской «стаи» вертолётов сопровождается знаменитой си-минорной вокально-симфонической музыкой Вагнера, которую для устрашения включают на магнитофоне одного из летательных аппаратов. Неправдоподобно громко

[125] *Poříčany* — деревня и муниципалитет в районе *Kolín* в центральной Богемской области Чешской республики.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

звучит магнитофонная запись на фоне крутящихся пропеллеров, взрывов, залпов орудий и множества другого шума Вьетнамской войны. Словно закадровый комментаторский пласт музыка в данном эпизоде вызывает ассоциацию между изображаемыми вертолётами и воображаемыми дикими, реющими в воздухе на крылатых конях девах-воинах, в руках которых светятся смертоносные копья. Такой музыкально-визуальный контрапункт подчёркивает театральность, а, следовательно, абсурдность происходящего сегодня апокалипсиса с его «бензиновым запахом победы».

По иному реализован ассоциативный контрапункт в кинокартине польского режиссёра Анджея Вайды «Пейзаж после битвы» (1970). Первая часть «Осени» Вивальди звучит в начальной сцене, когда бывшие заключённые нацистского концлагеря в полосатых одеждах бегут на свободу, бегут вдоль колючей проволоки, по которой больше не идёт электрический ток, бегут дальше по белому снегу, прочь от этого ограждения. Одни танцуют, другие нашли консервы, третьи жгут свои тюремные рубахи, четвёртые лопатой перерубают проволочную преграду. При этом шумов и речи в аудиопартитуре нет, звучит только Вивальди: музыкально-визуальный контрапункт «обнажён».

Анализируя это произведение, Ирина Шилова пишет, что музыка и совпадает с изображением, и резко контрастирует с ним. Праздник, радость, веселье в музыке закономерны: они — завершение естественного цикла летних трудов и забот; они — выражение нормальной человеческой потребности в заслуженном отдыхе, развлечении, забаве. В изображении же безумство освобождённой толпы тягостно: люди, ввергнутые в события войны, кошмар концлагерей, прошедшие каждодневную пытку голодом, страхом смерти, безысходным отчаянием, не в состоянии сразу вернуться к человеческому самоощущению. Общие понятия — свобода, радость, счастье — в музыке и в изображении получают два разных истолкования. Нормальное и искажённое, естественное и извращённое представление создают драматический контраст. И чем конкретнее совпадение музыки и экранного действия — танцует пара бывших заключённых в ритме звучащей музыки, — тем более ощутимо противоречие между смысловым и эмоциональным настроем музыки и изображения[126].

Музыкально-визуальный и музыкально-речевой контрапункты могут даже выступать основой драматургии всего медиапроизведения, например, как в скандальном двухчастном документальном телефильме Василия Берёзы «Товарищ

[126] *Шилова И.* Фильм и его музыка. М.: Сов. композитор, 1973. С. 171-172.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

президент» (2004, Эхо-ТВ), снятом по сценарию корреспондента латвийской газеты «Диена» Павла Широва и посвящённом Владимиру Путину.

Нас не столько интересует сама политическая «игра» произведения, сколько способы её звукового воплощения, не столько ошеломляющие откровения блиц-интервью разных высокопоставленных людей, сколько своеобразная «двойная информация», с одной стороны представленная речью главы государства, а с другой — контрастной ей по содержанию музыкой. Так, например, в торжественной сцене присяги России вместо трубных фанфар звучит анонимная музыка танцевального характера в латиноамериканских ритмах, естественно, призывающая зрителя не верить в серьёзность произносимых слов.

Разнообразный музыкальный «стёб» продолжается весь фильм. И от такого явного и ассоциативного «противозвучания» становится весьма жутко и обидно за некогда великую страну. И одна из главных заслуг в этом восприятии принадлежит композиционно-монтажному принципу контрастного соотношения содержания медиамузыки с содержанием кадров и речевого ряда телефильма.

Рассмотренные принципы звукового решения медиамузыки, связанные, в первую очередь, с феноменом звукозаписи, композиционно-монтажные элементы и принципы самой медиамузыки, а также её композиционно-монтажное соотношение со звуковыми и визуальными рядами, естественно, не отрицают всех традиционных музыкально-выразительных качеств, однако являются отличительными чертами музыки в контексте микрофонного или экранного произведения.

К рассмотрению иных художественных возможностей медиамузыки мы обратимся в связи с её функциями в произведениях электронных СМИ и в связи с музыкальным решением того или иного жанра телерадиовещания.

I / § 4. Тематические коллекции и библиотеки медиамузыки.

Соотношение «музыка оригинальная» и «музыка компилятивная» в современных электронных масс-медиа (а также и кинематографе) играет немаловажную роль[127]. И не только потому, что порой в качестве символа той или иной эпохи музыкальная компиляция просто необходима из художественных соображений, но и потому, что сугубо из производственных, оперативных нужд музыкальная компиляция выступала и

[127] *Егоров В. В.* Музыка и телевидение // Телевидение между прошлым и будущим. М.: Воскресенье, 1999. С. 338.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

выступает «суррогатом» оригинальной музыкальной композиции, как, кстати, это можно было наблюдать уже в «немом» кино[128].

Конечно же, в эстетическом плане оригинальная музыка — это неповторимое лицо передачи, цикла и даже целого радио- или телеканала: например, его отличительная заставка или позывные. Однако основа звукового оформления электронного массового вещания во всём мире — музыка компилятивная, то есть не специально созданная для того или иного экранного или микрофонного произведения или вещательного канала, а подобранная из фонотеки, ведь в производстве это не только намного оперативнее, но и дешевле[129].

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.

Ни драматический театр, ни звуковой кинематограф не ставят своей целью создавать и чётко систематизировать самостоятельные музыкальные библиотеки для компилятивного оформления своих произведений, как это происходит в случае с электронным вещанием и прикладными мультимедиа. Тем не менее, явными прообразами современных музыкально-звуковых библиотек являются так называемые нотные «к и н о т е к и», которые обширно создавались для «немого» кинематографа Европы и США в конце 10-х и 20-30-е годы XX века.

Известно, что музыкальная компиляция «около экрана», у микрофона и на экране появилась раньше оригинальной музыки. Так, поначалу для демонстрации «немого» кино преимущественно пианистами-иллюстраторами (тапёрами) подбирались любые готовые музыкальные произведения, между которыми ими же досочинялись небольшие импровизационные связки — энгармонические модуляции, или же произведения (или их фрагменты) просто калейдоскопично чередовались во время показа киноленты[130].

---

[128] Например, в советское время в кинопроизводстве на подготовку компиляции (подбор нотного материала) приходилось максимум 1-4 суток. См.: *Мацкевич Ю. Я.* Музыка и звук в фильме. Ч. I. М.: Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1968. С. 152. А в «немом» кино даже для написания оригинальной партитуры композитору в лучшем случае отводилось всего 3-4 недели, а оркестру — всего неделя, чтобы выучить музыку и исполнить её на премьерном показе киноленты. См.: *Лондон К.* Музыка фильма / пер. с нем. под ред. М. Черёмухина. М.-Л.: Искусство, 1937. С. 42-45.

[129] *Гевиксман В.* Музыка в документальном кино // Искусство кино. М., 1958. № 11. С. 101.

[130] Часто киномузыку «немого» кинематографа делили на виды, где основными критериями являлись *композиция* и *компиляция* (а также импровизация с элементами компиляции), но принципы и методы работы с ней и в том и в другом случае были одинаковыми. См.: *Блок Д., Бугославский С.* Музыкальное сопровождение в кино. М.-Л.: Теа-кино-печать, 1929. С. 8.

В 1919 году в Берлине специально для этих целей композитор Джузеппе Бечче[131] выпустил собрание авторских нот для кинематографа, назвав его «Кинотекой» (нем. *Kinotheka*). Это был обширный каталог коротких разнохарактерных пьес, затрагивающих многие стороны жизни и, соответственно, типичные кинематографические ситуации: народы, страны, погода, время суток, животные, эмоции и т. д.[132]

К примеру, образцы категорий кинотеки Бечче приводит немецкий исследователь Курт Лондон[133]:

родовое понятие	**видовое понятие**	**подразделения**
Драматическая экспрессия[134]	Кульминационный пункт	Катастрофа
		драматический подъём (agitato)
		торжественно-величественно
	Напряжение (mysterioso). Мистика природы	ночь, ужас
		ночь, угроза
		жуть, волнение (agitato)
		чары, видение
		приближающаяся опасность
	Напряжение (agitato)	преследование, бегство, торопливость
		Борьба
		героическая борьба
		Сражение

[131] Джузеппе Бечче (1877-1973) — немецкий композитор и актёр итальянского происхождения. В Берлине он возглавлял оркестр киностудии *UFA*, сопровождавший демонстрации фильмов во многих кинотеатрах. Как кинокомпозитор и аранжировщик Бечче сотрудничал с ведущими режиссёрами Германии: Робертом Вине («Кабинет доктора Калигари», 1920), Фрицем Лангом («Усталая Смерть», 1921), Фридрихом Вильгельмом Мурнау («Последний человек», 1924), Лени Рифеншталь («Голубой свет», 1932; «Долина», 1954) и др. Бечче является соавтором «Всеобщего руководства по киномузыке», предназначенного для музыкантов, сопровождающих «немые» кинокартины, и основанного на его «Кинотеке» (*Erdmann H., Bessе G., Brav L.* Allgemeines Handbuch der Film-Musik. V. 1-2. Berlin-Lichterfelde: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, 1927).

[132] Среди номеров этой кинотеки есть классические произведения в обработке Бечче, например, прелюдии и ноктюрны Шопена. См.: *Корганов Т., Фролов И.* Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964. С. 42. Кстати, аналог будущей «Кинотеки» появился ещё в 1913 году в Кливленде, штат Огайо (США): фортепианные пьесы, классифицированные с точки зрения программности и снабжённые указаниями — в какой момент действия фильма, что играть, были сочинены для четырёх соответствующих нотных сборников учеником Антонина Дворжака, композитором Джоном Степаном Замечником (1872-1953). См.: *Zamecnik J. St.* Sam Fox Moving Picture Music: Volumes (1-4) of Piano Music for Silent Film Accompanists. Cleveland-N. Y.: Sam Fox Pub. Co., 1913.

[133] *Лондон К.* Музыка фильма / пер. с нем. под ред. М. Черёмухина. М.-Л.: Искусство, 1937. С. 37-38.

[134] Другие родовые понятия: драматические сцены, лирическая экспрессия, лирическое положение, общие положения имеют по три видовых понятия — природа, народ и общество, государство и власть — которые, в свою очередь, имеют несколько подразделений.

		волнение, беспокойство, страх
		возбуждённая толпа, смятение
		возбуждённая природа, буря, пожар
	Кульминационный пункт (appassionato)	Отчаяние
		страстная жалоба
		страстное волнение
		Торжество
		Победоносно
		Вакхически

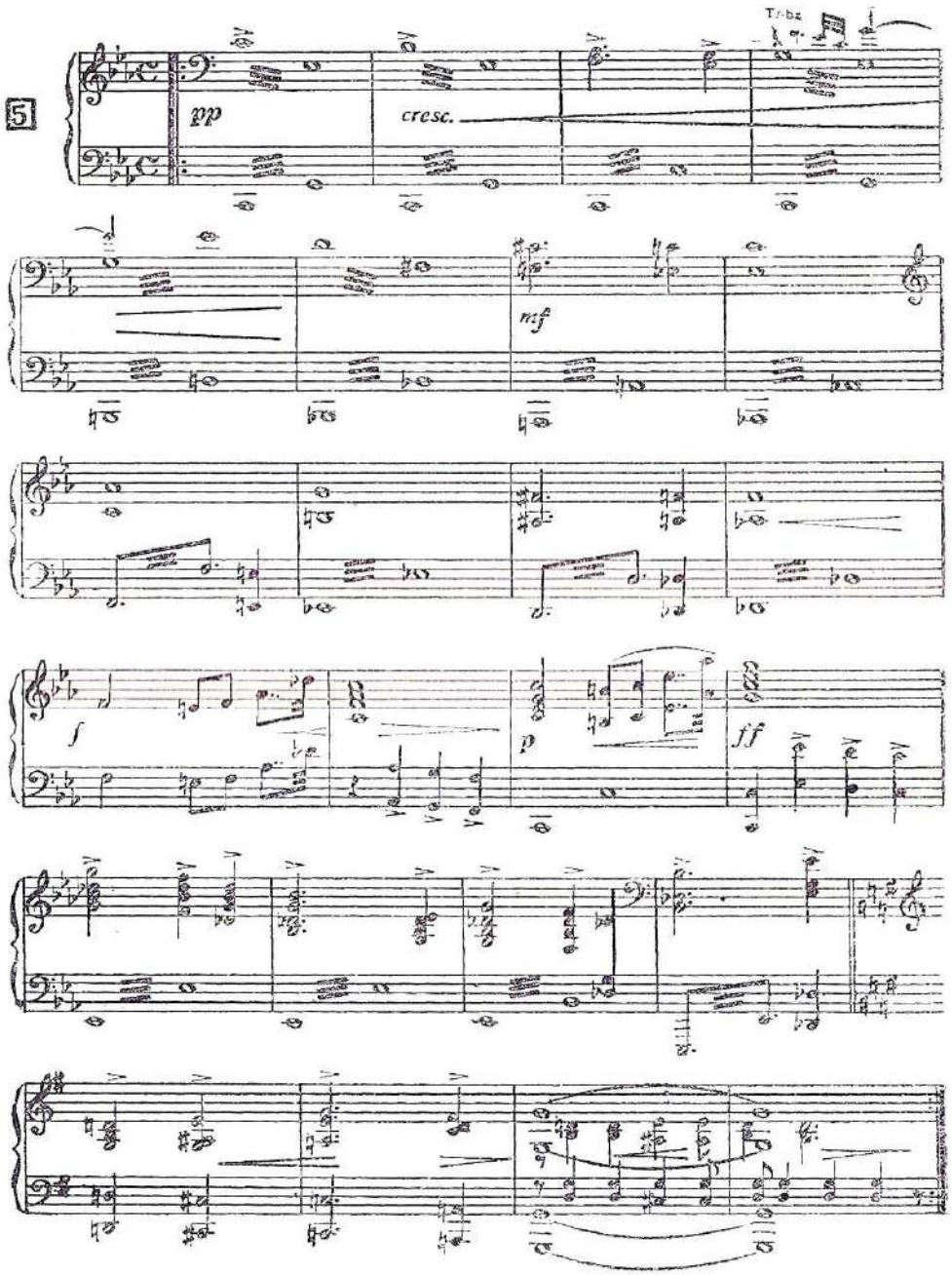
Для возможности быстрого перехода от одного музыкального номера к другому иллюстратор подбирал из кинотеки ноты пьес, написанных в одной тональности или близких тональностях. Сама же пьеса по форме чаще была однотемной, однофактурной, с энгармоническими модуляционными ходами — для возможности её импровизационного варьирования и лёгкого соединения с другой пьесой[135].

К примеру, 24-тактовая пьеса «Ночь» из кинотеки Джузеппе Бечче чётко делится на два ровных тематических элемента — по 12 тактов каждый. Первый из них интонационно неяркий, с гаммовидной мелодикой, гармонически «ходообразный», с тремолирующей фактурой. Второй — более яркого мелодизма квартово-фанфарного характера. Большая часть первого элемента темы представляет собой нисходящее по хроматизму движение увеличенных трезвучий (эллипсис), а второй элемент темы (имеющий в своём составе энгармонический оборот) представлен модуляционным движением от S к доминантовой тональности c-moll[136]:

[135] Как правило, составлялся музыкальный сценарий (монтаж), в котором указывалось с какого и до какого места играть то или иное произведение, а также последовательность играемых музыкальных пьес. См.: *Блок Д., Бугославский С.* Музыкальное сопровождение в кино. М.-Л.: Теа-кино-печать, 1929. С. 79-93. Кстати, Владимир Мессман пишет, что музыкальный набор компиляций в кино тогда назывался «манифестом». См.: *Бугославский С.*, *Мессман В.* Музыка в кино (На кино-музыкальном фронте. Принципы и методы кино-музыки. Опыт кино-музыкальной композиции). М.: Кинопечать (Кино-издательство РСФСР), 1926. С. 29.

[136] Здесь налицо композиционные особенности кино- и медиамузыки: концентрированный тематизм и его дискретное строение. Небольшие, замкнутые мотивы составляют упомянутую концентрированность тематизма, а фактурное строение второго элемента темы, состоящего из трёх четырёхтактовых пропорций, говорит о возможностях «монтажного» существования данной пьесы.

 ISBN 978-5-9904817-1-8



Сразу после громкого успеха Бечче тематические нотные кинотеки стали широко выпускаться по всей Европе и в США, а иллюстраторы (дирижёры или солисты) стали собирать огромные нотные библиотеки прикладной музыки такого типа[137].

---

[137] Например, в США в 1924 году была напечатана большая нотная антология для музыкального оформления, собранная венгерским музыкантом: *Rapée E.* Motion Picture Moods: For Pianists and Organists. N. Y.: Schirmer, 1924 (facsimile reprint N. Y.: Arno, 1974. 678 pp.). См.: *Tagg Ph.* Music, Moving Image and the «Missing Majority»: How Vernacular Media Competence Can Help Music Studies Move into the Digital Era (text accompanying keynote address at conference *Music & The Moving Image*, 2011-05-21, Steinhardt School, New York University // Web-site Tagg.org [Philip Tagg]. URL: http://tagg.org/articles/xpdfs/NYC110521.pdf (access-date: 25.01.2012). P. 7-9.
В СССР аналогии кинотек (пособия для сопровождения «немых» фильмов) стали часто издаваться в конце 1920-х, в 1930-е годы. К примеру, 1930 (А. Гран, Н. Кузьмин, М. Мейчик), 1932 (А. Равдель, А. Гран, Е. Сардарян), в которых рассматривались определённые методы оформления фильмов: отвлечённый (общий настрой фильма), иллюстративно-изобразительный (имитация, звукоподражание) и

Хотя, надо сказать, были и явные противники кинотек в индустрии «немого» кино. Например, Григорий Козинцев и Дмитрий Шостакович заявляли, что кинотеки их совершенно не «воодушевляют». Шостакович даже написал, что музыкальные кусочки слёз, восстаний, разлагающейся буржуазии, любви и т. д. — выглядят как халтура. Необходима оригинальная, специально написанная музыка. А Козинцев позднее вспоминал, что дирижёры и тапёры тех лет сопровождали киноленты одними и теми же музыкальными попурри. Для этого издавались «Альбомы киномузыки» (пособия для «киноиллюстраторов»). Эмоции и ситуации объединялись в большие циклы, выбора было много, но режиссёру это было не интересно, не воодушевляло[138].

Однако компиляция изначально стала и сегодня является главным музыкальным материалом кино, а в дальнейшем и телерадиовещания. Так, при обычном стечении обстоятельств, компилятивная оформительская музыка попадает в записываемую передачу уже после слов и кадров, как правило, на этапе сведения звука. Подбор музыки здесь ограничен сжатыми временными рамками, отведёнными на работу в оперативных условиях. Поэтому для удобства и скорости работы музыкальных редакторов, звукорежиссёров и режиссёров вслед за обычными фонотеками (звуковыми архивами музыки) созданы и создаются звуковые тематические коллекции специализированной оформительской медиамузыки[139].

Их главным отличием является то, что аудиотреки и музыкальные аудиодиски строго привязаны к самым распространенным темам, — так же, как это было и в каталогах нотных кинотек[140]. К тому же, изначально предназначенная для оформления медиамузыка имеет отличные от концертной музыки формопостроение, аранжировку, а

тематический, с лейтмотивной техникой (музыкальные характеристики героев и эпизодов). См.: *Корганов Т., Фролов И.* Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964. С. 47-48. Нередко авторы советских пособий для музыкального сопровождения в кино, составленных преимущественно из классической музыки, предлагали свои системы классификаций кинематографических ситуаций, отличные от немецких и американских вариантов. Например: 1) психофизиологические состояния отдельных лиц и групп людей (преимущественно эмоции); 2) внешние действия человеческой массы или отдельного лица; 3) природа и машина в преломлении через призму искусства (природа и механизмы в эстетико-эмоциональном восприятии человека). См.: *Блок Д., Бугославский С.* Музыкальное сопровождение в кино. М.-Л.: Теа-кино-печать, 1929. С. 58-62.

[138] *Шостакович Д.* О музыке к «Новому Вавилону» // Сов. экран. М., 1929. № 11. С. 5; *Козинцев Г.* Глубокий экран. М.: Искусство. 1971. С. 119-120.

[139] Уже в 1928-1929 годах звукозаписывающие компании начали производство коллекций оформительской музыки на грампластинках и их каталогизацию. Например, *The Brunswick Record Company* (США) выпустила *Mood Accompaniment Library* — 495 10-12-минутных грампластинок, а *The Columbia Record Company* (Англия) опубликовала каталог музыкальных записей с точными указаниями на их возможное применение в фильмах. См.: The History of Production Music (latest update on February 9, 2009) // Web-site ClassicThemes.com [The Media Management Group]. URL: http://classicthemes.com/50sTVThemes/prodMusHistory.html (access-date: 23.01.2012).

[140] *Tagg Ph.* An Anthropology of Stereotypes in TV Music? // Svensk tidskrift för musikforskning (STM). Stockholm, 1989. S. 24-25.

также фактурные и регистровые балансы (например, необходимые для соединения музыки с речью)[141].

Создание профессиональных звуковых библиотек медиамузыки, а также коллекций шумов и звуковых спецэффектов (англ. *SFX*) — это уже особая форма музыкального бизнеса (в России он пока представлен только компаниями-посредниками зарубежных фирм)[142]. Продюсеры заказывают музыку у композиторов или звуковые спецэффекты и шумы у саунд-дизайнеров, записывают это в специальных студиях или на природе и формируют тематические коллекции на CD или жёстких дисках[143].

В дальнейшем за публичное использование этой музыки и звуковых спецэффектов с компаний-пользователей взимаются роялти и заключаются соответствующие лицензии, передающие авторские права (в том числе и эксклюзивные) на данную записанную музыку и другие звуки для конкретного вида их использования. Кстати, использование трека из звуковой библиотеки медиамузыки чаще остаётся анонимным. Например, при использовании библиотечной медиамузыки английского кинокомпозитора Алана Паркера (*De Wolfe Music*) на телевидении и радио *BBC* его имя и фамилия в титрах не фигурируют[144].

В основном в коллекциях звуковых библиотек медиамузыки используется английская (международная) терминология. Например, можно встретить такие тематические диски: True Stories // documentary; Christmas // holiday themes; Freak Show // weird, comedy; Attack // controlled aggression; Retro-Pop // 60’s – 70’s – 80’s; Discovery // modern, symphonic; Current Affairs // business, news; Period: Classical & Baroque Style; Sporting Freeway // positive, driving; Horror, Tension, Suspense // intense drama и т. п.

К каждому музыкальному аудиотреку обычно даётся словесное пояснение, конкретизация — *description* (выражающее либо стиль, либо уточняющее настроение

---

[141] Иллюстратор-пользователь современных звуковых коллекций медиамузыки не импровизатор, и в его задачи, естественно, не входит сочинение модуляционных связок между треками. Для этих целей он использует звуковой монтаж и микширование.

[142] В 1964 году Гостелерадио СССР выпустило фонограммы-вымонтировки из различных музыкальных произведений, которые сопровождались рекомендациями по их применению, и которые можно рассматривать прообразами специализированных звуковых библиотек оформительской медиамузыки. См.: *Семёнов В.* Художественные принципы музыкального оформления документальных передач // Телевидение вчера, сегодня, завтра. В. 1 / сост.: Э. Ефимов. М.: Искусство, 1981. С. 165.

[143] К примеру, крупная британская компания *De Wolfe Music* для этих целей с 1979 года содержит первоклассную студию *Angel Recording Studio*, в которой, кстати, также записывались Лайза Минелли, Робби Уильямс, Эрик Серра, Королевский филармонический оркестр и мн. др.

[144] *Чирков Л.* Музыкальные библиотеки: что? где? когда? // 625. М., 1996. № 5. С. 82, 87.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

или инструментальный состав данной музыки)[145] и элементарное темповое обозначение — fast, very fast, medium, slow и т. п. Кроме того, треки сами могут иметь ассоциативные названия и быть объединены в ассоциативные подразделы[146].

Что касается хронометражного строения коллекционных дисков медиамузыки, то стоит отметить среднюю длину аудиотрека — 3 минуты (чаще она колеблется от 1 до 5 минут). Очень распространён способ расположения на аудиодиске одной и той же музыки различного «коммерческого» хронометража (в секундах):

Long | 60” | 30” | 15” | 10” |
или *Full | 29” | 19” |*
или *Full | 30” | 20” | ST (Sting)|*[147].

Самым коротким вариантом здесь является так называемый «стинг» (англ. *sting* – жало, укус) — короткая, как правило, не более 10 секунд, музыкальная фраза с очень определённым и ярким ударом-кадансом. Идеальным применением таких

[145] Например: Modern, sophisticated funk; Doh! Gritty & fun organs & skanky guitars with FX. Loser; Rock / dance anthem. Inspiring guitars lead to uplifting synths; Epic Japanese Kodo drums with bamboo flute. Impressive; Upbeat & urgent., shuffling drums, dramatic piano and brass. Building string; Tender, bells & keyboard.

[146] К примеру, аудиотреки диска *Fun, fun, fun // bright, happy* голливудской компании *Killer Tracks* определены следующим образом:

названия треков	**Подраздел**
1. Obscenely Happy 2. Monkey Business 3. Bright Spark 4. Beat That	Bright Happy Themes
5. Flight of the Jungle Beat 6. Cycling Downstairs	Slap Stick
7. Yeah, Yeah, Yeah 8. Space Cadet 9. High Five 10. Lush Life 11. Down Baby 12. Jungle Bungle	Dance / Fun
13. Mud in Your Eye 14. Zombies 15. Boogaloo 16. Wicked Ways	Jazzy Themes
17. Mississippi Mustang 18. Rednecks	Rockabilly
19. Secret Agent 20. I spy	Crime, Mystery & Espionage

Трек может быть продублирован своим альтернативным вариантом (сокращенно это обозначают *alt*). А резкий, «решительный» каданс (*decisive ending*) музыкального трека обозначают специальным графическим знаком треугольника (▲).

[147] Или диск с точными и чуть укороченными (*narrow*) вариантами: *60” | 60” narr. | 30” | 30” narr. | 20” | 15” | 10” |*.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

«музыкальных укусов» является использование их в заставках и отбивках теле- и радиопередач, а также в пограничных местах формы полнометражного медиапроизведения, в рекламе и в заставке к ней.

Медиамузыка компонуется в библиотеках не только по тематическому и хронометражному принципу. Важной категорией там также выступает функциональное назначение музыкального трека. Поэтому неслучайно, что в коллекциях медиамузыки есть специальные аудиодиски для оформления заставок (*jingles*), соответственно аранжированная музыка для всевозможных «подложек» под речь (*beds*) и диски с шумовыми и музыкально-шумовыми спецэффектами — *multi SFX* (accents, alarms, beeps, attacks, sustains, rewinds, scratches, bumpers, dissolves, drones, enhancers, fanfares, hits, lasers, punctuators, segues, zaps, zips, sweepers, whooshes и т. д.)[148].

Конечно, существует немало компаний по производству коллекций медиамузыки. Одними из ведущих являются *De Wolfe Music* (Великобритания), *Sound Ideas* (Канада) и *Killer Tracks* (США). Вот, например, категории музыки коллекций *Killer Tracks*: Rock, Emotional, Urban/R&B/Hip-Hop, Contemporary & Commercial, Techno/Club/Dance, Drama, News Themes & Topicals, Jazz, Sports, Motivational, World Music, Country, Blues, Orchestral, Atmospheres/New Age/Documentary, Christmas & Special Occasions, Production Elements & Effects, Classical, Americana, Animation & Children, Comedy, Nostalgic.

Коллекции складываются в библиотеки медиамузыки по определённым параметрам. К примеру, в упомянутой голливудской компании *Killer Tracks* акустическая библиотека под этим же названием *Killer Tracks* (*KT*) — 150 CD — написана композиторами-лауреатами *Academy*, *Grammy* и *Clio Award*, а библиотека *Killer Edge* (*KE*) молодыми авторами Голливуда.

---

[148] Известной библиотекой шумов и музыкально-шумовых спецэффектов, к примеру, является *Lucasfilm Adventure Series Sound Effects Library* (1990, США). Однако из производителей аналогичных библиотек на сегодняшний день лидирующей компанией выступает канадская *Sound Ideas*, которой принадлежит более 125 000 звуковых спецэффектов. Она основана в 1978 году Брайаном Найменсом, который начал свою деятельность с создания студии звукозаписи в Торонто. В 1979 году ещё на магнитной плёнке была реализована первая коллекция шумов — «Серия 1000». В 1985 году эта серия вышла на CD (который, кстати, стал первым в мире компакт-диском со звуковыми спецэффектами). Следующая, уже цифровая, серия («Серия 2000», 1986) представляет собой собрание на 22 дисках, а в 1992 году появляется основная серия *Sound Ideas* — «Серия 6000», состоящая из 40 компакт-дисков шумов и 4 дисков дизайнерских звуковых спецэффектов. Кроме того *Sound Ideas* выпустила специальную коллекцию на жёстком компьютерном диске — *Ultimate SFX Collection* (см. также: *Тимофеева А.* Шумовое оформление фильмов и телесериалов. Часть 2 // Звукорежиссёр. М., 2011. № 5. С. 44-45.). Как правило, производство шумов происходит в трёх направлениях: запись на природе и в съёмочных павильонах, запись в специализированных «шумовых» студиях со всевозможными материалами и приспособлениями для имитации звука или точного подражания природному шуму, синтез и обработка записанного звучания. См.: *Мацкевич Ю. Я.* Музыка и звук в фильме. Ч. I. М.: Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1968. С. 45-49, 57-80.

Также создаются и библиотеки узкой специализации. К примеру, *Atmosphere Archives* (музыка, записанная в 1940-60-х для популярных новостных роликов, развлекательных телешоу, сериалов), *Chronic Trax* (музыка американских телевизионных шоу «Баффи», «Вампир-убийца», «Удача» и клубная музыка: хаус, фанки, эйсид-джаз, хип-хоп и др.), *BMG Score Music Series* (архив музыки и звуков игровых фильмов), *BMG Explorer Series* (этническая музыка), *Killer Latino* (акустическая латиноамериканская музыка — румба, меренгей, фламенко, танго и т. п., написанная композиторами Латинской Америки)[149].

В отличие от молодых «grand-breaking» библиотек типа *Killer Tracks* с вездесущими «коммерческими» хронометражами треков в 60/30/15/10 секунд, широко заявивших о себе в 90-е годы XX столетия, самая старая в мире (более чем столетняя) библиотека прикладной музыки не сфокусирована на этих «коммерческих» музыкальных «отрезках», хотя и не игнорирует их. Это *De Wolfe Music*, произведённая музыка которой звучит от *BBC* до вещательных каналов Америки, Восточной Европы, Южной Африки и Японии[150].

С 1929 года *De Wolfe Music* начала запись звука для кинофильмов на 35-миллиметровую киноплёнку, который во время Второй мировой войны был переписан на магнитную плёнку (сегодня компания имеет более 80 000 треков и выпускает 50 новых CD ежегодно)[151]. Мейер де Вольф привлёк многих композиторов того времени, к примеру, Монтэгю Эвинга («Полицейские каникулы», 1931), и использовал при звукозаписи голландский электроорган *Wurlitzer*. В 30-60-е годы британская фирма

---

[149] *Чернышов А. В.* Библиотеки медиамузыки // Медиатека и Мир (науч.-практ. журнал). М., 2008. № 2. С. 24-27.
Библиотеки *Killer Tracks* производятся и вне территории Голливуда. Это: *Match Music* (Швеция), включающая много, рока, кантри, ритм-энд-блюза, пасторалей; *Atmosphere* (Лондон), сориентированная на новостную музыку, джаз и блюз; *NJJ* (Нью-Йорк), представляющая музыку современных корпораций и спортивных событий, написанную лауреатами *Clio*, *Gold Medallion*, *Addy*, *Ace Award*. Но особенно большой является французская библиотека *Killer Tracks* — *Koka Media*: это собрание музыки от рэпа до оперы, от минимализма до классицизма.

[150] Компания *De Wolfe Music* создана в 1909 году голландцем Мейером де Вольфом, выпускником Голландской королевской консерватории, приехавшим в Лондон работать музыкальным руководителем, кинокомпозитором, аранжировщиком и дирижёром (Мейер, например, собственнолично подбирал музыку для «Позорной медали» (1914), спродюсированной Дэвидом Гриффитом). Первоначально компания занималась выпуском нот для звукового сопровождения демонстрации фильмов. Кстати, именно Мейер де Вольф пригласил к работе в своей фирме упомянутого композитора, создателя первой в мире кинотеки — Джузеппе Бечче. Сегодня из музыкальных коллекций *De Wolfe Music* особо выделяются *20th Century Archive Library*, содержащая 13 компакт-дисков с музыкой, записанной в 1900-1950 годах, и эксклюзивная американская коллекция *The Bonanza Library*, которую разрешено использовать только на территории Великобритании.

[151] С 1962 года компания записывала музыку на виниловые пластинки, с 1985 записывает на *CD*. Кроме этого, в настоящее время все треки в оцифрованном формате хранятся на серверах, и музыкальные файлы можно получать через Интернет.

продюсировала треки к новостным роликам (кинохронике), которые показывались в кинотеатрах между фильмами[152].

В 60-70-е продукция *De Wolfe Music* становится широко известной и в электронном массовом вещании. Например, музыка Джэка Тромби «На уровне глаз» / *Eye Level*, основанная на голландской детской потешке, исполненная эстрадно-симфоническим оркестром Саймона Парка (*Simon Park Orchestra*) в аранжировке руководителя и записанная для *De Wolfe Music* (1971, DWLP 3209), а в дальнейшем использованная в детективном телесериале *Van der Valk* (*ITV*) в качестве заставки, стала мега-хитом на европейском радио, телевидении и в грамзаписи, в сентябре 1973 года «затмив» даже сверхпопулярную тогда рок-группу *The Beatles*. После этого «знаменитая» незатейливая тема Es-dur Тромби / Парка, будучи, благодаря своему мотивному и инструментальному строению, весьма предрасположенной к разнообразному звуковому монтажу, неоднократно участвовала в вещательном и кинематографическом производстве США и Южной Африки.

Однако намного чаще специализированную библиотечную медиамузыку используют не в заставках программ и фильмов (во избежание повторения одной и той же темы в «звуковом тезисе» вещательных продуктов других каналов), а 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*) с загадочным пилотом-испытателем автомобилей, выступающим под псевдонимом Стиг (личность водителя держится в секрете — во время выпусков тележурнала он появляется в защитном шлеме и практически ничего не говорит), открывается переаранжированной темой инструментального поп-кантри «Джессика» (1973)[153]

---

[152] В сентябре 1955 года одноминутной музыкой компании *De Wolfe Music* был оформлен самый первый британский телевизионный рекламный ролик (зубной пасты Гиббса). Позднее, в восьмидесятых годах De Wolfe-музыка звучала в рекламных роликах *British Airways* («Любимая авиакомпания мира») и *Audi Quattro*, сегодня — в роликах *Lucozade*, *Adidas*, *Chrysler* и *Britannia Building Society*. Дело Мейера продолжили Джэймс и Розалинда де Вольф. К 1975 году они записали циклы симфонической классики, исполненной Королевским филармоническим оркестром, «коммерческие» брэйки (*Commercial Breaks*, 22 компакт-диска), клубную музыку, музыку спорта и музыку исторических джазовых стилей. Дочь Джэймса — Жаннин де Вольф спродюсировала новый проект *De Wolfe SFX*, а внук Мейера де Вольфа — Уоррен де Вольф создал для компании собственную студию звукозаписи. См.: 100 Years of De Wolfe Music // Web-site by De Wolfe Music [De Wolfe Ltd.]. URL: http://dewolfe.co.uk/help/news/Nitrate%20to%20Bitrate.pdf (5 pp., access-date: 03.12.2009).

[153] Композитор Ричард «Дики» Беттс.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

группы *The Allman Brothers Band*, 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 «Дансфолд» (и части его рулёжных дорожек) и в сопровождении речи ведущих можно часто слышать музыкальные и музыкально-шумовые треки *De Wolfe Music*[154].

Конечно, даже специализированная компилированная медиамузыка часто уступает оригинальной музыке экранных и микрофонных искусств с точки зрения их художественного уровня. Ведь уникальность звучания и, соответственно, образа всего произведения, прежде всего, достигается именно оригинальной, нигде раньше не звучавшей музыкой, которая может представлять собой и совершенно новые темы, и парафразы на ранее созданные мелодии.

Не удивительно, что гран-при Международной премии кино- и медиамузыки (Бонн, 2002) получил Леонид Десятников за авторскую киномузыку к российскому фильму «Москва» (2000, режиссёр Александр Зельдович). По большому счёту, это вариации лейтмотива-колыбельной и по-новому представленная музыка прошлого: с одной стороны, советских песен времён Второй мировой войны и послевоенных годов («Колхозная песня о Москве» Фёдора Маслова / Виктора Гусева, «Заветный камень» Бориса Мокроусова / Александра Жарова, «Враги сожгли родную хату» Матвея Блантера / Михаила Исаковского), в основном звучащих в транскрипции для «авангардно-кабацкого» ансамбля (женский голос, аккордеон, рояль, скрипка и контрабас), и, с другой, — хоровых «Трёх чудо-птиц Рая» из «Трёх песен» Мориса Равеля, написанных им во время Первой мировой войны (в 1914-15 годах) и воплощённых у Десятникова в вокально-симфонической аранжировке.

В финале кинокартины и так «замешанные» музыкальные стили этих двух музыкальных «сторон» вдобавок ещё соединяются между собой в непосредственном контрапункте: «камера-душа» парит над эклектичным, обескультуренным, вырожденным и апатичным городом 1990-х под закадровое звучание тройственно

---

[154] Даже в высокобюджетных игровых фильмах, где упор делается на оригинальную музыку, специализированные библиотечные треки используются добавочно. Например, в голливудском «Американском гангстере» (2007, режиссёр Ридли Скотт, композиторы Марк Стрейтенфельд и Хэнк Шокли), художественно рассказывающем о реальной истории поимки детективом Ричи Робертсом (в исполнении Рассела Кроу) гарлемского преступного авторитета Фрэнка Лукаса, торгующего героином (в исполнении Дензела Вашингтона), помимо обычной компиляции для внутрикадрового звучания и закадровой авторской музыки, фрагментарно появляется музыка из той же британской звуковой библиотеки.

«синтезированной» музыки Равеля-Маслова-Десятникова, каждая из которых создана в исторически «больные» этапы человеческой цивилизации.

Тем не менее, в электронных СМИ музыкальная компиляция превосходит музыку оригинальную в количественном масштабе в несколько раз, а также и в игровом кинематографе до сих пор занимает востребованное место. Поэтому развитие профессиональных звуковых библиотек медиамузыки сегодня является важным творческим явлением. 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.

I / § 5. Медиамузыкальные функции.

Говоря о функциях медиамузыки, мы подразумеваем под этими функциями её художественную роль по отношению к монтажному изобразительному ряду и (или) регламентированным слоям аудиопартитуры. Поэтому, вполне логично, что в использовании музыки в электронном массовом вещании и кинематографе принципиальных отличий нет, и рассматривать медиамузыкальные функции можно в равной мере, как на примерах произведений эфира, так и на произведениях, изначально созданных для кинотеатра[155].

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[156]. Помимо того, что медиамузыка, как и любая

---

[155] Музыкальное функционирование в контексте экранных и микрофонных жанров — одна из самых привлекательных областей науки. Неслучайно, что к ней обращалось большинство исследователей и деятелей кино, телевидения и радио: М. Уинтер, Дж. Хантли, М. Жабер, М. Шьон, З. Лисса, А. Бородин, Т. Корганов, И. Фролов, В. Васина-Гроссман, И. Шилова, Т. Хренников, Т. Марченко, М. Вендров, Р. Прендергаст, Дж. Бёрт, Ф. Тагг и мн. др. Например, в своём глобальном труде «Эстетика киномузыки» основное место Лисса отводит именно функциям звукового ряда, подразумевая под ними связь звуковых и зрительных слоёв (она выделяет четыре зрительных слоя — внешний вид предмета, изображение предмета в движении, развитие фабулы, психологические переживания героя, а также четыре звуковых слоя — музыку, шумы, речь, тишину). А Бородин уже в 1933 году даёт развёрнутую классификацию функций музыки в радиофильме — музыкальное обрамление текста, сюжетная функция, эмоциональная функция, элемент характеристики образа, состояние действующего лица, характеристика места действия (звуковая декорация), замена натуралистических шумов. См.: *Бородин А.* Радиокомпозиции // Говорит СССР. М., 1933. № 16. С. 17-23.

[156] К примеру, в кинофильмах «Семь самураев» и «Баллада о солдате» музыкальная стилизация направлена на замену конского топота и стука идущего поезда, соответственно. А Татьяна Марченко, описывая функции музыки в радиотеатре (характеристика действующего лица, описание пейзажа, создание атмосферы действия, продолжение действия, эмоциональная характеристика действия, подтекст, замена внутреннего монолога, определение темпо-ритмической структуры, обобщение,

 ISBN 978-5-9904817-1-8

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[157].

Конечно, в каждом отдельно взятом случае и в каждом отдельно взятом жанре эти функциональные комбинации надо рассматривать персонально. Тем не менее, рационально будет разделить функции оформительской музыки на локальные (действующие в конкретном эпизоде) и гиперфункции (действующие на протяжении всего экранного или микрофонного полнометражного произведения). К локальным функциям медиамузыки, к примеру, можно отнести функции поддержки движения, функции поддержки эмоциональности, функции «обозначения» времени и пространства, к гиперфункциям — функции поддержки развития драматургии, функции создания неповторимого стиля и жанра, структурирующие функции.

Локальные функции медиамузыки. Одной из наиболее «древних» функций медиамузыки является *поддержка движения в кадре* («телевизионная балетность»). Она досталась телевидению ещё от танцев, традиционного балета и «немого» кино (с его музыкой демонстрации) и связана с некой предметностью и её движением под музыку или, наоборот, с развитием музыки согласно движениям объекта. Движение здесь — главный параметр соединения сфер музыкальной и зрительной: музыка как будто подражает зримому движению (изменению предмета, движению предмета в пространстве) и придаёт ему звуковую окраску. Но так как музыка метроритмически и высотно упорядочена, а движение в кадре, как правило, строго не организовано, то соединение происходит по принципу аналогии музыкальных и визуальных структур[158].

авторское отношение к герою, событию, действию), доходит до музыки в роли самостоятельного действующего лица. Так, в радиопьесе Хайнца фон Крамера «Пощёчина» музыкальные инструменты (малый барабан, фагот, кларнет) и сыгранные на них музыкальные фразы заменяют фрагменты речи персонажей. См.: *Марченко Т. А.* Радиотеатр: страницы истории и некоторые проблемы. М.: Искусство, 1970. С. 169-170.

[157] *Tagg Ph.* Functions of Film Music and Miscellaneous Terminology // Web-site Tagg.org [Philip Tagg]. URL: http://tagg.org/teaching/mmi/filmfunx.html (access-date: 25.01.2012).

[158] В оригинальной музыке Чарльза Чаплина для его же ещё «немого» (неразговорного), но уже музыкально-шумового американского фильма «Огни большого города: романтическая комедия в жанре пантомимы» (1931, аранжировка Артура Джонстона, дирижёр Алфред Ньюман) можно слышать и видеть на экране сочетание аналогичных форм музыкальных элементов и движений героев во многих сценах. Так, к примеру, сделана сцена около стеклянной витрины, когда за кадром неровно звучит вальс, фразами «цепляясь» за внутрикадровые движения Бродяги, с интересом рассматривающего обнажённую статую.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Так, например, синхронизироваться могут темп музыки и аналогичный темп движения объекта в кадре, музыкальный ритмический рисунок и аналогичный ритмический рисунок движущегося предмета, музыкально-гармонический диссонанс и акцент во внутрикадровом движении, мелодическое направление и направление внутрикадрового движения (к примеру, мелодический взлёт в музыке и движение предмета в кадре вверх[159]) и т. п. Многопараметровая синхронность внутрикадровых движений и музыки — визуально-музыкальная «мультипликационность» (англ. *mickeymousing*), которая широко применялась уже в первых звуковых американских мультипликационных фильмах (отсюда и название приёма)[160], сегодня нередко представлена в комических или боевых игровых сценах[161].

К примеру, в современном кинематографе приём музыкально-визуальной мультипликационности можно наблюдать во второй части арии Плавалагуны из фантастического фильма Люка Бессона «Пятый элемент» (1997, США-Франция, композитор Эрик Серра)[162]. Здесь синхронизированы акцентные доли внутрикадровой музыки и акценты резких движений субъектов в кадре, а также фактура пассажа электронно-обработанного сопрано (в исполнении Инвы Мулы) выступающей на сцене дивы, и движение пальцев руки главной героини кинокартины (в исполнении Миллы Йовович). Это делает движения в кадре более выразительными, подчёркнутыми, а, главное, максимально художественно организованными во времени.

Во французско-итальянском документальном фильме Клода Нуридсани и Мари Перенну «Генезис» (2004, композитор Бруно Куле) «брачный танец паучков» сопровождается струнными инструментами, поначалу только подменяющими звуки цепляющихся за паутину ножек насекомых музыкальным pizzicato. Визуальный ритмический рисунок движений паучков, сильно раскачавшихся на паутине, эффектно

---

[159] В симфонической музыке Эдмунда Майзеля к «немому» немецкому документальному фильму Вальтера Руттмана «Берлин: Симфония большого города» (1927) можно слышать и видеть на экране соответствие восходящих музыкальных мотивов поднимающимся жалюзи на окнах домов.

[160] Музыкально-визуальная «мультипликационность» становится ведущим художественным приёмом уже в чёрно-белых мультфильмах о Микки-Маусе конца 1920-х – начала 1930-х годов (студия Уолта Диснея). К примеру, она очень наглядно представлена в «Гулливере Микки» (1934, режиссёр Бёрт Джиллетт, композитор Фрэнк Чёрчилл) как музыкальная гиперфункция всего девятиминутного произведения.

[161] Кроме поддержки движения в кадре, музыка может поддерживать движение самих кадров, то есть смену планов и эпизодов монтажной «нарезки», создавая тем самым особое экранное движение — музыкальный видеоролик. Здесь сильные музыкальные доли синхронизируются с вышеупомянутыми сменами, как это происходит, например, в видео-музыкальной заставке мини-сериала «Животные-экстремалы» / *Steve Leonard's Extreme Animals* (2002, *BBC*). Часто музыкальный видеоролик — не просто приём, а автономный экранный жанр. Поэтому более подробно он будет рассмотрен в параграфе о структурно-синтезирующих жанрах музыкального оформления.

[162] В первой части арии Плавалагуны использована музыка Гаэтано Доницетти из первой сцены III акта оперы «Лючия ди Ламмермур» — *Il dolce suono*.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

совпадает с аналогичной музыкальной ритмической фактурой в кульминационный момент, выпячивая его в локальном масштабе сцены. Элементы «телевизионной балетности» в данном фильме можно наблюдать и при показе водоворотов, когда мелодическое строение музыки имитирует эти изображаемые кругообразные движения воды, и в эпизоде таяния медузы, когда под действием солнечных лучей морское существо исчезает параллельно закадровому музыкальному восходящему glissando. Природа на экране, благодаря музыкальной поддержке внутрикадровых движений, становится более «живой».

Музыка может не просто поддерживать, но и имитировать движение в кадре или, наоборот, подчёркивать внутрикадровую статику. Например, в цветной коде чёрно-белого кинофильма Андрея Тарковского «Андрей Рублёв» (1966, композитор Вячеслав Овчинников) вокально-симфоническая музыка создаёт иллюзию динамики движения и драматического развития внутрикадрового сюжета при плавно движущейся камере вдоль православных росписей средневекового художника, умиротворённо «воссоединяясь» с плавностью кинокамеры на изображении знаменитой «Троицы». В этом практически самостоятельном эпизоде фильма музыка «показывает» внутреннее движение духа личности (от смятения к смирению).

Поддержка движения в речи обычно применяется в музыкальном оформлении студийной синхронной речи, когда при довольно статичном изображении (или его полном отсутствии, как на радио) основное движение происходит именно в этом звуковом слое. К примеру, музыкальную «подложку» в функции поддержки темпа дикторского текста сегодня можно часто слышать в выпусках «Новостей» на радио или музыка звучит как «эмоционально-темповое» сопровождение голосов ведущих прямого теле- или радиоэфира.

Так, в полуторачасовых информационных передачах «Йоргос Афтиас» / *Γιώργος Αυτιάς* греческого разговорного радио *Flash* (Афины, 2011) голоса ведущего (мужской) и со-ведущего (женский), за исключением фрагментов с телефонными звонками слушателей, звучали под сопровождение инструментального варианта ритмичной, маршеобразной песни *Go West* британской электро-поп-группы *Pet Shop Boys*[163].

Эмоциональное наполнение сюжета — пожалуй, ещё чаще встречающаяся в электронном массовом вещании (и кинематографе) функция оформительской музыки, чем поддержка движения, — ведь, вступая в связь с кадром и (или) речью, медиамузыка

[163] Песня из репертуара американской диско-группы *Village People* (1979, авторы Жак Морали, Анри Белоло, Виктор Уиллис) была записана британской группой *Pet Shop Boys* в новой поэтическо-музыкальной версии в 1993 году.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

может создавать общую психологическую атмосферу события. Она настраивает зрителя и слушателя на определённое душевное состояние и, затрагивая соответствующие архетипы, многократно «умножает» визуальную, речевую или шумовую эмоцию. Сегодня, например, без омузыкаленной эмоции хорошего настроения не может обойтись ни комическое телешоу, ни радиовикторина, ни вообще развлекательный канал в целом, а фильм ужасов постоянно сопровождается соответствующими музыкальными (гармоническими, регистровыми, тембровыми и т. п.) диссонированиями, переводящими эмоциональное наполнение в ранг гиперфункций[164].

К слову, в еженедельном часовом шоу «Эта американская жизнь», существующем с 1995 года на некоммерческой общественной радиостанции *WBEZ* (Чикаго, сегодня — Нью-Йорк), студийный голос ведущего Айры Гласса (или его гостей), чередуясь с документальными интервью, звучит на фоне документальных звукозаписей (шумо-речевого или музыкального фона какого-либо события) или же специально подобранной музыки, эмоционально соответствующей конкретной тематике того или иного резюмирующего фрагмента передачи[165].

Эмоциональность может не только поддерживаться, но и при нейтральных кадре или речи целиком создаваться музыкой. Так, даже если текст произносится относительно с безразличной к его содержанию интонацией, медиамузыка может подчеркнуть индивидуальное отношение авторов передачи или фильма к данной теме или событию. Например, неискренность говорящего героя показывается несоответствием речевой эмоции и эмоции музыкальной. И шкала этого авторского отношения растянута от едкого сарказма до высокого трагизма[166]. Это касается и нейтрального кадра: омузычивания пейзажа или природного ландшафта — яркие тому примеры.

В документальном телефильме «Нил» (1979, режиссёр Филипп Кусто, композитор Жорж Делеру) из цикла фильмов-исследований известных французских путешественников и режиссёров Жак-Ива Кусто-отца и Филиппа Кусто-сына закадровая музыка создаёт разнообразные эмоции, в принципе, «внеэмоционально» изображаемой африканской реки. То мы видим и слышим музыкально негромкие, «добрые», «мажорные» водопады, то — панорамные съёмки реки с «торжественно-приподнятым» tutti симфонического оркестра.

---

[164] *Kreuzer A. C.* Filmmusik in Theorie und Praxis. Konstanz: UVK, 2009. S. 203-227.
[165] Радиошоу «Эта американская жизнь» выходит в эфир в записи. Музыкальный консультант Джессика Хоппер.
[166] Как в ранее рассмотренном российском телефильме «Товарищ президент» (2004).

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Кроме того, эмоциональное наполнение может касаться конкретного персонажа или взаимоотношений персонажей. В такой функции «театрализованной» музыкальной характеристики героев или их душевных состояний, подобно тому, как это происходит в классической опере или драматическом театре, часто используются наиболее неординарно написанные музыкальные темы («музыкальные маски»).

Эмоциональная характеристика реакции окружающих на героиню фильма гармонично усилена в экспозиционном эпизоде американской комедийной драмы «Дьявол носит *Prada*» (2006, режиссёр Дэвид Фрэнкел, композитор Теодор Шапиро). Приближение к рабочему офису Миранды Присли, «грозного» главного редактора известного модного журнала (в исполнении Мерил Стрип), вызывает суматоху и панику у остальных сотрудников. «Взвинченная» музыкальная эмоция с закадровыми аккордами струнных инструментов и остинатными ритмомелодическими фигурами контрабаса-pizzicato и электрогитары «приходит» в офис раньше, чем сам персонаж.

Однако эмоциональная функция медиамузыки, как правило, не применяется в репортаже, так как этот жанр электронного вещания лишён любой дополнительной звуковой художественности и призван достоверно показать то или иное событие[167]. Неслучайно, что Арнольд Клотынь пишет, что репортажным передачам больше соответствует шумовое оформление, дающее понятие о конкретной атмосфере события и «эффект присутствия»[168]. В большинстве случаев даже репортажи с театрально-музыкальных или концертно-музыкальных мероприятий совершенно не оформляются музыкой, а «изображают» музыку, звучащую на этом мероприятии.

Так, в репортажных разделах получасовых радиожурналов «Служу Советскому Союзу», в 1970-1980-х годах еженедельно выходящих в записи по Первой программе Всесоюзного радио[169], когда сообщения журналиста касались, например, репетиций и концертов военных оркестров Советской армии, никакой оформительской музыки в эфире, кроме звуков самих оркестров, естественно, не звучало.

Александр Шерель приводит замечательный пример, когда один и тот же репортаж о вынужденно пришедшей работать в кузнечный цех 15-летней уральской девочке,

---

[167] Существует распространённое мнение, что голос диктора слушается абсолютно бесстрастно именно без музыки. А в телевизионную информационную передачу музыка вносит лишнюю, «двойную» иллюстрацию, так как изображение иллюстрирует слова диктора, а музыка вдобавок иллюстрирует это изображение. См.: *Семёнов В.* Художественные принципы музыкального оформления документальных передач // Телевидение вчера, сегодня, завтра. В. 1 / сост.: Э. Ефимов. М.: Искусство, 1981. С. 166-167, 171-172.

[168] *Клотынь А.* К эстетике музыкального оформления телевизионных передач (Из опыта звукорежиссёра) // Музыка и телевидение. В. 1 / сост.: Г. Троицкая и Н. Афонина. М.: Сов. композитор, 1978. С. 146.

[169] Главная редакция пропаганды Центрального Внутрисоюзного радиовещания Гостелерадио СССР, автор и ведущий Виктор Бысько.

записанный в 1943 году и впоследствии попадавший во многие радиопередачи, в зависимости от музыкального сопровождения получал совершенно разные эмоциональные краски, перевоплощаясь то в «мажорное», то в «трагическое» событие[170].

Кстати, с музыкальной стороны, очень логичное репортажное «наблюдение» присутствует на протяжении всего игрового кинофильма «Профессия: репортёр» (1975) итальянского режиссёра Микеланджело Антониони. В фильме практически нет закадровых звуковых слоёв, в том числе музыкальных, и всё действие в основном построено на внутрикадровом звуке. Порой он даже «ведёт» это действие, например, разговором, записанным и звучащим на магнитофоне главного героя — лондонского телерепортёра Дэвида Локка (в исполнении Джэка Николсона) или в финале кинокартины, когда камера почти статично «смотрит» на улицу из номера гостиницы в Осуне, а шумы «рисуют» происходящее[171]. Закадровая испаноподобная гитарная музыка (композитор Иван Вандор) лишь венчает фильм, подобно авторскому эмоциональному комментарию на жизнь длинною в репортаж, который «заканчивается» вместе с самоубийством героя в гостиничном номере севильского города.

Кроме движений и эмоций, медиамузыка способна *«обозначать» пространство и время*, а также *перемещение в пространстве и времени*. Это третья, упомянутая нами ранее, группа локальных функций оформительской музыки на экране и у микрофона. Вслед за традиционными звуковыми искусствами музыкально-образное проникновение вглубь пространственно-временного континуума, несомненно, усиливает воздействие и впечатление от услышанного или услышанно-увиденного медийного материала.

Музыкальное «обозначение» пространства (места действия) осуществляется как минимум в двух направлениях — «обозначение» культурной среды и «обозначение» масштаба пространства («пространственности»), которые, в свою очередь, имеют свои разветвления. Так, например, «рисуя» культурную среду, медиамузыка может апеллировать либо к национальным, либо к социальным звуковым представлениям человеческой психики[172].

Национальная среда часто «проявляется» через национальные музыкальные средства, как в вышеупомянутом фильме Антониони. Кстати, не обязательно

---

[170] *Шерель А. А.* Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: Очерки. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 134-135.
[171] *Дворниченко О. И.* Гармония фильма. М.: Искусство, 1981. С. 89-92.
[172] *Davis R.* Complete Guide to Film Scoring: The Art and Business of Writing Music for Movies and TV / ed. by Jonathan Feist. Boston: Berklee Press, 1999. P. 171-178.

национальная или квазинациональная музыка может звучать при изображении определённых географических местностей. Она может быть просто звуковой декорацией, то есть «подкрашивать» сюжеты о национальной моде, кухне и т. п., звучащие из радио- или телестудии, как это нередко происходит в эпизодах современных российских передач типа «Мир в твоей тарелке» (телеканал «Домашний»).

Национальные элементы музыки, конечно, могут выходить за рамки фрагмента и широко «проступать» на протяжении даже полнометражного экранного или микрофонного произведения, приближаясь к гиперфункционированию. Например, в «Цвете граната» (1968, Арменфильм, режиссёр Сергей Параджанов, композитор Тигран Мансурян) главным является не столько биография средневекового армянского поэта Саят-Новы (XVIII век), сколько своеобразное художественное «погружение» зрителя в культурную национальную среду. Ярко национальны не только изобразительные, но и все звуковые слои, в том числе и закадровая музыка, простирающаяся от явной стилизации народного и церковного творчества до авангардного звучания с важными, квазинациональными интонациями в тембровом и звуковысотном планах[173].

«Обозначение» социальной среды (от аристократической до плебейской), как и в театре, в медиасфере чаще происходит через «высокие» или «низкие» музыкальные жанры: к примеру, «высокий» вальс и «низкую» дворовую песенку. Так, в советском кинофильме «Рыжик» (1960) Ильи Фрэза инструментальный а-ля кабацкий шансон Никиты Богословского (скрипка и фортепиано), звучащий за кадром, олицетворяет «приблатнённую» Одессу, в которую маленького героя заносит нелёгкая судьба[174].

Так же и внутрикадровая песня или другая «музыка быта» порой очень точно указывают на социальные пласты[175]. Ярким примером может служить голливудский фильм канадского режиссёра Джеймса Кэмерона «Титаник» (1997). Здесь социальное разграничение пассажиров многопалубного лайнера подчёркнуто музыкальными средствами: на палубе первого класса звучит «аристократический» симфонический вальс «На прекрасном голубом Дунае» Иоганна Штрауса-сына (струнный ансамбль

---

[173] С музыкальной стороны, аналогичное звуковое решение можно слышать и видеть в кинофильме Майкла Какоянниса «Грек Зорба» (1964, композитор Микис Теодоракис), кульминационном финалом которого выступает «зажигательный» национальный танец сиртаки.

[174] Аналогично в двухсерийном игровом телевизионном фильме «Бумбараш» (1971, режиссёры Николай Рашеев и Абрам Народицкий, композитор Владимир Дашкевич) закадровая музыка обозначает быструю смену властей, от которых пытается спастись главный герой этого трагифарса. Белых характеризует ироничный военный марш (с солирующей флейтой-piccolo), красных — инструментальный вариант походной песни (с солирующей трубой), бандитов — салонный романс (с солирующими скрипкой и фортепиано).

[175] *Васина-Гроссман В. А.* Заметки о музыкальной драматургии фильма (киномузыка — песня — опера — симфонизм) // Вопросы киноискусства (ежегод. историко-теорет. сб.). М.: Наука, 1967. В. 10. С. 210-213.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

сначала лишь подразумевается в кадре), а на нижней палубе под небольшой ансамбль народных инструментов «вульгарная» публика залихватски танцует ирландскую польку (*John Ryan's Polka*).

Изображаемое пространство, помимо культурной среды, естественно, имеет свои физические масштабы, аналогичные реальной жизни. Эта «пространственность» (например, открытое поле или небольшое помещение), кроме акустических медиасредств, порой имеет и чисто музыкальное «обозначение». Так, часто широкое русское раздолье «показывается» через протяжную песню, а ограниченной пассажирской палубе космического корабля соответствует компьютеризированная музыка.

В радиопостановке Андрея Тарковского «Полный поворот кругом» по Уильяму Фолкнеру (1965, композитор Вячеслав Овчинников) шумы прибоя «расширяются» симфонической медиамузыкой до масштабов бушующего моря. А подводный мир близ филиппинского острова в документальном телефильме «Палаван: последнее убежище мира» (1991, режиссёры Жак-Ив Кусто и Жан-Мишель Кусто), наоборот, ограничивается, будто бы «сдавливается» аналогово-синтезаторной музыкой Жан-Мишеля Жарра.

В игровом фильме-катастрофе Роланда Эммериха «Послезавтра» (2004, композитор Харальд Клозер) на начальных титрах, когда камера «летит» над необъятными льдами Антарктиды, диатоническая музыка аккордового склада поднимается всё выше и выше по тесситуре и, подобно видеоизображению, горизонтально вбирающему пространство, постепенно «захватывает» новые (регистровые) территории по звуковой вертикали. В результате зрители сразу «настраиваются» на восприятие событий глобального масштаба.

Красная пустыня подсознательного, сюрреалистического мира юного героя фильма «Клетка» индийского режиссёра Тарсема Сингха (2000, композитор Ховард Шор) озвучена хаотичной музыкальной алеаторикой на *ff*, что сильно «нарушает» обычные звуковые представления о данном виде безлюдного пространства в реальном мире. Такая закадровая музыка помогает перевоплотить изображаемое на экране в фантасмагорическое лжепространство внутреннего мира психически больного человека, в которое осторожно проникает врач-психиатр (в исполнении Дженнифер Лопес).

Мгновенные перемещения персонажей в сменяющихся пространствах, подчёркнутые сменой или введением-выведением музыки из аудиопартитуры, особенно эффективны в «монтажных» произведениях телерадиовещания и

кинематографии, ведь музыкальный звук помогает зрителю или слушателю не запутаться в логике этого перемещения. Неслучайно, например, что даже в очевидных и контрастных сопоставлениях пространств в фильме «Послезавтра», таких как снега Антарктиды и конференц-зал в Нью-Дели, музыка сопровождает одно пространство и выводится из аудиопартитуры с появлением другого[176].

В российских телепередачах «Школа злословия» (2002-2004, телеканал «Культура»)[177] мгновенный «перелёт» ведущих (Татьяны Толстой и Авдотьи Смирновой) из студии с гостем в рабочий кабинет никак не был «показан» ни музыкальными, ни вообще звуковыми средствами. Благодаря этому, логика действия была нарушена, ведь визуальная форма пространственного перемещения не была подкреплена звуковой сферой (в частности, музыкальной). И телезритель был введён в заблуждение, долго не понимая, куда и как из кадра внезапно исчезают гости.

Как и в случае с пространствами, в медиапроизведениях могут существовать разнообразные варианты «обозначения» времени (времени суток, времени года и т. д.), к примеру, через устоявшиеся ассоциативные музыкальные звучания («ночные» колыбельные, «летние» пасторали и т. п.) или определённые исторические музыкальные стили (показ эпохи), которые также могут подчёркивать перемещения во времени[178].

Естественно, что, за исключением использования документальных кадров или аудиозаписей XX-XXI веков, именно музыка точнее «изображает» эпохи, от которых она досталась нам в нотно-зафиксированном виде. Визуальный ряд и разговорная речь лишь имитируют какую-либо эпоху (хотя возможностей этой имитации намного больше, чем в театре), а «историческая» музыка художественно точно «раскрывает» её[179].

---

[176] Телевидение нередко пользуется также и разработанным кинематографическим приёмом переноса в пространстве и времени — «флэшбэк» (от англ. *flash back* – воспоминание), когда изображение выражает будущее перемещение (например, через задумчивость героя, крупный план его лица, стоп-кадр и т. п.) параллельно с захлёстывающей это изображение закадровой или внутрикадровой музыкой будущего пространства. Такой визуально-музыкальный приём присутствует, к примеру, в третьей части («Хозяева времени») британского телефильма «Машина времени» (2004, *BBC*, композитор Гай Мишелмор). Здесь музыка нового времени и пространства появляется в аудиопартитуре уже в начале полёта воображаемого фантастического аппарата.

[177] С 2004 года телепередача «Школа злословия» выходит на канале НТВ.

[178] В фильме «Назад в будущее» (1985) Роберта Земекиса, в котором герой путешествует из 1985 года в 1955 год и обратно, эпоха 80-х «отделена» от эпохи 50-х музыкальными стилями популярной музыки. К примеру, первую из них сопровождает музыка диско (*Back In Time*, *The Power of Love* Хью Льюиса и группы *The News*, 1985), а вторую — песня одного из основателей рок-н-ролла (*Johnny B. Goode* Чака Бэрри, 1955).

[179] Конечно, «историческая» музыка может связываться исключительно с речью ведущего передачи. В этом случае она дополняет исторический рассказ или историческую справку, находясь в контрастном контрапункте с визуальным рядом, который отображает современную эпоху.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

В этой функции музыка порой более информативна, чем кадры или речь. Поэтому, не секрет, что режиссёры очень часто обращались и обращаются не только к ярким звуковым «сигналам» давно ушедшей эпохи, например, известным произведениям академической традиции или популярным песням и романсам, которые становились этими сигналами по прошествии какого-либо жизненного этапа[180], но и современность пытаются «обозначить» музыкальным «языком времени».

Уже первые звуковые советские кинокартины «говорят» на таком музыкальном языке. Так, в кинокартине «Встречный» (1932) звучит яркий образец советской массовой песни («Песня о “Встречном”»)[181], а комедия «Весёлые ребята» (1934), имея аналогичную песню («Марш весёлых ребят»), посвящена «театральному джазу» тех лет[182].

В масштабном (более 100 минут) документальном телефильме-расследовании «Тонкая синяя линия» (1988), совмещающем интервью с игровыми, постановочными сценами и послужившим веским основанием для пересмотра решения суда о виновности Рэндалла Адамса в совершении убийства техасского полицейского (после отмены смертного приговора и через 13 лет тюремного заключения Адамс был оправдан и освобождён), частный детектив и режиссёр Эррол Моррис обратился к музыкальному минимализму Филипа Гласса, «обозначая» тем самым эпоху происходящих в фильме ноябрьских событий 1976 года: именно в 70-е музыкальный минимализм получает широкое признание и выступает в качестве своеобразного американского звукового символа этого и последующего десятилетия.

В фильме Морриса музыкальное «обозначение» времени длится на протяжении всего произведения. Происходит некая трансформация-переход локального музыкального функционирования в гиперфункции, как это отмечалось и в некоторых образцах музыкально-эмоционального наполнения сюжета, музыкально-национального «обозначения» и визуально-музыкальной «мультипликационности». Однако существуют музыкальные функции, изначально имеющие широкий спектр действия.

Гиперфункции медиамузыки. *Функции поддержки развития драматургии* касаются участия музыки в создании драматургической формы медийного

---

[180] К примеру, в фильме «Без изъяна» (2007, режиссёр Майкл Рэдфорд), в котором разыгрываются вымышленные лондонские события 1960 года, в качестве «сигнала времени» выбрана известная джазовая композиция Пола Дезмонда *Take Five* квартета Дэйва Брубека, которая была записана для альбома *Time Out* 1959 года.

[181] Режиссёры Фридрих Эрмлер и Сергей Юткевич, авторы песни Дмитрий Шостакович и Борис Корнилов.

[182] Режиссёр Григорий Александров, авторы песни Исаак Дунаевский и Василий Лебедев-Кумач, композитор Исаак Дунаевский. См.: *Шилова И.* О некоторых функциях музыки в фильме // Вопросы киноискусства (ежегод. историко-теорет. сб.). М.: Наука, 1967. В. 10. С. 229.

произведения. Сюда, например, относятся музыкально-лейтмотивная техника (которую часто можно слышать в фильмах, а также в радио- или телесериалах), музыкальные «комментарии», музыкальные обобщения, музыкальное обрамление текста (сюжета), а также всевозможные контрапункты музыки и кадра (или музыки и речи): предвосхищение событий в кадре (фабулы), эпилог, «досказывание» произведения на титрах, тёмном или световом поле и т. п.

К примеру, в австралийском фильме Питера Уира «Галлиполи» (1981), в котором повествуется о событиях Первой мировой войны, синтезаторная музыка альбома *Oxygen* (1976) Жан-Мишеля Жарра выступает как авторский комментарий, который с позиции 80-х подчёркивает «другой» мир, которому, в принципе, чужда война. Эта музыка сопровождает спортивные, дружеские состязания двух австралийских спринтеров, которые ещё не представляют, какие ужасы ожидают их в далёкой заокеанской Турции, куда они добровольно отправляются в качестве солдат. В последний раз эта музыка сопровождает одного из них — Фрэнка Данна (в исполнении Мела Гибсона), бегущего в штаб с надеждой предотвратить бесполезную атаку своего полка, ведущую к явной гибели солдат под вражескими пулемётными очередями.

Лейттемой фильма является известное *Adagio* g-moll, авторство которого часто приписывают Томазо Альбинони. Оно, обрамляя произведение, звучит за кадром уже в качестве увертюры фильма, «предсказывая» трагический исход событий. Несколько раз оно проходит через киноленту как трагический символ, и в финале, когда герои, находясь в окопах, ещё живы, оно, как реквием, звучит с визуальным рядом в контрапункте, — ведь все они обречены. А на заключительных титрах, когда в изображении нет завершённости — фильм «обрывается» на стоп-кадре убитого спринтера Арчи Хамильтона (в исполнении Марка Ли), мы воспринимаем это *Adagio* как явное обличение войны, как авторское обобщение показанных событий.

Или поддержка драматургического развития проявляется, когда музыка постоянно контрастно соотносится с речевым текстом или изображением, выражая авторский художественный сарказм по отношению к произносимым словам или визуальному ряду.

Эта «двойная информация» — текст (речь, кадры) и подтекст (музыка, текст вокала) гиперфункционально присутствует, например, в российском игровом фильме Алексея Балабанова «Про уродов и людей» (1998), изображающем «разложение» нравственности, превращение людей в моральных уродов. Уже на начальных титрах и фотографиях порнографического типа звучит утончённый «вальс Наташи» из второй картины оперы Прокофьева «Война и мир», Иоган по петербургскому речному каналу

торжественно едет свататься к Лизе под «Быдло» Мусоргского / Равеля, а тапёр в кинотеатре играет фортепианную пьесу «Листок из альбома» Грига[183], иллюстрируя «немые» кадры весьма сомнительного содержания. Сочетание музыкальной классики с аморальными персонажами и их псевдоискусством даёт своеобразный эффект неприятия зрителем этой новой российской интеллигенции века синематографа, показанной в фильме[184].

Конечно, аналогичная «двойная информация» может использоваться в медиапроизведении и локально. Так, в американском полнометражном анимационном фильме «Мадагаскар» (2005, режиссёры Эрик Дарнелл и Том МакГрас) известная эстрадная песня «Как прекрасен мир» в исполнении Льюиса Армстронга «саркастично» возникает как закадровый звуковой слой аллегорической сцены, показывающей, что в дикой природе обязательно кто-нибудь кого-нибудь съедает[185].

Функции создания неповторимого стиля и жанра передачи или фильма в нашем случае возлагаются, прежде всего, на оригинальную музыку. Сегодня, конечно, исходя из экономических соображений, оригинальными чаще бывают только музыкальные заставки теле- или радиопрограмм, заставки теле- или радиоканалов, а также музыкальные лейтмотивы сериалов и рекламных роликов. Однако высокобюджетные полнометражные передачи, игровые и документальные фильмы, полностью оформленные новой, оригинальной музыкой — не исключение, — ведь уникальное музыкальное «лицо» делает художественный образ медиапроизведения наиболее неповторимым, индивидуализированным.

Хотя неповторимые музыкально-стилевые особенности вещательного или кинематографического произведения и касаются только «современного» музыкального материала, специфического «языка» композитора (аранжировщика), но при этом в передаче или фильме совершенно не отрицается роль стилизации «исторической» («архивной») музыки или просто её компиляция, а также роль всевозможных авторских вариаций на существующие мелодии.

Например, совместный с композитором Сеней Соном телефильм Игоря Беляева «Человек или дьявол?» (1991) включает в себя два пласта закадровой музыки — оригинальную авторскую музыку и инструментальные вариации на тему

---

[183] В специально выполненной для фильма аранжировке Владимира Радченкова.
[184] *Дашкевич В. С.* Музыка и кино: Из лекций, прочитанных на факультете дополнительного профессионального образования / ВГИК им. С. А. Герасимова. М.: ВГИК, 2001. С. 35.
[185] Авторы песни Боб Тиль и Джордж Дэвид Уэйсс.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

революционной песни «Марсельеза»[186], тему Авиамарша «Всё выше»[187] и тему грузинской песни «Сулико». Особенность закадрового музыкального оформления здесь состоит в том, что отсутствует чёткая граница, разделяющая «историческую» музыку и авторскую музыку, ведь между ними есть определённое связующее звено — по-современному аранжированные мелодии прошлого, «рисующие» психологический портрет Иосифа Сталина от лица авторов в узловые моменты фильма.

Получасовые выпуски современного российско-украинского журнала видеокомиксов «Каламбур» (1996-2001)[188] оформлены контрастным (по стилям и тембрам) компилятивным музыкальным материалом (переаранжированным или аутентичным) и оригинальными треками Эдуарда Цисельского. При этом яркая авторская синтетическая музыка (со звуковыми спецэффектами) композитора стала незаменимой звуковой эмблемой «Каламбура», которая темброво воплощена то в квазиэстрадном инструментальном составе, то в квазидуховом ансамбле (с флексатоном, клавесином и ксилофоном), то она имитирует большой симфонический оркестр, то — народно-эстрадный ансамбль.

Естественно, оригинальная авторская музыка может наполнять всё радио- или телепроизведение целиком. Очень наглядным примером может служить выдающаяся радиопостановка «Приключения Буратино» (1949, режиссёр Роза Йоффе, композитор Василий Ширинский) по детской сказке Алексея Толстого[189]. Здесь, помимо того, что вся музыка авторская, особые технические приёмы работы со скоростью магнитной ленты создают небывалое звучание и речи, и вокала (за автора читает и всех героев играет и поёт Николай Литвинов), и симфонического оркестра — искажённые речевые и музыкальные тембры. Неслучайно, что именно после этой постановки в обиход отечественного телерадиовещания прочно вошёл термин «забуратиненной плёнки», скорость которой изменена[190].

Неповторимые жанровые черты медиапроизведения касаются не просто характера музыки, а структуры музыкальной аудиопартитуры или её соотношения с изобразительным рядом. К примеру, в двухчасовом фильме Патрика Монтгомери *The Complete Beatles* (1982) кадры исполнения музыки и хроникальные кадры систематически выступают как иллюстрации к закадровому рассказу[191].

---

[186] Композитор Клод Жозеф Руже де Лиль (Франция, 1792).
[187] Композитор Юлий Хайт (Украинская ССР, 1921).
[188] ОРТ, РТР, режиссёр-постановщик Юрий Стыцковский, телевизионный режиссёр Эдуард Верхотуров.
[189] Инсценировка и стихи С. Богомазова, оркестр п/у Б. Шермана.
[190] *Чернышов А.* Звуковые заметки о радиоспектакле // Звукорежиссёр. М., 2008. № 6. С. 71-72.
[191] Закадровый текст читает Мэлколм МакДауэлл.

«Музыкальных» кадров без закадрового комментария очень немного, и они используются лишь как продолжение рассказа (например, это фрагмент «переломного» в карьере *The Beatles* выступления в Гамбурге), что даёт экранному произведению возможность быть не просто музыкальной трансляцией, исторической или документальной телепередачей, а уникальным «хронико-музыкальным» фильмом.

Индивидуализированное строение аудиопартитуры, а также её соотношение с изображением можно слышать и видеть уже в одном из первых звуковых фильмов. В потрясающей «Мелодии мира» (1929, композитор Вольфганг Целлер) немецкого кинорежиссёра Вальтера Руттмана происходит музыкально-шумовое слияние и звуковое взаимодействие, фрагментами доходящее до явной шумомузыки (организованно звучащих шумов), звуковой подмены (шумы подменяют речь, а музыка имитирует шумы) и мультипликационного визуально-музыкального синтеза (приводящего к зависимости монтажа изобразительного ряда от музыкальных мотивов): всё это делает фильм не просто 48-минутной документальной зарисовкой культуры разных стран, а «документальной музыкально-шумовой поэмой на экране».

В известном (более позднем, но также чёрно-белом) кинофильме «Бродяга» (1951, режиссёр Радж Капур, композиторы Шанкар Сингх Раджхуванши и Джайкишан Дайабхай Панчал) после многих игровых сцен музыкальные «антракты» (порой переходя в песенные номера) эмоционально «доигрывают» чувства персонажей на крупных планах их лиц или на почти статичных изображениях героев, психологически гиперболизируя характеры индийской драмы и их преображения[192]. Это звуковое явление тоже можно считать несущим рассматриваемую нами функцию жанровой неповторимости данной киноленты.

Структурирующие функции относятся к участию медиамузыки в создании логико-структурных рамок визуального сюжета и звучащего текста. Кроме того, что музыка может обрамлять медиапроизведение (или его фрагменты) и даже полностью диктовать его формообразование, как в случае с фильмами, созданными на основе музыкального опуса, это касается способов ввода и вывода музыки из аудиопартитуры.

Во-первых, как уже говорилось ранее, «перетекание» музыкальных слоёв аудиопартитуры (из внутрикадрового в закадровый и обратно) выполняет интегрирующую роль по отношению к изобразительному или звуковому ряду. Вообще,

[192] Например, в финале фильма на крупных планах лица судьи Рагуната хоровой вокализ с колоколами «рисует» осуждение самого себя собственной Совестью — вопреки государственному Закону. См. также: *Чернышов А.* Эпос: звуки, отзвуки, призвуки героики // Телецентр. М., 2008. № 10. С. 35-36.

длящаяся музыка объединяет телевизионные или кинематографические кадры, а также речь на радио.

Во-вторых, музыкальная тема может, наоборот, членить изобразительные или звуковые ряды, если резко введена в аудиопартитуру (атакой) или выведена из неё на своём (резком) кадансе. В этом случае она подчёркивает, акцентирует начало или конец какого-либо раздела экранного или микрофонного произведения[193] (или, как в случае с коммерческим рекламным фильмом, подчёркивает наименование фирмы или её продукта). Неслучайно, что в практике массового вещания и кино существует как минимум четыре способа такого деления при помощи музыки: атака вместе с акцентируемым кадром (текстом), атака после важного кадра (текста), каданс перед акцентируемым кадром (текстом) и каданс вместе с подчёркиваемым кадром (текстом).

Конечно, при «мягком» вводе-выводе музыки из аудиопартитуры — музыкальном фейдинге, то есть плавном микшировании музыки, происходит менее очевидное и более незаметное для слушателей и зрителей деление медийной формы[194].

Кроме того, атака, каданс или фейдинг музыкальной темы внутри звучащего текста могут делить последний на логические разделы. Например, постоянное музыкальное членение на логические разделы речи говорящего в студии ведущего можно слышать во многих профессиональных, заранее записанных теле- или радиопередачах: новая музыкальная тема возникает в аудиопартитуре вместе с новым смысловым «поворотом» в тексте ведущего и заканчивается параллельно с его окончанием.

В советском двухсерийном телефильме «Обыкновенное чудо» (1978, режиссёр Марк Захаров, композитор Геннадий Гладков), помимо того, что оригинальная медиамузыка создаёт неповторимый «театрализованный» стиль этого вещательного произведения и активно поддерживает его драматургию через развитую музыкально-лейтмотивную систему (здесь два главных лейтмотива: песня волшебника и прощальная песня, которые многократно модифицируются), часто поддерживает темп

---

[193] *Семёнов В.* Художественные принципы музыкального оформления документальных передач // Телевидение вчера, сегодня, завтра. В. 1 / сост.: Э. Ефимов. М.: Искусство, 1981. С. 178-180; *Клиот А.* Музыка в телевизионной постановке. М.: НМО ГКРТ, 1964. С. 57.

[194] Как правило, музыкальные фейдинги строятся, ориентируясь на начало или конец музыкальной фразы: фейдинговое введение в аудиопартитуру обычно начинается на начале музыкальной фразы, а выведение, соответственно, завершается её концом. Не зря Анатолий Клиот, заведующий отделом главной редакции литературно-драматических программ ЦТ СССР, писал о «грубом» микшировании посреди музыкальной фразы, в результате которого оставалось ощущение незавершённости всей передачи (*Клиот А.* «Ничего, подложим музычку…» // Телевидение и радиовещание. М., 1988. № 12. С. 16-17). Кстати, существует и музыкальный «кроссфейдинг» или «перекрёстный фейдинг» (англ. cross – крест), когда одновременно одна музыка выводится из аудиопартитуры, а другая в неё вводится. В отечественном производстве при монтаже магнитной ленты этот приём «косой склейки» двух музыкальных тем называли «ласточкиным хвостом».

 ISBN 978-5-9904817-1-8

повествования, максимально наполняет сцены художественной эмоциональностью, отображает психологическое состояние героев, порой выражая стороны их характера через явно «вставные» песенные номера (хор фрейлин, дуэт Эмиля и Эмилии, куплеты и баллада министра-администратора) и т. д., — она постоянно структурирует медийный текст.

Так, закадровая музыка каждый раз вводится в аудиопартитуру телевизионного фильма и выводится из неё (на кадансах или фейдингом), подчёркивая сюжетное развитие сказочной драмы (даже музыкальные разделы строго синхронизированы с сюжетным движением изображения и речевого текста). Например, в кульминационном эпизоде, когда заколдованный медведь в образе человека (в исполнении Александра Абдулова) отказывает принцессе (в исполнении Евгении Симоновой) в поцелуе, боясь превратиться обратно в дикого зверя, инструментальная тема песни волшебника согласно своей фразе микшируется ровно на словах «Ну, хотите, я поцелую Вас?», в тишине следует ответ «Нет! Ни за что!», после чего тема возвращается в аудиопартитуру, но уже в другой аранжировке.

Заканчивая разговор о музыкальных функциях, хочется отметить, что 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[195] или же звуковой символ[196].

К тому же нередко медиамузыка выступает и в своей традиционной роли (к примеру, при музыкальной радиотрансляции) или становится самостоятельной частью медиапроизведения (как, например, в случае с его увертюрой). И даже внутрикадровая, как бы случайно звучащая по ходу действия музыка может характеризовать виртуальных персонажей, «дорисовывать» их внутренний мир теми категориями, которые показаны через то, «как», «где» и «что» герои слушают, поют или подо что они танцуют[197].

---

[195] Например, в короткометражном фильме Александра Сокурова «Ампир» (1986) транслируемая по радио опера «Травиата» Верди становится не просто постоянным фоном происходящих событий, а своеобразным «хроносом», отсчитывая последние минуты жизни героини (в исполнении балерины Аллы Осипенко), узнавшей о наёмном убийце из чужого телефонного разговора, к которому она случайно подключилась.

[196] *Лисса З.* Музыка в функции символа // Эстетика киномузыки / пер. с нем.: А. О. Зеленина и Д. Л. Каравкина. М.: Искусство, 1970. С. 233-241.

[197] Кстати, Юрий Закревский, говоря о функциях шумов в экранных произведениях, также приводит развёрнутую систему этого звукового функционирования. См.: *Закревский Ю. А.* Звуковой образ в фильме / Изд. второе. М.: Искусство, 1970. С.59-82.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

«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.

К примеру, весьма интересный синтезированный вариант музыкального функционирования присутствует в фильме Франсуа Трюффо «Невеста была в чёрном» (1968, композитор Бернард Херрманн). Здесь музыкальный лейтмотив-символ (марш Мендельсона) претерпевает не только инструментальное и гармоническое вариационное развитие, но и функциональную модификацию. Торжественная органная тема, искажаясь, перевоплощается из символа свадьбы в символ мести Жюли (в исполнении Жанны Моро), изощрённо убивающей пятерых виновников смерти своего жениха. В финале фильма, когда в визуальном ряде вообще нет изображения убийства[198], только крик последней жертвы и «перекодированный» музыкальный символ (кстати, в своём первоначальном виде) триумфально «рисуют» это ужасное событие в тюрьме[199].

I / § 6. Структурно-анализирующие и структурно-синтезирующие музыкальные тележанры.

Вообще жанры современной вещательной индустрии исследователи объединяют в довольно отличающиеся друг от друга системы. И это не удивительно, ведь само понятие «жанр» включает в себя разные трактовки и подходы к этому явлению. Так, оно может выражать здесь общность ведущих художественных средств (например, игровые и документальные жанры) или может определять способы и место существования произведений в эфире (например, трансляция заранее записанного телефильма, с одной стороны, и прямой экстренный выпуск «Новостей», с другой), которые, в свою очередь, могут быть построены на схожих сюжетах (как это происходит в цикле телепередач или

[198] В первых двух случаях в кадре показаны акты убийства и убитые герои, в третьем и четвёртом — присутствуют только, соответственно, акт совершаемого преступления или изображение мёртвой жертвы, в последнем — ни убийство, ни убитый в кадре не показаны.

[199] Далее к вопросу о медиамузыкальных функциях мы вернёмся в связи с конкретными жанрами электронного вещания, музыкальное оформление которых подробно будет рассмотрено в следующей главе.

радиосериале) или же иметь аналогичные технические средства их создания (к примеру, радиожанры и тележанры)[200].

В любом случае, системы эфирных жанров объединяют произведения, построенные на основе одинаковых эстетических закономерностей, на основе общих главных средств их выразительности и на основе общих норм их главного предназначения, таких, как искусство, новостная информация или же реклама (соответственно, художественные, информационные и рекламные жанры).

Жанры электронных СМИ часто рассматривают в русле журналистики — подобно печатным жанрам. Здесь, как правило, выделяют три основные метагруппы: информационную, аналитическую и художественно-публицистическую. К информационной относят, например, новости, репортаж, интервью, информ-отчёт, блиц-опрос, заметку. К аналитической — комментарий, беседу, журналистское расследование, обозрение, дискуссию, ток-шоу. К художественно-публицистической — научно-популярные передачи, очерки, фельетоны, зарисовки, теле- и радиокомпозиции[201].

Конечно же, нередко обозначают микрофонные и экранные жанры. К примеру, экранные жанры — это выступление в кадре, визуальная трансляция, телеспектакль, телепередача, тележурнал, видеофильм, телесериал, телемост, телевикторина, телешоу, реалити-шоу, видеоклип и т. д. Здесь обособление жанров происходит не по способу подачи и типу текстовой информации, как в журналистской практике, а по драматургическим принципам развёртывания визуально-звуковой информации[202].

Кстати, со временем именно в контексте экранных жанров электронных масс-медиа сложилась и наиболее развитая система музыкальных жанров (телеконцерт, музыкальный телеконкурс, телефильм-опера, телемюзикл, песенный видеоклип и т. д.). Эта система основана, в первую очередь, на доминировании (или равноправии) внутрикадровой музыкальной составляющей над журналистской или экранной. Музыкальные тележанры, по большому счёту, — это трансляции исполнения музыкального опуса с дикторскими или авторскими комментариями, а также фильмы-на-музыку (то есть фильмы, снятые целиком на музыкальные произведения).

---

[200] *Lexmann J.* Music and Genres of Audiovisual Production // Lexmann J. Audiovisual Media and Music Culture / transl. from Slovak by Barbora Patocková. Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang, 2009. P. 74-86.

[201] *Смирнов В. В.* Система жанров радиожурналистики: Учеб. пособие. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2004. С. 71-72; *Цвик В. Л.* Телевизионная журналистика: История, теория, практика: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2004. С. 212-276.

[202] *Вакурова Н. В., Московкин Л. И.* Типология жанров современной экранной продукции: Учеб. пособие. М.: ИСИ, 1997. 62 с.

Но видовое деление, естественно, затронуло и музыкально-закадровое оформление любых других телевизионных передач. Два полюса — информационный и художественный — определили концепцию участия музыки в формировании экранного образа. Несомненно, что намного чаще художественные жанры телевидения — это передачи с «богатой» закадровой музыкальной линией (особенно музыкальные телефильмы), а информационные — наоборот. Понятно, что развитой жанровой системы на основе этого закадрового музыкального оформления не сложилось и сложиться не могло, так как оно, как правило, выступает не в качестве доминирующего выразительного средства, а разнообразного (многофункционального) «звукового дизайна» эфирных жанров[203].

Тем не менее, структурирующая способность музыкального материала в контексте информационно насыщенного эфира и самих произведений малого экрана всё же определила несколько уникальных жанров, обосновать систему которых можно согласно закадровому звуковому оформлению[204].

Сегодня в телевизионной практике существуют видеомузыкальные, условно самостоятельные мини-произведения, которые выполняют различные формообразующие оформительские функции, необходимые для структурирования художественной, новостной и рекламной эфирной информации. Это «структурно-анализирующие музыкальные тележанры» — музыкальные заставки, отбивки и закрышки (они делят эфир и большие экранные произведения)[205] и «структурно-синтезирующие музыкальные тележанры» (они музыкой объединяют кадровую

---

[203] *Чернышов А. В.* Музыкальная теория медиажанров // Музыковедение. М., 2010. № 1. С. 2-9.

[204] Кстати, уже в 1949 году голливудская музыкально-звуковая коллекция «Структурная музыка» Александра Ласло строилась по принципам архитектуры: *Arch* («арка») — открывающая тема (заставка), *Frame* («каркас») — связующая тема (отбивка), *Dome* («купол») — закрывающая тема (закрышка). См.: The History of Production Music (latest update on February 9, 2009) // Web-site ClassicThemes.com [The Media Management Group]. URL: http://classicthemes.com/50sTVThemes/prodMusHistory.html (access-date: 23.01.2012).

[205] «Заставка», «отбивка» и «закрышка» — жаргонные слова, закрепившиеся в современном теле- и радио-лексиконе. В альтернативу термину «закрышка» в русской терминологии существует определение «концовка», однако, как кажется, менее точное по своему значению. «Концовка» скорее относится к последним словам или речевым кадрам самого произведения, чем к отдельному, закрывающему в эфире передачу музыкальному мини-жанру. Это, например, может быть информация о тех, кто работал над программой (в том числе и титры) или анонс следующего выпуска типа «встретимся через неделю на нашем канале». Так, в научно-популярном видеофильме «Солнце» (2006, *BBC*, режиссёр Майкл Лахманн, композитор Чарли Джефферсон) «концовкой» можно считать 40-секундные финальные титры на фоне струнного pizzicato (d-moll), которое звучит более явственно, чем в начале фильма — без накладывающегося закадрового комментария (закадровый текст в фильме читает Эндрю Линколн).

«нарезку» всего медиапроизведения или его части) — музыкальные ролики, видеоклипы[206].

Система этих синтаксических жанров касается, прежде всего, телевизионного эфира, потому как полностью она сложилась во второй половине XX века именно в этой области медиатворчества, 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 преимущественно в телевизионном варианте.

Структурно-анализирующие музыкальные тележанры. Телевизионные заставки, ведущие своё начало от музыкальных позывных («колокольцев») на информационном радио, естественно, предваряют передачи. С музыкальной стороны, они так же, как и радиопозывные, играют роли звуковых сигналов и эмблем и, несомненно, выполняют разделительную функцию, отделяя следующий за ними эфирный материал от предыдущего (музыкальные отбивки и закрышки, соответственно, отделяют следующий за ними или находящийся перед ними медийный материал: отбивка предваряет следующий кадр, закрышка кадр завершает, «закрывает»).

Как правило, музыка телевизионной заставки — это довольно концентрированное построение с ярким тематизмом, который не только сигнализирует о начале того или иного эфирного произведения, но в большинстве случаев художественно выражает основную идею телеканала в целом, его программного блока, передачи или же её отдельной рубрики[207].

Мы нередко слышим в качестве такой музыки фрагмент популярного автономного музыкального произведения или киномузыки (а также их переаранжированные варианты). Эта компиляция широко известна, например, по отечественному телеэфиру и заставкам ТВ-игр («Что? Где? Когда?» — Р. Штраус), общественно-политических («Человек и закон» — И. С. Бах / П. Мориа) или информационных программ («Время» — Г. Свиридов).

---

[206] *Чернышов А.* Симфония экрана: телевизионные жанры музыкального оформления // Телецентр. М., 2006. № 5. С. 59-62.

[207] О подчинении музыкальных заставок содержанию передач и их функции звуковых сигналов пишет Елена Авербах, считая удачным вариантом телевизионной заставки музыку, аранжированную Игорем Якушенко к детской передаче «Спокойной ночи, малыши!». См.: *Авербах Е. М.* Музыка на телевидении. М.: Знание, 1984. С. 3-4.

Ассоциативные связи той или иной известной музыки помогают музыкальной заставке более определённо выразить содержание передачи. Например, даже такая напористая, по-новостному «пульсирующая» инструментальная музыка Георгия Свиридова, предложение или период которой использовались и используются в начале информационной программы «Время», имеет непосредственное отношение к новостному жанру, ведь в двухсерийном фильме «Время, вперёд!» (1965), для которого данная музыка была написана, она сопровождает выпуск киножурнала Совкино № 17/280 1930 года. В этом киножурнале, который является своеобразным прологом фильма, показываются документальные кадры первомайского парада на Красной площади, спуск нового корабля-лесовоза в Ленинграде, воронежская лекция о происхождении человека, кадры похорон Маяковского, отправка экспедиции для изучения Арктики на ледоколе «Георгий Седов» и т. д.[208]

Оригинальная музыка имеет меньше аллюзий на конкретные образы, но определённое эмоциональное и психологическое состояние она, несомненно, несёт. Например, Елена Петрушанская рассматривает компьютерные пьесы Антона Батагова, специально написанные им для российских телеканалов НТВ и РТР (1997-1998), как «ироничные» музыкальные заставки[209].

К тому же оригинальная музыка в звуковом плане создаёт более выраженную неповторимость эфирных медиапроизведений или эфира в целом, если присутствует в их заставках (как это, кстати, часто происходит в случае с игровыми телесериалами или же главными заставками вещательных каналов[210]). Неслучайно, что американская вещательная корпорация *NBC* для оригинального оформления своего эфира неоднократно заказывала специальную музыку таким известным композиторам, как Хенри Манчини (*The Mystery Movie Theme*) или Джон Уильямс (*The Mission*).

---

[208] В той или иной мере содержательная сторона музыкального или музыкально-поэтического произведения может выступать своеобразным подтекстом заставки, особенно когда отсутствует изобразительный ряд, то есть в радиоэфире. К примеру, на советском радио «Последние известия» имели инструментальные позывные, основанные на песне Шостаковича / Долматовского, начинающейся словами «Родина слышит, Родина знает…». А радиостанция «Маяк», наоборот, в качестве основы главных позывных в 1964 году парадоксально получила песню Соловьёва-Седого / Матусовского, написанную для документального фильма «Спартакиада народов СССР» (1956, режиссёры Владимир. Бойков и Ирина Венжер) и открывающуюся в оригинале поэтической строчкой «Не слышны в саду даже шорохи…» («Подмосковные вечера»). См. также: *Бысько М. В., Чернышов А. В.* Музыкальная заставка: звучащий символ // ЭНЖ «Медиамузыка». № 2 (2013). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_3.html (дата обращения: 27.08.2013).

[209] *Петрушанская Е.* О некоторых тенденциях бытования классической музыки на отечественном телеэкране конца века // Телефорум. М., 2002. Январь-февраль. С. 30-32.

[210] Например, на сегодняшний день весьма яркие оригинальные музыкальные заставки имеет международный телеканал на арабском языке *Al Jazeera* (Катар).

Например, симфоническая музыка Дж. Уильямса, написанная в традициях фантастического голливудского кинофильма (в этом киножанре композитор много работал с режиссёрами Стивеном Спилбергом, Ричардом Доннером и Джорджем Лукасом) слушается весьма непривычно в преддверии сугубо информационных передач (ночных выпусков новостей).

Однако всё же компилятивных вариантов музыки заставок в эфире присутствует значительно больше, а звуковые библиотеки медиамузыки содержат специальные треки, созданные для возможного использования их в заставках, а также отбивках и закрышках. Кстати, музыка для медийной заставки там часто называется «джингл» (англ. *jingle* – звон, колокольчик)[211], и хронометраж таких джинглов в большинстве случаев колеблется от 5 до 45 секунд.

Более короткая музыка для отбивок и закрышек представляет собой очень небольшие фразы, взятые из джинглов (например, их кадансовые части). Если по своей синтаксической сущности отбивки выполняют анализирующую функцию (то есть делят форму медийного материала), то своим музыкально-тематическим единством с заставкой они связывают сюжеты одной масштабной передачи в один эфир или в одно цельное произведение, к тому же, сегодня нередко «разбитое» рекламными блоками или новостными выпусками на многие составные части[212]. Наталия Шабунина даже считает, что отбивки несут б*о*льшую содержательную нагрузку, чем заставки, так как «закавычивают» смысловые кусочки передачи, выстраивают структуру программы[213]. Вероятно неслучайно, что музыку отбивок в специализированных звуковых библиотеках обозначают термином *link* (англ., связь).

Коллекции медиамузыки содержат даже специальные диски-сборники для структурно-анализирующих жанров, и нередко эти CD именуют «модулёрами» (франц. *modulor* – система пропорций). Помимо чётких хронометражных длительностей и пропорций музыкальных периодов, предложений, фраз и мотивов, здесь наглядно

---

[211] Термин появился в 20-30-х годах XX века на американском радио, где музыкальные позывные именовали *jingle package*, а музыку рекламного ролика — *jingle track*. Одной из особенностей джинглов является их резкий каданс с большим реверберациионным отзвуком, несущим эффект предыкта, психологической слуховой подстройки слушателя.

[212] Например, даже в игровом четырёхсерийном телефильме «Гардемарины, вперёд!» с оригинальной музыкой Виктора Лебедева (1987, режиссёр Светлана Дружинина) присутствуют своеобразные визуально-музыкальные отбивки с названием городов — Париж, Петербург, Москва, в которые переносится действие, и музыка этих отбивок представляет собой инструментальный фрагмент припева песни-заставки этого телефильма («Песня о дружбе», слова Юрия Ряшенцева).

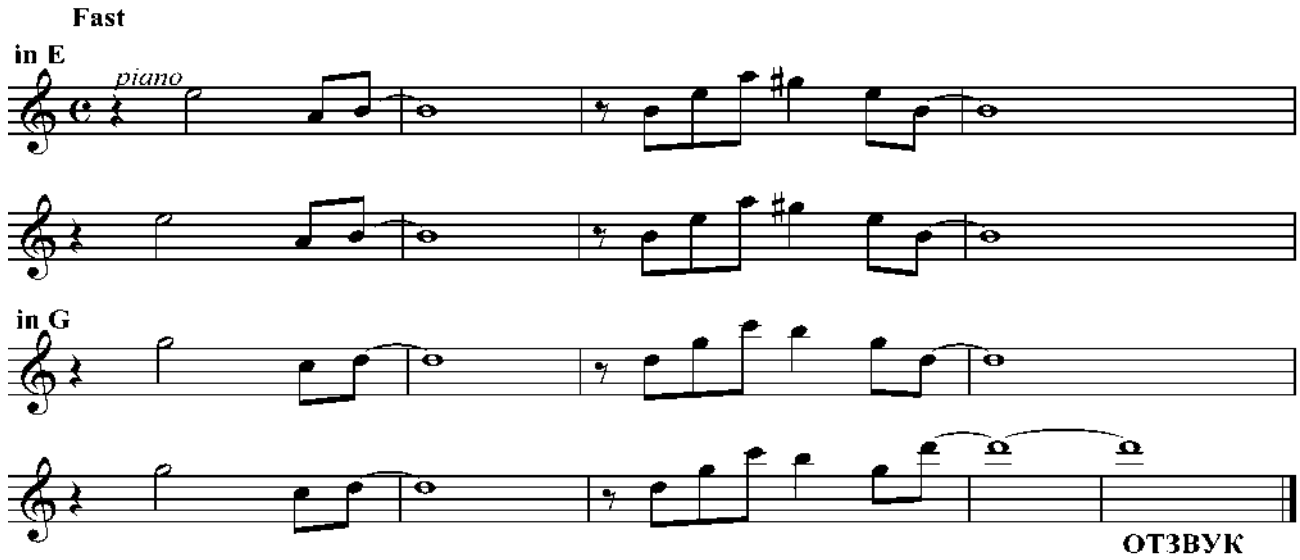
[213] *Шабунина Н. Ю.* Музыка в радиожурналистике: эволюция функций и образная система (1924-2004 гг.): Кандидат. диссертация / СПбГУ. СПб., 2005. С. 181.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

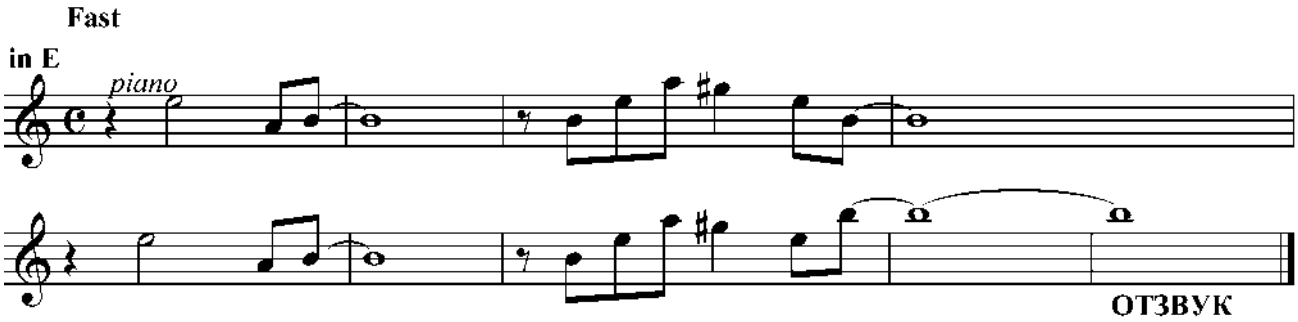
проявляется интонационная общность всего оформительского музыкального материала, несущего возможность и эстетических принципов организации «хроноса».

К примеру, рассмотрим аналогичную музыкальную «архитектуру» французских композиторов Жан-Поля Ниген-Меркеля и Алена Марна на основе их монотематического музыкального набора «Мультиплекс» / *Multiplex* (The Modulor, Koka Media, KOK2058)[214]:

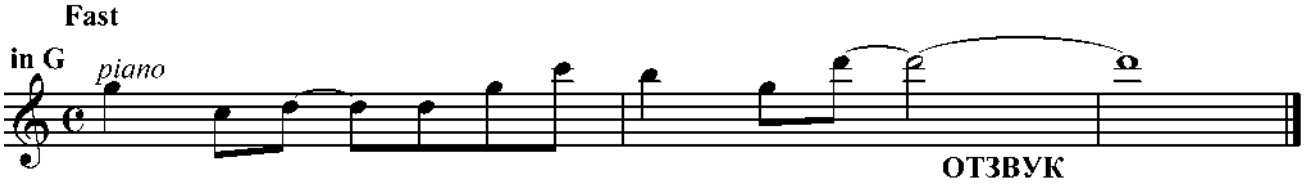
Jingle — основной вариант (30 секунд):



Jingle — половина основного варианта (15 секунд):

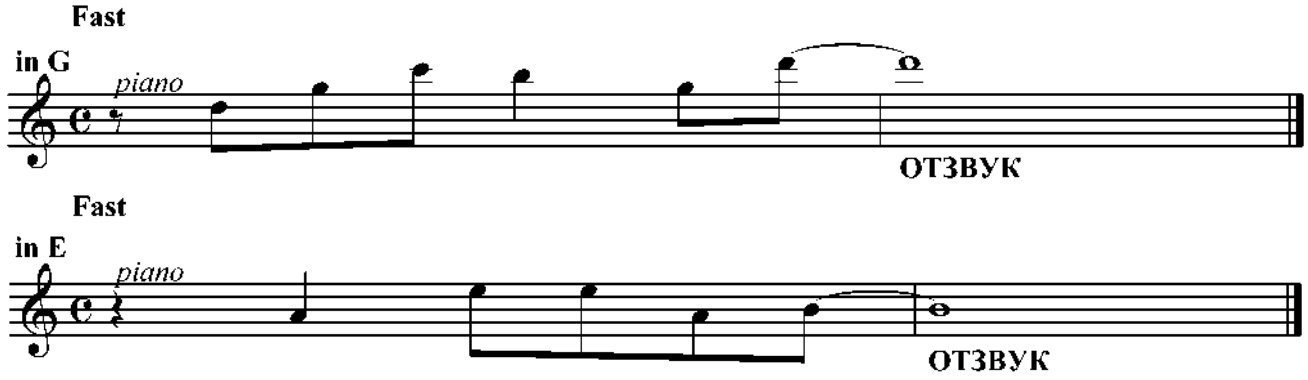


Link — четверть основного варианта (5 секунд):

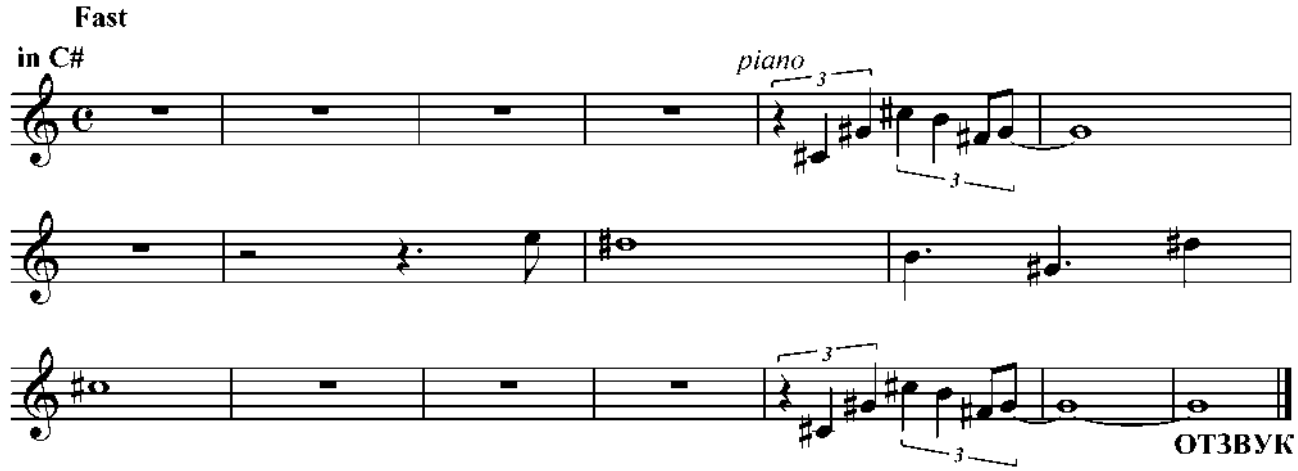


[214] Нотное переложение мелодического голоса Александра Чернышова.

Logo (англ., логотип) и *Finale* (англ., завершение) — восьмые части основного варианта, соответственно, конечные или начальные (3-4 секунды)[215]:



Кстати, CD-модулёры могут содержать дополнительные секвенции-вариации (англ. *sequence* – ряд кадров) для оформления сжатых рекламных сюжетов, анонсов (60-90 секунд), добавочные звуковые (музыкально-шумовые) эффекты (англ. *sound effect*, 2-3 секунды), а также варианты длинных «линков» для всевозможных пояснительных текстов, рецептов и т. п., то есть для музыкально-речевых отбивок. Например, как здесь: *Intro* (лат., внутрь, 30 секунд):



Как видно из приведённых нотных примеров, все джингловые варианты композиционно построены на мотивном членении простых тактовых квадратов, изменении тональности (в данном случае шкала тональностей двигается по терциям вверх и вниз от *E*: E-dur — G-dur, E-dur — cis-moll) и формы начального периода.

Структурная вариантность темы ярко проявляется в *Intro*, где, помимо интонационной и тональностной модификации, присутствует ещё и своеобразная тактовая неквадратность. Так, если основной тридцатисекундный вариант джингла — это 4 такта + 4 такта + 4 такта + 4 такта + отзвук, то последний вариант, имея тот же

[215] «Логотипы» и «финалы», как правило, используют в качестве музыки заставок рубрик или закрышек.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

хронометраж и то же количество тактов, организован иначе: 6 (4 +2) тактов + 4 такта + 6 (4 +2) тактов + отзвук.

Неразрывная связь с конкретным, фиксированным изображением является одной из главных особенностей соотношения музыки и кадров в телевизионных структурно-анализирующих заставке/отбивке/закрышке. Как правило, все они — «синхронные» визуально-звуковые жанры оформления. К примеру, в российском документальном телевизионном сериале «Восьмой день творения, или Русский космизм» (2009, телеканал «Культура») в заставке закреплены не только изображение и псевдо-органная (синтезированная) музыка, но и закадровый текст[216].

Однако музыкальные отбивки порой существуют как «скрытые», то есть не «прикреплённые» к постоянному изображению. Такие специфические музыкальные отбивки чаще отделяют не разные сюжеты, а более мелкие экранные формы — смены ракурса телекамеры, смены мыслей героев, смены их настроения, смены самих телегероев и т. д. Например, как в следующем фрагменте современного игрового сериала-комикса:

	«скрытая» музыкальная отбивка	
два героя	входит новый персонаж	три героя

Собственно, аналогичный феномен можно наблюдать и в театре, и в звуковом игровом кинематографе. Например, в «Декамероне» (1971) итальянского режиссёра Пьера Паоло Пазолини внутрикадровые и закадровые песнопения выступают в том числе и в качестве музыкальных отбивок между сценами девяти самостоятельных историй фильма.

К специфическим видам структурно-анализирующих жанров музыкального оформления относятся и более 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

[216] Режиссёр Мария Николаева, закадровый текст читает Игорь Таратайкин, композитор Александр Чернышов.

краткое перечисление и отображение событий, так называемый «шпигель» (от нем. *Spiegel* – отображение)[217]:

музыка	джингл	музыкальная «подложка»
видеоряд	----------	ШПИГЕЛЬ
речь		

С т р у к т у р н о - с и н т е з и р у ю щ и е м у з ы к а л ь н ы е т е л е ж а н р ы. Телевизионные жанры звукового оформления, объединяющие кадровую «нарезку» музыкой, соответственно, являются структурно-синтезирующими. Здесь музыка, наоборот, прежде всего, выступает в связующей роли. Быстрый монтаж движущегося изображения, речи и шумов структурно объединён длением музыки (хотя тематическая, содержательная связь, несомненно, присутствует и в нём самом).

«Прикрепление» музыки к визуальному ряду в этих синтезирующих жанрах происходит на основе синхронизации вышеупомянутого монтажа и музыкального строения. Смена изобразительного плана и музыкальный акцент, полная смена изображения (речи, шумов) и новое внутримузыкальное построение, совпадение темпоритма кадровой «нарезки» и темпа музыки, совпадение интонации в музыке и жеста в кадре, — всё это проявление в той или иной степени приёмов синхронизации движений или формопостроений визуальных и звуковых слоёв с музыкальными структурами.

Вероятно, основным видом структурно-синтезирующих жанров звукового оформления можно считать музыкальный видеоролик (от англ. *roller* – ролик, *scrolling* – прокрутка). «Прокручивается», соответственно, кадровая и звуковая «нарезка» на музыке. Это очень эффектный композиционный приём (широко используемый и на телевидении, и в звуковом кинематографе), благодаря которому не только слух, но и зрение начинают работать согласно музыкальной моторике.

Пожалуй, самым распространённым и простым способом здесь является равномерная кадровая и звуковая «нарезка», оформленная аналогичной по метроритму музыкой, то есть многослойный акцентный монтаж:

изображение смена ▼_____▼_____▼ _____▼

речь и шумы смена, акцент ▼_____▼_____▼ _____▼

музыка акцентная, тактовая доля ▼_____▼_____▼ _____▼

[217] Медиамузыкальные технологии телесериала и новостного шпигеля рассматриваются более подробно в следующей главе — в связи с музыкальным оформлением игровых и информационных жанров эфира.

В принципе, структурно-синтезирующий музыкальный ролик может быть автономным мини-произведением (анонсом, рекламным роликом), а может находиться внутри более масштабного телепроизведения, быть «встроенным» роликом (сжатым сюжетом, экспресс-интервью, опросом и т. д.). Часто «встроенные» музыкальные видеоролики — это не самостоятельные формы музыкального оформления, а, скорее, принцип объединения кадров/слов/шумов и музыки. Поэтому, естественно, структурно такие ролики могут быть не закончены[218].

В отличие от них, автономные музыкальные видеоролики всегда структурно завершены. Например, анонсы телепередачи «Час суда» (2007, РЕН-ТВ) — это самостоятельные и замкнутые по форме мини-произведения эфира. В одном из них синхронность видеоряда и музыки проявляется в совпадении начала графической «нарезки» и закадровой музыки, в совпадении появления человека в кадре и конца музыкальной фразы. Синхронность речи и музыки — в совпадении вступления закадровой музыки и начала закадровой речи, в совпадении начала музыкальной темы и внутрикадровой речи. Так же в этом образце сделана и структурная синхронность музыки и закадровых шумов[219]:

М	атака	сильная доля	начало темы	начало второй фразы темы	конец второй фразы, музы-кальная пауза	атака		сильная доля
В	графика	начало «нарезки» участников программы		графика		графика		графика
Р	закадро-вая речь		начало внутри-кадровой речи	начало закад-ровой речи	начало внутри-кадровой речи	начало закад-ровой речи	конец внутри-кадровой речи	закадро-вая речь
Ш	удар молоточ-ком	удар молоточ-ком					удар молоточ-ком	удар молоточ-ком

И музыкальные заставки/отбивки/закрышки, и музыкальные видеоролики — это продукты медийного дизайна, где музыка выполняет структурирующую функцию по отношению к кадровому и звуковому монтажу, передаче, фильму, программе или эфиру в целом. Аналогичные жанры музыкального оформления сегодня системно представлены не только на телевидении, но и на радио, а фрагментарно они

[218] При помощи «встроенных» музыкальных видеороликов могут выстраиваться многие разделы телефильма. Например, это можно наблюдать в «Товарище президенте» (2004) Василия Берёзы.
[219] ***М*** — музыка, ***В*** — видеоряд, ***Р*** — речь , ***Ш*** — шумы.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

проявляются во многих других областях медиа — кино, Интернете, компьютерных играх и т. п.[220]

Нередко уже в структурах самих этих оформительских жанров происходит своеобразный художественно-технологический синтез, когда, например, в роли музыкальных видеороликов выступают заставки. Такие заставки, будучи структурно-анализирующими жанрами в контексте эфира, по своей автономной сути являются структурно-синтезирующими жанрами музыкального оформления[221]. Таким методом система жанров медиамузыкального оформления постепенно «обогащает» сама себя и далее.

[220] К примеру, развёрнутая монотематическая структурно-анализирующая система музыкального оформления наглядно представлена в полуторачасовой радиопостановке Хайнца фон Крамера «Жёсткая борьба» / *Hauen und Stechen* (1992, *BR*), сделанная на основе исторического литературного произведения Августа фон Платена «Хроники Неаполитанского королевства».

[221] Например, так сделана 20-секундная заставка английского научно-популярного трёхсерийного видеофильма «Животные-экстремалы» (2002, *BBC*).

 ISBN 978-5-9904817-1-8

ГЛАВА II. МУЗЫКА МЕДИАЖАНРОВ ЭЛЕКТРОННОГО ВЕЩАНИЯ

Как уже говорилось, жанровая пестрота в индустрии современных телерадиовещательных масс-медиа довольно широка и простирается от сугубо информационных, новостных передач до постановочных, игровых фильмов и рекламных роликов. Музыкальная составляющая разнообразных жанров электронных СМИ (м е д и а ж а н р о в э л е к т р о н н о г о в е щ а н и я), естественно, также имеет немало вариантов своего художественного присутствия и во многом зависит от назначения того или иного медиажанра и его творческой реализации.

Так, в фильмах, изображение которых снято целиком на музыкальное или музыкально-литературное произведение, эта составляющая играет весьма существенную роль, а в случаях с музыкальными трансляциями — определённо главенствующую. Конечно, фрагменты музыкального произведения, звучащего в кадре игрового или документального драматического фильма, чаще имеют уже более «скромное», вспомогательное назначение и могут только иллюстрировать и дополнять содержание экранного произведения необходимым художественным элементом. Зато продиктованная эмоционально-психологическими задачами роль оформительской музыки во многих постановочных телефильмах, радиоспектаклях, рекламных роликах и т. п. порой настолько велика, что без музыкальной линии эти экранные или микрофонные произведения просто не состоялись бы.

В информационных, смежных с журналистикой медиажанрах электронного вещания музыкальная составляющая менее очевидна. Например, в новостном выпуске или разговорном шоу музыка в большинстве случаев используется лишь в качестве звукового сопровождения речи ведущего прямого эфира. Однако, к примеру, в радио- и телевикторинах музыкальные мотивы нередко звучат как важные смысловые звуковые символы и позывные. Важными звуковыми элементами, кстати, выступают все музыкальные структурно-анализирующие мини-жанры звукового оформления (заставки, отбивки, закрышки), которые организуют хронометраж линейного эфира, в том числе и при помощи художественных принципов, проступающих через музыкальный тематизм.

Кроме того, медиамузыка имеет заметную связь с жанрами киноиндустрии, нередко существующими в пространстве электронного массового вещания. Помимо непосредственного звучания медиамузыки в некоторых сценах кинофильмов и, наоборот, звучания киномузыки во многих теле- и радиопередачах, эта связь наглядно

 ISBN 978-5-9904817-1-8

видна, например, в аналогии игровых кинокартин и игровых телефильмов, киносериалов и телесериалов, и, соответственно, их музыкальных конструкций (в частности, лейтмотивной техники). Или же рекламные ролики о кинокартине (трейлеры), специально созданные для показа на телеэкране или для передачи по радио, будучи уже самостоятельными медиажанрами электронного вещания, несут феномен «перевоплощения» киномузыки в музыку телерадиовещательного эфира.

Чтобы рассмотреть музыку абсолютно всех разновидностей медиажанров, нужен не один исследовательский труд, — ведь это огромный пласт уже практически вековой культуры. Однако выделить основные параметры музыкальной драматургии самых ярких жанров современного телерадиовещания и их «экстраполяцию» в смежные с телерадиовещанием области творчества в данном исследовании вполне возможно.

Здесь можно выстроить 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.

II / § 1. Трансляционные и смежные художественно-музыкальные тележанры.

Музыкальной трансляции и смежным с ней жанрам посвящены многие исследовательские работы[222]. И это неслучайно, ведь рассмотреть способы интерпретации, модификации и восприятия музыкального или музыкально-сценического произведения у микрофона и на экране бралось немало «традиционных» музыковедов, авторов исследований о выдающихся произведениях музыкального искусства[223].

Опираясь на все эти научные работы, а также на собственные (авторские) теоретико-практические наработки, можно определить общие эстетические и

[222] Только из отечественных работ можно назвать труды Е. Авербах (Петрушанской), Н. Афониной, Н. Баранцевой, А. Вартанова, Н. Григорьянц, О. Дворниченко, И. Калашниковой, Н. Карцова, Н. Корыхаловой, А. Куржиямской, Т. Курышевой, Ю. Малышева, Т. Овчинниковой, В. Рачковской, С. Севастьяновой, Т. Стёркина, Г. Троицкой, А. Чернышова и т. д.

[223] Особенно музыковедов-исследователей, а также режиссёров музыкальной экранизации привлекали два ярких театральных жанра, попавших на экран — балет и опера. Рассмотрению первого посвящены, например, отдельные труды А. Белинского, Е. Беловой, Н. Кладо, Л. Кулаковского, Б. Кульберг, Л. Лавровского, Н. Рыженко, В. Смирнова-Голованова, А. Х. Фрэнкса и Н. Черновой. А об опере на экране писали, к примеру, Дж. Бэрнс, Дж. Касадио, М. Кук, З. Лисса, Е. Ногайбаева-Брайтмэн, Р. Фаукс, Э. Фрид, Ю. Хохлов, М. Цитрон, В. Шебалин и И. Шилова.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

музыкально-технологические каноны трансляционных и смежных с ними художественно-музыкальных жанров. В первую очередь это касается телевизионных жанров, потому как в них сформировались определённые методы построения изобразительного ряда на основе музыкально-звуковой конструкции и музыкальной драматургии[224]. Эти методы и стали канонами изображения внутрикадровой музыки[225].

Играющий ансамбль или поющий хор, грохочущая танцплощадка или сценические звуки музыкального театра — всё это внутрикадровая музыка. Она может быть основным составляющим трансляции исполнительства, но может быть использована и в качестве оформительской фактуры телевизионной речи (например, в репортаже или фильме-портрете). В последнем случае внутрикадровая музыка играет роль дизайнерской медиамузыки, оставаясь при этом трансляционной.

В отличие от локального присутствия внутрикадровой музыки (фрагмента трансляции), «большая» трансляция предполагает целостное представление опуса. Это уже не просто эпизод с внутрикадровым звуковым слоем, а готовая форма традиционного произведения, перенесённого на экран. Собственно, телевидение и начиналось с жанра трансляции, в том числе музыкальных произведений искусства. И сразу же возникли проблемные вопросы: как должен строиться изобразительный ряд в зависимости от музыкальной драматургии, каким он может быть (статичным или подвижным), как изображение может ярче донести исполнение, не внося авторской интерпретации?

Однако со временем стало понятно, что авторское видение в трансляции присутствует всегда. «Взгляд» камеры в той или степени принуждает зрителя «слушать сюда»[226]. Удачное определение «режиссура восприятия», данное Оксаной Дворниченко в том числе и для выражения основ музыкальной трансляции, очень точно характеризует цель технологических приёмов (создание звуко-изобразительных акцентов, приёмы сближения и отдаления звука и изображения, монтажный темп музыки и т. п.), направленных на формирование зрительского и слушательского интереса.

---

[224] Существует «радиогеничность» музыкальных и музыкально-сценических произведений. Николай Аносов, к примеру, справедливо пишет о неудачном художественном процессе радиоверсий опер и предлагает создавать взамен им специальные литературно-музыкальные радиокомпозиции. См.: *Аносов Н.* О радиоопере // Говорит СССР. М., 1932. № 34. С. 12.

[225] Напомним, что технологически внутрикадровая музыка записывается параллельно синхронной речи и видеоряду, поэтому неразрывно связана с ними. Эта запись может происходить двумя способами: репортажным (одноканальным), когда голос и музыкальный фон пишутся в один микрофон на одну звуковую дорожку, и двухканальным, когда они разделены на две дорожки — речевую и музыкальную. Вторая может понадобиться в студии сведения звука: для ввода-вывода внутрикадровой музыки, для последующего наложения закадрового текста, для соединения её с закадровой музыкой и т. д.

[226] *Frith S.* Look! Hear! The Uneasy Relationship of Music and Television // Popular Music (special issue ‘Music in Television’) / ed. by Keith Negus and John Street / CUP. 2002. V. 21. № 3. P. 245-248.

Исследователь справедливо подмечает, что изобразительная статичность не способствует, а, напротив, затрудняет восприятие музыки с экрана. Однокадровая трактовка исполнения музыки, принцип фиксации на общих планах, отказ от монтажной разработки и динамики камеры лишают музыкальное действие на экране выразительности[227]. В монтаже складывается новая музыкальная реальность, отличная от реальности исполнения в той же степени, как исполнение отлично от реальной нотной записи[228].

А многие телережиссёры превращали и сегодня превращают музыкальные первоисточники в фильмы-на-музыку, то есть вообще в новые жанры, полностью телевизионные. Экран здесь уже не посредник между зрителем и концертом или спектаклем, он сам становится носителем фильма-концерта или, соответственно, фильма-спектакля, ведь телевидение пытается найти свои формы опер, балетов, симфонических и эстрадных представлений для домашнего просмотра, где кадры и их монтаж не просто поддерживают музыкальный ряд, а активно формируют слухозрительный образ.

И не важно, будут ли музыкальные фильмы-спектакли специально написаны для ТВ или кино, или это варианты уже созданных пьес, будет ли в кадре природный пейзаж или же, наоборот, зрительный зал. Главное — насколько привносятся в них новые выразительные средства, достаточно отличные от традиционной (концертной, театральной и т. п.) системы восприятия музыкального произведения.

Зофья Лисса по этому поводу пишет о двух проблемах оперы, возникших уже в кинематографе первой половины XX века: перенесение в кино оперы, написанной не для кино (то есть экранизация оперы) и появление специфической формы кинооперы, которая бы создавалась по образцу оперы и её условностей и с расчётом условностей постановки, присущих кино. В первом случае важно создание более подходящего актёрского состава через феномен дублирования актёров (в том числе и звукового) и через эстетичную с актёрской точки зрения мимику. Кроме того, в звуковом плане экранизация позволяет достичь лучшей дикции посредством локального микрофона, лучшей звуковой детализации, динамизации хоровых сцен (через показ разных частей хора) и т. д. Во втором случае Лисса называет «Евгения Онегина» (1958, Ленфильм, музыка Петра Чайковского) Романа Тихомирова как удачный образец на пути создания кинооперы. Здесь, например, хоровые партии звучат за кадром, а ария Ленского даётся в

[227] Как, кстати, лишают его выразительности и необоснованные «блуждания» камеры.
[228] *Дворниченко О. И.* Музыка как элемент экранного синтеза: Автореф. кандидат. диссертации / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. М., 1975. С. 17-18.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

двух разных пространствах: первую часть арии герой поёт у себя дома, вторую — на месте дуэли[229] (роль исполняет Игорь Озеров, поёт Антон Григорьев).

А телережиссёр Теодор Стёркин совершенно верно говорит о равных возможностях художественной интерпретации, как в музыкальных фильмах-спектаклях, так и при музыкальной телевизионной трансляции (когда музыкальное событие существует вне и независимо от телевидения), ведь главное и там и там сокрыто в самой музыке, её форме и содержании, реализованном на экране[230].

Поэтому и нам будет 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[231]:

фильм-на-музыку ←	***фильм-трансляция***	→ ***музыкальная трансляция***
фильм-концерт,	фильм-телеконцерт,	телеконцерт,
фильм-балет,	фильм-телебалет,	телебалет,
фильм-опера,	фильм-телеопера,	телеопера,
фильм-мюзикл	фильм-телемюзикл	телемюзикл
фильм-песня	и т. п.	и т. п.[232]
и т. п.		

Конечно же, ф и л ь м ы - н а - м у з ы к у — 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

---

[229] *Лисса З.* Эстетика киномузыки / пер. с нем.: А. О. Зеленина и Д. Л. Каравкина. М.: Искусство, 1970. С. 368-376.

[230] *Стёркин Т. А.* Становление профессии: О режиссуре муз. телевидения. М.: Искусство, 1980. С. 122-149. К примеру, автор напоминает о показанном по телевидению и описанном Галиной Троицкой выступлении Эмиля Гилельса в Большом зале Московской консерватории (режиссёр Н. Баранцева), исполняющего Пятый фортепианный концерт Бетховена (когда телевизионная передача приобрела самостоятельное значение, не тождественное транслируемому концерту), а также о цикле телефильмов «Искусство Святослава Рихтера» (особенно первом телефильме, посвящённом исполнению Концерта Моцарта B-dur № 18 для фортепиано с оркестром (режиссёр С. Чекин)) и телефильме «Пятнадцатый квартет Шостаковича» (режиссёр Н. Рудакова) с участием музыкантов квартета имени С. И. Танеева, который проанализировал А. Вартанов (в частности, говоря об изобразительной пластике смычков и цветовом решении музыкального фильма).

[231] Екатерина Ногайбаева-Брайтмэн пишет о трёх разновидностях каждой из двух аналогичных форм (полюсов) экранизации оперы: транскрипции (оперно-поэтическая композиция, телеспектакль, кинофильм-опера) и трансляции (прямая трансляция, запись по трансляции, специальная съёмка из театра). См.: *Ногайбаева-Брайтмэн Е. И.* Опера на экране: принципы воплощения: Автореф. кандидат. диссертации / Магнитогорск. гос. консерватория. Магнитогорск, 1998. С. 9.

[232] Ирина Шилова называет фильм-оперу «кинооперой», в отличие от несокращённой трансляции — телеоперы. См.: *Шилова И.* Классическая опера и телевидение (Заметки) // Музыка и телевидение. В. 1 / сост.: Г. Троицкая и Н. Афонина. М.: Сов. композитор, 1978. С. 23-24. Кстати, и Виссарион Шебалин говорил, прежде всего, не об экранизации традиционных оперных спектаклей, а о создании нового жанра музыкального кинофильма — кинооперы (написанной сценаристом и композитором) как более компактного по времени и динамичного варианта оперного произведения. См.: *Шебалин В.* О кинооперe // Искусство кино. М., 1953. № 3. С. 90-94.

принципы их построения неразрывно связаны с музыкальной логикой и содержанием музыкального материала традиционного произведения искусства.

Уже в тридцатые-сороковые годы XX века по всему миру создавались специфические «визуальные симфонии» на основе классических музыкальных композиций («Рапсодия в стиле блюз» и «Оптическая поэма» Оскара Фишингера, соответственно, на музыку Гершвина и Листа, «Киносцены» Александра Алексеева на музыку Шёнберга, «Фантазия» Уолта Диснея на музыку девяти композиторов[233] и т. д.) с развитыми абстрактно-визуальными или сюжетными анимационными и игровыми драматургиями. Тогда же начали создавать и сугубо игровые фильмы-концерты с номерной структурой. Например, «Концерт на экране» (1940) режиссёра Семёна Тимошенко включал в себя рассказы Чехова и Зощенко, сцены из спектакля «Борис Годунов», цирковой номер, фрагменты балетов, грузинскую народную песню, романс Рахманинова и другое.

Грандиозная двухчасовая «Фантазия» (1940) Диснея-продюсера представляет собой своеобразный музыкальный мультфильм-концерт со стереофоническим звуком. Концерт объединяет экранные анимационные и игровые технологии изобразительного ряда и звучание классических музыкальных произведений, причём визуальная составляющая по своей выразительной значимости максимально приближена к музыкальной и является не просто иллюстрацией к музыке, а одним из важных выразительных средств кинематографического произведения.

Вероятно, самым известным здесь является номер «Ученик чародея» на музыку Поля Дюка (режиссёр Джеймс Элгар)[234]. В качестве главного персонажа выступает Микки Маус, который неудачно заколдовал метлу, заставив её носить воду из колодца, в результате чего в доме чародея случился настоящий потоп[235]. Когда музыкальный номер заканчивается, убегающий от разгневавшегося чародея анимационный ученик оказывается около «живого» дирижёра. Он здоровается с ним, жмёт руку и благодарит (в роли изобразительной и звуковой «основы», соединяющей музыкально-визуальные номера «Фантазии», выступает дирижёр Леопольд Стоковский и его Филадельфийский оркестр).

В этом сюжетном номере программная музыка французского композитора выглядит совершенно по-мультипликационному. Собственно, мультипликационная

[233] Баха, Чайковского, Дюка, Стравинского, Бетховена, Понкьелли, Мусоргского, Шуберта, Дебюсси.
[234] Неслучайно, что этот номер был включён и в «Фантазию-2000» (1999).
[235] Сценарий написан по одноимённой балладе Гёте, явившейся основой программного симфонического скерцо Дюка.

синхронизация изображения и звука является принципом всей кинематографической «Фантазии»: музыкальные акценты и фактурные рисунки постоянно совпадают с движениями персонажей (или предметов) в кадре. Кроме того, изображение соответствует тембрам и характеру музыки. Например, когда ученику снится волшебный сон, звуки вибрафона «опредмечены» звёздочками на небе[236]. В целом создаётся обратное впечатление, что не фильм был нарисован и снят на традиционное концертно-музыкальное произведение, а музыка Дюка была специально написана для этого мультипликационного эпизода.

Появившиеся на домашних экранах во второй половине прошлого столетия телевизионные фильмы-балеты и фильмы-оперы, конечно, также построены не только по традиционным музыкально-хореографическим или музыкально-сценическим принципам и имеют много откровенно кинематографических элементов, через которые наглядно проявляются новые, но такие же равноправные выразительные средства экрана[237].

Так, уже в первом отечественном телефильме-балете «Граф Нулин» (1959)[238] экран крупным планом рисует очень мелкие штрихи и взгляды, невозможные в театральном балете (здесь даже есть киносъёмка в отражении бытового зеркала). Например, Нулин (в исполнении Сергея Кореня) едет в настоящей коляске с лошадьми среди настоящих лесов и полей. Вдруг пол в коляске проваливается. И только телевизионный зритель видит, как граф быстро и смешно семенит ногами. Кстати, в известной «Анюте» (1982)[239] присутствует аналогичный «танец ног» чиновников, сидящих за столами. Это, без сомнения, уже телехореография[240].

---

[236] См. также: *Севастьянова С. С.* Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре: Кандидат. диссертация / Казан. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. Астрахань, 2004. С. 168-169.

[237] *Cooke M.* Stage and Screen // Cooke M. A History of Film Music. N. Y.-Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2008. P. 131-182.

[238] ЦТ СССР, сценарист и балетмейстер-постановщик Владимир Варковицкий, оператор Дмитрий Зайцев, композитор Борис Асафьев.

[239] Ленфильм, сценарист и постановщик Александр Белинский, балетмейстер-постановщик Владимир Васильев, музыка Валерия Гаврилина.

[240] *Белова Е. П.* Ракурсы танца: телевизионный балет. М.: Искусство, 1991. С. 5-12, 102-103.
Главный балетмейстер Большого театра СССР Леонид Лавровский также писал о необходимости крупного плана (показа актёрской мимики) в соответствующих кульминационных моментах, о необходимости усиления зрительных форм и создания реализма интерьера при экранизации балета. И высказывался о неудачной съёмке балетных отрывков «Лебединого озера» в контексте «Большого концерта» (1951, Мосфильм, режиссёр Вера Строева), когда режиссёр-постановщик и операторы (Михаил Гиндин, Владимир Николаев) бережно перенесли на экран не только планировку и мизансцены театральных постановок, но и пресловутую балетную условность, осуществляя съёмки с точки, соответствующей положению зрителей в зале. См.: *Лавровский Л.* Балет на экране // Искусство кино. М., 1954. № 4. С. 100-105.

У режиссёров-балетмейстеров Наталии Рыженко и Виктора Смирнова-Голованова — фильмы-балеты «Ромео и Джульетта» (1968, музыка Петра Чайковского), «Федра» (1972, музыка Александра Локшина) и др. — главным средством выразительности становятся не только натуралистические интерьеры, крупные пантомимические планы и всевозможные ракурсы камеры, но и сложный кадровый монтаж (в том числе внутрикадровый), и светоцветовая гамма, и стоп-кадры (например, на прыжке Ромео в исполнении Михаила Лавровского), и рапидная (замедленная) съёмка (например, в *Adagio* первого балета), и комбинированные съёмки[241]. Так, в сольной вариации Федры в очень быстрой кадровой «нарезке» меняется даже покрой одежды героини. Уникален не сам танец или музыка, а ТВ-монтаж и техника съёмки данной сцены «Федры»[242].

А режиссёр Александр Белинский в содружестве с балетмейстером Дмитрием Брянцевым (фильм-балет «Старое танго», 1979, Лентелефильм, композитор Тимур Коган) сделали упор на мимику персонажа (в исполнении Екатерины Максимовой), иногда даже откровенно подмигивающего телезрителю, и полностью отошли от фронтальной съёмки (взгляда из зала), тотально применив ракурсную. Камера из-под стола, из-под рояля, в щёлке двери — яркие тому примеры[243].

Экранные модификации традиционных сценических жанров и кинематографические инсценировки больше всего коснулись опер. Если в балете главное для кадра — всё же пластика тела, то здесь уже во главу угла ставится само драматическое событие, артистическая игра. Поэтому для усиления этих факторов очень часто оперу (с купюрами) переносят в натуральные декорации и используют сверхкрупные планы певцов-актёров. Известный пример такого фильма — «Аида» (1953, Италия) Клименте Фракасси с драматической актрисой Софи Лорен в заглавной роли (поёт Рената Тебальди). А режиссёр Питер Селларс в телефильме-опере «Женитьба Фигаро» (1990, США), полностью сохранив всю музыкальную структуру австрийского композитора, для повышения и модернизации драматического начала увеличил паузы между музыкальными построениями и перенёс действие в современную манхэттенскую «высотку».

---

[241] *Рыженко Н., Смирнов-Голованов В.* Новое амплуа Терпсихоры // Сов. радио и телевидение. М., 1969. № 3. С. 10-12.
[242] Т/о «Экран», музыка Александра Локшина (Четвёртая симфония), в заглавной роли Нина Тимофеева.
[243] *Куржиямская А. М.* Рапсодии телеэкрана: Заметки о музыкальном телевидении. М.: Искусство, 1983. С. 38-39; *Белинский А.* Старое танго: Заметки телевизионного практика. М.: Искусство, 1988. С. 138-140; *Белова Е. П.* Ракурсы танца: телевизионный балет. М.: Искусство, 1991. С. 73-79.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Также в фильмах-операх нередко применяют изображение, комментирующее музыку[244] и, в частности, пение-рассказ, — то есть вокал временно делают закадровым слоем аудиопартитуры, а затем вновь «возвращают» его певцу или хору. Этот способ подачи вокального материала, весьма отличный от используемых в традиционных музыкальных спектаклях, формирует существенный акцент на драматической игре актёров.

В «Князе Игоре» (1969, СССР) Романа Тихомирова герои существуют на экране именно так — с закадровым и внутрикадровым пением. Например, ария князя Игоря «Ни сна, ни отдыха измученной душе» (в актёрском исполнении Бориса Хмельницкого, поёт Владимир Киняев) целиком построена на чередовании закадрового и внутрикадрового пения, первое из которых даёт актёру дополнительную возможность «провести» драматическую линию, а режиссёру «наглядно» показать мысли героя (его воспоминания о Ярославне) и гармонично ввести вокал в сюжетную линию игрового фильма, а также вывести вокал из неё, не «притормаживая» действия.

Собственно, для показа в кинотеатрах попытки звуковой экранизации оперы предпринимались уже в первой половине XX века. К примеру, первым советским кинофильмом-оперой с разговорными диалогами был «Наталка Полтавка» (1936)[245], снятый на «натуре», а фильмами-операми без разговорных диалогов являются кинолента «Черевички» (1944, СССР) режиссёров Надежды Кашеваровой и Михаила Шапиро или кинокартина «Паяцы» (1948, Италия) Марио Косты[246]. В них начали формироваться те вышеупомянутые основы съёмки, которые впоследствии переняли и оперные телефильмы.

И даже для оперных телефильмов, не записанных на плёнку, а идущих в эфир «вживую», достижения кинематографа оказались небесполезны. Например, одноактная опера Джан-Карло Менотти «Амаль и ночные гости» (1951)[247], специально написанная им для ежегодного американского телепоказа на Рождество, естественно, 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 Кирк Браунинг, дирижёр Томас Шипперс),

---

[244] Кстати, уже в 1930-е годы существовало мнение, что оперные лейтмотивы и «звуковые картины» на экране необходимо подкреплять зрительным образом. См.: *Кулаковский Л.* Опера и звуковое кино // Сов. музыка. М., 1933. № 4. С. 23-24.

[245] Українфільм, режиссёр Иван Кавалеридзе, музыка Николая Лысенко.

[246] *Хохлов Ю.* Классическую оперу — на экран // Сов. музыка. М., 1952. № 4. С. 69-70.

[247] Либретто (по мотивам живописной картины Иеронимуса Босха «Поклонение волхвов») и музыка Джан-Карло Менотти (1911-2007), оркестровка автора и Сэмюэла Барбера. Опера считается первой, специально написанной для телевидения США.

концентрировалась в основном на крупных планах исполнителей. А внутрикадровый монтаж одной из первых довоенных оперных постановок, шедших под аккомпанемент фортепиано на отечественном телевидении — «Севильский цирюльник» (1940, ОЛТЦ, режиссёр Теодор Стёркин) — выполнялся согласно музыкальной форме. К примеру, в первой части своей двухчастной арии Розина была показана в общем плане, а во второй части этот план постепенно укрупнялся, значительно приближаясь к лицу певицы-актрисы, и камера показывала своенравный, настойчивый характер героини Россини[248].

Проблему изображения неигрового музыкального вступления — увертюры — и в кино и на телевидении (и в фильмах, и при трансляции) решали и решают по-разному. Самый распространённый случай — это начальные титры на фоне декораций или же на фоне дирижёра и оркестра. Уже этот экранный вариант представления увертюры, «насыщенный» дополнительной текстовой информацией, заметно отличает его от традиционного театрального восприятия.

Однако даже так происходит не всегда, и дополнительная письменная информация более «глубоко» проникает в традиционное музыкально-сценическое произведение. Например, дирижёр-режиссёр Герберт фон Караян в своих «Паяцах» (1968) расположил титры не на инструментальном вступлении, а далее — на Прологе, то есть на самом действии[249]. А в «Лебедином озере» (1966) с Рудольфом Нуриевым и Марго Фонтейн, снятом на сцене Венской государственной оперы, на увертюре показаны не только титры, но и фрагмент либретто, остальные части которого появляются в интродукциях следующих актов балета[250].

Режиссёр Ингмар Бергман во время вступления к телефильму-опере «Волшебная флейта» (1975), претендуя на создание иллюзии «прямой» трансляции, но отказавшись от показа музыкантов в кадре и титров на экране, обращается, прежде всего, к зрительному залу, «рисует портреты» разношёрстной публики, разновозрастной и многонациональной (в том числе показывается сам режиссёр и его постоянный телеоператор — Свен Нюквист), в которой своеобразным рефреном является лицо юной рыжеволосой зрительницы. Однако музыка Моцарта здесь звучит в явно студийной записи (акустика театрального зала при перемещении телекамеры и шумы публики

[248] *Стёркин Т. А.* Становление профессии: О режиссуре муз. телевидения. М.: Искусство, 1980. С. 18-19.
[249] Во время увертюры, соответственно, показан играющий оркестр.
[250] *Swan Lake. Margot Fonteyn & Rudolf Nureyev*, телережиссёр Трак Брансс, дирижёр Джон Лэнчбери.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

полностью отсутствуют[251]), что, со звуковой стороны, наоборот, подчёркивает жанр фильма-на-музыку.

А в десятиоскарном американском киномюзикле «Вестсайдская история» (1961) Роберта Уайза и Джерома Роббинса, где на увертюре также отсутствуют начальные титры, экран (на котором видны силуэты западного побережья Нью-Йорка, снятого с вертолёта) в соответствии с музыкальными темами Леонарда Бернстайна меняет цвета — с жёлтого (цвет дня) на красный (цвет вражды), с красного на синий (цвет светлой ночи и любви) и т. д. На заключительном кадансе увертюры воцаряется синий цвет, олицетворяющий собой победу любви над враждой. Так в цветомузыкальное решение вступления авторы заложили основу драматической линии сюжета мюзикла. Саму же увертюру можно считать вариантом воплощения экранной «цветомузыки», где новым и важным, отличительным от традиционного представления этого музыкального спектакля, выразительным параметром становится именно цвет.

В принципе уже на увертюре может начинаться игровое действие, как это часто происходит в кино. Например, в фильме-опере Франко Дзеффирелли «Травиата» (1982) начальные титры проходят до музыкального произведения, а небольшая симфоническая увертюра сразу сопровождается постановочными кадрами. Так, на вступлении (хорал высоких струнных) в сумрачно-синеватых тонах показан опустевший парижский дом уже умершей Виолетты, из которого рабочие, вероятно, на распродажу выносят мебель и другие предметы интерьера. На главной теме (тема любви, E-dur) один из рабочих замечает портрет Виолетты, который сильно поражает его воображение. В музыкальной теме возникает прерванный каданс, и внимание героя переносится на проходящих в коридоре людей. На втором проведении этой темы он направляется в комнату героини, которая, к его большому удивлению, сначала лежит на кровати, но потом вдруг оживает, смущая любопытного юношу, и медленно выходит в коридор. Увертюра заканчивается, и унылый «призрак» Виолетты охватывают бурные воспоминания, начинается ярко-цветное действие согласно оперному либретто.

Дзеффирелли не просто экранизовал традиционное музыкально-сценическое произведение Верди, а добавил отдельный небольшой сюжет на инструментальное вступление оперы. Кстати, в фильмах возможны и более изощрённые варианты изображения увертюры. В названном телепроизведении Питера Селларса под ре-

[251] Только в конце увертюры в аудиопартитуре телефильма-оперы появляется имитация зрительских аплодисментов.

мажорный «шлягер» Моцарта смонтирован настоящий видеоклип о современном городе Нью-Йорке.

К с м е ж н ы м ж а н р а м 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 — это «прерванная» трансляция, которую можно изобразить графически следующим образом:

трансляция	интервью	трансляция	интервью, фрагмент репетиции	трансляция	мини-справка

— или же в одном экранном произведении соединены элементы обыкновенной трансляции музыкального исполнения и явные элементы фильма.

Так, телеконцерт «Элвис» (1968)[252] имеет явные черты фильма: увертюру — театрализованную, подобную клипу, постановку на две песни («Неприятность» и «Гитарист»), «вставки» (также аналогичные постановки на попурри из песен) и визуальный переход с постановки на трансляционные кадры, произведённый в течение одной песни «Неприятность» / *Trouble*. Все театральные постановки были записаны заранее и «переплетались» с также записанным выступлением Элвиса Пресли на окружённой слушателями сцене (кстати, произошедшим после семилетнего перерыва, во время которого певец занимался актёрской карьерой в кино).

Чтобы усилить именно «живую» обстановку концерта, телеоператор почти всё время «держит» в кадре зрительный зал (это возможно благодаря маленькой сцене в его центре) — публику, пришедшую в калифорнийскую студию *NBC* (г. Бёрбанк) на встречу со своим кумиром. И хотя эта встреча в традициях джем-сешн рок-певца и музыкантов-инструменталистов является основой данного (впервые показанного вечером 3 декабря 1968 года) телевизионного концерта, постановочные кадры «говорят» о синтетической направленности режиссёрского воплощения музыкального исполнения на экране, где важно было не просто показать само исполнение, но и создать специфически телевизионные способы воздействия на телезрителей. Неслучайно, что после оглушительного успеха этой смежной с фильмом музыкальной трансляции Пресли просто был вынужден вернуться к своей концертной деятельности.

[252] Продюсер и режиссёр Стив Биндер, телеоператор Джерри Смит.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Фильм-телебалет «Кармен-сюита» (1978) Феликса Слидовкера, с одной стороны, можно было бы отнести к жанру трансляции. Здесь действие всё время происходит на сцене, и превалируют общий и средний планы, призванные, прежде всего, показать нам танец хореографа Альберта Алонсо, а не выявляющие виртуозность экрана. Однако в кадре даже мельком нет ни зрителя, ни оркестра, да и сама сцена представляет собой арену (что не типично для театрального балета), вокруг которой двигается камера (динамическая съёмка), «пробиваясь» сквозь теневые контуры героев (явно постановочный телетрюк). А также есть откровенно нетеатральные нюансы: смотрящие в щель глаза, замедленно падающие игральные карты и т. д. Оттого «Кармен-сюиту» также можно считать смежным жанром между фильмом-на-музыку и музыкальной трансляцией.

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». В любом случае, проводя музыкальную трансляцию, профессиональные авторы заранее намечают пути и способы превращения музыкальной (или музыкально-сценической, музыкально-хореографической и т. д.) партитуры в аудиовизуальную, экранную партитуру для того, чтобы новые, дополнительные изобразительные средства экрана «работали» на традиционное музыкальное произведение, а не вопреки ему.

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.

Главный редактор музыкального вещания Всесоюзного радио Николай Чаплыгин пишет об очень удачном примере трансляции по советскому телевидению концертов

Вана Клайберна, где присутствовал впечатляющий показ крупным планом рук, лица пианиста — в слиянии с одухотворённым исполнением[253].

Телекамера, всё время следующая за манипуляциями музыкантов, особенно актуальна в сольных выступлениях, в джазе, где солированию придаётся ещё и композиционный статус, или в телеопере, являющейся больше спектаклем, чем музыкальным исполнением. А, например, в симфонической музыке к soli в кадре обращаются с точным расчётом, не впадая в примитивизм «монтажа по инструментам» (уместного только в учебных целях). Николай Карцов верно замечает по этому поводу, что прямое иллюстрирование при показе музыкального исполнения плоско, вульгарно и примитивно[254].

Собственно, в оркестровой музыке носителем основных жестов является дирижёр. С визуально-музыкальной точки зрения дирижёр в кадре — очень интонационно и оправданно. Поэтому неслучайно, что монтаж трансляций симфоний Бетховена в исполнении Берлинского филармонического оркестра под управлением Караяна всегда очень гармонично обобщён «рефренным» присутствием в кадре дирижёра.

Например, записанная из студии для возможности телепоказа и просмотра в условиях «домашнего видео» Вторая симфония (1984)[255] имеет такие, довольно необычные, крупные ракурсы, что в кадре нигде не видно студийных микрофонов. И изобразительный ряд уже вступления первой части симфонии (Adagio molto) построен как постоянное чередование дирижёра и оркестрантов. Камера «смотрит» на дирижирующего Караяна то изнутри оркестра, то сбоку, то сверху сзади, чередуя его образ с солирующими гобоистами, скрипачами, виолончелистами и т. д. через монтажные наплывы изображения[256]. Далее сонатное allegro (Allegro con brio) представлено более широкими линиями монтажной «нарезки» изображения, апеллирующего к музыкальным темам, предложениям и иногда фразам, а не к показам солирующих групп музыкантов симфонического оркестра.

Появление дирижёра в кадре может использоваться и в качестве дополнительного визуального приёма разделения, к примеру, оперных сцен. Кирк Браунинг и Франко Дзеффирелли в телеопере «Турандот» (1988, Метрополитен-опера) изобразительными «врезками» дирижёра Джеймса Ливайна нагляднее «делят» музыкальную форму оперы

---

[253] *Чаплыгин Н.* Музыка в телевидении // Сов. музыка. М., 1959. № 4. С. 147.
[254] *Карцов Н. П.* «Показывают» музыку // Карцов Н. П. Телевидение в нашей жизни. М.: Знание, 1981. С. 45.
[255] Режиссёры Эрнст Вилд и Герберт фон Караян, оператор Эрнст Штритзингер.
[256] Монтаж кадров встык происходит только при резкой смене фактуры, например, на soli скрипок или литавр с трубами.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

на сцены, обозначенные Пуччини. Такие изобразительные элементы выполняют вспомогательную структурирующую функцию по отношению к традиционному музыкально-сценическому произведению.

Кстати, изображения в кадре для этих целей другого участника исполнения традиционного произведения — зрителя — также не редкость. К тому же, изображаемый зритель может выступать в качестве краткого портрета вовлечённой в исполнение публики, непосредственно воспринимающей концертное или сценическое представление. В последнем случае это изображение обычно возникает лишь вскользь: длительная реакция зрительного зала здесь не приемлема, ведь музыкальная трансляция — это не передача о публике и не о её реакции[257]. Неслучайно, что во многих профессиональных трансляциях даже на аплодисментах, занавесах и поклонах режиссёры вообще не прибегают к показу публики, как это можно наблюдать, к примеру, в вышеупомянутой телеопере «Турандот».

Известный режиссёр оперного телевидения и музыкальной трансляции Брайан Лардж[258] обычно показывает оркестровую музыку подобно Караяну — с постоянным обращением к изображению дирижёра и публикой, появляющейся в кадре только перед и после выступления оркестра. Кроме того, Лардж практически всегда рассчитывает монтаж изображения по музыкальным структурам. Например, в новогоднем концерте 1 января 2011 года из Золотого зала *Musikverien*, который «впрямую» транслировался на более чем 70 каналах мира (в том числе на телеканале «Россия К») и был посвящён музыке Штраусов и их современников[259], это определённо можно было наблюдать в «Испанском марше» Иоганна Штрауса-сына.

Во-вторых, как уже было упомянуто в случаях с Караяном и Ларджем, 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.

---

[257] *Корыхалова Н.* Инструментальная музыка на телевизионном экране // Музыка и телевидение. В. 1 / сост.: Г. Троицкая и Н. Афонина. М.: Сов. композитор, 1978. С. 71-73.

[258] Брайан Лардж 15 лет работал режиссёром оперного телевидения и музыкальной трансляции *BBC* (1965-1980). Например, тогда он режиссировал премьерную трансляцию телевизионной оперы Бенджамина Бриттена «Оуэн Уингрэйв» (16 мая 1971 года, *BBC2*, дирижировал автор).

[259] Концерт Венского филармонического оркестра, дирижёр Франц Вельзер Мёст.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

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.

Так, например, мелкий монтаж, безусловно, хорош для подвижной музыки, где он дополнительно подчёркивает темп музыкального произведения. Это финал оперы Моцарта в телефильме Селларса «Женитьба Фигаро», сцена подготовки эшафота в телеопере «Турандот», показанной из Метрополитен-оперы, быстрая песня *Baby, What You Want Me to Do?* в телеконцерте «Элвис». Небыстрая кадровая «нарезка», медленная панорама и кадровые наплывы, наоборот, оптимальны для кантиленной музыки, такой как песня *Are You Lonesome Tonight?* («Элвис»), сцена встречи луны в телевизионном показе оперы Пуччини «Турандот» или вступление первой части Второй симфонии Бетховена в вышеназванной видеозаписи Берлинского филармонического оркестра.

К слову, резкая смена планов при плавной мелодии чаще «звучит» нехорошо. Так, при трансляции «Пиковой дамы» из Мариинского театра (1992)[260] в романсе Полины (исполняет Ольга Бородина) на затаённых словах «*могила, могила, могила*» резкий скачок камеры на повторяющемся слове неуместно оборвал кульминационное напряжение в музыке. Монтаж визуального ряда в данном фрагменте трансляции слегка нарушил художественную линию традиционного произведения музыкального театра, «переводимого» со сцены на экран телевизора.

Кинетический режим съёмки (изменение темпа), как правило, можно видеть в аналогичной музыкальной ситуации. Так сделаны «перебежки» китайских министров Пинга, Понга и Панга во время императорской церемонии в упомянутой телеопере Браунинга / Дзеффирелли. Резкое приближение-удаление камеры обычно используется для внезапных сопоставлений динамики (например, симфоний Моцарта, Бетховена, Шостаковича и т. д.), крупный план чаще возникает на solo (в фильмах-на-музыку — сверхкрупный), общий — на tutti. Отъезд камеры режиссёры музыкальной трансляции делают при плавном, обобщённом движении или же при замедлении, а также при crescendo и движении к кульминации, наезд камеры используют при выходе на лирическое solo, либо при ускорении движения, decrescendo или движении от кульминации. И т. д. и т. п.

[260] Телережиссёр Брайан Лардж, дирижёр Валерий Гергиев.

Всё это можно видеть в музыкальных трансляциях, осуществленных такими мастерами экранного искусства, как телережиссёр Брайан Лардж. Также и в телемюзикле другого британского режиссёра — Тревора Нанна — «Оклахома!» (1999, сорежиссёр Крис Хант)[261] вся кадровая «нарезка» соотносится с музыкальными фразами вокалистов, разыгрывающих американский мюзикл на театральной сцене. Сама же телекамера не ограничивается фронтальными ракурсами и, подобно актёру, перемещается по сцене, выявляя наиболее характерные движения и мимику героев[262].

Татьяна Курышева справедливо указывает, что режиссёр и его помощники должны знать нотную партитуру и уметь её выигрышно преподнести слушающему зрителю. Монтаж по музыке, по музыкальным цезурам, внимание к процессу музицирования, наезды-отъезды камеры, «показ кульминаций» — групп главенствующих инструментов или, напротив, «туттийных» общих планов, и т. д. для телезрителя, слушающего музыку по трансляции из концертного зала, всё это исключительно важно[263].

Также и Елена Петрушанская, говоря об инструментальной музыке на телеэкране, пишет о покадровом монтаже изображения (который «вторит» музыкальному синтаксису, подчёркивает метр высшего порядка, выделяет линии инструментального развития, зримо обозначает грани формы и т. д) и о внутрикадровом монтаже (который высвечивает инструментальные диалоги, отображает фактурные особенности, соотношение оркестровых линий и обусловлен исполнительской моторикой, интонационной характерностью, мелодико-ритмическим орнаментом, агогикой, динамикой и т. п.).

Кроме того, важным компонентом Петрушанская считает связь музыки и светоцветового содержания изображения. К примеру, она выделяет экспрессивное светоцветовое решение фильма «Третья симфония Бетховена» (режиссёр Е. Гинзбург) и световые лейтмотивы в телефильме «Пятнадцатый квартет Шостаковича» (режиссёр Н. Рудакова)[264].

Но, в любом случае, какие бы ещё приёмы с камерой, монтажом изображения, освещением или цветом ни применялись, телеоператорская и режиссёрская работа в трансляции логически синхронизирована с музыкой и её выразительными

---

[261] Либретто Оскара Хаммерстайна-II, музыка Роберта Роджерса.
[262] *Fawkes R.* Opera on Film. L.: Duckworth, 2000. P. 196-209.
[263] *Курышева Т. А.* Диалоги о музыке перед камерой. М.: АСТ, 2005. С. 12.
[264] *Петрушанская Е. М.* Инструментальная музыка на телевизионном экране: Эстетические проблемы адаптации: Автореф. кандидат. диссертации / ВНИИ искусствознания. М., 1987. С. 16-18. О цветном решении фильмов Е. Гинзбурга (о Третьей симфонии Бетховена) и В. Головина (о Четвёртой симфонии Бетховена) в соответствии с музыкальными образами см.: *Авербах Е. М.* Музыка на телевидении. М.: Знание, 1984. С. 31-32.

параметрами. Эта логика и есть та аудиовизуальная партитура, на основе которой транслируемое музыкальное произведение органично существует на экране в своём новом медиа-«одеянии». Неслучайно, что Анри Вартанов говорит о пластических акцентах камер при показе оперы. Ведь ни музыкальные достоинства сочинения, ни вокально-сценическое мастерство ещё не гарантируют успеха на телеэкране: необходима выразительная форма экранного воплощения оперного произведения[265].

Конечно, чтобы более подробно охватить проблемы музыкальной трансляции и смежных с ней жанров, нужны большие, самостоятельные исследования, ведь материал обширен и интерес к музыкальным произведениям на экране не угасает до сих пор. И в каждом конкретном произведении, переносимом с концертной или театральной сцены в пространство телевидения, существуют свои визуально-музыкальные принципы воплощения, продиктованные именно его музыкальными образами.

Ещё немецкий учёный Курт Лондон приводил образец небольшого отрывка сценария монтажа и работы с киноаппаратом первого киноконцерта, когда с экрана в исполнении оркестра Берлинской государственной оперы под управлением Макса фон Шиллингса звучала увертюра к опере «Вильгельм Телль» (1932)[266]:

Такты 1-44.	Направить на струнные инструменты. На экране видна небольшая группа струнных.
Такты 45-79.	Аппарат поворачивается справа налево, пока весь оркестр не станет видимым. Дирижёр виден со стороны оркестра попеременно, то сбоку, то спереди. Вмонтировать снимки тромбонистов.
Такт 80.	Съёмка в крупном плане ударника, который сидит на самом возвышенном месте в оркестре; он поднимается и ударяет в тарелки.
Такты 81-83.	Съёмка в крупном плане дирижёра спереди.
Такты 84-116.	Аппарат медленно отдвигается назад, оркестр всё более отходит вдаль.
Такты 117-128.	Съёмка оркестра в общем плане. По мере того как тускнеет изображение, слабеет также и звук.

Нотная партитура уже тогда являлась руководством к экранной визуализации, а съёмочный аппарат был подвижным и направлялся как на дирижёра, так и на отдельные группы инструментов, по возможности подчёркивая структуру и характер музыки Россини, а также «визуальные темы» музыкантов.

[265] *Вартанов А.* Встречи с оперой // Сов. музыка. М., 1985. № 4. С. 95.
[266] *Лондон К.* Музыка фильма / пер. с нем. под ред. М. Черёмухина. М.-Л.: Искусство, 1937. С. 95-96.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Это, естественно, были только первые азы исполнения музыки на звучащем экране, которые впоследствии стало активно развивать телевидение музыкальной трансляции по всему миру и достигло художественных высот, некоторые из которых мы систематизированно осветили в данном параграфе.

А на противоположном полюсе — среди фильмов-на-музыку — на современном телевидении определённо лидирующее положение занял песенный видеоклип, который стал не просто одним из самых популярных медиажанров, но и основой самостоятельных музыкально-трансляционных каналов. Поэтому жанр фильма-песни мы рассмотрим отдельно и более досконально в следующем параграфе.

II / § 2. Драматургия песенного видеоклипа.

Не секрет, что одним из ведущих музыкальных жанров современных электронных масс-медиа является песенный видеоклип (англ. *song video*), синтезирующий на экране песню и некое изображение. Многие телеканалы, такие как *MTV*, *MTV2*, *VH1*, *MAD*, *VIVA*, *CMT, TMF*, Муз-ТВ и т. д., прежде всего, основаны на 3-5-минутных песенных клипах популярной музыки. Здесь надо оговориться, что видеоклип, в принципе, может быть снят и на инструментальную пьесу. К примеру, телережиссёр Андрей Столяров рассказывает об опыте создания фильмов-клипов на симфоническую классику («Квартет Шостаковича»)[267]. Или же можно назвать замечательный получасовой фильм-клип «634 такта Владимира Тарасова» (1989, т/о «Экран», режиссёр Святослав Чекин) на авангардную электро-джазовую композицию *ATTO-IV*. Но «песенное видео» приобрело несравнимо более массовый характер своего появления и существования в визуальных СМИ.

Современный песенный видеоклип, за исключением трансляционных кадров, основан на абсолютно новом и полном создании изображаемого ряда. В отличие от музыкальных фильмов-спектаклей, в либретто которых так или иначе уже изначально заложен некий сценарный план для «видео», в песне чаще всего такого сценария нет. Её словесный текст может только косвенно указывать на сюжетную линию будущего музыкального мини-фильма или же, вообще, контрастировать с ним. Но связь с экранной вокализацией и инсценировкой фильмов-опер и киномюзиклов, хореографическими движениями фильмов-балетов, а также литературной постановкой в песенных клипах непременно присутствует. Их лучшие образцы «впитали» в себя все

[267] *Столяров А.* Телевидение классики (интервью) // Телефорум. М., 2002. Январь-февраль. С. 35-38.

эти традиции экранного искусства и представляют собой, с точки зрения их технологии, органичный синтез перечисленных жанров.

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 иллюстрирований песен рисованными на стекле слайдами[268], от «немых» кинокартин француза Жоржа Мельеса, сделанных для последующего показа с синхронным музыкальным исполнением[269], и от «экранных песен» (англ. *screen songs*) с элементами караоке[270], 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.)[271], — через музыкальный кинематограф, в том числе с участием эстрадных исполнителей[272], фильмы-мюзиклы, фильмы-оперы, фильмы-балеты, анимационные

---

[268] Например, одной из первых иллюстрируемых песен в театре была *The Little Lost Child* (1894) Джозефа У. Стерна и Эдварда Б. Маркса, написанная для солиста, хора и фортепиано. Будучи одновременно нотными издателями (*Joseph W. Stern & Co.*), авторы для рекламирования изданных нот песни пригласили Джорджа Х. Томаса — автора идеи светового проецирования рисованных на стекле слайдов во время исполнения песни. См.: *Altman R.* Silent Film Sound. N. Y.: Columbia University Press, 2004. P. 141.

[269] Например, в комедийном мини-фильме «Меломан» (1903, Париж-Нью-Йорк) дирижёр (в исполнении самого Ж. Мельеса) и музыканты останавливаются у пяти телеграфных проводов — своеобразного нотного стана. Дирижёр последовательно забрасывает на провода свои многократно отрастающие головы, становящиеся нотами британского гимна «Боже, храни Королеву» (1743, композитор Хенри Кэри), после чего исполнители соответственно взмахам дирижёра поднимают таблички с буквенным обозначением первого периода мелодии торжественной песни: UT-UT-RE-SI-UT-RE — MI-MI-FA-MI-RE-UT — RE-UT-SI-UT.

[270] С конца 1920-х годов студия Макса Флейшера стала выпускать музыкальные мультфильмы «screen songs», в которых звучала песня, а на экране шарик прыгал по её стихотворному тексту, приглашая кинозрителей солировать или подпевать закадровым исполнителям. К примеру, *After the Ball* (1929) именно таким образом изображает произведение автора-песенника Чарльза К. Харриса.

[271] Трёхминутные фильмы-исполнения *soundies* в 1940-1946 годах производились преимущественно в США (Нью-Йорк, Чикаго, Голливуд) для визуально-музыкальных автоматов *Panoram*. Аналогичные фильмы появились в Европе в послевоенное время, в конце 1950-х годов, в связи с изобретением соответствующих автоматов, например таких, как *Scopitone* (Франция) или *Cinebox* (Италия). См.: *Austerlitz S.* Money for Nothing: A History of the Music Video from the Beatles to the White Stripes. L.-N. Y.: Continuum, 2007. P. 14-15.

[272] Так, уже апофеозный финал «Короля джаза» (1930, США, режиссёр Джон Мюррэй Андерсон) с Полом Уайтманом в главной роли, превратившийся под «Рапсодию в стиле блюз» Дж. Гершвина / Ф. Грофе в быстро вращающееся против часовой стрелки изображение музыкантов и танцоров, вызвал небывалый резонанс в мировой прессе, которая отметила, что это какой-то новый визуальный спецэффект, доселе неизвестный. Стало очевидным, что в фильме могут быть использованы не только трансляционные методы отображения эстрадного музыкального номера, но и специфически экранные технологии. К слову, в том же фильме песенно-танцевальные номера «Счастливые ножки» (музыка Милтона Эйджера, слова Джека Эллена) открываются приплясывающими над оркестром гигантскими женскими туфлями. Кстати, в это же время (1930-1931) кинокомпания *Warner Bros.* выпустила несколько шестиминутных песенных «киноклипов» серии *Spooney Melodies*, аналогично соединяющих в изображении показ певца и мультипликационные эффекты [сохранился только один, первый, песенный киноклип на песню *Crying for the Carolines* (1930, студия Леона Шлезингера, визуализатор Нил МакГвайер, музыка Хэрри Уоррена в аранжировке Фрэнка Марсалеса, слова Сэма Льюиса и Джо Янга) в исполнении поющего органиста Милтона Чарльза].

«визуальные симфонии» и фильмы-клипы[273] — к феномену «экранизации» песни, когда в кадре полностью отсутствует изображение исполнителя или его «суррогата».

К примеру, последнее можно наблюдать в двухминутной песне-клипе «Элинор Ригби» (для вокалистов и двойного струнного квартета, аранжировщик Джордж Мартин) в контексте девяностоминутного музыкального мультфильма *Yellow Submarine*, который на основе песен группы *The Beatles* произвели на свет великобританская студия *A King Features Production* и канадский режиссёр Джордж Даннинг в 1968 году. По большому счёту, это простой калейдоскоп рисованных кадров, через которые проплывает жёлтая подводная лодка, организованный строго по музыкально-речевым фразам песни.

С 60-х годов XX века на телевидении по всему миру фрагментарно начинают появляться не просто трансляции исполнителей песен, но специально произведённые ролики, в которых присутствуют постановочные принципы и элементы дополнительной обработки изображения. Например, в 1961 году Оззи Нельсон снял музыкальное исполнение песни «Странник» / *Travelin' Man* своим сыном Рикки Нельсоном, рассчитывая показывать его именно по телевидению. Во второй части данного американского чёрно-белого ролика песня просто повторяется, но в изображении фоном присутствует второй план, сделанный оптическим методом наложения кинокадров.

А, например, в 1963 году для эфирных целей на шоссе Тихоокеанского побережья Малибу снимается цветной постановочный фильм-ролик на песню *Surf City* мужского калифорнийского дуэта *Jan and Dean*, выглядящий абсолютно так же, как песенный номер голливудского музыкального кинофильма[274]. Кстати, в том же году на японском телевидении в передаче «Мы встретимся в семь?» показывается аналогичный, но намного более «скромный» в производственно-постановочной реализации, двухцветный ролик «Сукияки»[275] в вокальном исполнении Кью Сакамото.

Солисты английского квартета *The Beatles*, помимо полнометражных фильмов Ричарда Лестера с их участием[276], направленных на рекламирование и «раскрутку»

---

[273] К примеру, 15-минутный фильм-клип «Сан-Франциско» (1968, Великобритания) Энтони Стерна, который смонтирован на основе сокращённой версии пьесы *Interstellar Overdrive* (1966) группы *Pink Floyd*.
[274] К слову, точно так же выглядели и многие «клипы» первой половины XX века, предназначенные для кинопоказа. См., например, песенный киноролик «Пароход» (музыка Николая Минха, слова Анатолия Д'Актиля и др.) в исполнении Леонида Утёсова (1939, СССР), кстати, в котором он сам играет шесть ролей.
[275] Японское блюдо.
[276] *A Hard Day's Night* (1964, чёрно-белый), *Help!* (1965, цветной). Например, в первом из них часто во время песни изображены псевдодокументальные кадры преследования фанатами своих музыкальных кумиров. См. также: *Donnelly K. J.* Pop Music in British Cinema: A Chronicle. L.: BFI Publishing, 2001. 274 pp.

коллектива, в 1965 году занимаются выпуском короткометражных рекламных клипов (англ. *promotional clips*) — *Day Tripper*, *Help!*, *I Feel Fine*, *Ticket to Ride*, *We Can Work It Out*. Это имитирующие исполнение песен чёрно-белые киноролики, снятые в студии с декорациями или без них и нацеленные на демонстрацию в кинотеатрах, клубах и, особенно, на ТВ. Почти все они показывались в то время в телепередачах в Великобритании (*Top of the Pops*, *Thank You Lucky Stars*), а также на телеканале *Hullabaloo* (США)[277]. С тех пор и до нынешнего времени телевизионный песенный клип выполняет функцию популяризации творчества того или иного исполнителя[278].

В следующем году телережиссёр Майкл Линдси-Хагг создаёт с квартетом цветные так называемые «отснятые вставки» (англ. *filmed inserts*) — «Дождь» и «Начинающий писатель» / *Paperback Writer* — для использования их в музыкальных телевизионных программах США и Великобритании, когда артисты физически не могут выступать «живьём»[279]. В принципе, это уже «полнокровные» песенные клипы, сделанные при помощи переносной кинокамеры, рапидной съёмки и постановочных на природе кадров.

В них присутствует ритмический монтаж кинокадров, выполненный согласно музыкальным фактурным рисункам. Так, например, во второй версии первого из этих песенных клипов быстрый кадровый монтаж соответствует ритмическим рисункам малого барабана, а изменение цветного изображения на чёрно-белое и обратно происходит синхронно с фактурой ритм-гитары[280].

Вообще, в 1960-1970-е годы рекламные клипы и *filmed inserts* нередко использовались британскими эстрадными артистами, чтобы заменить их личное присутствие у телекамеры. К примеру, можно назвать чёрно-белый комический мини-

---

[277] Такую рекламную акцию подхватили и другие эстрадные исполнители. Например, это киноролики *Set You Free This Time* (1965) группы *The Birds*, «Не могу объяснить» (1965) вокально-инструментального ансамбля *The Who*.

[278] Неслучайно, что песенному видеоклипу часто присуще не только развлекательное, но и эпатажное качество: зрителя нужно заинтересовать до такой степени, чтобы он надолго запомнил того или иного певца или песню. Отсюда проявляются даже сюжеты анекдотического или шокирующего характера. Так, в своё время переодетые в женщин музыканты-мужчины *Queen* в клипе *I Want to Break Free* (1984, режиссёр Дэвид Мэллет) иронизировали по поводу табу пуританской культуры. Кстати, в 1980-е годы из-за этого видеоклип, совершенно «невинный» по сегодняшним нравственным понятиям, был запрещён к показу на *MTV*. См. также: *Goodwin A.* Dancing In the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture. Minneapolis (MN): University of Minnesota Press, 1992. P. 156-180.

[279] Если артист не мог участвовать в передаче лично и не предоставлял «отснятые вставки», многие телешоу мира (*Top of the Pops* / Великобритания, *Radio with Pictures* / Новая Зеландия, *Countdown* / Австралия и др.) во время звучания аудиозаписи песни показывали либо его фотографии или рисованный материал, либо устраивали танцевальные представления.

[280] Эти начинания продолжил шведский режиссёр Питер Голдманн, сделавший с группой песенные клипы *Strawberry Fields Forever*, *Penny Lane* (1967), добавив в технологию изготовления изображения фильтры цвета, а в сюжет — сюрреалистические, более абстрактные образы.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

фильм *Dead End Street* (1966) группы *The Kinks*, который телеканал *BBC* отказывался показывать из-за этических соображений (в кадре присутствует гроб, похороны и сбежавший покойник), «Счастливый Джек» (1966) вокально-инструментального ансамбля *The Who*, чёрно-белые и цветные клипы 1966-1967 годов режиссёра Питера Уайтхеда для групп *The Rolling Stones* (*Have You Seen Your Mother, Baby, Standing in the Shadow?*, «Мы любим вас»), *Pink Floyd* («Чучело», «Арнольд Лэйн»), а также 1972-1973 годов — фотографа Мика Рока для Дэвида Боуи («Джон, я только танцую», «Джин Джини», «Космическая причуда»[281] и «Жизнь на Марсе?»).

Кроме Великобритании, «отснятые вставки» появлялись и в других странах. В Австралии, к примеру, это «Похороненный и мёртвый» (1967) группы *The Master Apprentices*, «Родной» (1967) коллектива *The Loved Ones*, *Eagle Rock* (1971) ансамбля *Daddy Rock*. В США — это песенные клипы *Break on Through (To the Other Side)* (1967) и «Неизвестный солдат» (1968) Марка Абрамсона для группы *The Doors*, в которые, для того, чтобы придать мини-фильмам образ нахождения в телевизионной студии, вписаны возгласы и аплодисменты имитируемой студийной аудитории.

Однако говорить о песенном видеоклипе как о самостоятельном и полностью сложившемся мини-видеофильме, обосновавшемся на телевидении и повлёкшим за собой его заметную модификацию, можно только, начиная со второй половины 1970-х годов.

Основателем песенного видеоклипа как медиажанра может считаться британская группа *Queen* и музыкальный видеоролик «Богемская рапсодия» режиссёра Брюса Говерса, 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, которое, кстати, в течение десятилетия после премьеры видеоклипа в эфире «охватило» визуальные медиа всего мира (*MTV*, *MuchMusic*, *VH-1: Video Hits One* и т. д.)[282].

Песня-баллада была основой винилового альбома *Night at the Opera* и записана под руководством Фредди Меркьюри с помощью продюсера Роя Томаса Бейкера[283]. С

[281] Более ранее видео на песню «Космическая причуда» было создано в 1969 году.
[282] В документальном телефильме Карла Джонстона «История “Богемской рапсодии”» (Великобритания), вышедшего на телеканале *BBC* 4 декабря 2004 года, данный видеоклип даже считают точкой отсчёта первого в мире 24-часового музыкального телеканала — *MTV*.
[283] Первоначально песня была выпущена на отдельной стороне пластинки — как сингл (англ. *single*), т. е. отдельно, не в контексте альбома.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

музыкальной точки зрения, она представляла собой довольно необычный и очень яркий стиль (сплав рок-музыки с академической оперной традицией), фантазийную контрастно-составную форму с развитым тональным планом (B-dur — Es-dur — A-dur — Es-dur — F-dur), хронометраж в 6 минут, почти вдвое превышающий «стандарт» эстрадной песни (и, соответственно, песенного клипа), и звуковую обработку вокальных голосов — их искажения и удвоения трёхголосия, сделанные при помощи многодорожечной магнитной аудиозаписи.

Для успеха продажи своей новой пластинки группа запланировала очередное участие в одной из самых популярных музыкальных телевизионных передач тех лет — вечернем хит-параде *Top of the Pops* (транслируемом по четвергам на телеканале *BBC1*) в ноябре 1975 года. Не имея возможности присутствовать в эфире лично, музыканты, как и многие другие их коллеги, решили снять исполнение «Богемской рапсодии» на плёнку. Говерс и оператор Бэрри Додд осуществили эти съёмки на магнитной ленте[284], использовав возможности разложения кадра с помощью специальной линзы, надеваемой на объектив видеокамеры, и других изобразительных приёмов, например, таких, как каскадное отражение предмета. Опыт настолько удался, что когда ролик был передан в *Top of the Pops*, телезрители были буквально ошеломлены видеоэффектами самого длинного на те времена «мини-фильма на песню», которые даже в кинематографе встречались нечасто[285].

Видеоклип «Богемская рапсодия» имеет нарочито замкнутую структуру, подчёркивающую его фильмовую принадлежность. Песня начинается в темноте, только потом высвечиваются силуэты певцов, а заканчивается — изображением удара в гонг. Кроме того, структура фантазии сочетается с определённым видеорядом, синхронизированным с её разделами либо кадрами трансляционного типа, либо сменяющими их в определённые моменты кадрами визуальных спецэффектов. То есть видеоряд используется как важнейшее выразительное составляющее формы изображаемой на экране песни[286].

Нестандартный подход к воплощению на экране нестандартной песни (да ещё и с необычным поэтическим текстом — своеобразной полубредовой исповедью убийцы),

---

[284] За год до этого группа уже передавала в эту же телевизионную программу видеокассету с записью концертного исполнения песни *Killer Queen*.

[285] См.: *The Story of Bohemian Rhapsody*, 2004, *BBC*.

[286] Художественных находок в области музыкального видео у рок-группы *Queen* было немало и впоследствии. Например, в более позднем песенном клипе «Прорыв» (1989) австрийских режиссёров Руди Долецаля и Ханнеса Роззахера (сокр. ДоРо, известных также как *Torpedo Twins*) бас-гитарное ostinato синхронизировано с движущимся поездом, на котором едут музыканты.

включающий концертные кадры в первых и последних куплетах, соединённые монтажными «наплывами», а также всевозможные наложения и искажения изображения и звука в середине композиции, 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[287]. Это, в свою очередь, привело к появлению телеканалов, показывающих преимущественно эти видеозаписи (подобно песенным радиостанциям, транслирующим соответствующие аудиозаписи).

Очень быстро видео стало неотъемлемой частью творчества всех песенных групп, перенявших сенсационный опыт выдающейся рок-группы. Отныне для каждой новой песни, которая «метила» в хиты, стали снимать видеоклип. На первый план телевещания выдвигались «видеоисполнители» — *ABBA* («Один мужчина, одна женщина», 1977), *The Buggles* («Видео затмило радиозвезду» / *Video Killed the Radio Star*, 1979), *The Police* («Каждый твой вздох» / *Every Breath You Take*, 1983) и мн. др. музыкантов, которые представляли свои творческие идеи с помощью специальных видеоэффектов (порой даже компьютерной графики[288]), фантастических образов и видеомонтажа, соотнесённого с музыкальными и речевыми структурами. Настала эпоха записываемых и транслируемых песенных «видеоклипов».

К примеру, один из самых востребованных песенных видеоклипов каналов *MTV*, *VH1* и *TMF* — «Кувалда» Питера Гэбриеля (1986, режиссёр Стивен Р. Джонсон), сделанный в бристольской студии *Aardman*, — представляет собой феерическое, синтезированное с постановочными игровыми кадрами анимационное пластилиновое шоу, основанное на покадровой технике съёмки[289].

Начало круглосуточного вещания североамериканского телеканала *MTV* (*Music Television*) в полночь 1 августа 1981 года стало поворотным пунктом, своеобразной культурной революцией в истории песенного видеоклипа, ставшего главным продуктом телевизионного музыкального эфира[290]. Вещание символично открылось упомянутой

---

[287] В 1976 году японская фирма *Japan Victor Company* предложила «систему домашнего видео» — аналоговые видеомагнитофоны и видеокассеты формата *VHS* (*Video Home System*), ставшую в 1980-х годах популярной во всём мире.

[288] Например, один из первых песенных видеоклипов, сделанных с применением компьютерного изображения — «Лёгкие деньги» / *Money for Nothing* (1985) группы *Dire Straits*, снятый ирландским режиссёром Стивом Барроном.

[289] См. также: *Соколов А. Г.* Монтаж изображения и звука: Учеб. пособие. М.: Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1988. С. 27-28.

[290] *McGrath T.* MTV: The Making of a Revolution. Philadelphia (PA): Running, 1996. 208 pp.; *Banks J.* Monopoly Television: MTV's Quest to Control the Music (Critical Studies in Communication & in the Cultural Industries). Boulder (CO): Westview Press, 1996. 304 pp.

песней «Видео затмило радиозвезду» австралийского режиссёра Расселла Малкахи, рассказывающей о возросшей роли музыкального телевидения по отношению к песенному радиоэфиру. И, действительно, именно видеоклипы, показываемые по музыкальным телеканалам, стали главным источником популярности многих певцов 80-х[291].

* * *

Способов визуализации песни на экране достаточно много. Сегодня это и концертные, и постановочные, и рисованные, и мультимедийные изображения. Применяются даже компилятивные кадры из других экранных произведений, например, фильмов или документальной хроники[292].

Однако с музыковедческой стороны проблемы соединения видеоряда и музыки в песенных видеоклипах освещены очень мало. Хотя здесь можно обозначить целый ряд существенных элементов художественного воплощения этой 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.

Собственно, само английское слово *clip* неоднозначно. В медийной культуре и кинематографе оно одновременно обозначает «нарезку» изображений и их «скрепку», создающих «новую» визуальную образность. В большинстве случаев «скрепкой» кадрового монтажа клипа является музыка, в частности, песня[293].

Как правило, основу большинства песенных видеоклипов составляет р и т м и ч е с к и б ы с т р ы й м о н т а ж к а д р о в. Например, исследователь клипов Эрика Советкина пишет, что современное телевидение использует смену планов в 2-4

---

[291] Тогда на *MTV* вместо обычного ведущего музыкального телешоу, беседующего с гостями студии, на экране появился «ви-джей», то есть «видео-жокей» (англ. *VJ*, *video jockey*), не только берущий интервью у артистов, но и просто делающий пояснительные и развлекательные разговорные вставки между нескончаемыми клипами. Одними из первых ви-джеев *MTV* были, к примеру, Марк Гудман, Нина Блэквуд и Джей Джей Джэксон.

[292] В песенном видеоклипе «Радио *Ga Ga*» (1984, режиссёр Дэвид Мэллит) группы *Queen*, использовано много кадров из других её же клипов, к примеру, «Богемской рапсодии», и концертных выступлений. Но основу изображения составляет компиляция из «немого» фильма Фрица Ланга «Метрополис» (1927). См.: *Zehren M.* So werden Popstar gemacht: Ausstellung über Musikvideos im rock'n'popmuseum Gronau // Westfalenspiegel. Münster, 2011. № 2. S. 60.

[293] Сегодня песенные видеоклипы не всегда «скреплены» исключительно песней. Неслучайно, что организаторы престижной премии в области музыкального видео — *MTV Video Music Award* — делят песенные мини-фильмы на такие номинации, как «лучший клип года», «лучшее хип-хоп-видео», «лучшее поп-видео», «лучшее танцевальное видео» и т. п. К примеру, снятый в 2002 году голландским ди-джеем и режиссёром Томом Холкенборгом музыкальный ролик *Elvis vs. JXL* на песню «Поменьше разговоров» в звуковом исполнении Элвиса Пресли, где в красно-белом квадрате разворачивается «разношерстное» пляшущее шоу, — это скорее танцевальное видео, нежели песенное.

секунды[294]. Но, надо отметить, что оно применяет и более мелкий монтаж, тем более, в песенных видеоклипах. К примеру, клип «Плачущий» / *Cryin'* (1993, режиссёр Марти Каллнер) рок-группы *Aerosmith* имеет две линии в развитии видеоизображения и основан на постоянном чередовании преимущественно 1-4-секундных показов исполнителей (солиста Стивена Тайлера и других музыкантов) и сюжета о несчастной любви молодой девушки (в исполнении Алисии Сильверстоун[295]). При этом планы меняются ещё быстрее. А финал песни данного американского клипа сопровождает учащённый монтаж 1-секундных кадров визуальных сопоставлений, — в этот кульминационный момент героиня бросается с моста.

И таких примеров немало. Так, динамическое деление ритма секундного монтажа кадров, доходящее до быстрого калейдоскопа фотографий (стоп-кадров), происходит в песне Мадонны «Музыка», визуализированной режиссёром Йонасом Окерлундом (2000). А в ультрасовременных песенных клипах шкала видеомонтажа постоянно колеблется до секунд, а также до вторых и четвертных долей секунды: *I'm a Slave for You* Бритни Спирс (США), *Number One Fun* Димы Билана (Россия), *1 LOVE* Аюми Хамасаки (Япония) и т. п.[296]

Совпадение быстрого кадрового монтажа с метроритмическими элементами музыкальной фактуры (*акцентный монтаж*) присутствовало ещё в сугубо рекламных песенных клипах *The Beatles*, сделанных для телевидения, — о чём было сказано ранее. Даже когда музыкальная составляющая практически ничтожна, как в «протестующем» рэп-клипе Эминема «Пой сейчас» / *Sing for the Moment*[297], спродюсированного и редактированного, в том числе самим артистом (2002-2003), она определяет принцип видеомонтажа.

Там секундная «нарезка» концертных, постановочных, документальных кадров и коллаж из других клипов довольно бессистемны[298], и только в вокализируемом припеве каждый раз на двухтактовом доминантовом предыкте на восьмых длительностях возникает видеомонтаж, явно синхронизированный с музыкальным ритмом басовой гитары. Этот монтаж усиливает, «выпячивает» музыкальную составляющую именно в

---

[294] *Советкина Э.* Эстетика музыкальных видеоклипов. М.: Триада, Лтд, 2005. С. 49.

[295] Драматическая актриса Алисия Сильверстоун стала известной именно благодаря съёмкам в песенных видеоклипах *Aerosmith* (*Cryin'*, *Amazing*, *Crazy*).

[296] Неслучайно, что уже в названии современных книг о культуре музыкального видео подчёркивается ритмически быстрый клиповый монтаж. См.: *Reiss St., Feineman N.* Thirty Frames per Second: The Visionary Art of the Musical Video / preface by Michael Stipe. N. Y.: Harry N. Abrams, Inc., 2000. 272 pp.

[297] Песня написана на основе дебютной песни группы *Aerothmith* — «Мечтай» / *Dream on* (1973) — и имеет заимствованные инструментальное вступление, а также слова и музыку припева.

[298] Во вступлении монтаж изображения соответствует сначала музыкальному такту, потом его половине, затем границы кадров смещаются на слабые доли такта. Далее монтаж соотносится с тактовыми долями вне какой-либо закономерности.

данном фрагменте медиапроизведения, и, соответственно, усиливает гармоническое напряжение каданса музыкальной формы.

В самом дорогом из когда-либо созданных песенных видеоклипов, также являющимся выражением социального протеста, синхронизация видеомонтажа и музыкальной фактуры имеет немаловажное значение. «Крик» (1995, режиссёр Марк Романек) Майкла и Джанет Джэксонов снят в двух цветах — чёрном и белом, и в декорациях, имитирующих палубу космического корабля[299]. Синхронизация кадрового монтажа и музыкальной фактуры увеличивается к концу песни, к заключительному кадансу, когда на восходящий басовый мелодический ход наслаиваются практически мультипликационные внутрикадровые движения героев при быстрой кадровой «нарезке», соответствующей метрическим долям музыки.

Связь динамики видеоряда и музыки может быть даже сверхсинхронной, как в *Smack My Bitch Up* британской группы *The Prodigy*, видеоклип для которой снял упомянутый шведский режиссёр Йонас Окерлунд (1997) для нидерландского телеканала *TMF* (*The Music Factory*). В этой техно-композиции всё изображение очень по-мультипликационному совпадает со звуковыми ударными долями и музыкальными темброво-фактурными элементами. В принципе, этот «акцентный монтаж» — довольно распространённое явление в искусстве видеоклипов, и его можно видеть в большинстве песенных медиапроизведений[300].

Быстрый монтаж кадров может выступать в роли своеобразных «видео-перебивок» («видео-брейков») между вокальными фразами, то есть визуально подчёркивать музыкально-строфическую фактуру (*фразеологический монтаж*), как это, например, сделано в запевах клипа «Я хочу, чтобы было так» / *I Want It That Way* (1999, режиссёр Уэйн Ишэм) мужского квинтета *Backstreet Boys*. Музыканты в аэропорту Лос-Анджелеса исполняют песню: в моменты пения они «работают на камеру», а вокальные паузы заполнены быстрой кадровой «нарезкой», смонтированной из отснятого в аэропорту видеоматериала.

Кстати, что касается совпадения границ ракурс-планов и музыкальных мотивно-фразовых структур, то тут можно отметить два варианта. Первый, это когда монтаж изображения произведён строго по музыкально-вокальным мотивам. Так, к примеру,

---

[299] Известно, что на производство данного песенного видеоклипа ушло более 7 миллионов долларов США.

[300] Французский режиссёр Мишель Гондри использовал «акцентный монтаж» внутрикадрово, когда создавал видеоклип на песню *The Hardest Button to Button* (2003) американского ансамбля *The White Stripes*. Здесь все метрические доли, как и некоторые ритмические пассажи, сопровождаются появлением предметов в кадре (например, больших барабанов).

 ISBN 978-5-9904817-1-8

целиком сделан один из двух видеоклипов «Макарена» (1996, режиссёр Винсент Кальвет) испанского мужского дуэта *Los del Rio*.

Дэвид Финчер также в основном опирался на этот вариант «фразеологического монтажа», когда снимал клип «Свобода!» / *Freedom! '90* (1990) для Джорджа Майкла. Эффектная «нарезка» изображения имитирующих пение супермоделей (самого певца в кадре нет), по большому счёту, соотносится с мелодическими фразами и мотивами. Но для придания медийному произведению большей динамики эта логика периодически нарушается, и монтаж идёт вразрез с мелодической линией. Можно провести аналогию с чередованием устойчивого и неустойчивого построения в классической музыке, если рассматривать нарушение вышеназванной логики как неустойчивое построение.

Для придания песенному видео дополнительной терпкости и существует второй вариант, когда видеомонтаж противоречит музыкально-структурной логике. Так, чтобы лишний раз подчеркнуть напряжение сюжетной линии, когда героиня (в исполнении Банти Бэйли) чудесным образом попадает в журнальный комикс и спасается от преследователей[301], в известном клипе «Забери меня» (1985, режиссёр Стив Баррон)[302] норвежского ансамбля *A-ha* сделаны своеобразные синкопы между монтажом видеоряда и песенными музыкально-речевыми фразами. Кадровый монтаж в этом случае является дополнительным ритмически «диссонирующим» элементом.

Кстати, в лирических композициях отказываются от быстрого «клипового» монтажа кадров встык. Здесь часто можно увидеть плавное движение камеры и «наплывы» изображений, осуществлённые параллельно музыкальным фразам, подобно тому, как это было сделано в концертных кадрах «Богемской рапсодии».

Видеоклип «Линии жизни» (2002, режиссёр Йеспер Хиро) той же группы *A-ha*, вообще, является одним кадром с применением внутрикадрового монтажа. Камера «парит» над северо-норвежской землёй, на фоне которой мелькают фигурки людей. Взяв за основу третью часть 12-минутного фильма Мортена Скаллеруда «Год по заброшенной дороге» / *Året gjennom Børfjord* (1991), который был снят в течение 105 дней очень медленным перемещением камеры над ландшафтом, а затем движение изображения было ускорено в 50 000 раз, Хиро вмонтировал туда быстрые перемещения исполнителей группы и жителей Норвегии, снятые таким же методом замедленной киносъёмки, и музицирующих исполнителей в реальной скорости.

---

[301] Чёрно-белые сцены внутри журнального комикса сделаны методом ротоскопирования, т. е. анимационной обрисовки отснятых кадров.
[302] Это второй по счёту видеоклип для данной песни.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Сначала внутрикадровый монтаж соответствует фразеологическому строению песни, а во втором куплете происходит вышеупомянутое «кульминационное» синкопирование (ведь здесь в словах песни говорится о «свободе» человеческой судьбы, не определенной линиями судьбы, расположенными на ладони), а в основном изображении возникает речной порт с отъезжающими пассажирами (своеобразный символ свободы), после чего камера разворачивается и двигается в обратном направлении.

В принципе, видеоряд и его монтажное строение могут подчёркивать всю куплетную форму песни. В «политическом» клипе Мадонны «Американская жизнь» (2003, режиссёр Йонас Окерлунд), обличающем войну, в частности, в Ираке, во вступлении со всех сторон показывается певица в военной форме, в первом куплете её нет совсем — мы видим вычурное дефиле военных, а во втором куплете Мадонна снова в кадре. В припеве, который по характеру музыки более певучий, монтаж сделан через ракорды, отчего изображение, в отличие от предыдущего «резкого» монтажа кадров встык, также становится более плавным. Перед рэпом врезаются кадры, на мгновение останавливающие песню, — это 10-секундная музыкальная пауза, заполненная шумами автомобильного мотора и колёс. Кстати, вариант клипа, прошедший телевизионную цензуру, обрывается на следующей врезке, когда американский «президент» (актёр, похожий на Джорджа Буша-младшего) прикуривает от гранаты-зажигалки.

Нина Григорьянц, говоря о телевизионной инсценировке народной песни «Лучинушка» в исполнении Ольги Воронец, пишет, что, в отличие от первого куплета, второй — это сцена, в которой певица выступает уже в роли актрисы, то есть не поёт (песня звучит за кадром), а в последнем куплете — в кадре снова Воронец как певица[303]. Аналогичный пример приводит Елена Авербах в телевизионной версии песни Давида Тухманова «Фотография любимых»[304]. В запеве песни эстонский исполнитель Яак Йоала находится в студии, в припеве — у моря. Это подчёркивает и смену инструментовки, и темброво-колористическое обновление[305].

Характер музыки также предполагает определённый м е т о д с ъ ё м к и: ракурсы, распределение света и цвета, соответствующий фон и т. д. Например, в «Жадности» (2004, *Camelot Film*) немецкой группы *Crematory* драйв «тяжёлого готик-металла» сопровождается «болтанкой» видеокамеры, сверхкрупными планами лиц, постоянными

---

[303] *Григорьянц Н. Н.* На экране — музыка (Из опыта работы редактора). М.: НМО ГКРТ, 1967. С. 70.
[304] Песенный клип 1981 года.
[305] *Авербах Е.* Модификации эстрадной музыки на телевизионном экране // Телевизионная эстрада / отв. ред.: Ю. Богомолов, Ан. Вартанов (ВНИИ искусствознания). М.: Искусство, 1981. С. 194-195.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

изменениями резкости съёмки (эффектом подстройки фокуса объектива), световыми колебаниями, тёмно-болотными цветами и грозой на заднем плане — с бушующим ветром и молниями. При этом действие, основанное на том, как Жадность в образе огромной «готической» брюнетки раскачивает и ломает дом с играющими музыкантами, сопровождается музыкально-акцентным монтажом изображения.

А в популярной, совершенно незатейливой по поэтическому тексту песне эпохи «техно» — «Что такое любовь» (1993, режиссёр Уилли Смэкс) живущего в Германии тринидадца Александра Хэддэвэя — мелкая клиповая «нарезка», сопровождающая энергичный музыкальный темп дебютного сингла эстрадного певца, учащена ещё и постоянными световыми вспышками. Это решение продиктовано танцевальной направленностью данного песенного материала, и необходимо оно, вероятно, для создания иллюзии световых приборов дискотеки.

Кстати, слова песни также могут вступать с изображением в разнообразные отношения. Естественно, что видеоряд может демонстративно иллюстрировать содержание текста — буквально или опосредованно. Он даже может, как в караоке, дублировать некоторые слова. В клипе Земфиры «Почему?» (1999, режиссёр Павел Руминов) такой дубляж происходит, например, на слове «обманули». Или же слова или их семантическая нагрузка могут воплощаться в определенных визуальных символах. В вышеназванном видеоклипе слову «война» присваивается изображение падающей бомбы, а систематически возникающий вопросительный знак становится своеобразным видео-лейтмотивом текста песни.

Однако творческие идеи в видеоклипах не ограничиваются только визуальными поисками. Для особого эффекта фильмоподобия в песенных клипах часто используют и дополнительные звуковые элементы, которые могут играть не только роль обычного шума или речи, но и усиливать акценты музыкальные или же подчёркивать музыкальную структуру.

Не секрет, что в клипы часто вводится посторонняя речь, небольшие реплики, как это было уже в рекламных роликах *The Beatles* («Дождь»), и даже целые разговорные фрагменты. К примеру, видеоклип посвящённой Мадонне песни группы *Pet Shop Boys* и солирующего Робби Уильямса «Она — Мадонна» (2007) построен так, что все моменты, где Уильямс не поёт, заполнены его же постановочными интервью.

Этот видеоролик шведского режиссёра Йохана Ренка уже начинается с того, что переодетый в женщину певец отвечает на вопросы, а музыка появляется в аудиопартитуре позже. Далее речь звучит во время всех инструментальных фрагментов

песни, которые для этого микшируются (то есть звучат тише), а ролик тем самым приобретает черты аудиоклипа. Песня полностью микшируется на заключительном интервью, и песня превращается в некий рассказ, в контексте которого присутствует песня.

Шумы «проникают» в песенный трек более гармонично. В *Smack My Bitch Up* введены внутрикадровые шумы и закадровые звуковые спецэффекты, многие из которых «встроены» в музыкальную ткань по законам последней[306]. Так, занавеска в ванной комнате отдёргивается синхронно с акцентной долей в музыке, а героиня разбивает окно автомобиля, и мы слышим дополнительные, внемузыкальные шумы бьющегося стекла на первой доле музыкального такта. А закадровые звуковые спецэффекты усиливают внутрикадровые действия (поднесение полотенца к лицу, захлопывание CD в дисководе, пьяные кружения героини — то есть камеры, являющейся в данном случае её «глазами», и др.), синхронизированные с музыкальной структурой. Всё это усиливает мультипликационноподобный способ соединения видеоряда и музыкального слоя, ведь все источники шумов, как правило, присутствуют в изображении.

В упомянутых произведениях «Дождь», «Свобода!», «Музыка», «Американская жизнь» или «Она — Мадонна» можно наблюдать дополнения к песне или разрывы внутри неё, расширяющие медийное пространство видеоклипа журналистскими или постановочными кадрами (выступление у микрофона, вводное действие, постановочная «врезка», заключительное последействие и т. п.), естественно, содержащими речь и шумы. Эти д о б а в о ч н ы е к а д р ы могут разрастаться до максимальных размеров, делая экранное произведение уже не просто песенным клипом, а мини-фильмом, в составе которого первый занимает главное место. В качестве, наверное, самых известных примеров можно назвать 9-18-минутные музыкальные фильмы с Майклом Джэксоном в главной роли[307].

Так, структура «Триллера Майкла Джэксона» (1983) выглядит следующим образом. Сначала на чёрном экране появляется пугающее красное название произведения, сопровождаемое закадровым шумом ветра и тяжёлым дыханием, далее начинается 4-минутный «фильм в фильме»: влюблённая пара (в исполнении певца и актрисы Олы

---

[306] *Vernallis C.* Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural. N. Y.: Columbia University Press, 2004. P. 8-9. Совершенно не этичный по содержанию и, соответственно, изображению клип снят как будто бы глазами «героя» (а, как выясняется только в конце видео, «героини») развратного мира алкоголя, наркотиков, порнографии и ночных клубов.

[307] Например, «Вспомни то время» / *Remember the Time* (1992, более 9 минут) Джона Синглтона и «Плохой» (1987, 18 минут) Мартина Скорсезе.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Рэй) смотрит в кинотеатре страшный фильм про оборотня, в которого в полнолуние превращается герой, недавно сделавший признание и подаривший возлюбленной кольцо, а теперь пытающийся её догнать и убить (героев «фильма в фильме» исполняют те же актёры).

Молодые люди, недосмотрев фильм ужасов, покидают зрительный зал, и начинается песня. После вечернего сеанса они идут домой вдоль кладбища, и Майкл как бы в шутку поёт своей подруге о страшных оживших мертвецах, жаждущих крови. Но вдруг из могил действительно начинают подниматься зомби и окружать напуганных до смерти героев. Песня, отзвучав 4 минуты, заканчивается (песенный финал № 1).

Затем следуют кадры («врезка»), в которых Майкл сам превращается в одного из этих мертвецов. Песня возобновляется на 2 минуты. Сначала это многократно повторяющийся инструментальный однотактовый рифф, на фоне которого разворачивается импозантное танцевальное видео — кордебалет мертвецов во главе с Джэксоном, переходящий в припев песни (повторенный два раза), в след которому вновь звучит постепенно затихающее инструментальное риффовое ostinato (песенный финал № 2).

Девушка в ужасе забегает в старый нежилой дом и закрывает за собой дверь, но монстры вламываются к ней. Героиня забивается в угол комнаты и истерически кричит, закрывая лицо руками, а когда отрывает руки от лица, то видит, что кроме Майкла в комнате никого нет. Может быть, ей всё это показалось?! Майкл предлагает проводить её домой, и они идут к двери, но, повернувшись к экрану, артист вдруг показывает зрителям свои жёлтые глаза оборотня (за кадром звучит жуткий смех, на котором, кстати, заканчивается аудио-версия песни). Вновь возобновляется песня, и начинаются титры. Повторяются кадры танцевального шоу, и мертвецы, пританцовывая, уходят в могилы. На этот раз песня заканчивается основательно (песенный финал № 3).

Монтаж оригинального 6-минутного сингла «Триллер» (автор Род Темпертон) происходит не только в контексте постоянных «разрывов» песенного материала. Сама структура песни изменена: в первой части, следующей за «фильмом в фильме», смонтированы подряд три запева, соответствующие рассказу героя. Припев же, как и увеличенное инструментальное (также при помощи аудиомонтажа) риффового ostinato, звучит только во время танцевального видео.

В аудиопартитуру самого музыкального трека песни уже изначально были введены дополнительные шумы (шаги, гром, скрип и хлопки дверей, волчий вой, смех и т. д.[308]) и комментаторская речь в исполнении американского актёра Винсента Прайса, часто снимающегося в фильмах ужасов и имеющего для этого специфические голосовые данные[309]. Почти всё это наследие аудиоклипа в виде закадрового слоя звучит и в видеоклипе, аудиопартитура которого значительно расширена.

На вступлении песни звучат последние реплики героев, вышедших из кинотеатра, и шумы ночного города. Далее на фоне песни мы слышим внутрикадровые звуки шагов, шумы кладбища, оживших мертвецов и т. п. Звуки шагов здесь часто совпадают с музыкальным метром. Например, герои проходят мимо могил в такт музыке и, естественно, в музыкальный такт шумит всё песенно-хореографическое видео.

Кроме того, режиссёр Джон Лэндис, сотрудничавший с композитором Элмером Бернстайном в англо-американском фильме «Американский оборотень в Лондоне» (1981)[310], пригласил последнего к новому сотрудничеству в «Триллере Майкла Джэксона». Закадровая симфоническая музыка Э. Бернстайна возникает в «фильме в фильме» в момент, когда начинаются внезапные перевоплощения героя под дикие крики его спутницы. Этот «лейтмотив страха» далее возникает во «врезке» — после первого песенного финала: молодых людей окружают зомби. А затем (во время второго песенного финала) постепенно входящая в аудиопартитуру фильма закадровая музыка даже микшируется с затихающей песней (кроссфейдинг).

Конечно, в этом медиапроизведении можно слышать не только «разрывы» в песне, сопровождающиеся её монтажом и созданием новой сложной аудиопартитуры из этой же песни, добавочных реплик, шумов и дополнительной музыки, но и видеть сопутствующие визуальные эффекты, такие как имитация лунного света, туман на синем цвете и т. д., усиливающие характер и содержание песни. Однако надо заметить, музыкально-акцентного и фразеологического монтажа изображения здесь практически нет, камера чаще просто следует за персонажами[311].

Зато фразеологический видеомонтаж широко представлен в другом произведении с Майклом Джэксоном — в песенном мини-фильме Мартина Скорсезе «Плохой» (1987),

---

[308] Редактор звуковых эффектов Брюс Кэннон.

[309] К примеру, незадолго до этого Винсент Прайс снимался в фильме Роя Уорда Бэйкера «Клуб монстров» (1980).

[310] Кстати, именно после мастерски сделанных в этом фильме визуальных спецэффектов превращения человека в волка, Майкл Джэксон и обратился к режиссёру с предложением снять нечто аналогичное в жанре песенного мини-фильма.

[311] Акцентный монтаж присутствует фрагментарно. Например, кадровая «нарезка» резко оборачивающихся зомби совпадает с музыкальным метром.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

снятого на основе песни самого Джэксона и сценария Ричарда Прайса. Здесь клип отделён от дополнительного действия (кстати, парадоксально занимающего больше половины времени произведения и, как в предыдущем примере, также имеющего дополнительную закадровую музыку) намного отчётливее — цветом: игровые моменты, обрамляющие песню, показаны в чёрно-белом цвете. А в аудиопартитуру цветного клипа также введены добавочные закадровые звуковые спецэффекты и внутрикадровые шумы, которые гармонично «сплетены» с музыкальными акцентами.

Сегодня, в XXI веке, поиски уникального стиля песенного видео происходят не только и не столько на телевидении, сколько в Интернете. Уже переход в смежное медийное пространство музыкального интернет-вещания, к примеру, каналов *Tape.tv* (Германия), *Soleil TV* (Франция) и т. п., существенно расширил возможности зрительской аудитории песенных видеоклипов. А появление с конца 1990-х годов и особенно в 2000-е годы web-сайтов, прежде всего, американских (*iFilm*, *YouTube*, *Google Video, Hulu*), предоставляющих свободный доступ к хранящейся на них аудио- и видеоинформации, сделало возможным размещать песенные клипы во всемирной Сети[312], выводя их за рамки СМИ в категорию гипер-массового искусства Интернета[313].

Тем не менее, рассмотренные выше способы художественного воплощения драматургии фильма-на-песню показывают, что даже при всём богатстве и возможностях современных компьютерных средств и электронных сетей, основой песенного видеоклипа, как и любого другого фильма, снятого на музыку, являются его выразительные элементы синтеза изобразительных и звуковых слоёв с песенным первоисточником. И даже если профессиональный песенный видеоклип является экранным произведением максимально удаленным от традиционного восприятия песни, связь параметров его видеоряда и музыки может и не так очевидна, но всегда

---

[312] С 2011 года функционирует специализированный web-сайт для музыкального видео — *VEVO*.

[313] Например, именно через размещение во всемирной Сети грандиозного мирового успеха в 2010-2011 годах добился оригинальный видеоклип на песню *Bad Romance* (2009, режиссёр Фрэнсис Лоуренс) Леди Гаги и пародийная видео-версия этой же песни в исполнении a'cappella-ансамбля *On the Rocks* Орегонского университета (2010). А многие группы получили известность благодаря песенным интернет-клипам, то есть видеоклипам, изначально сделанным для «продвижения» в открытом электронном сетевом хранилище файлов. К примеру, *Here It Goes Again* (2006) американского квартета *OK Go*, снятый одним дублем статичной камерой в тренажёрном зале на шести беговых дорожках, только набрав высокий рейтинг просмотров в *YouTube*, попал на телеканал *VH1*. Однако, с другой стороны, доступные сегодня программы видеомонтажа, как, например, *Windows Movie Maker*, позволяют также и любительским интернет-клипам приобретать неофициальный статус «песенного видео». И множественные самодельные видеоролики на ту или иную песню, бесконтрольно размещённые на web-сайтах, создают немалые проблемы для индустрии песенного видео, в том числе с творческой стороны. См. также: *Branwyn G.* Never Mind the Broadcast: In Search of the Art of Music Video // Popular Music and Society. Abingdon, 1996. V. 20. № 3. P. 95-117.

неизбежна, ибо медиажанр «песенное видео» — это, хоть и не масштабный, но фильм-на-музыку.

II / § 3. Музыкальное оформление художественных медиажанров.

Художественное вещание с его музыкальным наполнением — одно из самых знаменательных явлений электронных средств массовой информации не только для зрителей и авторов медийных произведений, но и для многих исследователей. Ведь 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 доходящее до уровня общей драматургии или главного действующего лица того или иного опуса, соответственно, телевидения или радио. И об этом музыкальном оформлении художественных электронных медиа можно неоднократно и продуктивно рассуждать.

К примеру, сложный синтетический вариант телевизионной продукции представляет собой цикл «Клуб Микки Мауса» (1955-1996)[314], созданный Уолтом Диснеем и его последователями, в котором можно видеть и постановочные кадры, оформленные множественными музыкальными «дорожками», и песенные выступления у микрофона, и фрагменты ток-шоу с музыкой, и фрагменты музыкальной трансляции, и анимационные «врезки», сопровождающиеся различными мелодиями, и многое другое. Всё это переплетается в единое экранное произведение, подобно искусно сплетённой паутине. Музыка в этом процессе «плетения», конечно же, играет одну из важнейших ролей, соединяя разнохарактерные кадры в один мозаичный ряд, несущий тот или иной многогранный художественный образ, который, естественно, можно трактовать совершенно по-разному[315].

Собственно, художественным вещанием, имеющим черты самобытности, можно считать уже феномен адаптации неэфирных художественных произведений в радио-пространстве. К примеру, при радиотрансляции литературно-сценического произведения вместо традиционного изобразительного ряда читался ещё в 1920-е годы, да и сегодня читается «вживую» или заранее записывается своеобразный комментарий

---

[314] Всего 360 передач этого цикла.

[315] *Rodman R.* «Coperettas», «Detecterns», and Space Operas: Music and Genre Hybridization in American Television // Music in Television: Channels of Listening / ed. by James Deaville, foreword by Claudia Gorbman. N. Y.-L.: Routledge, 2011. P. 35-56.

для «невидящих» — текст, разъясняющий, что происходит на сцене. Оттого трансляция приобретает отличные от оригинала формы выразительности и конструкцию, имеющую в своей фактуре речевой или шумовой комментаторский пласт, который непосредственно вплетается в звуковую ткань театрального произведения.

Например, при трансляции спектакля «Стакан воды» (по Эжену Скрибу) Малого Академического театра СССР в 1954 году звукорежиссёры радио сделали «микс» между записанными в театре звуками и дополнительными студийными звуками, создав тем самым новый вариант аудиопартитуры данного спектакля:

Комментатор: *Приёмная зала Сенджемского дворца в Лондоне. Перед письменным столом в глубоком кресле спит прапорщик гвардейского полка Артур Мешем. Левая рука его крепко сжимает эфес шпаги* (музыкальный бой часов). *[…] Входит член английского парламента, известный писатель сэр Генри Сен-Джон виконт де Болинброк, с ним посланник французского короля Людовика XIV маркиз де Торси* (музыка часов заканчивается). **Трансляция:** звуки шагов. **Комментатор:** *Маркиз передаёт Болинброку запечатанный конверт.* **Трансляция:** диалог (речь и сценические шумы). И т. д.[316]

Здесь и в аналогичных случаях в звуке происходит разделение, подобное внутрикадровым и закадровым слоям, которые существуют в кино или на телевидении, а традиционное произведение, попадая в эфир, претерпевает в том числе немалую звуковую модификацию, ведь комментарием могут выступать и «внутрикадровая» реакция публики — смех или «гробовая» тишина, и «закадровая» музыка[317].

Однако уже в 1926 году советская еженедельная газета «Новости радио» от лица анонимного Театрала утверждала, что нужны не только трансляции и радиоверсии, но и пьесы, специально написанные для исполнения по радио. В них всё должно быть выражено словами, которые заменяли бы мимику, жестикуляцию и обстановку[318]. Эти утверждения не остались без должного внимания. И, например, 28 сентября 1928 года на радиостанции НКПиТ в Ленинграде прозвучал первый радиофильм «Степан Халтурин», сцены которого были полностью построены на элементарных шумовых «декорациях»[319]. Примерно в это же время, кстати, в мировой прокат начинают выходить и первые звуковые кинофильмы.

---

[316] Перевод с французского Н. О. Рутковской и И. С. Платона, режиссёр возобновления постановки — Б. П. Бриллиантов. Расшифровка звука Александра Чернышова.
[317] *Чернышов А.* Звуковые заметки о радиоспектакле // Звукорежиссёр. М., 2008. № 6. С. 70.
[318] Новости радио. М., 1926. № 47. С. 6.
[319] *Бугославский С.* Этапы художественного радиовещания // Радиослушатель. М., 1928. № 13. С. 11.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Художественное радиовещание параллельно звуковому кинематографу постепенно охватило СМИ многих стран мира и впоследствии достигло намного более сложных и изысканных вариантов построения аудиопартитуры. Достаточно вспомнить 40-минутный радиоспектакль «Дом с окнами в поле» по пьесе Александра Вампилова режиссёра Саввы Кулиша, разыгранный всего двумя актёрами — Станиславом Любшиным и Лидией Федосеевой-Шукшиной (1975), многоярусный звуковой пласт которого выстроен практически на грани нарушения звуковых норм: стихотворный монолог звучит на фоне работающего радио (радио в радио) и плотной фактуры уличных шумов, а разговорные диалоги — под громко распевающиеся под окном русские частушки.

Телевидение вслед за радиовещанием и звуковым кинематографом сразу же включилось в художественный процесс, создавая разнообразные по музыкально-звуковой фактуре произведения эфира. Естественно, что к этой категории художественных медиапроизведений вплотную примкнула и сама индустрия звукового (игрового, документального, анимационного) кино, которая помимо экранов кинотеатров, всё настойчивее «вторгалась» в область электронного массового вещания. Это также были как произведения, целиком созданные на основе музыкальных композиций, так и драматические экранные произведения с развитой музыкальной линией.

Если о фильмах-на-музыку и музыкальной трансляции можно было говорить как о неких художественных полюсах, между которыми растянут «мир» экранной интерпретации традиционных музыкальных произведений, то говорить о музыке в других всевозможных художественных медиажанрах весьма затруднительно: выделить полюса, музыкальные формулы или функции оформления в этой обширной и разнообразной «вселенной» художественного творчества телерадиовещания довольно непросто — их, как и самих жанров, бесконечно много, и они имеют множество вариантов. Сосредотачиваться же на музыкальных «клише», существующих в кино и в художественном телерадиовещании (прежде всего, североамериканском), здесь вряд ли имеет смысл. Ведь о скептическом отношении к «штамповому» музыкальному оформлению Голливуда и аналогичным проявлениям в европейских фильмах, в том числе и советских, писали неоднократно даже такие известные деятели, как Яков Харон[320].

---

[320] *Харон Я.* Музыка голубого экрана // Сов. музыка. М., 1962. № 12. С. 7-8. Яков Харон (1914-1972) — выпускник Берлинской консерватории, очевидец немецкой премьеры эйзенштейновского «Броненосца

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Конечно, можно рассматривать выбранный ряд художественных жанров и их музыкальные конструкции, как это делает, например, Наталья Ефимова. Она исследует музыку в структуре многих тележанров: фильма-спектакля, телеспектакля, многосерийного телефильма, «литературного театра», «поэтического театра», фильма-концерта и т. д.[321] Однако, за исключением многосерийного фильма и его лейтмотивной техники, это всего лишь частные примеры музыкального оформления некоторых произведений телеэкрана.

На наш взгляд возможным подходом к рассмотрению музыкального оформления художественных произведений эфира может быть система их художественно-музыкальных уровней. 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[322].

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.

Известно, что вообще звуковая работа над звуковым или визуально-звуковым произведением начинается ещё со сценария, когда режиссёр расставляет необходимые акценты в потенциальной музыке, шумах и речи[323]. Он рассчитывает «рисующие шумы», заменяющие или дополняющие речь, музыкальную драматургию, усиливающую образность или самостоятельно создающую её фрагменты, актёрскую или дикторскую речь, в которой что-то необходимо прочитать ровно и эпично, где-то ускорить, где-то

“Потёмкина”» 1926 года, звукооператор кинокартины «Мы из Кронштадта» (1936, Мосфильм, режиссёр Ефим Дзиган). Я. Харон читал учебную дисциплину «Музыкально-звуковое решение фильма» во ВГИКе, в контексте которого был курс Микаэла Таривердиева «Анализ музыки фильма» (1960-е годы).

[321] *Ефимова Н. Н.* Музыка в структуре художественных телепередач: Учеб. пособие. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 1997. С. 63-111.

[322] *Чернышов А. В.* Медиамузыка на телевидении: Учеб. пособие. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009. С. 93-103. Похожую классификацию делает Татьяна Шак: она выделяет три иерархических композиционных уровня музыки в медиатексте: уровень музыки отдельного фрагмента, уровень отдельного музыкального материала и общий композиционный уровень (*Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста: Автореф. доктор. диссертации / КГУКИ. Ростов н / Д, 2010. С. 40-41). Аналогично и Серджио Микели делит музыкальные уровни экранной драматургии на внутренние, промежуточные и внешние (*Miceli S.* Miceli’s Method of Internal, External, and Mediated Levels: Elements for the Definition of a Film-Musical Dramaturgy // Music and the Moving Image / UIP. Champaign, 2011. V. 4. № 2. P. 1-29).

[323] *Пульвер А.* Музыка — элемент драматургии // Искусство кино. М., 1936. № 5. С. 55; *Мацкевич Ю. Я.* Музыка и звук в фильме. Ч. I. М.: Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1968. С. 9-31.

замедлить, где-то выкрикнуть, где-то шепнуть, где-то сделать смысловой «упор», а где-то, наоборот, прочитать более или менее нейтрально.

Речь даже может всё время перевоплощаться из вокализации в мелодекламацию, а из мелодекламации в разговорную форму и обратно, как это происходит в «граммофонном» спектакле Вениамина Смехова «Али-Баба и сорок разбойников» (1981). Вот, к примеру, фрагмент лишь одного диалога этого музыкального аудиоспектакля в исполнении Татьяны Никитиной и Натальи Теняковой:

Зейнаб (разговорная речь): *Эй, Фатима! А, Фатима!* (начинается инструментальная музыка в исполнении ансамбля «Мелодия» п/у Георгия Гараняна)[324] *Вот есть крупа, а мерки нет. Но есть крупа. Вот, Фатима. А мерки мерить, значит, нет. Хотя крупы есть, Фатима, и даже много. Мерки нет. Ты дашь мне мерку, Фатима?* **Фатима (мелодекламация):** *Вах, много слов. Зачем так много треска? Ты мне невестка или не невестка?! Здесь во дворе постой, а в дом не заходи! Ты мне невестка или не невестка?! Циновки в доме чистые, Зейнаб. Не знаю, ноги мыла ли, невестка. Циновки чистые, а мерка там, там в дальней комнате. Постой, невестка… Крупы не сосчитать?! Ну и невестка! Мы мёдом кое-где пометим мерку. Посмотрим вечером, что даст проверка… Крупы не сосчитать?! Ну и невестка!* **Зейнаб (вокализация):** *Зачем так много слов, так много треска? Я ей невестка или не невестка…*[325] И т. п.

Постоянные трансформации речи из разговорного варианта в вокальный вариант слушаются здесь подобно музыкально-звуковой сцене традиционного театрального мюзикла. И так построен весь звуковой спектакль, где такая музыкально-речевая фактура выступает в качестве общезвуковой модели аудиопартитуры.

Не только общезвуковые «фактурные» модели, но и эстетический баланс медийной аудиопартитуры, рассчитываемый на начальной стадии создания произведения и реализуемый в дальнейшем творческом процессе, уже входит в категорию общих принципов драматургии медиапроизведения, в которой непосредственно участвует музыка.

Например, нередко встречающаяся в художественных СМИ, переоценка музыкального материала и недооценка функции шумов, как уже говорилось ранее, часто приводит к неблагоприятному результату — музыкальной перегрузке аудиопартитуры,

[324] Авторы музыки Виктор Берковский и Сергей Никитин, аранжировщик Игорь Кантюков, сценарист и автор текстов песен Вениамин Смехов.
[325] Расшифровка звука Александра Чернышова.

искажающей художественный образ произведения[326]. В документальном телефильме Виталия Правдивцева «НЛО — немецкий след?» (2005, РЕН-ТВ) практически нет ни внутрикадровых, ни закадровых шумов, а всё действие «затянуто» компилированной закадровой музыкой. Из-за этого восприятие художественной стороны телевизионного произведения не просто затруднено и фактурно однобоко, но и в какой-то мере даже не согласовано с преподносимой с экрана информацией, так как данный документальный фильм Правдивцева полностью лишён звуковой «правдивости» и совершенно не слушается как «документ»[327].

Общая драматургия, конечно, распространяется не только на музыкально-звуковую фактуру и эстетический баланс аудиопартитуры, но и на все музыкальные формопостроения звукового медиапроизведения, а также способы их реализации. К примеру, среди звуковых форм теле-, радио-, а также кинодраматургии наиболее употребимыми являются номерная структура и лейтмотивная система[328]. Номерная структура в данном случае предполагает сопоставление музыкальных тем, а лейтмотивная система, помимо этого, — развитие основного музыкального материала[329].

Чаще всего номерная структура эфирного медиапроизведения или кинофильма представляет собой несложное поступательное строение, поддерживаемое динамикой движения мозаичного музыкального ряда[330]. Причём кульминационные зоны здесь, как правило, подчёркнуты особой музыкой (например, стилистически очень далёкой от других) или особыми способами соотношения музыки с кадром или речью (например, такими, как контрастный контрапункт или, наоборот, повышенная синхронизация)[331].

---

[326] Композитор Виталий Гевиксман, к примеру, пишет о музыкальной перегрузке в отечественных документальных фильмах. См.: *Гевиксман В.* Музыка в документальном кино // Искусство кино. М., 1958. № 11. С. 100.

[327] В специфических художественно-музыкальных жанрах отсутствие шумов (и даже речи) может являться основной характеристикой и принципом сугубо музыкальной аудиопартитуры (трилогия Годфри Реджио «Каци», 1983-2002).

[328] *Семёнов В.* Художественные принципы музыкального оформления документальных передач // Телевидение вчера, сегодня, завтра. В. 1 / сост.: Э. Ефимов. М.: Искусство, 1981. С. 167-168.

[329] Номерная структура и лейтмотивная техника могут касаться и других слоёв аудиопартитуры, например, шумовых. Так, в кинофильме Френсиса Ф. Копполы «Апокалипсис наших дней» (1979) в ранг «назойливого» лейтмотива возведён шум пропеллера.

[330] В номерной структуре художественной передачи или фильма часто прибегают к сопоставлению музыкальных номеров различных тембровых окрасок. В зависимости от режиссёрского замысла, тембровая драматургия может колебаться от наисильнейшего контраста до чередования схожих по тембру музыкальных дорожек. Тембр даже может становиться лейтмотивом, характеризующим определённого персонажа или событие. Например, в телефильме Игоря Беляева «Жил-был фарцовщик» (1994) лейттембрами главного героя являются джазовые труба и саксофон.

[331] Здесь также велика роль музыкальной паузы, которая создаёт особое напряжение психологического ожидания появления в аудиопартитуре музыкального слоя. См.: *Лисса З.* Эстетика киномузыки / пер. с нем.: А. О. Зеленина и Д. Л. Каравкина. М.: Искусство, 1970. С. 279-285.

Лейтмотивная техника направлена, прежде всего, на выражение основной темы произведения, а также на его монотематичекую интеграцию[332]. Неслучайно, что, говоря о двух видах точности — реалистической и художественной, Яков Харон видит реалистическую точность в проявлении максимального соответствия шумов изображаемому предмету, а художественную — в логичной системе экспозиции и развитии музыкальных лейттем[333].

В фильме французского режиссёра Жан-Жака Анно «Медведь» (1988, композитор Филипп Сарде) гиперфункциональное значение главной музыкальной темы — аранжированной мелодии Петра Чайковского («Июнь»), — определяется общедраматургической «темой материнской любви»[334]. Интегрирующая способность главной музыкальной темы проявляется в её неоднократном разнотональном проведении и постоянном развитии.

Так, на теме Чайковского построена вся увертюра (f-moll), и далее она поступательно проходит в сцене гибели медведицы (a-moll), в сцене знакомства с кодиаком (f-moll), после второго сна медвежонка (g-moll), в финале (d-moll), а также на заключительных титрах фильма (g-moll).

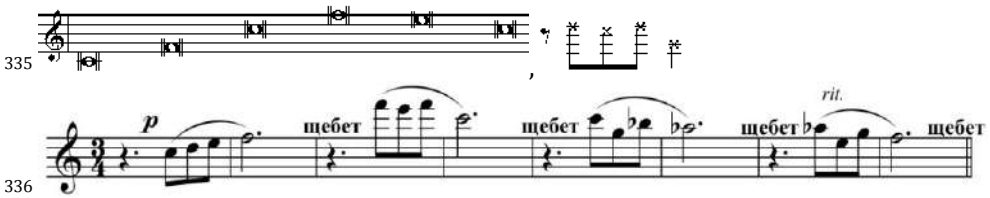
Во вступлении к фильму тема «Июнь» прослушивается только в опорных педальных звуках этой мелодии и вариантах ритмоформулы колокольцев[335]. Затем, подобно свисту, возникает слегка расстроенный синтезированный тембр, исполняющий тематические мотивы Чайковского (причём не в четырёхдольном метре, как в оригинале, а в трёхдольном), чередующийся с птичьим щебетом и будто бы предвещающий своим унылым, сверхмедленным вальсообразным интонационным «качанием» нечто печальное (также выглядит лейтмотив сразу после второго, «ностальгического» сна медвежонка)[336].

---

[332] *Gorbman Cl.* Unheard Melodies: Narrative Film Music. Bloomington-L.: Indiana University Press / BFI Publishing, 1987. P. 26-27.

[333] *Харон Я. Е.* Из жизни звукооператора. Немое! Звуковое! Звукозрительное!!! М.: Союз кинематографистов СССР, Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1987. С. 51-62.

[334] Фильм синтетического жанра («перекодирующий» документальные кадры в игровые) совмещает натуралистические съёмки с актёрской игрой и «игрой» животных, а также с искусственным звуковым и анимационным видео-сопровождением. Это трагическая история маленького медвежонка, потерявшего мать и вынужденного самостоятельно заботиться о себе. Однажды он встречает защитника в виде гигантского медведя-кодиака, за которым давно охотятся двое одержимых охотников, и вместе с ним пытается спастись и убежать от враждебного «мира людей».



 ISBN 978-5-9904817-1-8

Далее оркестрованный до симфонического варианта лейтмотив приобретает качество повышенного лиризма. Таким он звучит в гибели медведицы, в сцене знакомства медвежонка с большим бурым медведем и на заключительных титрах. Кроме того, Филипп Сарде написал для фильма несколько стилизаций музыки Чайковского. Это тоже своеобразное «стилевое» проявление, расширение лейтмотивной системы. Например, такая музыка звучит на изображениях красот леса, в котором медведи отдыхают. А в конце фильма стилизация (тема зимы) непосредственно соединяется с лейтмотивом, на звучании которого звери устраиваются на зимовку в берлоге.

К мозаичности музыкального ряда номерной структуры этого экранного произведения можно отнести целый ряд новых тем: первый сон медвежонка («Лягушка»), галлюцинации («Мухомор»), собачья охота и т. д. В инструментальном плане это очень «разношёрстная» музыка — от акустической (симфонической) до электронно-синтезированной.

Динамическая кульминация фильма основана на контрастной лейтмотиву музыкальной теме. В данном случае — это «взвинченная», подвижная симфоническая музыка сцены собачьей охоты. Причём общедраматургическая кульминация фильма не совпадает с динамической, но также не связана с музыкальным лейтмотивом. Так, более поздняя этико-аксиологическая кульминация следует за напряжённой сценой у водопада (безоружный герой сталкивается с хищником лицом к лицу, но большой бурый медведь не убивает охотника и уходит), когда герои-охотники понимают, насколько человек менее нравственен, чем дикое животное, и тоже проявляют «благородство», отказавшись убивать большого зверя[337]. Музыка, вообще отсутствующая до этого в аудиопартитуре довольно длительное время, вступает вслед экранным действиям, подчёркивая и усиливая эту вторую кульминационную точку фильма.

В небольшой радиодраме «Песенка» / *The Tune* (1993) Дмитрия Николаева всё действие построено только на шумах, возгласах и музыкальных вариациях на известную праздничную мелодию *Happy Birthday to You*[338]. Музыкальный лейтмотив здесь выступает как главное действующее лицо и как комментатор событий. К тому же он, глобально стилистически трансформируясь, единолично создаёт мозаичность музыкального слоя[339]:

---

[337] *Чернышов А.* Секреты музыкальной драматургии фильма // Звукорежиссёр. М., 2007. № 6. С. 39-41.
[338] Песня *Happy Birthday to You* является переделанным вариантом песни *Good Morning to All*, изданной американскими сёстрами Пэтти и Милфред Дж. Хилл в сборнике *Song Stories for the Kindergarten* 1893 года.
[339] Композитор Борис Соколов.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Одноголосно и призывно в партии электронно-синтезированной валторны звучит музыкальная заставка — первое предложение лейтмотива (Cis-dur). *Шумы смывного бачка. Хозяин в ожидании гостя напевает песенку и расставляет посуду на столе. Звонок в дверь, пришёл друг… Музыкальный бой часов, представляющий собой эту же мелодию. Слышен звук откупоренной бутылки, друзья выпивают и закусывают, интонируя мелодию «Happy Birthday to You» сначала более или менее точно, потом фальшиво. Далее хозяин и гость, аккомпанируя себе то на гитаре, то на фортепиано, начинают, соревнуясь, насвистывать, наигрывать и вокализировать песенку на разные лады. Один из них в возбуждённом порыве захлопывает крышку фортепиано и придавливает пальцы играющего… Друзья решают послушать радио, но снова не находят компромисс и начинают всё время переключать радиоволны, на которых звучит эта же песенка то в виде инструментального апофеозного гимна, то в виде латиноамериканского танца. Но вот постепенно пьяное застолье и музыкальное разночтение перевоплощаются в битьё посуды, ненависть, драку, во время которой герои выказывают агрессию всё той же хрипло выкрикиваемой песенкой…*

Сквозь музыкальные выкрики слышны выстрелы и грохот танков. Песенка превращается в оркестровый военный марш (Cis-dur)*, навстречу которому в тональности на малую секунду ниже* (H-dur) *стереофонически движется другой военный марш, также основанный на лейттеме. Под барабанную дробь в наступление идут солдаты. Война. Сигналы радистов, омузыкаленные под лейтмотив. Локальный конфликт двух друзей гиперболизированно расширяется и уносится отзвуком мощного взрыва… Музыкальный бой часов, музыкальные стоны-интонации героев.* В заключении мелодия звучит в виде похоронного хорала (h-moll) «нелепой» современной цивилизации, в которой из-за маленьких глупостей происходят большие беды.

Уровень м у з ы к а л ь н ы х п р и н ц и п о в д р а м а т у р г и и связан вообще с функциональным значением музыкального тематизма, о котором мы подробно говорили в предыдущей главе. Поэтому здесь лишь кратко рассмотрим музыкальные функции на примере одной из первых программ из цикла «В интересном положении»[340] (2006). Это двадцатиминутная телепередача довольно «быстрого» монтажа, оформленная музыкой голливудской библиотеки *Killer Tracks*. Вот схема начального фрагмента данной передачи[341]:

---

[340] «МБ групп», телеканал «Домашний», режиссёр Алексей Фетисов, музыкальный редактор Александр Чернышов.

[341] **В** — видеоряд, **Р** — речь (Рвк — внутрикадровая, Рзк — закадровая), **М**зк — закадровая музыка, **Ш** — шумы (Швк — внутрикадровые, Шзк — закадровые):

секунды		15″	15″	65″	30″	20″	10″	25″	10″	20″		20″	45″		30″	105″	15″	
В	*ЗАСТАВКА*	**Анонс**	дворр	студия	бассейн	дворр					*ОТБИВКА*	видеоролик	студия	*ЗАСТАВКА РУБРИКИ*	**Сюжет**		итак	*ОТБИВКА*
															рассказ о автобе	рассказ о детском кресле		
Р		Рзк	Рзк	Рвк	Рвк	Рвк	Рзк	Рвк	Рзк	Рвк		Рзк	Рвк		Рзк		Рзк	
Мзк	*X*	A	B		C		B_1		B_2		*X*	D		*Y*	E	F	G	*X*
Ш			Швк	Шзк субтитр	Швк	Шзк субтитр	Швк						Шзк субтитр		Швк		Шзк	

Функционирование музыкального материала на данном участке произведения выражается на нескольких уровнях. Например, поддержка движения в кадре наиболее наглядно проявляется в видеоролике (D) и рассказе об авто (E), эмоциональное наполнение ярко выражено в рассказе о детском кресле (F), а обозначение пространства водного резервуара присутствует посредством «булькающей» музыкальной фактуры в эпизоде «бассейн» (C). Кстати, перемещение в пространстве здесь всё время подчёркивается сменой музыки[1].

Структурирующие функции музыки можно увидеть в Анонсе (A), где музыкой объединена кадровая «нарезка», и в Сюжете, в котором посредством ввода музыки в аудиопартитуру методом резкой атаки происходит членение видеоинформации на «рассказ об авто» (E) и «рассказ о детском кресле» (F). Арочное же строение музыкального оформления (B, B_1, B_2) по отношению к форме первого видеофрагмента (между заставкой и отбивкой), наоборот, выполняет объединяющую функцию.

Если говорить о выводе музыки из аудиопартитуры, то в звуковом оформлении здесь можно отметить музыкальные decrescendo (фейдинги) после закадрового текста, когда затихающая музыка микшируется и выходит из аудиопартитуры вместе с закадровым шумовым спецэффектом субтитра (B, C, D):

<table>
<tr><td colspan="2">закадровая речь</td><td colspan="2">внутрикадровая речь</td></tr>
<tr><td colspan="2">закадровая музыка</td><td colspan="2">decrescendo</td></tr>
<tr><td colspan="2"></td><td colspan="2">закадровый шумовой спецэффект</td></tr>
</table>

В принципе, функциональное значение музыкального слоя в медиапроизведениях явление очень широкое. Например, Елена Авербах, говоря о музыкальном ряде телеспектакля, проводит линию от гармонического единства, «подголосочной полифонии», «документальной» музыки, комментария и т. д. до принципов параллельного действия и контрапункта музыки по отношению к тексту и изображению[2].

---

[1] Обозначение времени можно наблюдать в упомянутом фильме «Медведь», где музыка Чайковского «переносит» зрителя во вторую половину XIX века, когда, собственно, и происходила история маленького медвежонка, живущего в лесах Британской Колумбии (Канада). Согласно роману Джеймса Оливера Кёрвуда «Король Гризли» (1916) — это 1885 год.

[2] *Авербах Е.* Музыкальный ряд телеспектакля // Поэтика телевизионного театра / отв. ред.: Ю. Богомолов, Ан. Вартанов, А. Липков (ВНИИ искусствознания). М.: Искусство, 1979. С. 228. В радиокомпозициях музыкальный «набор» функций также широк: от эмоционального наполнения, «музыкальных антрактов»

 ISBN 978-5-9904817-1-8

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. И эта трансформация традиционных музыкальных форм на немузыкальные слои становится общедраматургическим принципом, когда, наоборот, именно музыкальная форма является важнейшим драматургическим стержнем кино или медиапроизведения эфира.

К примеру, сонатное allegro присутствует в «Репетиции оркестра» (1978, композитор Нино Рота) Федерико Феллини[3]. Это своеобразный фильм-эссе, снятый в псевдодокументальной манере и основанный на множественных телевизионных интервью оркестрантов итальянского симфонического оркестра, данных ими во время репетиции. В развитии внутрикадрового визуально-звукового материала здесь реализована сонатная форма — с большой экспозицией, динамичной разработкой и сжатой репризой.

Вступлением сонатной формы может считаться развёрнутая сцена, когда музыканты собираются в старой часовне на очередную репетицию. Тут формируются будущие темы — главная, житейско-гротесковая (музыкально она проявляется, например, в наигрышах скрипача или в саркастичном марше — импровизационной шутке-пародии музыкантов на походку арфистки Клары), и — побочная, философско-лирическая, интонационно «просвечивающая» сквозь «сонорное пятно» разыгрывающихся музыкантов и ярко проявляющаяся во время интервью тромбонистов в виде «медного» хорала.

Главная партия экспозиции — это ссоры итальянских оркестрантов между собой и с немецким дирижёром во время начавшейся репетиции. Ей соответствует разучиваемый исполнителями музыкальный галоп (Es-dur). Побочная партия — это рассказы персонажей о сентиментальном отношении к своему музыкальному инструменту как к самому верному и любимому другу. Музыкально она начинается с solo тубы, на которой исполнитель демонстрирует обозначенную во вступлении побочную тему. Полностью внемузыкальный монолог дирижёра, в котором он подводит

и «музыкальных декораций» до действующего лица эпизода и суррогата других звуковых слоёв (речи или шумов). См.: *Бородин А.* Радиокомпозиции // Говорит СССР. М., 1933. № 16. С. 19-20.

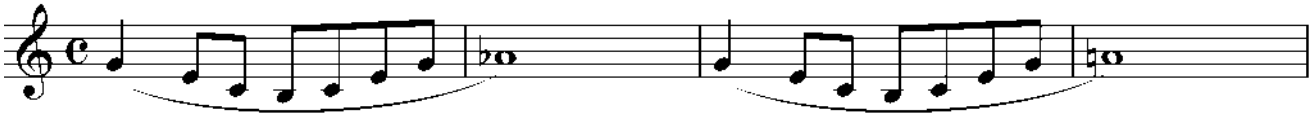
[3] *Лотман М. Ю.* Репетиция оркестра в развивающемся мире // Киноведческие записки. М., 1992. № 15. С. 145-165.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

итог затруднённой психологической обстановки, сложившейся внутри оркестра и вообще вокруг классической музыки, — это заключительная тема экспозиции.

Внезапно по техническим причинам выключается свет и начинается грандиозный «театрализованный» скандал. Это разработка сонатного allegro, агрессивно врывающаяся в сонатную форму подобно тому, как это происходит, например, в первой части Шестой симфонии Чайковского. Музыканты дебоширят, дерутся и, «отстаивая» свои трудовые и моральные права, скандируют: «Долой дирижёра!..». На этом полусюрреалистическом фоне динамического развёртывания главного тематического материала фильма пронзительно звучит труба, а затем и жалостливое интервью «блаженной» арфистки — побочная партия. В контрастном контрапункте сталкиваются основные темы экспозиции, и это столкновение заканчивается крахом лирического тематического начала: стена древнего здания рушится, и под её обломками Клара погибает.

Но герои трагифарса продолжают репетицию. Сонатная реприза полностью строится на музыке. В философски приподнятом настроении оркестр стоя играет галоп (c-moll), переходящий в светлую мелодию побочной темы (C-dur):



Однако дирижёр снова не доволен игрой, слышны его язвительные выкрики по отношению к музыкантам, переходящие с итальянского языка на немецкий. Экран затемняется, а доносящийся из темноты надрывающийся голос дирижёра определённо вызывает комическую ассоциацию с речью нацистского диктатора. Эти звуковые «мотивы» главной темы венчают экранное произведение Феллини словно музыкальная кода[4].

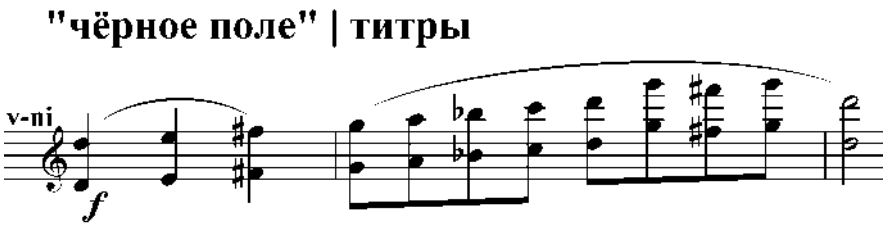
Третий иерархический музыкально-художественный уровень — «косметика» музыкального ряда — связан со звукорежиссёрской спецификой[5]. Это небольшие музыкальные «штрихи» аудиопартитуры, однако играющие немаловажную роль в драматургии кино- или эфирного медиапроизведения.

---

[4] См. также: *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста. Краснодар: КГУКИ, 2010. С. 229-232. Татьяна Шак проводит анализ сонатной формы в фильме Николая Лебедева «Звезда» (2002, композитор Алексей Рыбников).

[5] Неслучайно, что Анатолий Клиот, говоря о ступенях музыкального производства художественных телепрограмм, помимо подбора музыки на стадии сценария, работы музыкального редактора с композитором и с режиссёром, определяет «звукорежиссёрскую» ступень — монтаж, вымонтировки, склейки, звуковые наплывы, соединения музыки с шумами и т. п. См.: *Клиот А.* Музыка в телевизионной постановке. М.: НМО ГКРТ, 1964. С. 58-64.

Например, из нюансов «мелкой» работы с музыкальными «дорожками» можно выделить введение музыки в аудио- или видеопартитуру, которое по отношению к другим слоям может быть либо прямым, либо «затактовым». Прямым, когда начало музыки, независимо от её структуры, совпадает с началом или сменой кадра (речи, шума). Затактовым, когда музыка имеет затактовое вступление, и с кадром (речью, шумом) совпадает не её начало, а её сильная доля. К примеру, так оформлены заключительные титры анализируемого фильма Жан-Жака Анно:



В двухсерийном телефильме Аллы Суриковой «Ищите женщину» (1982)[6], снятого по пьесе француза Робера Тома, помимо двух лейттем (темы преступления и «женской» темы телефонистки Алисы Постик), особое значение имеют мелкие звуковые штрихи: музыкальные и шумовые акценты, подчёркивающие важные моменты развития детективного сюжета. Например, резкий музыкальный «медный» аккорд, даже заменяющий собой часть изображения, возникает в медийной аудиопартитуре, когда нотариус Роше обнаруживает в своём кабинете труп, в кадре не показываемый. Мы догадываемся о случившемся по выражению лица героя (в исполнении Сергея Юрского) и упомянутому музыкальному аккорду.

В радиоспектаклях, как правило, вообще весь звуковой текст, включая речь, шумы и спецэффекты существуют в неразрывной связи с музыкальным строением. Музыкально-шумовая структура часто подчёркивает речевую структуру: акцентирует, раскрашивает, дополняет или перехватывает её. А, например, между сценами музыка и (или) шумы порой становятся практически главными музыкально-звуковыми формами.

Так, феномен музыкальной интермедии, которая временно «переносит» слушателя с улицы в дворцовый зал, можно наблюдать во фрагменте радиосказки «Король с раскрашенной картинки» (2008)[7] по одноимённому произведению Лидии Чарской:

Рассказчик: (топот лошадей) *В числе других подъехала карета, из которой выскочила молоденькая красавица и, крикнув старику кучеру «Подождёшь меня!», быстро скрылась в подъезде* (короткий смех, начинаются шумы вьюги, а топот лошадей

[6] Мосфильм, композитор Виктор Лебедев, звукооператор Владимир Мазуров.
[7] Детское радио, режиссёр и музыкальный оформитель Александр Чернышов, звукорежиссёр Максим Бысько.

микшируется). *Съёжившись от холода, старик кучер отъехал в сторону* (начинается «внутрикадровая» музыка бала — скерцо Иоганна Штрауса-сына «Вечное движение»[8] — как «подложка» к читаемому тексту). *Вскоре бумажный король заметил её в окнах дома: она носилась в весёлом танце, окружённая целой толпой кавалеров, раскрасневшаяся от оживления и жары. А на улице в это время мороз становился всё сильнее и сильнее, и старик кучер, поджидавший свою барышню, медленно замерзал на козлах. Его лицо посинело, руки опустились, вожжи выпали из них. Бумажный король видел, как постепенно умирал несчастный, и он, король, готов был зарыдать от ужаса, если бы только бумажные короли могли рыдать и плакать* (музыкальная интермедия: на пять секунд музыка Штрауса поднимается по громкости и становится главным смысловым звуковым слоем[9]). *Красавица протанцевала долго. Когда, наконец, гости стали расходиться* (говор, смех) *и она узнала, что её кучер замёрз, то она даже не заплакала, а сделала гримасу и сказала только* (звуки вьюги микшируются): — *Ах, какая досада! Как же я теперь домой поеду?* (смех, «внутрикадровая» музыка микшируется).

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.

Американский фильм Годфри Реджио «Накойкаци — жизнь как война» (2002) — своеобразная притча о том, как современный мир в своём технологическом развитии всё дальше и дальше уходит от гуманистических ценностей — с музыкальной точки зрения представляет собой номерную структуру с наличием репризности (первый номер — заключительные титры, d-moll), вполне традиционным музыкальным функционированием (поддержка движения в кадре, эмоциональное наполнение сюжета, контрапункт, структурирование и т. д.) и разнообразной музыкальной «косметикой» от акцентов и монтажа до принципов ввода-вывода музыки «в» и «из» аудиопартитуры, а

[8] *Perpetuum Mobile*, 1861, Es-dur.
[9] Цифра 10 (период) авторской партитуры.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

также музыкальных интермедий[10]. Череда музыкально-визуальных зарисовок, основанных на эмоционально-психологическом синтезе изображения и звукового поля, имеет «тихий» кульминационный центр фильма — музыкальное adagio «видеонарезки» телехроники и портретов известных личностей XX-XXI столетий (g-moll).

Вообще музыка «Накойкаци» довольно печальна, скупа и монотонна, она написана Филипом Глассом в минималистических традициях тематического развёртывания. Поэтому она очень органично сочетается с начальными чёрно-белыми цветами и негативами, а дальнейший синтез музыки и цвета часто происходит на основе присваивания спокойной музыке зелёного и голубого оттенков, а музыкальные «волнения» и взлёты стыкуются с красными кадрами.

Например, в заключительной части («Луна») на чёрно-белом и голубовато-зелёном изображении звучит грустное solo виолончели (in D) — лейттембра фильма — без аккомпанирующих ей голосов[11], а красный цвет и его вариации концентрируются в номере с атомным взрывом, когда агрессия человечества достигает своих пределов вместе с фактурной взвинченностью музыкального материала (c-moll).

Однако в конце фильма красная оболочка земного шара вступает в явный контраст с тихой, умиротворённой музыкой. Человек медленно улетает в космос: это его отделение от Земли, а символически — отделение души (музыки) от физического тела (красного цвета).

В контрастный контрапункт с музыкой в картине Реджио вступает не только цвет, но и другие параметры изобразительного ряда, тем самым показывая нелогичность, бесчеловечность информационного века. Улыбки мы видим на фоне музыки трагического характера, а тоскливые струнные soli слышим на фоне урбанистической цивилизации. Символы наивысшей точности — цифры, а также математические и другие знаки пробегают перед нашими глазами под джазоподобную музыку (блюзовые интонации и синкопированные ритмы), одну из самых «диссонирующих» музыкальных культур современности, аллегорически превращаясь в некую неуправляемую стихию (g-moll — c-moll). А яркий тембр колокольчика широко использован при изображении

---

[10] Например, в начале первого, чёрно-белого номера («Вавилонская башня») crescendo в музыке синхронизировано с «высветлением» изображения. Это звукосветовое решение одновременного ввода музыки в аудиопартитуру и компьютерной графики в видеопартитуру. В этом же эпизоде далее можно наблюдать 5-секундную виолончельную интермедию на белом экране и цветомузыкальный каданс, во время которого на чёрном фоне появляется красное название фильма (*NAQOYQATSI*). Кстати, тембры и способы звукоизвлечения на музыкальных инструментах используются в фильме и в качестве подражания шумовым эффектам. Например, «хрюканье» акцентированных низких звуков тромбонов «заменяет» шумы залпов артиллерийских орудий.

[11] Партию виолончели исполняет китайско-американский музыкант Йо-Йо Ма.

денег, делая их эфемерными, ненастоящими: в этом номере (g-moll) сначала идёт дивергентный, а потом конвергентный контрапункт сочетания музыкального тембра и изображений в видеоряде, как бы философски рассуждающий о том, как из «дыма» возникали и в дым же ушли человеческие лже-ценности:

дивергентный контрапункт		
тембр колокольчиков		
Дым	деньги	Дым
	конвергентный контрапункт	

В фильме Евгения Шифферса «Первороссияне» (1967)[12] о становлении советской власти на Алтае цветовая драматургия более систематизирована. Здесь каждая глава выдержана в определённых цветах и музыкальном характере[13]. Так, в основном чёрно-бело-красная первая глава («Клятва») с торжественно-траурным медно-ударным маршем и чёрно-бело-жёлтая четвёртая глава («Муж и жена») с «напряжённым» музыкальным adagio, чёрно-голубая вторая («Пианино») и зелёно-чёрно-коричневая третья («Земля обетованная») главы с музыкальным скерцо, полностью внемузыкальная пятая глава («Устав коммуны»), чёрно-жёлто-голубая шестая глава («Воскресение») с пасторалевидной вариацией adagio и т. д. Красный (кровавый) цвет выступает лейтмотивом этого фильма о трагической судьбе молодых питерских революционеров, погубленных при строительстве коммуны, и проходит через все его главы. А цветомузыкальная линия повествования является общехудожественным принципом драматургии данной картины.

Итак, в художественных произведениях эфира, не имеющих непосредственного отношения к традиционному музыкальному опусу, мы выделяли не конкретные музыкальные техники художественных жанров, а три иерархических уровня — от общедраматургического до сугубо музыкального оформления, в том числе «мелкого» музыкального дизайна, — в которые заложен процесс художественного создания и восприятия этих медиажанров. При этом уровни могли совмещаться, как в рассмотренном классическом произведении Феллини, или, наоборот, расширяться до возникновения дополнительных подуровней, как в современном музыкальном фильме Реджио.

---

[12] Ленфильм, сценарист Ольга Берггольц, композитор Николай Каретников.
[13] *Каретников Н.* «…по принципу береговой линии…» (интервью 1979 года) // Киноведческие записки. М., 1994. № 21. С. 130-131.

Кроме того, очевидно, что в электронных медиа и кинематографе на всех этих трёх уровнях музыкальный материал взаимодействует со звуковыми и изобразительными слоями художественного медиажанра, и, следовательно, проявляется в синтетических аудио- или аудиовизуальных вариантах. И эта вариантность также расширяет предложенную систему музыкально-художественных уровней даже в том случае, когда наличие музыки в теле-, радио- или кинофильме минимально.

К слову, в игровом кинофильме Жака Беккера «Дыра» (1960), где в развитии сюжета в принципе не участвует ни одна музыкальная тема[14], весь шумовой пласт строится не без аллюзии на музыкальное звучание. Звуковые линии шумов здесь часто имеют ритмически чётко выстроенную фактуру, контрастные тембровые разделы и яркие динамические кульминации.

II / § 4. Музыкальное оформление прямого эфира.

Иное проявление медиамузыки можно наблюдать в прямом эфире. Начиная с широкого внедрения в радиоэфир, а позднее и в телеэфир, магнитной записи (соответственно, аудио- и видеозаписи), художественные медиажанры электронного вещания, подобно звуковым кинофильмам, стали полностью фиксированными на плёнке произведениями. Сегодня редко можно услышать или увидеть фильмы или спектакли, идущие в эфир «вживую», как это было раньше. Поэтому 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.

В принципе, оформление прямого эфира — это, прежде всего, пунктуальное и эффективное расположение в нём информации, то есть создание динамичной структуры изложения электронно-медийного материала, подчинение многочасовой телевизионной или радиовещательной линейной формы определённой логике следования сиюминутных или квазисиюминутных сообщений и сюжетов.

Известно, что для большей слитности прямого эфира во всём мире прибегают к так называемым «программным блокам» (≈ 3-5 часов) — объединениям программ в «утренние информационно-развлекательные каналы», «дневные информационно-

[14] Музыка («Мелодия» Антона Рубинштейна) звучит только на заключительных титрах фильма.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

аналитические каналы», «вечерние развлекательно-познавательные каналы» и т. п., в которых для соединения заранее записанных сюжетов, анонсов, рекламных роликов, художественных произведений с «прямыми студиями» или, наоборот, для членения дикторской информации пользуются звуковыми заставками и отбивками рубрик блока («обзор прессы», «книжная полка», «гимнастика», «патруль качества» и др.) и звуковыми спецэффектами (шумы аудитории, музыкальные сигналы и др.), а для единения речи ведущих — всевозможными музыкальными «п о д л о ж к а м и» (англ. *beds*)[15].

Однако к музыкальному оформлению «прямой студии» подходят с большой осторожностью. К примеру, если в студии находится один ведущий (радийный диктор или ви-джей), и известны эмоциональное содержание его текста и манера, с которой он планирует этот текст донести до слушателя или зрителя, то заранее подобранная из фонотеки или специально написанная музыкальная «подложка», как правило, очень органично «вливается» в такой информационный образ, как это часто происходит, например, в выпусках «Новостей» на многих радиоканалах[16].

Если же в студии происходит некая встреча и беседа, и заранее непонятно, как и о чём будет говорить приглашённый гость, то звучащий музыкальный фон, будучи совершенно неподходящим для данного случая, не только портит образ собеседника, «сбивает» особенности его интонации и навязывает неуместный темп повествования, но и при длительном разговоре создаёт монотонность, которую можно было часто наблюдать на российском телеканале «Домашний» (СТС Медиа), например, в 2007 году. Неслучайно, что многие ток-шоу (от англ. *talk* – разговор) вообще не пользуются «подложкой», а некоторые теле- или радиошоу приглашают тапёра, который музицирует в кадре или у микрофона «по обстоятельствам».

Оформительская медиамузыка играет в прямом эфире далеко не последнюю роль, так как 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

---

[15] К примеру, в 2011 году в 5-часовом программном блоке «Утро в Москве» радиостанции Сити-FM в каждой четверти часа присутствовало 4-8 заставок (отбивок) рубрик и 2-3 музыкальные «подложки».

[16] Однако встречаются и неудачные варианты музыкальной «подложки», как, например, на «Радио России», «Радио Культура», «Эхо Москвы», «Говорит Москва», когда музыка не соответствует речи по фактурно-тембровым (телефонный звонок слушателя, сопровождаемый музыкой с ярким solo трубы), стилистическим («курс валют», оформленный фортепианным концертом) и ритмическим параметрам (новостной текст, читаемый под ритм танго). См.: *Чернышов А.* Радионовости: музыкальный конфуз // Звукорежиссёр. М., 2006. № 9. С. 42-43.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

событий (например, в викторине) соответственно, участвующих или происходящих в информационно-аналитических или информационно-развлекательных программах.

Эта особенность музыкального тематизма использовалась уже в самых первых медийных ток-шоу, одним из основателей которых был американский журналист и ведущий Фил Донахью. В его авторских, правда, выходящих в эфир в записанном виде разговорных передачах (их более 7000)[17], музыкальные эмблемы возникали во время непосредственного общения ведущего с гостями и вопрошающей аудиторией.

Так, его самые известные часовые ток-шоу — *The Phil Donahue Show* (впоследствии просто *Donahue* — «Донахью»), просуществовавшие в эфире рекордное время — более четверти века (1970-1996), часто имели музыкальные эмблемы гостей, под которые те появлялись в телевизионной студии перед публикой и, соответственно, съёмочной камерой[18].

К примеру, в 1977 году под припев песни «Человека с ружьём не возьмешь» / *You Can't Get a Man With a Gun*[19], которая звучала в кинофильме «Энни получает ваше ружьё» / *Annie Get Your Gun* (1950) Джорджа Сидни в исполнении Бетти Хаттон, известная певица и актриса предстала перед телезрителями и, соответственно, аплодирующими зрителями в студии. Далее песня микшировалась, возникала визуально-музыкальная заставка ток-шоу «Донахью», на фоне которой ещё некоторое время звучали неутихающие аплодисменты.

Сегодня музыкальные эмблемы для ток-шоу стали типичным явлением их аудиопартитуры. Исследователи даже пишут о недочётах в аналогичном звуковом оформлении. Например, в представленной на ТЭФИ-2003 российской программе «Принцип "Домино"» («Почему мы врём?», ведущие Елена Ханга и Елена Ищеева) выход каждого персонажа предварялся звуковой заставкой — его «визитной карточкой». На появление Андрея Разина звучал фрагмент из фонограммы песни его группы «Ласковый май», выход композитора и певца Вячеслава Петкуна сопровождался песней «Эсмеральда» в его исполнении, бывший разведчик Михаил Любимов входил в студию под музыку Таривердиева из телесериала «Семнадцать мгновений весны». А вот появление ведущей телеканала ОРТ Екатерины Андреевой ничем не предварялось, хотя

[17] Передачи Фила Донахью выходили на радио- и телеканалах: *WHIO*, *WLWD* (Дэйтон), *WGN-TV* (Чикаго), *WBBM-TV* (*CBS*, Чикаго-Мидвест), *NBC*, *MSNBC* (Нью-Йорк) и др.
[18] Режиссёр большинства ток-шоу — Рон Вейнер.
[19] Музыка и слова Ирвинга Берлина.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

здесь могла бы логично прозвучать оформительская музыка информационной программы, которую она ведёт[20].

Надо отметить, что эта «эмблемная» оформительская медиамузыка часто является внутрикадровой (для радио — условно внутрикадровой) — ведь её слышат сами участники эфира, находящиеся в студии. Музыкальная «внутрикадровость» аналогичных 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 этого так называемого «д ж и н г л - п а к е т а» (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 пишутся 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.

Вот, к примеру, интонационная основа лишь некоторого музыкального материала джингл-пакета (всего более 70 звуковых «дорожек») известной английской ТВ-игры «Кто хочет стать миллионером?» / *Who Wants to Be a Millionaire?* (1998)[21] композиторов Кейта-отца и Мэттью-сына Стрэйчан[22]:

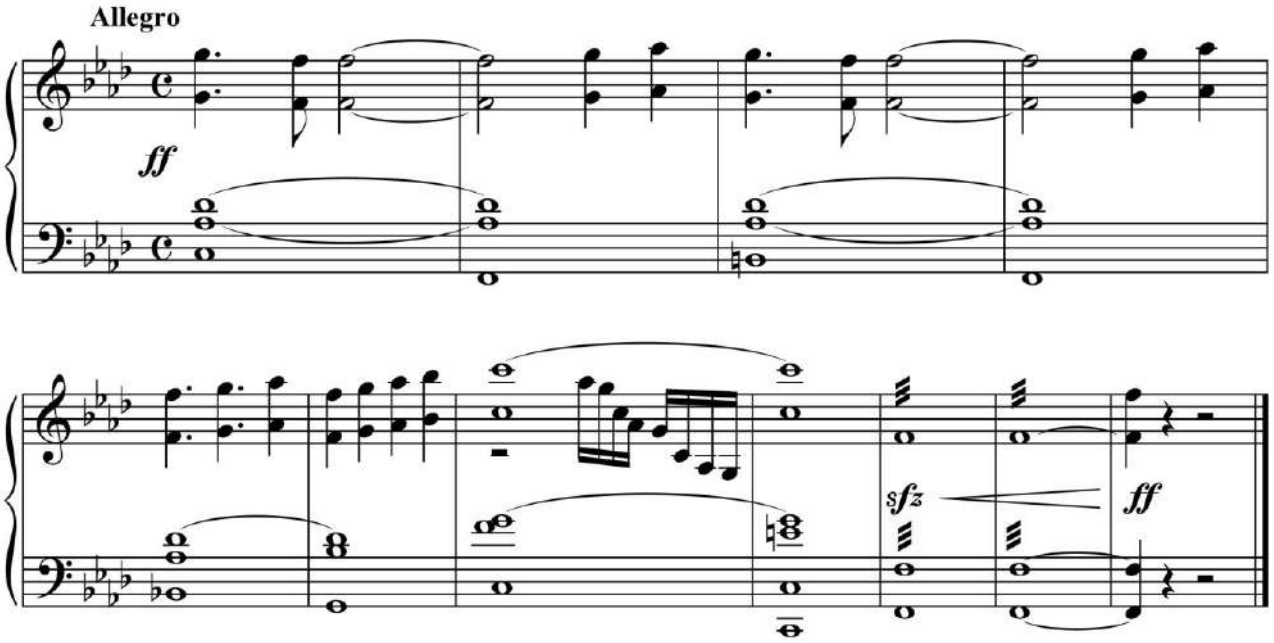
---

[20] *Ефимова Н. Н.* Звук в эфире: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2005. С. 90.

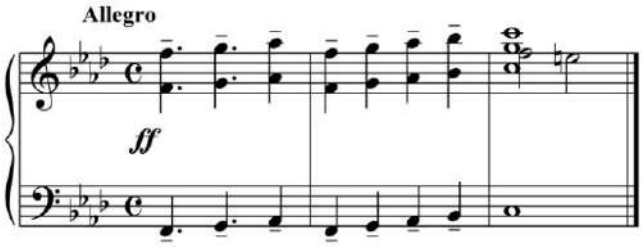
[21] Первый выпуск ТВ-игры, названной аналогично песне Кола Портера «Кто хочет стать миллионером?» из фильма «Высшее общество» (1956, режиссёр Чарльз Уолтерс), исполняемой Фрэнком Синатрой и Селестой Холм, вышел на британском телеканале *ITV1* в сентябре 1998 года. В России эта программа существует с 1999 года (НТВ, Первый канал).

[22] Нотное переложение Александра Чернышова.

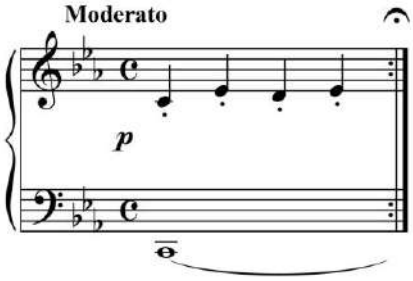
заставка (вторая часть основного джингла):



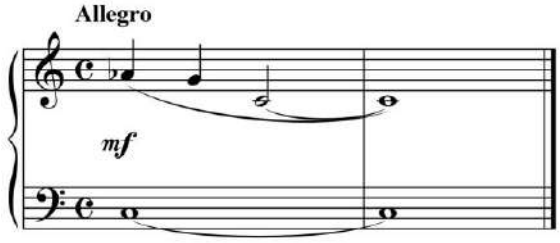
отбивка:



«*подложка*»:



информирующий сигнал:



финальная сирена:

Закадровое и внутрикадровое звучание джингл-пакета сопровождает игру, начиная с заставки телепередачи, представления участников, вопросов ведущего и ответов игроков, сигналов подсказок и т. д. и заканчивая сиреной, оповещающей о лимите эфирного времени, и финальной музыкой.

Практически всё музыкальное оформление здесь можно охарактеризовать с точки зрения монотематизма. Отбивка, возвращающая телезрителей в студию после рекламного антракта, является кадансовым фрагментом основного джингла. «Подложка», которая как секундомер отсчитывает время на раздумья участников,

строится на элементарном интонационном «ядре» сопранового голоса музыкальной заставки (I — II — III), перенесённого в доминантовую тональность. Информирующий сигнал, напоминающий, например, о скорой рекламе, выглядит как квинтовая гармоническая основа этой темы (g^1 / C). Финальная сирена — это характерный тритоновый ход в басу джингла (F — H), сложенный в аккорд (as^1 / d^2) [23].

«Кто хочет стать миллионером?» — наверное, самая известная телевизионная игра в мире на сегодняшний день. И соответствующая её сути медиамузыка сыграла важную роль в процессе её популяризации, выполняя функции психологического напряжения, эмблем, символов, структурного членения и объединения[24].

Однако всё же самыми популярными и ходовыми передачами прямого эфира остаются информационные выпуски «Новостей». Сегодня многие радиостанции, а также телеканалы обращены исключительно к новостной информации: Вести-FM (Россия, Москва), *Washington Post Radio* (США, Вашингтон), *CNN International* (США), *BBC World News* (Великобритания), *Euronews* (Франция), *Al Jazeera* (Катар) и т. д. А сами новости стали отдельной ветвью мирового бизнеса, породившего множество агентств, распространяющих новостные сообщения и торгующих ими: Рейтер, Интерньюс, Франс-Пресс, Интерфакс, ИТАР-ТАСС, РИА-Новости и т. д.

Новости, звучащие по радио и телевидению, несомненно, являются специфической подачей информации, во многом отличной от печатной продукции, потому как важным фактором информационной конструкции, помимо всего остального, является речь и её музыкально-звуковое оформление. Особенно это касается радиоэфира, ведь, кроме звука, в нём ничего иного нет.

Собственно, новостная информация была основой возникновения регулярного радиовещания, когда в микрофон читали новости из газет. Музыкальное оформление таких «радиогазет» было совершенно примитивным и не раз вызывало открытые дискуссии в прессе. К примеру, В. Блюм выступал с предложением использовать

---

[23] Прообразом данной телевизионной музыки являлась начальная пьеса «Марс — источник войны» / *Mars: The Bringer of War* из 7-частной оркестровой сюиты «Планеты» (1914-1916) Густава Теодора Холста. Поэтому треки Стрэйчан сделаны в явно подражательной, симфонической манере звучания: с фанфарами сэмплированных труб, эффектными нисходящими пассажами сэмплированных струнных, резким glissando сэмплированных валторн, tremolo сэмплированных литавр и т. д. Сэмпл (англ. *sample*) — оцифрованный фрагмент какого-либо звука, чаще единичного. Сэмплированное звучание получается, соответственно, из множественных комбинаций сэмплов.

[24] В 2008 году по роману индийского писателя Викаса Сварупе «Вопрос — ответ» / *Q & A* (2005) британским и индийским режиссёрами — Дэниелом Бойлом и Лавелин Тандан — была снята кинодрама «Миллионер из трущоб» / *Slumdog Millionaire*, в которой эта ТВ-игра занимает центральное место, и вопросы ведущего чудным образом переплетаются с историей жизни главного героя. А джингловый пакет Стрэйчан очень органично вплетён в оригинальную музыкальную партитуру индийского кинокомпозитора Аллы Р. Рахмана.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

исключительно форму 3-5-минутных «музыкальных антрактов» между чтением газет, а М. Гринберг был вообще против музыкального оформления информационных выпусков. Последний подробно описал «музыкальный дизайн» того прямого радиоэфира, когда 2-3 ансамбля (цимбалисты, лиристы и т. д.) исполняли одни и те же «бодрые», «подъёмные» произведения, порой третьесортного качества, которые никак не отражали эмоционального содержания газетного текста и даже «действовали» вопреки ему. Оформители часто не знали, о чём будет говориться в газете, поэтому своими действиями только «унижали» музыку[25].

Кстати, Георгий Поляновский уже тогда предложил очень удачный проект музыкального оформления популярных в то время радиогазет, аналог которого сегодня имеет широкий спектр действия в медийной новостной индустрии электронного массового вещания. В частности, он писал о музыке, которая соответствует тематике газеты, о позывных-эмблемах (к примеру, Поляновский говорил, что «Пионерская Правда» может открываться звуками флейты-пикколо «Взвейтесь кострами»[26]), о музыкальных номерах внутри газеты, после соответствующих отделов, то есть о музыкальных виньетках, заставках, концовках, отбивках[27].

Уже в 1930-х годах новостное радио перевоплотилось сначала в информационно-художественное явление вещательной культуры (американские комедийный радиосериал «Голдберги» / *The Rise of the Goldbergs* [позднее *The Goldbergs*][28], фантастическая постановка 1938 года «Вторжение с Марса», или жанр акустического фильма Берлинского радиодома, или множественные симфонические и театральные радиотрансляции по всему миру — тому яркие примеры). Далее — в информационно-художественно-развлекательное СМИ: это, например, «расцвет» советского радио 60-80-х годов XX столетия. А, начиная с 1990-х годов, художественная составляющая постепенно мельчала — радиовещание мира перерождалось в информационно-развлекательный «аудиопоток». Новейшая история показала нам новый формат сугубо «развлекательного радио»: только шоу и песни. Здесь музыкальное оформление редкой новостной информации совершенно не является приоритетным и чаще ограничивается элементарным феноменом «подложки».

---

[25] *Блюм В.* А нужно ли вообще музыкальное «оформление»? // Радиослушатель. М., 1930. № 22. С. 6; *Гринберг М.* Музыкальное оформление радиогазет // Говорит Москва. М., 1930. № 31. С. 2.
[26] «Взвейтесь кострами, синие ночи» (1922) — советская пионерская песня (музыка Сергея Дёшкина, слова Александра Жарова).
[27] *Поляновский Г.* Радиогазета и музыка // Радиослушатель. М., 1929. № 36. С. 9.
[28] Игровая серия длиной в 15 минут еженедельно, а потом ежедневно выпускалась в эфир по радио *NBC* (1929-1936) и *CBS* (1936-1946). Режиссёры Весс МакКи, Хенри Сэлинджер и др.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

В противовес этой глобальной тенденции сегодня существует и другая: создаются радиостанции с повышенным информационным уклоном, не транслирующие песенный материал вообще (особенно в дневное время). Кстати, ещё в 1960-х годах в США начинают появляться практически полностью непесенные дневные форматы *news* или *talk*[29], которые впоследствии можно было слышать по всему миру (например, именно такой тип эфира превалирует сегодня на старейшем сиднейском радио *2UE*), на которых главный упор делался на новостной материал и на обсуждение различных актуальных общественных тем в прямом эфире с гостями студии, корреспондентами и слушателями, звонящими по телефону[30].

В 2000-е годы по этому принципу были созданы Московское информационное радио Сити-FM (с ночными шоу-программами) и Первое деловое радио *Business-FM* (Москва). «Новости» и их звуковое воплощение на них, естественно, занимают первоочерёдное место, а медиамузыкальные технологии наглядно показывают важную сторону этого воплощения данного информационного медиажанра.

Среди когда-либо существовавших и современных информационных радиоканалов Сити-FM в 2005-2010 годах обладал одним из самых удачных образцов музыкального оформления выпусков «Новостей»[31]. В целом новостная музыка здесь выглядела следующим образом:

- джингл (заставка); «подложка» под шпигель, то есть под речевые новости «одной строкой»[32];
- отбивка-лейтмотив; «подложка» под подробные речевые новости, соответственно, с музыкальными отбивками;
- финальный лейтмотив (закрышка).

Необычным по метроритмическому и тональному строению являлся джингл с кадансом-лейтмотивом, основанном на заключительном гармоническом обороте кинематографической песни Андрея Петрова 1963 года — «А я иду, шагаю по Москве» [в

[29] К примеру, ток-радио 60-х — это *KMOX* (Сент-Луис), *KAB*C (Лос-Анджелес) и *KSKK* (Солт-Лейк-Сити).

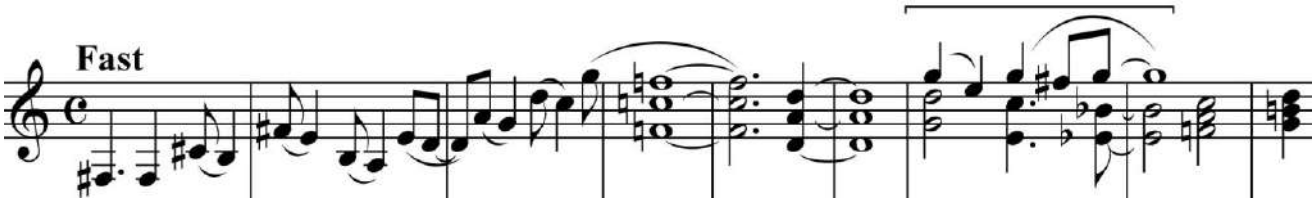
[30] Звонки слушателей в музыкальном радиоэфире существовали, как минимум, уже в 1940-е годы. Например, широко известно интервью Вуди Хермана (1945), данное им по телефону Бэрри Грэю, ди-джею нью-йоркского радио *WMCA*.

[31] Музыкальное оформление осуществлено зальцбургской компанией *Foster Kent* в 2005-2006 годах (авторы музыки Томас Фостер и Питер Кент).

[32] Нередко шпигель обозначают американским термином «тиз» (*tease* – рекламное объявление, «задирка»). См., к примеру: *Голядкин Н. А.* Творческая телереклама: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2005. С. 68.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

нотном примере помечен скобой]. Синкопированный 14-секундный восьмитактовый период модулирует из тональности Fis в G-dur[33]:



За джинглом следовала 15-секундная «подложка» шпигеля, также оканчивающаяся кадансовым оборотом джингла (отбивкой), своеобразным лейтмотивом не только «Новостей», но всей радиостанции Сити-FM[34]. Эта музыка шпигеля (второй период) разделена на предложения, так называемые музыкальные «хэды» (англ. *head* – заголовок). Их три (по пять секунд, соответственно), и каждый начинался новым, более высоким тональным аккордом: G — B — D. Поэтому в каждом новостном выпуске присутствовало строго три речевых сообщения «одной строкой» (три «хэдлайна»), тогда как подробных сообщений могло быть и больше.

А на *Business-FM*, отказавшись от шпигеля, звуковысотные ходы использовали в музыкальной «подложке» подробных новостей. В двухминутный хронометраж «Новостей» в 2000-е годы там входило четыре сообщения и погода: in F — in As — in B — in C — in F.

И на Московском информационном, и на Первом деловом радио присутствовала элементарная, поступательная тесситурная драматургия, благодаря чему у слушателя формировалось адекватное напряжение внимания, «заставляющее» его дослушать новостные речевые сообщения до конца.

---

[33] Нотное переложение Александра Чернышова.

[34] В советские времена информационные выпуски «Последних известий», регулярное вещание которых началось в 1932 году, читались «всухую» на два голоса без музыкально-звуковых отбивок. Всё было понятно и доходчиво не только потому, что у микрофона работали профессионалы, но и потому, что всё время происходила смена голосовых тембров: мужского и женского. Но даже при такой подаче информации отбивки часто бывают необходимы. Например, для отделения общероссийских событий от региональных, региональных от городских, а городских от корпоративных. Или же если информационный звуковой «поток», наоборот, не разделён по тематическому принципу и по значимости: когда, к примеру, после сообщения о смерти следует заметка об археологических раскопках, а потом идёт сообщение о разбившемся самолёте, а затем — о курсе валют. Сегодня такая информация делится музыкальными отбивками если не по эстетическим нормам, то хотя бы исходя из этических соображений. Также в качестве отбивок могут выступать динамические «волны» музыкальной «подложки», когда между речевыми сообщениями звукорежиссёр эфира в течение нескольких секунд на микшерном пульте сначала повышает оформительскую медиамузыку по громкости, а затем понижает. К примеру, это можно было слышать на Первом Популярном радио в 2006 году. См.: *Чернышов А.* Радионовости: музыкальный конфуз // Звукорежиссёр. М., 2006. № 9. С. 43.

В принципе, речь, разделённая звуковысотными средствами музыки, сегодня является особенностью аудиопартитуры многих новостных передач[35]. А музыкально организованный шпигель, имеющий, кроме всего прочего, рекламные черты новостного анонса, функционирует в качестве яркого музыкально-речевого вступления информационного медиажанра[36].

Так, важной звуковой особенностью более протяжённых по времени, чем на радио, 10-30-минутных телевизионных информационных выпусков «Новостей»[37] также является наличие специального музыкально организованного шпигеля, который может быть записанным заранее, а может воспроизводиться «вживую», предварять развёрнутые новости или даже предварять и завершать их (как в «7 новостях» российского спортивного телеканала 7ТВ). И в звуковом дизайне шпигеля телевизионных «Новостей» также нередко использованы определённые гармонические музыкальные приёмы.

Во-первых, это остинатное строение музыкального материала, основанное на превалировании фигурации тонического органного пункта, который концентрирует внимание зрителей. Во-вторых, медиамузыкальный период шпигеля часто состоит из чередующихся функциональных «хэдов» (например, тонических и субдоминантовых), то есть равных остинатных предложений (трёх и более), предназначенных для каждого отдельно взятого новостного сообщения (текстового «хэдлайна»):

10 секунд[38]	10 секунд	10 секунд
1-й хэдлайн	2-й хэдлайн	3-й хэдлайн
1-й хэд, T-ostinato	2-й хэд, S-ostinato	3-й хэд, T-ostinato

[35] Аналогичное явление можно встретить и в ток-шоу. Например, в упомянутой ТВ-игре «Кто хочет стать миллионером?» каждый последующий вопрос сопровождается музыкой на полтона выше предыдущей.

[36] К музыке шпигеля на радио часто «прикрепляется» музыкальная «подложка» для подробных речевых новостей. Как правило, это «пульсирующая» остинатная музыка без ярко выраженных фактурных ритмомелодических фигур. На Сити-FM на фоне «подложки» между всеми речевыми сообщениями звучали 2-секундные отбивки и одна музыкально-речевая заставка рубрики «Новости бизнеса». В конце информационного выпуска следовал финальный лейтмотив (который был записан отдельно), а музыкальная «подложка» в это время микшировалась звукорежиссёром эфира. В оперативных телевизионных «Новостях» текст ведущего студии, как правило, не сопровождается музыкой, так как там присутствуют частые «прямые включения» с мест. В неоперативных же, заранее записных теленовостях, голос ведущего, наоборот, часто звучит на фоне музыкальной «подложки» (к примеру, «PRO-новости» на Муз-ТВ) или студии как таковой вообще нет, и её заменяет закадровый комментарий-на-музыке («7 новостей» на 7ТВ).

[37] В СССР информационные сообщения по телевидению стали появляться в 1940 году. Как правило, это были повторения радиовыпусков «Последних известий», которые читали в кадре дикторы радио. С 1960 года 10-15-минутные телевизионные выпуски «Последних известий» стали именоваться «Телевизионными новостями», которые с 1 января 1968 года заменила информационная программа «Время».

[38] В специфической жанровой форме прямого эфира — новостной ленте — помимо коротких шпигелей с 10-секундными «хэдами» (к примеру, как «Анонс новостей» / *Coming in News* на *Euronews*) существуют и более протяжённые. Так, на *Euronews* раздел «Коротко о других новостях» сегодня нередко звучит на музыкальной «подложке» в три «хэда» (T — S — T) по двадцать секунд.

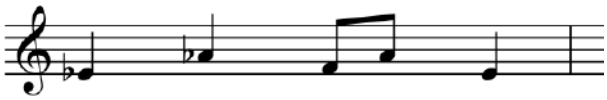
 ISBN 978-5-9904817-1-8

Поэтому задача режиссёра эфира и новостного диктора состоит и в том, чтобы точно синхронизировать текстовые «хэдлайны» с музыкальными гармоническими «хэдами»[39].

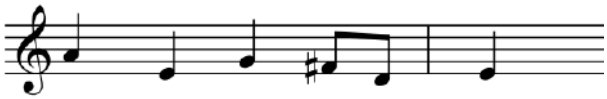
После «Новостей» в безусловном большинстве электронных СМИ следует заставка «Прогноза погоды»[40]. Кстати, прогноз погоды может анонсироваться в шпигеле «Новостей», но непосредственно в выпуск не включаться.

К примеру, это можно было видеть в 2000-х годах на центральном немецком «втором» телеканале — *ZDF* (*Zweites Deutsches Fernsehen*), где в заранее сделанном шпигеле новостной программы «Сегодня» последним «хэдлайном» являлся анонс синоптической ситуации в мире. Музыка заставки ZDF-новостей до июля 2009 года представляла собой элементарный мотив в тональности As-dur, а следующий за новостями «Прогноз погоды», поддерживая и усиливая психологическое напряжение, начинался мотивом на полтона выше. К тому же второй мотив был построен как зеркальное обращение первого:

заставка «Новостей»



заставка «Прогноза погоды»



Музыкальное единство оформления прямого эфира выражается не только в том, что упомянутые джингл-пакеты и гармонические приёмы распространяются на

---

[39] Общая музыкальная структура многих теленовостей складывается аналогично информационным выпускам на радио:

<table>
<tr><td colspan="2">заставка (5-15 секунд)</td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td colspan="2"></td><td colspan="2">СТУДИЯ. ПРИВЕТСТВИЕ</td></tr>
<tr><td rowspan="5">музыкальная «подложка» (15-30 секунд)</td><td>1-й хэд, T-ostinato</td><td rowspan="5">ШПИГЕЛЬ</td><td>1-й хэдлайн</td></tr>
<tr><td>2-й хэд, S-ostinato</td><td>2-й хэдлайн</td></tr>
<tr><td>3-й хэд, T-ostinato</td><td>3-й хэдлайн</td></tr>
<tr><td>4-й хэд, S-ostinato</td><td>4-й хэдлайн</td></tr>
<tr><td>5-й хэд, T-ostinato</td><td>5-й хэдлайн</td></tr>
<tr><td colspan="2">отбивки (2-5 секунд)</td><td colspan="2">СТУДИЯ. ПОДРОБНЫЕ НОВОСТИ</td></tr>
<tr><td colspan="2">закрышка (2-5 секунд)</td><td colspan="2"></td></tr>
</table>

Отбивки также могут отделять музыкальную «подложку» шпигеля от студии. Но чаще они отделяют темы подробных новостей, напоминают название передачи (например, если это длинный выпуск — тридцатиминутный, как «24» на РЕН-ТВ) или же выполняют функцию заставок новостных рубрик («Спорт», «Загрузка», «Без комментариев» и т. п.).

[40] На турецком телеканале *TRT-1* «Новости», наоборот, предваряются «Прогнозом погоды».

 ISBN 978-5-9904817-1-8

конкретную передачу (как в ТВ-игре «Кто хочет стать миллионером?») или программный комплекс (как на *ZDF*), но и на многочасовой программный блок или на весь эфир в целом. Например, радиостанция Сити-FM получила общероссийскую профессиональную премию «Радиомания 2006» именно за монотематический джингл-пакет оформления эфира.

Прямой эфир, в удел которого входит и трансляция музыкальных произведений, и «живые» художественно-музыкальные постановки, имеет со стороны медиамузыкального оформления характерные черты, выражающиеся в музыкальных эмблемах и сигналах (доходящих сегодня до размеров развёрнутого джингл-пакета) и в специфических музыкальных структурно-синтезирующих и структурно-анализирующих «подложках», доходящих до феномена музыкально организованного шпигеля и более масштабного музыкально организованного текста информационных медиажанров электронного вещания[41].

Однако в связи с небольшой художественной значимостью музыки в информационном массовом вещании к исследованию музыкальной составляющей прямого эфира и тем более новостных передач обращаются крайне редко[42]. Поэтому вполне логично, что это направление наименее всего представлено в научной и даже научно-практической литературе[43]. Но, как видим, и здесь можно выделить специфические медиамузыкальные технологии, отличные от звуковых технологий художественных медиажанров.

II / § 5. Музыкальное оформление рекламы.

Помимо художественного и информационного вещания, сначала радио, а потом и телевидение в своих эфирах стали практиковать медиажанры, главным назначением которых является не представление художественного образа или новостной информации, а рекламирование продуктов самого эфира или объектов (субъектов) «со

[41] Информационное медийное пространство, имеющее воплощение в прямом телерадиоэфире с середины 2000-х годов получило и иное измерение. Например, ток-радио сегодня имеет успех и в Интернете.

[42] См., к примеру: *Deaville J.* The Sounds of American and Canadian Television News after 9/11: Entoning Horror and Grief, Fear and Anger // Music in the Post-9/11 World / ed. by Jonathan Ritter and J. Martin Daughtry. N. Y.-L.: Routledge, 2007. P. 43-70; *Deaville J.* Television News Music // Sound and Music in Film and Visual Media: A Critical Overview / ed. by Graeme Harper. L.-N. Y.: Continuum, 2009. P. 612-616.

[43] К слову, в сборнике статей «Радио: музыкальное, новостное, общественное...» (ред.: В. А. Сухарева, А. А. Аллахвердов. М.: Фонд независимого радиовещания, 2001. 224 с.) музыкальное оформление «Новостей» затрагивается лишь вскользь.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

стороны»[44]. Эта третья жанровая область электронных СМИ постепенно заняла важное место в эфирном пространстве[45].

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[46]. Довольно резкий количественный скачок рекламных роликов и анонсов, а также ночных и дневных «телемагазинов» (телешопингов) и развёрнутых информационных передач о товарах (и даже отдельных вещательных каналов рекламы) повлёк за собой появление специальных решений их оформления, связанных с созданием искусного образа рекламируемого объекта и направленных на психологическое воздействие на сознание слушателей и зрителей, порой доходящее до попыток откровенного манипулирования этим сознанием. Здесь и определённое построение сюжета, и «убедительная» речь и игра персонажей, и акцентированное произнесение названия фирмы-производителя (спонсора), и умелое обыгрывание стереотипных чувств, и динамика цветовой гаммы, и закономерности внутрикадровых движений, и медиамузыкальные приёмы[47].

Конечно, реклама в эфире существовала задолго до этого. Первые рекламные передачи появились в США уже на самой заре регулярного радиовещания, которое изначально было коммерческим[48]. А так называемый «продакт плейсмент» (англ. *product placement* – «размещение продукта», имеющий в русском языке эквивалент «скрытая реклама»), когда в художественные медиапроизведения эфира внедрилась реклама товаров, появился в 1930-х годах. Например, крупная американская фирма *Procter & Gamble* вместе с актрисой Вирджинией Пэйн и сценаристкой Ирной Филипс

---

[44] Притом, что современная визуальная и звуковая реклама «преследует» нас практически везде: на вокзалах и центральных улицах, в магазинах, театрах и кинотеатрах, в газетах и на плакатах, особенные масштабы она приобрела в электронных СМИ. Уже с 1941 года Нью-йоркская телевизионная станция, входящая в Национальную радиовещательную корпорацию (*NBC*), стала включать в свой репертуар рекламу товаров, и с тех пор рекламная информация становится неотъемлемой частью не только радио, но и телевидения. См.: *Ulanoff St. M.* Advertising in America: An Introduction to Persuasive Communication. N. Y.: Hastings House, 1977. P. 345; *Голядкин Н. А.* Краткий очерк становления и развития отечественного и зарубежного телевидения / 2-е изд. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2001. Ч. I. С. 13-14.

[45] О рекламе в телерадиоэфире и методах её функционирования сегодня пишут немало: Николай Голядкин, Григорий Фрумкин, Майкл Гейс, Гай Кук, Милан Д. Миск, Эллен Мицкевич, Чарльз Файерстоун и др.

[46] Сегодня под рекламой понимают коммерческое объявление или объявление с целью популяризации. Отсюда основные виды рекламирования — **коммерческое**, **политическое** и **самореклама**.

[47] *Huron D.* Music in Advertising: An Analytic Paradigm // The Musical Quarterly / OUP. 1989. V. 73. № 4. P. 557-574.

[48] К примеру, Глеасон Леонард Арчер пишет о 15-минутной речевой передаче, состоявшейся 28 августа 1922 года (17:15-17:30) на нью-йоркской радиостанции *WEAF*. В ней представитель корпорации *Queensboro* мистер Блэквелл рекламировал квартиры в многоэтажном элитном комплексе, названном в честь писателя Натаниела Хоторна. См.: *Archer Gl. S.* History of Radio to 1926. N. Y.: The American Historical Society, Inc., 1938. P. 397-399.

тогда создали радиосериал «Мамаша Перкинс» / *Ma Perkins*. Эта многосерийная история одной семьи (более 7 000 серий) обрамлялась и постоянно перемежалась бесчисленными упоминаниями и рекламированием стирального порошка и мыла *Oxydol*[49].

В 1933 году на основе рисованных комиксов *Thimble Theatre* братьями Флейшерами был создан первый мультфильм будущего анимационного сериала с моряком Попаем в главной роли[50]. Здесь и далее Попай съедал банку шпината, что под инструментальную цитату русской народной песни «Эй, ухнем!» мгновенно делало его сверхсильным и, соответственно, приносило победу в борьбе за свою возлюбленную. Для производителя консервированного шпината — фирмы *Spinach Can* (г. Честер, штат Иллинойс) — этот сериал стал основным рекламным носителем, а цитата русской песни стала символом американских консервов.

Сегодня, как пишет знаток и исследователь американской рекламы Николай Голядкин, «продакт плейсмент» практикуют свыше половины всех вечерних передач общенационального телевидения США[51]. Ярчайшим событием, повлекшим за собой грандиозный коммерческий успех компании *Hershey's*, может считаться и аналогичная реклама в игровом кинофильме Стивена Спилберга «Инопланетянин» / *E. T.: The Extra-Terrestrial* (1982), в котором космический пришелец не смог устоять перед соблазном отведать земные сладости *Reese's Pieces*.

«Продакт плейсмент» проявлялся и проявляется в киноиндустрии и в качестве откровенно звукового феномена. Например, в комедии Анатолия Эйрамджана «Жених из Майами» (1994) герой-эмигрант едет к дяде в Москву за русской невестой, и в квартире дяди постоянно слышны доносящиеся из радиоприёмника медиамузыкальные позывные первой в России негосударственной коммерческой радиостанции «Европа Плюс», которую, собственно, и «скрыто» рекламируют в данном фильме.

Современный «коммерческий» эфир даёт возможность рекламе выступать в разнообразных вариантах, как сугубо изобразительных (визуальные логотипы и надписи, «бегущая строка» текста, рекламные щиты в кадре и т. п.), так и звуковых (рекламное дикторское сообщение, рекламные передачи, ролики, анонсы, а также позывные и заставки). В последних медиамузыке принадлежит немаловажная роль, так

---

[49] Кстати, именно поэтому в дальнейшем «бесконечные» сериалы неофициально стали именовать «мыльными операми».

[50] Комиксы *Thimble Theatre* печатались в *New York Journal* фирмой *King Features Syndicate*. Образ моряка Попая создан художником-карикатуристом Элзи Крайслером Сегаром (1894-1938) в 1929 году.

[51] *Голядкин Н. А.* Творческая телереклама: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2005. С. 118.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

как она может дополнять текст ассоциациями и символикой, сигнализировать, привлекать внимание потребителей, генерировать эмоции, выступать приятным фоном и даже сама являться синтезированным музыкально-вокальным носителем рекламы, будучи рекламной песенкой.

Прежде всего, массовое проявление рекламы в эфирных динамиках и на экранах связано, с мобильным и ярким медиажанром автономного рекламного ролика (его обычный хронометраж — 10, 15, 30, 45, 60, 90 или 120 секунд[52]). 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[53]. А многие коммерческие рекламные ролики стали феноменом не только финансового предприятия, но и приобрели черты культурно-развлекательного, художественного минипроизведения СМИ, связанного с классическим искусством[54].

---

[52] Более длинные рекламы создаются для подробного рассказа о товаре и призыва купить его немедленно. Это, например, телемагазины и большие информационные рекламные передачи (англ. *infomercial*). В качестве психодраматургического нагнетания (формирования ажиотажа) в них часто используют длительное ритмомелодическое остинато. Кроме того, сегодня снимаются рекламные фильмы для Интернета. Например, баварская компания *BMW* в 2001-2003 годах инициировала создание целого рекламного сериала «Наём» / *The Hire* (8 мини-фильмов), посвящённого своей продукции. В главной роли водителя «первоклассных» автомобилей выступил Клайв Оуэн, а на должность режиссёра каждый раз приглашался мастер с мировым именем (Дэвид Финчер, Джон Ву, Гай Ричи и т. д.). Так, в 2001 году британский режиссёр Гай Ричи снял рекламный фильм «Звезда» (9 минут), где наряду с Оуэном главную роль сыграла Мадонна. Музыкальное сопровождение этого рекламного фильма строится по принципу *звуковой бравады*, присваиваемой автомобильной технике: «зажигательная» рок-песня *Song 2* (1997) английской группы *Blur* (в момент сверхбыстрой езды), в которую вмонтирован фрагмент «Полёта валькирий» Вагнера (соответственно, в момент чудесного взлёта автомашины марки *BMW M5* над дорогой).

[53] К примеру, 90-секундный японский социальный видеоролик *Imagination / Whale* (2002) режиссёра Масахиро Такаты, в котором призывается не лишать ребёнка воображения (учителя, доктора и родители не смогли понять творческой величины школьника, бесконечно закрашивающего альбомные листы, из которых, как выяснилось потом, нужно было сложить большую картину чёрного кита), именно благодаря закадровой фортепианной музыке Кейносуке Сато становится настоящим художественным произведением с глубоким эмоциональным содержанием.

[54] Неслучайно, что происходит фольклоризация рекламных слоганов и песенок-попевок, а также проводятся масштабные конкурсы криэйторов и фестивали, аналогичные американскому *Clio Awards*, отметившему в 2009 году своё 50-летие рекламными роликами с компилятивной классической музыкой (Моцарта, Россини и Иоганна Штрауса). Кстати, Елена Петрушанская, а вслед за ней и Наталья Ефимова в основном говорят о неудачах при использовании классической музыки в отечественных рекламных роликах. Они считают использование классических тем и их переаранжированных вариантов малокультурными «постмодернистскими играми с интертекстом прошлого», и справедливо сомневаются в уместном сочетании рекламы пива и музыки финала Первого фортепианного концерта Чайковского, лечебных циркониевых браслетов и известного менуэта Боккерини, супер-клея или противозачаточных свечей и произведений Моцарта (*Петрушанская Е.* О некоторых тенденциях бытования классической музыки на отечественном телеэкране конца века // Телефорум. М., 2002. Январь-февраль. С. 33-34; *Ефимова Н. Н.* Звукорежиссура рекламных роликов // Ефимова Н. Н. Звук в эфире. М.: Аспект Пресс, 2005. С. 95-96). Здесь надо отметить, что компиляция классической концертной, оперной или любой другой

Однако, как ни странно, системно музыкальный и звуковой дизайн рекламных роликов в теории затрагивается нечасто. Можно, к примеру, сослаться лишь на некоторые специализированные работы немецких авторов — Зигмунда Хельмса или Хильдегунда Лео, рассматривающих музыку в рекламе электронного массового вещания (в частности, медийном анонсе), книгу-справочник американца Уолта Вудворда и датский сборник научных статей о музыке в коммерческой рекламе[55].

С латинского языка слово *reclamo* переводится как «выкрикиваю», и в само это понятие уже этимологически заложен звук[56]. Но, как мы слышим сегодня, к примеру, на российском телевидении, рекламный «выкрик» порой в прямом смысле слова чрезмерен: автономные рекламные ролики часто значительно превышают другие произведения эфира по громкости.

Но совершенно не эта внезапная (и, кстати, незаконная) громкость[57] является важным аудио-компонентом рекламного ролика, а 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.

К примеру, в основе профессиональной телевизионной рекламы лежат особенности драматургической связи изображения и звука, построенной на психографических и нейрофизиологических эффектах[58]. Здесь важны и ассоциативное мышление, и знание символики психоанализа, и оперирование гражданскими, национальными, родительскими или дружескими мотивами, и тонкое чувство юмора, и владение

музыки может быть представлена в коммерческой рекламе вполне достойно: цитата главной темы вестерна «Великолепная семёрка» (1960, композитор Элмер Бернстайн) во многих рекламных теле- и радиороликах сигарет *Marlboro* (1970-1980-е годы), сопровождающая бравого ковбоя, явный тому пример.

[55] *Helms S.* Musik in der Werbung. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1981. 192 S.; *Leo H.* Musik im Fernsehwerbespot. Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang, 1999. 164 S; *Woodward W*. An Insider's Guide to Advertising Music. N. Y.: Art Direction Book Co., 1982. 126 pp; *Graakjær N., Jantzen Chr., eds.* Music in Advertising: Commercial Sounds in Media Communication and Other Settings. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2009. 304 pp.

[56] Уже в древности существовали распространители звуковой протореклaмы — профессиональные глашатаи, наделённые административными правами, которые своими выкриками или ритмизованным пением информировали население о важных событиях и мероприятиях, о продаваемых товарах и оказываемых услугах, а также об утерянных вещах. В средние века даже издавались книги с соответствующим названием — «Крики Парижа», «Крики Рима», «Крики Лондона», в которых были собраны несколько сотен «рекламных» уличных выкриков, дана их классификация с описанием костюмов и особых жестов глашатаев.

[57] Согласно статье 14 (п. 12) ФЗ РФ «О рекламе» при трансляции рекламы уровень её звука, а также уровень звука сообщения о последующей трансляции рекламы не должен превышать средний уровень звука прерываемой рекламой телепрограммы или телепередачи.

[58] Не секрет, что для работы над звуковым оформлением рекламы часто приглашают особых специалистов — саунд-дизайнеров. Они, как правило, ориентируются во многих параметрах звукозрительного восприятия. См. также: *Zager M.* Writing Music for Television and Radio Commercials (and more): A Manual for Composers and Students / 2nd ed. Lanham (MD): Scarecrow, 2008. P. 5.

основами человеческих аффектов, и теория биоритмов, и т. п.

К слову, считается, что движение в кадре снизу вверх или слева направо лучше сочетается с восходящим движением в музыке. Это «светлое» развитие сюжета вызывает у европейского и американского зрителя только положительные эмоции. Сочетание нисходящих или направленных налево движений с понижающейся музыкальной тесситурой создаёт более напряжённый, «нереальный» образ. Если же движение в кадре налево соединяется с восходящей музыкой, то это может послужить возникновению «стереофонического» расщепления изображения и звука, и, как следствие, внести эффект рассредоточения внимания, например, для того, чтобы сфокусировать его потом на главном — на самом продукте[59].

В одном из рекламных роликов немецкой фирмы *Adidas* (*Gimme the Ball*, 60 секунд, 2005, Нидерланды-Великобритания), «нисходящая» адаптированная музыка Арама Хачатуряна («Танец с саблями») олицетворяет бегущие за футбольным мечом полуфантастические «полчища» — справа налево, сверху вниз и по диагонали в левый нижний угол телеэкрана[60].

Также велика роль взаимодополнения цветосветовой гаммы и музыкальной палитры. Резкие цвета (алый, ярко-оранжевый), естественно, очень гармонично сочетаются с резкими тембрами и звучностями, к примеру, с глиссандирующей в верхнем регистре трубой или напористой фактурой джазовой ритм-секции. В противовес этому, «мягкий» голубой тон предельно близко сольётся с консонирующими арпеджио арф. В видеоролике может осуществляться целая музыкально-цветосветовая драматургия.

В указанном рекламном ролике *Adidas* по мере усиления напряжения в развитии сюжета и музыки зелёные цвета сменяются красными, а световое поле постепенно мрачнеет. И, как вывод, на чёрном экране проявляется белый логотип коммерческой компании.

Вообще с музыкальной стороны в **коммерческих** рекламных роликах телерадиовещания присутствуют методы звукового оформления, связанные с определённым соотношением музыкального содержания и формы со строением аудиопартитуры, а также со строением образа и изображения продукта (если это телевизионный рекламный ролик).

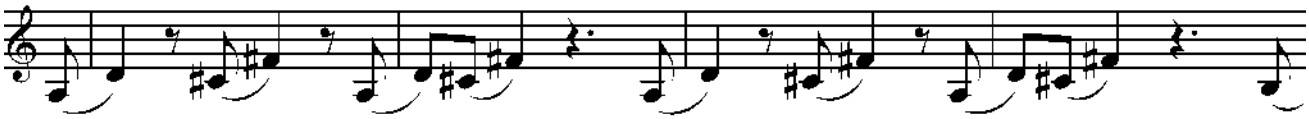
---

[59] *Голядкин Н. А.* Творческая телереклама: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2005. С. 31-32; *Чернышов А.* Звуки рекламы // Маркетолог (международ. проф. журнал). М., 2007. № 8. С. 57.
[60] Саунд-дизайнер Алекс Джозеф, режиссёр Фредрик Бонд.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Во-первых, это узнаваемость и популярность медиамузыкального материала — м у з ы к а л ь н о - з в у к о в о й б р э н д, звуковое «лицо» товара[61]. Конечно же, нередко он основан на оригинальной музыке, специально написанной композитором (для потребителей эта музыка часто остаётся анонимной). Хотя брэнды бывают и с явным компилятивным музыкальным материалом, как, например, в случае с рекламой *Marlboro* и «присвоенной» темой Э. Бернстайна[62].

Как правило, музыкально-звуковой брэнд — это довольно банальные, насаждающиеся и назойливые, а потому быстро и надолго запоминающиеся мотивы. К примеру, бегущие в адидасовских кроссовках улитки (*Slugs*, 30 / 60 секунд, 2003, США-Великобритания, режиссёр Фрэнк Баджен) оформлены элементарной, неоднократно повторяющейся четырёхтактовой ритмомелодической фразой (риффом in Es) в духе национальной латиноамериканской самбы[63]. А многие ролики российской телефонной компании «МегаФон» содержат оригинальную мелодию в D-dur, построенную целиком на «призывных» восходящих квартовых интонациях[64]:



После неоднократного эфирного прослушивания музыкальная тема-брэнд непременно начинает ассоциироваться с конкретным товаром. И впоследствии потенциальному покупателю достаточно будет услышать её (в эфире и даже за его пределами), чтобы в его сознании возник образ того или иного продукта[65].

---

[61] См., например: *Graakjær N.* The JYSK jingle: On the Use of Pre-existing Music as a Musical Brand // Music in Advertising: Commercial Sounds in Media Communication and Other Settings / ed. by Nicolai Graakjær and Christian Jantzen. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2009. P. 99-119.

[62] Неслучайно, что эта киномузыкальная тема из фильма «Великолепная семёрка» выступает лейтмотивом данной марки сигарет даже в её антирекламном (антитабачном) телевизионном документальном телефильме «Смерть на Западе» / *Death in the West* (1976), снятом для великобританского вещательного канала *Thames Television*.

[63] Это трек *Mambo 1000* нью-йоркского ди-джея Алекса Джимено (*Ursula 1000*) из его дебютного альбома *The Now Sound of Ursula 1000* (1999).

[64] Композитор Сергей Чекрыжов. См. также анализ рекламы бритвы *Gillette* («Gillette Look Sharp», композитор Махлон Меррик): *Rodman R.* Tuning In: American Narrative Television Music. N. Y.: Oxford University Press, 2010. P. 90-91.

[65] Уже в 1923 году на радиостанции корпорации *NBC* — *WEAF* (Нью-Йорк) — начало выходить в эфир еженедельное получасовое музыкально-рекламное радиошоу *The Cliquot Club Eskimos*, в котором в качестве начальной темы (увертюры) звучал «Фокстрот Клико» [с лаем лайки] (композитор Хэрри Резер), который одновременно выступал в качестве музыкально-звукового товарного знака сладкого газированного имбирного напитка (эля). См.: *Taylor D. T.* Music and Advertising in Early Radio // Echo: A Music Centered Journal / UCLA. L. A., 2003. V. 5. № 2. URL: http://echo.ucla.edu/volume5-issue2/taylor/taylor.pdf (access-date: 04.04.2010). P. 8-9.

Кстати, музыкально-звуковой брэнд может выглядеть и более «банально», так как порой в автономном рекламном ролике используют не просто закадровую инструментальную музыку, а специальную рекламную песню, то есть воздействуют на слушателя не столько музыкальными средствами, сколько соответствующим текстом вокала[66].

К примеру, музыкально-песенную рекламу уже много десятилетий используют в *The Coca-Cola Company*, создавая целые медийные «сериалы»[67]. Это небольшие клипы (чаще 30-90 секунд), записанные и снятые на песни с рекламным текстом, содержащим лестные выражения по отношению к газированному напитку[68].

В 1988 году такую тридцатисекундную песню о классической кока-коле по радио и телевидению исполняла в двух вариантах (на двух языках) известная мексикано-американская певица Селена Кинтанилья. Это дважды повторенный период (D-dur — Es-dur: второй период сокращён и звучит на полтона выше) в эстрадизированном латиноамериканском стиле[69]. А в 1989 аналогичную рекламную песню можно было слышать в модерн-джазовом стиле вокалистки Бетти Картер, сложным синкопированным ритмическим рисунком «разукрасившей» мелодию, построенную на обычном до-мажорном трезвучии.

Во-вторых, в эфирной рекламе часто используют приём м у з ы к а л ь н о - з в у к о в о г о а к ц е н т и р о в а н и я н а и м е н о в а н и я т о в а р а, то есть особое формопостроение, когда музыкальные (музыкально-шумовые) средства подчёркивают имя рекламируемого продукта.

Например, в вышеупомянутом голландском рекламном ролике *Adidas* на изображённое название фирмы приходится жёсткий финальный удар литавры. А в двухминутном видеоролике японской международной промышленной фирмы *Honda* (*Cog*, 120 секунд, 2003, Великобритания), на производство которого, кстати, был затрачен миллион евро, музыка вступает в последние двадцать секунд, когда после

---

[66] Кроме того, основой рекламного ролика может быть и автономная песня, имеющая лишь косвенную ассоциацию с его сюжетом и представляемым товаром. Например, в *Chanel no. 5* («Восточный экспресс», 140 секунд, 2009) режиссёр Жан-Пьер Жене использовал в закадровом звучании песню *I'm a Fool to Want You* в исполнении Билли Холидэй как образ чарующего воздействия на персонажей рекламного видеоролика известных французских духов.

[67] *Booth M. W.* Jingle: Pepsi-Cola Hits the Spot // On Record: Rock, Pop, and the Written Word / ed. by Simon Frith and Andrew Goodwin. L.-N. Y.: Routledge, 1990. P. 272-276; *Rodman R.* Tuning In: American Narrative Television Music. N. Y.: Oxford University Press, 2010. P. 204-209.

[68] *Klein B.* In Perfect Harmony: Popular Music and Cola Advertising // Klein B. As Heard on TV: Popular Music in Advertising. Farnham (Surrey)-Burlington (VT): Ashgate, 2010. P. 79-96.

[69] Автор музыки и слов — Роберт Спейрс.

зрительно-шумового показа отдельных двигающих друг друга деталей в кадре под звуки включённой магнитолы появляется целиком автомобиль *Honda Accord*[70]:

<table>
<tr><td>Тайм-код (м:с)</td><td>0:00</td><td>1:37</td><td>1:45</td><td>1:53</td><td>1:59</td></tr>
<tr><td>Видеоряд</td><td colspan="2">детали</td><td colspan="2">автомобиль</td><td>логотип</td></tr>
<tr><td rowspan="3">Аудиопартитура</td><td colspan="4">внутрикадровые шумы</td><td></td></tr>
<tr><td></td><td colspan="4">внутрикадровая музыка</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td colspan="2">закадровая речь</td><td></td></tr>
</table>

В этом автономном рекламном видеоролике французского режиссёра Антуана Барду-Жака все слои аудиопартитуры (шумы — музыка — речь) вступают в определённое хронометражное соотношение с изображением товара, его деталей и логотипа.

Название рекламируемого продукта может вокально распеваться после речитативно начитанного текста. Или же имя компании (либо её товара) подчёркивается не вокальным фрагментом, а музыкальным кадансом, или же, наоборот, произносится в полной тишине.

Возникающее в тишине название — очень эффективный способ рекламного музыкально-звукового дизайна, ведь после насыщенного «аудиопотока» в разреженной звуковой фактуре произнесённое или просто изображённое наименование очень хорошо «врезается» в сознание[71].

В видеоролике нидерландской торговой компании *IKEA*[72] (*Spaghetti*, 30 секунд, 2001, Франция) за музыкой, на фоне которой любовная пара поедает макароны, после того, как девушка по ошибке начала всасывать не макаронину, а шнурок от обуви друга, в полной тишине следует изображение слогана *Tidy up* («Приведи в порядок»), фирменная мебель и название фирмы.

В профессиональном рекламном ролике подчёркивание наименования товара и другое звуковое оформление, касающееся характера, структуры, интонации речи и музыки, заложены изначально в сценарии. В качестве примера акцентирования имени

[70] Здесь использовано инструментальное вступление песни *Rapper's Delight* (1979) американского хип-хоп-трио *The Sugarhill Gang*.

[71] В телевизионном ролике режиссёра Даниела Клеймана, рекламирующем игровую приставку *Xbox* американской компании *Microsoft* (*Champagne*, 50 секунд, 2002, Великобритания), родившийся мальчик со свистом вылетает в окно (подобно пробке из шампанского). Крича, он быстро летит над Землей, растёт, взрослеет, мужает, стареет и с треском врезается в могильную плиту. После чего практически в тишине возникает видео-слоган *Life Is Short. Play More* («Жизнь коротка. Играй больше») и наименование продукта.

[72] *Ingvar Kamprad Elmtaryd Agunnaryd*.

продукта можно рассмотреть сценарий 15-секундного автономного рекламного ролика российского телевизионного ток-шоу *Comedy Club* (2005)[73]:

Видеоряд	**Речь**	**Музыка**
вывеска *Comedy Club* фокусируется на заглавных буквах **С**.**С**. и приближается.	*Ведущий 1:* Совсем ослаб? Прими *Comedy Club*! *Ведущий 2:* Здесь самые красивые. *Ведущий 3:* Самые умные. *Ведущий 4:* Самые талантливые.	атака
	Закадровая речь: **С**овсем **С**коро	акцент
С.**С**. приближается в другом ракурсе.	**С**овершенно **С**вободно	акцент
С.**С**. приближается в третьем ракурсе.	о **С**амом **С**мешном. *Ведущий 1: Comedy Club* — смешная сила!	акцент каданс

Здесь есть указания на то, что музыкальные акценты должны быть расположены между речевых фраз, в которых зашифрована аббревиатура названия ток-шоу (**С**.**С**.), поэтому эти фразы должны прозвучать более подчёркнуто и выпукло. Кроме того, указано, что музыкальные акценты должны быть совмещены с визуальными проявлениями имени анонсируемого медиапроизведения или с его аббревиатурой.

В **политической** рекламе медиамузыка также играет существенную роль, например, когда создаёт определённый благоприятный звуковой фон, необходимый для образа персонажа, или же зарисовывает (или имитирует) его культурный уровень, к примеру, пристрастием к симфоническому звучанию или концертному джазу, или же художественно «навязывает» образ гражданственности и патриотизма[74].

Но особенно заметна роль медиамузыки в «оппозиционирующих» рекламных роликах и передачах, где в самый разгар предвыборной кампании выявляются

[73] Автор сценария Александр Чернышов.

[74] Например, Джеймс Диавилл рассматривает новостную музыку американского телевидения 2000-х годов (в частности музыку Питера Фишера для *CBS* и Майкла Карпа для *NBC*) в качестве художественного средства оправдания военно-политических действий США и рекламирования гражданской позиции страны. См.: *Deaville J.* Selling War: Television News Music and the Shaping of American Public Opinion // Echo: A Music Centered Journal / UCLA. L. A., 2006. V. 8. № 1. URL: http://echo.ucla.edu/Volume8-Issue1/roundtable/deaville.html (access-date: 04.04.2010).

недостатки конкурирующей идеологической платформы. Здесь не нужен явный конфликт, так как он может, наоборот, омрачить образ рекламируемого кандидата, поэтому язык иносказаний и намёков — самое подходящее средство для этой цели. Закадровая музыка как раз и является этим языком «чёрного пиара», явным или ассоциативным *музыкальным контрапунктом* сопровождая антирекламируемого субъекта.

К примеру, рейтинг какой-либо политической партии умышленно занижается, когда соединяются видеокадры или речевые выражения лидеров этой партии с немного по-комически переаранжированной известной музыкой, вызывая зрительскую антипатию к аналогичным «обезображенным» образам.

Или же компилятивная музыкальная тема может нести свои ассоциации, отличные от создаваемого образа. Например, при инсценировке процесса голосования избирателей за губернатора Московской области в воскресных информационных радиопрограммах о ходе выборов весьма смелый звуковой оформитель в качестве музыкальной «подложки» речи ведущего использовал основную тему дебютной криминальной кинокомедии Юлиуша Махульского *Vabank* (1981, композитор Хенрик Кузьняк)[75]. Те, кто был знаком с этим польским фильмом и его рэгтаймом для диксиленда, прослушав данные псевдо-рекламные передачи, сделали соответствующие выводы об этой эфирной политической «сказке».

Помимо коммерческой и политической рекламы, то есть рекламы «со стороны», для повышения рейтинга компании рекламируют сами себя в своём же эфире. Это **самореклама** — логотип, анонсы и так называемый имидж канала[76] — в которой медиамузыка проявляется особенным способом, будучи связанной не только с медиажанрами автономного ролика и передачи, но и со структурно-анализирующими жанрами музыкального оформления. Так, видеомузыкальным логотипом телеканала является его отбивка, а логотипом радиостанции — основной музыкально-речевой джингл.

Как правило, «*музыкальные позывные*» в радиоэфире возникают чаще, так как нет возможности использовать визуальный вариант логотипа, которым пользуется телевидение[77]. Нередко встречается даже чрезмерно повышенное внимание вещателей

---

[75] Декабрь 1999 – январь 2000, ГРК «Радио Подмосковья», режиссёр и музыкальный редактор Максим Бысько.

[76] *Голядкин Н. А.* Творческая телереклама: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2005. С. 65-73.

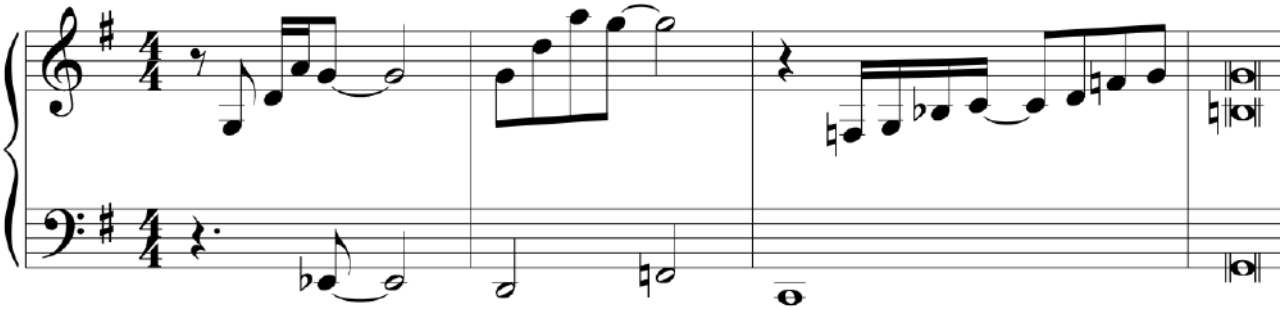
[77] Часто визуальные логотипы телеканалов имеют цветовое своеобразие. Например, НТВ имеет зелёный логотип, СТС — жёлтый, ТВ-Центр — красный.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

к музыкально-звуковым заставкам и отбивкам. К примеру, на московских радиостанциях *Best-FM*, РСН (Русская служба новостей) или «Радио Джаз» в 2000-х годах музыкальный логотип возникал практически после каждой транслируемой песни. А на российском федеральном канале РЕН-ТВ музыкально-визуальная отбивка появлялась между всеми рекламными роликами.

Обычно звуковые логотипы основаны на ярких (часто изощрённых) коротких мелодических (шумовых) мотивах или фразах (2-10 секунд), и их главная задача заключается в том, чтобы привлечь внимание потребителей к данному эфиру и напомнить, что данный эфир принадлежит тому или иному радио- или телеканалу[78].

Например, основной джингл *Business-FM* построен на десятисекундной фразе, первые два такта которой заняты речевым текстом, а вторая половина — это мелодический логотип радио (после которого сразу же начинается музыкальная «подложка» под новостную речь диктора). Редуцировав основное голосоведение этого компьютерно-музыкального логотипа в нотной записи[79], можно видеть, что яркость интонационного ядра его темы заложена в начальной дважды восходящей квинте (g — d^1 — a^1) и следующей за ней гармонической субдоминантовой квинте (C / g^1), «оснащённой» блюзовым звукорядом G-dur (с пониженными III [си-бемоль] и VII [фа-бекар] ступенями):



Анонс конкретной передачи обычно именуют «промо» (англ. *promo* - рекламный фильм о товаре), и для эффективности воздействия в его качестве выступает аудио- или «видеонарезка» с комментариями на музыке, то есть автономный музыкальный рекламный ролик[80]. И, как в любом музыкальном рекламном ролике, в нём часто придерживаются элементарных правил звукового PR-оформления — музыкальной

[78] *Brownrigg M., Meech P.* From Fanfare to Funfair: The Changing Sound of UK Television Idents // Popular Music (special issue 'Music in Television') / ed. by Keith Negus and John Street / CUP. 2002. V. 21. № 3. P. 345-355.
[79] Производство компании *Foster Kent* (Австрия, 2007). Нотное переложение Александра Чернышова.
[80] Анонс в электронных СМИ, как известно, — это афиша, объявляющая о фильме, новостном выпуске, концерте и т. п. Он сжато «зарисовывает» собственный продукт компании и является для потребителей электронных масс-медиа своеобразным *сигналом*, оповещающим о выходе этого продукта в эфир.

уникальности и акцентирования названия, как это было показано в приведённых ранее примерах коммерческой рекламы и сценарии телевизионного анонса.

Аналогичный вариант музыкального строения рекламного ролика можно было видеть, например, в эпатирующем промо к телефильму «Мастер и Маргарита» (90 секунд, 2005, телеканал «Россия»), в котором использована оригинальная музыка Игоря Корнелюка («гимн Воланда») из этой многосерийной картины, а три раза проходящее название (не считая визуального появления его аббревиатуры М / М) — сначала в видеоряде, затем в закадровой речи, потом синхронно и там и там — в начале и в конце ролика подчёркивается, соответственно, началом музыкальной темы и её кадансом.

Более обширный анонс, касающийся нескольких передач («смотрите на нашем канале сегодня», «далее в эфире», «завтра на нашем экране» и т. п.), на практике чаще называют «шпигель»[81], аналогично тому, как это происходит в новостном информационном выпуске, начало которого также наделено рекламными функциями. Собственно, это элементарное перечисление эфирных тем или продуктов, и потому не требующее от оформителя знания каких-либо специально рекламных музыкальных законов.

Однако в большинстве случаев шпигели систематически звучат на одной и той же музыке, вызывая слуховой рефлекс привыкания к вещательному каналу. Медиамузыка здесь играет ту же роль *эмблемы*, что и мотив логотипа. Поэтому и шпигель, и логотип часто существуют на одном или родственном музыкальном материале, на котором, кстати, может строиться и имиджевая реклама вещательного канала.

Последняя представляет собой те же промо-ролики, но направленные не на пропаганду произведений эфира, а на изображение *культурной политики* канала в целом[82]. Например, один из многочисленных имиджевых видеороликов *MTV* сделан так: на «ковбойском» фоне девочка в красном купальнике, пританцовывая, напевает на «па-па-па» мелодию квазивоенного марша. Контраст фривольного изобразительного ряда по отношению к «государственной» мелодии — это символ «нового американца без предрассудков», а заодно и образ молодёжного национального музыкально-развлекательного телеканала[83].

---

[81] Нем. *Spiegel* – зеркало, отображение.

[82] Нюансы имиджевой рекламы могут присутствовать и в коммерческих роликах, изображающих культурную политику компании. Это, например, можно наблюдать в упомянутых рекламных роликах *Gimme the Ball* и *Spaghetti*.

[83] На современном коммерческом радио есть «джингл ID» (от англ. *identification* - отождествление), который также является имиджевой рекламой, включающей основной слоган радиостанции (к примеру, «Я и джаз. Остальное не важно»), нередко «смешанный» с музыкальным логотипом. Например,

Что касается местоположения автономных рекламных роликов в контексте эфира, то мы чаще слышим и видим рекламные «блоки», которые вклиниваются внутрь какой-либо передачи или находятся между программами[84]. Блоки «самоанонсов» и коммерческой (а также политической или социальной) рекламы могут стоять отдельно, могут следовать друг за другом (в большинстве случаев сначала идут промо и шпигель), а могут быть смешаны.

Как правило, рекламные блоки окаймляются небольшими музыкальными отбивками (рекламной заставкой, логотипом канала, отбивкой передачи). Неслучайно, что именно в «коммерческую» эпоху электронных СМИ происходит активизация структурно-анализирующих жанров музыкального оформления. Отбивки встречаются даже между самими рекламными роликами. Например, можно вспомнить такое «назойливое» появление визуального логотипа на канале РТР и визуально-музыкального логотипа на РЕН-ТВ[85].

Музыкальное оформление рекламы электронных СМИ довольно разнообразно и в этом практически не уступает оформлению полнометражных, художественных и информационных произведений эфира, хотя чаще всё же связано с небольшим по длительности медиажанром автономного рекламного ролика. Оно простирается от элементарных звуковых сигналов и символических функций[86], от эмблем-логотипов и отбивок до звукорежиссёрских технологий подчёркивания наименования эфирного

Московское информационное радио Сити-FM в 2008 году имело такой «отождествляющий» рекламный ролик (джингл ID) определённой музыкально-звуковой конструкции, показанной в таблице:

название	*Московское информационное радио* (**музыкальный акцент**) *Сити-FM.*
имидж	*Новости нашего города, погода, трафик, аэропорты.* *Каждые пятнадцать минут. Круглосуточно.*
слоган и музыкальный логотип	*Сити-FM* (**музыкальный лейтмотив**) — *все новости Москвы* (**музыкальный каданс**).

Кроме этого, слоган и музыкальный логотип используются там и в качестве заставки выпусков «Новостей». А музыкальный логотип выступает ещё в роли монотематического лейтмотива всего музыкального оформления радиостанции.

[84] Порой не обходится без очевидных казусов. Например, прерывается трансляция игрового фильма в том месте, где герой замуровывает в стену труп, и тут же возникает реклама «Церковь стала ближе. Набери номер с мобильного» (2010, ДТВ).

[85] Однако ещё более неэффективно слушаются стыкованные между собой рекламные ролики, где конец первого и начало второго по своему звуковому составу однотипны и, следовательно, не дифференцированы. Например, когда в конце первого радиоролика звучит низкий мужской голос «всухую», и с низкого же мужского голоса начинается второй рекламный ролик. Это же касается и музыкальной однотипности.

[86] О символических музыкальных функциях в рекламе пишет Мартен Барнье. Уже в первой французской коммерческой телевизионной рекламе *L'Insomniaque* (01.10.1968) торжественные звуки кафедрального органа олицетворяли рекламируемый продукт — сыр *Boursin* (с чесноком и специями) — как «божественный дар». См.: *Barnier M.* The Sound of the First French Television Advertisements // Music, Sound, and the Moving Image / LUP. Liverpool, 2008. V. 2. № 2. P. 149.

продукта и сложного синтеза с внутрикадровыми движениями или цветосветовой конструкцией.

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 с рекламируемым предметом или субъектом и даже доходящих до выражения культурной политики всего вещательного канала[87].

II / § 6. Музыкальное оформление игрового телесериала.

Между медиажанрами телерадиовещания и игрового кино существует очевидная взаимосвязь, выраженная в том числе и в аналогичных формах музыкального оформления. И, пожалуй, самой широкой полосой здесь проходит лейтмотивная техника кино- и телесериалов (многосерийных телефильмов)[88]. Музыкально-лейтмотивная композиционная техника, проявившись сначала в кинематографическом искусстве, в электронном массовом вещании получила модифицированные варианты, наиболее широко представленные сегодня именно на телевидении[89].

До сих пор медиажанр игрового телесериала занимает одно из ведущих мест на мировом телевидении и в медиасфере вообще, ведь его сущность непосредственно совпадает с главной концепцией СМИ — с периодичностью. Одновременно этот самый протяжённый и разомкнутый во времени ТВ-жанр сегодня можно противопоставить коротким и единовременным медийным произведениям, например, песенному видеоклипу или рекламному радиоролику, представляющим противоположную в этом смысле тенденцию в жанровой системе масс-медиа[90].

Феномен экранной многосерийности, возникший вслед за соответствующей литературной и журнальной традицией, можно было наблюдать уже в «немом»

---

[87] Сегодня аудитория электронно-медийной рекламы значительно расширена за счёт интернет-вещания и смежного с ним электронно-виртуального пространства, а также за счёт медийных анонсов кинематографической продукции (например, телевизионных «трейлеров»), о медиамузыкальном решении которой будет сказано в соответствующем параграфе.

[88] Часто понятия «телесериал» (англ. *TV-series*) и «многосерийный телефильм» (англ. *teleserial, soap TV-operas*) разграничивают. К первому, например, относят произведения из замкнутых по содержанию серий, а ко второму — форму, открытую по содержанию, с сериями, незаконченными по содержанию. См.: *Stilwell R. J.* «Bad Wolf»: Leitmotif in *Doctor Who* // Music in Television: Channels of Listening / ed. by James Deaville, foreword by Claudia Gorbman. N. Y.-L.: Routledge, 2011. P. 137.

[89] Для игрового телесериала «главный мотив» весьма актуален, так как от периодически выходящих в эфир выпусков тех или иных передач игровые серии отличаются художественным представлением одних и тех же главных образов.

[90] Естественно, что к феномену игрового телесериала не относятся тематические документальные ТВ-циклы, подобные известному американскому сериалу «Подводный мир Жака Кусто» (1966-1976, режиссёр Джои Томпсон).

кинематографе. Тогда к показу фильма нередко добавляли «эпизод» («главу») какого-либо ярко-сюжетного киносериала, выполняющего функцию создания художественной интриги (приключение, детектив, научная фантастика и т. п.), на которой этот эпизод часто заканчивался и этой «загадочной незавершённостью» побуждал зрителей посетить очередной киносеанс (несомненно, это было связано и с коммерческой деятельностью владельцев кинотеатров)[91].

В первой половине XX века, то есть до возникновения массового телевидения, звуковые киносериалы, а с ними и игровые радиосериалы, пользовались довольно большой популярностью, особенно в США. Так, в «звуковую эпоху» американские кинокомпании *Universal Pictures*, *Columbia Pictures* и *Republic Pictures* ежегодно выпускали по 4-5 киносериалов, состоящих из 12-15 эпизодов. А, например, радиосериал «Голдберги» просуществовал в эфире не одно десятилетие — с 1929 по 1946 год, а затем перевоплотился в телевизионный вариант (1949-1956).

С 1950-х годов наиболее востребованным и популярным форматом игрового сериала становится его телевизионный вариант, как в США (англ. *TV-series*), так и за их пределами[92]. Он соединил в себе изобразительность кино и эфирный формат радиовещания. Кроме того, игровой телесериал «впитал» и усовершенствовал музыкальные технологии, пришедшие из игрового кино. Особенно это касается музыкально-лейтмотивной техники, фактически начинавшейся уже с визуально-звуковой заставки кинопроизведения и выполнявшей эмблемную, эмоциональную, формообразующую и драматургическую функции.

К примеру, один из первых звуковых многосерийных научно-фантастических кинофильмов — «Флэш Гордон» (1936, *Universal Pictures*)[93] — состоит из тринадцати 20-минутных серий, которые открываются музыкальной заставкой — призывным мотивом главного героя. И этот мотив с ярким восходящим квинтовым мелодическим ходом tutti и пунктирным ритмом, темброво, темпово и метроритмически видоизменяясь, сопровождает Гордона в его приключениях на враждебной планете Монго. Уже первоначальное появление героя во дворце у императора Минга Беспощадного (*Ming the Merciless*) имеет закадровое проявление этого музыкального лейтмотива, который

[91] К примеру, в 1908 году шесть эпизодов киносериала «Ник Картер — король детективов» снял француз Викторин-Ипполит Жассе, в 1910-1911 годах в немецких кинотеатрах показывали пять глав фильма «Арсен Люпен против Шерлока Холмса» датчанина Вигго Ларсена, в 1912-1913 годах аналогичные 20-минутные серии выпустила американская студия Томаса Эдисона («Что случилось с Мэри?», 12 эпизодов, режиссёр Чарльз Брэбин).

[92] *Голядкин Н. А.* Краткий очерк становления и развития отечественного и зарубежного телевидения / 2-е изд. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2001. Ч. I. С. 19.

[93] Режиссёры Фредерик Стефани и Рэй Тэйлор, композитор Клиффорд Воган.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

характеризует размеренную походку отважного героя и поэтому звучит в партии валторны ритмически ровно.

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[94].

Радиосериал «Голдберги», который сначала практически не имел никакого музыкального воплощения (не считая редких песенок персонажей), впоследствии, «перебравшись» на телевидение (*CBS*, *NBC*, *ABC*), увеличив длину серии до 30 минут[95] и компилировав музыку для заставки, не обошёлся без техники лейтмотива[96]. Часто музыкальное оформление здесь выглядит как на радио и выступает лишь в качестве небольших музыкальных «скрепок», возникающих на стыке разговорных сцен. Однако тема заставки сериала — первый период инструментального варианта серенады «Сожаление» / *Rimpianto* (1900)[97] Энрико Тоселли — уже является эмблемой и лейтмотивом данного эфирного произведения, олицетворяющим добродушную Молли Голдберг (в исполнении Гертруды Берг — автора сценария этого сериала) и

---

[94] Роналд Родман обозначает эти функции лейтмотива как «*ascriptor*» и «*topic*»: *Rodman R.* Tuning In: American Narrative Television Music. N. Y.: Oxford University Press, 2010. P. 112-118.

[95] Хронометраж серии радиоверсии «Голдбергов» был не более 15 минут.

[96] В дальнейшем телесериалы в качестве заставки использовали не только компилятивную музыку. К примеру, для британского научно-фантастического сериала «Доктор *Who*» (производящегося и в наши дни) в 1963 году на студии *BBC* Дилия Дёрбишир на основе нотной партитуры Рона Грэйнера смастерила «конкретную музыку» заставки, которая имела необычный, пугающий и, тем самым, сверхпривлекательный эффект для телезрителей тех времён. На магнитную ленту изначально были записаны единичные басовые щипки, белый шум и звуки тон-генератора. Затем методом всевозможного монтажа, ускорения-замедления скорости плёнки и т. п. были сделаны несколько музыкально выстроенных (по ритму и звуковысотности) голосов (каждый был записан на отдельную ленту), впоследствии сведённых в единую аудиопартитуру, звучащую во фригийском e-moll. Эта стопроцентная электронная музыка просто потрясла слух и воображение поколения 1960-х. Неслучайно, что данная музыкальная тема — одно из немногого, что осталось в этом гигантском по протяжённости сериале и поныне. При этом музыка неоднократно переаранжировывалась — для аналоговых синтезаторов, акустических инструментов, сэмплеров и смешанного тембрового варианта, объединяющего «живые» инструменты и сэмплы первоисточника.

[97] Слова Альфредо Сильвестри.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

интонационно появляющимся в кульминационные моменты проявления её характера, а также звучащим в более развёрнутом виде на заключительных титрах[98].

Сложившейся традиционной лейтмотивной технике экранных искусств присуща не только музыкально-звуковая эмблематика, но и вариантное развитие музыкального материала. Так, в процессе изложения телевизионной серии музыкальный лейтмотив появляется в заставке и в те или иные более или менее значимые сюжетные моменты. И для более точного выражения конкретной ситуации он претерпевает переоркестровку или даже переаранжировку (изменение тембра, мелодики, ритма, фактуры, формы и т. д.)[99].

Владимир Дашкевич в развитии трёх лейтмотивов (темы триумфа, темы сыска и темы Англии) телесериала «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона» (ЦТ СССР, режиссёр Игорь Масленников) широко применил принципы разработки классического сонатного allegro (метод мотивного вычленения), свободных вариаций и контрапунктического наложения (лейтмотивов и дополнительных тем, которые, кстати, также нередко претерпевают локальную лейтмотивизацию), порой вынося музыкальные лейтмотивы во внутрикадровый слой, например, в игру главного героя на скрипке (первая часть, «Шерлок Холмс и доктор Ватсон» (1979), 1-я серия: «Знакомство»)[100].

В общих чертах целостная структура музыкального оформления отдельно взятой серии при традиционной лейтмотивной технике выглядит следующим образом:

заставка-лейтмотив	«внутренние» лейтмотивы дополнительные темы	лейтмотив-на-титрах

[98] Что касается количества лейтмотивных тем в кино- или телесериале, то в большинстве случаев это число колеблется от одной, как в «Голдбергах» или телесериале «Долгая дорога в дюнах» (1980) с музыкой Раймонда Паулса, до двух-трёх, как во «Флэше Гордоне» или «Приключениях Шерлока Холмса и доктора Ватсона» (1979-1986) с музыкой Владимира Дашкевича. Идентифицировать большое количество тем (и их вариантов) как принадлежащих одному экранному произведению и ориентироваться в них даже подготовленному зрителю, как правило, нелегко. Поэтому здесь лейтмотивная техника чаще ограничивается диалектической драматургической формулой «тезис-антитезис». Хотя, надо отметить, что на экране порой встречается и чрезмерное количество лейтмотивов подобно тому, как это происходит в вагнеровских операх. Например, Зофья Лисса находит почти 40 лейттем в фильме «Странная любовь Марты Айверс» (1946, США, режиссёр Льюис Малстоун, композитор Миклош Рожа), которые, конечно же, зрителю запомнить и различить не удаётся. См.: *Лисса З.* Эстетика киномузыки / пер. с нем.: А. О. Зеленина и Д. Л. Каравкина. М.: Искусство, 1970. С. 320.

[99] *Donnelly K. J.* The Spectre of Sound: Music in Film and Television. L.-L. A.: BFI Publishing / University of California Press, 2005. P. 119.

[100] В результате получилось довольно большое количество музыкального материала (более 60 минут), на основе которого автор впоследствии сформировал целую «кинематографическую симфонию» в пяти частях.

И все эти разделы лейтмотивной структуры игровой серии функционируют особым способом и имеют особые композиционные принципы строения.

Обрамляющие серию «*заставка-лейтмотив*» и «*лейтмотив-на-титрах*» обычно представлены в простой музыкальной форме — периоде, простой двухчастной или простой трёхчастной. Например, в «Шерлоке Холмсе и докторе Ватсоне» это вступительная и заключительная простые трёхчастные формы — ||: **aa₁** :|| + **b** + **aa₁** и **aa₁** + **ход** + **aa₁**, построенные на одной и двух лейттемах соответственно (теме триумфа и теме сыска), или просто заключительный период темы триумфа. В принципе, развёрнутые во времени или многосоставные заставки телесериала можно считать увертюрами, так же, как это происходит во многих полнометражных кинофильмах[101].

В турецком 7-серийном телефильме «Королёк — птичка певчая» / *Çalıkuşu* (1986, *TRT*, режиссёр Осман Ф. Седен, композитор Эсин Энгин) серии открываются увертюрой длиной в две с половиной минуты, представляющей собой двусоставную лейттему любви, написанную в переменном размере ($\frac{4}{4}$ ||: **A** :|| ||: **B** :|| $\frac{3}{4}$ **C** $\frac{4}{4}$ ||: **A** :|| ||: **B** :||), а закрываются лейттемой рока. Однако эти две лейттемы интонационно родственны: например, в ладовом отношении в качестве одного из главных выразительных средств они обе имеют мелодические увеличенные секунды.

О подобном разнотематическом обрамлении серий как об оригинальной форме музыкального решения многосерийного игрового фильма пишет Татьяна Егорова. Здесь она называет советские телесериалы 1970-х: «Как закалялась сталь» (режиссёр Николай Мащенко, композитор Игорь Шамо) и «Семнадцать мгновений весны» (режиссёр Татьяна Лиознова, композитор Микаэл Таривердиев)[102].

Действительно, в первом из этих телесериалов в начальные кадры серии систематически вклинивается инструментальный аранжированный вариант лейт-песни фильма «Там, вдали за рекой» (solo трубы), а завершает её либо авторская «Товарищ Песня» Шамо на слова Роберта Рождественского в вокальном исполнении Юрия Рожкова (1-я и финальная 6-я серия), либо оригинальная инструментальная музыка композитора (остальные серии).

---

[101] К примеру, Татьяна Егорова к многосерийным игровым телефильмам с увертюрами-заставками относит «Открытую книгу» (1973-1977, Ленфильм, композитор Николай Мартынов) и «Место встречи изменить нельзя» (1979, Одесская киностудия, композитор Евгений Геворгян). См.: *Егорова Т. К.* Проблемы музыкальной драматургии многосерийного игрового телефильма: Автореф. кандидат. диссертации / ВНИИ искусствознания. М., 1985. С. 10.

[102] Разнотематическое музыкальное оформление серии она неудачно называет «двутемной заставкой», хотя заставка, как известно, это исключительно предваряющий феномен, но никак не завершающий. См.: *Егорова Т К.* Музыка сериала // Сов. музыка. М., 1985. № 4. С. 99.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

А вот во втором многосерийном фильме практически все серии обрамляет оригинальная песня Таривердиева «Мгновения» на слова того же поэта в вокальном исполнении Иосифа Кобзона или же в инструментальной версии. «Песня о далёкой Родине» звучит в вокальном варианте лишь в конце третьей, четвёртой, одиннадцатой и заключительной двенадцатой серии, а также в фортепианном варианте — в качестве развёрнутого музыкального пролога (три с половиной минуты) ко всему многосерийному телефильму, — соответственно, в начале первой серии. Зато она чаще проявляется как одна из инструментальных лейттем сериала (например, в один из кульминационных моментов сериала — в большой «немой» сцене тайного свидания русского разведчика с женой, 3-я серия)[103].

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[104]. Неслучайно, что Альфред Шнитке, когда написал для каждой из четырёх серий, кстати, первого отечественного многосерийного телефильма «Вызываем огонь на себя» (1964, Мосфильм, режиссёр Сергей Колосов) свой вариант увертюры, впоследствии признавал существенный недостаток в этой работе и считал в дальнейшем, что увертюра ко всем сериям должна быть одинаковой[105].

Поэтому перманентные музыкальные заставки-призывы в большинстве случаев звучат на экранах длительное время. Например, более чем 2000-серийную «Санта-Барбару» (1984-1993, *NBC*) открывали торжественные, с октавным мелодическим ходом наверх, лейт-сигналы Джозефа Хорнелла. В таком виде 35-секундная яркая эстрадно-джазовая лейттема представляла каждую игровую серию, вызывая зрительские эффекты привыкания и мгновенное узнавание масштабного медийного опуса.

---

[103] *Курченко А.* Заметки о музыке в многосерийных фильмах // Сов. музыка. М., 1974. № 8. С. 38-41; *Егорова Т. К.* Музыкальная драматургия многосерийного телефильма // Массовые виды и формы искусства. М.: ВНИИ искусствознания, 1985. С. 163-164.

[104] *Schmidt Hans-Chr.* Musikalische Titel von Serien-Sendungen des Fernsehens: Überlegungen zu einer alltäglichen Erscheinung // Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen: Perspektiven und Materialien / Hans-Christian Schmidt und Joachim Augustin J. (Hrsg.). Mainz: Schott, 1976. S. 299.

[105] *Троицкая Г.* Музыкальные горизонты // Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы: Сб. статей / сост.: Г. Михайлова. М.: Искусство, 1976. С. 157; *Авербах Е. М.* Музыка на телевидении. М.: Знание, 1984. С. 8. Очень показательный пример смены заставки в середине многосерийного фильма приводит Наталья Ефимова. В телесериале «Следствие ведут ЗнаToКи» (1971-2003), начиная с двадцатого «дела» («Бумеранг», 1987), вместо титульной песни Марка Минкова («Наша служба и опасна, и трудна», слова Анатолия Горохова) музыкальной заставкой стала песня Давида Тухманова на слова Р. Рождественского. Однако сериал так и остался в памяти зрителей с музыкой Минкова. См.: *Ефимова Н. Н.* Звук в эфире: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2005. С. 71.

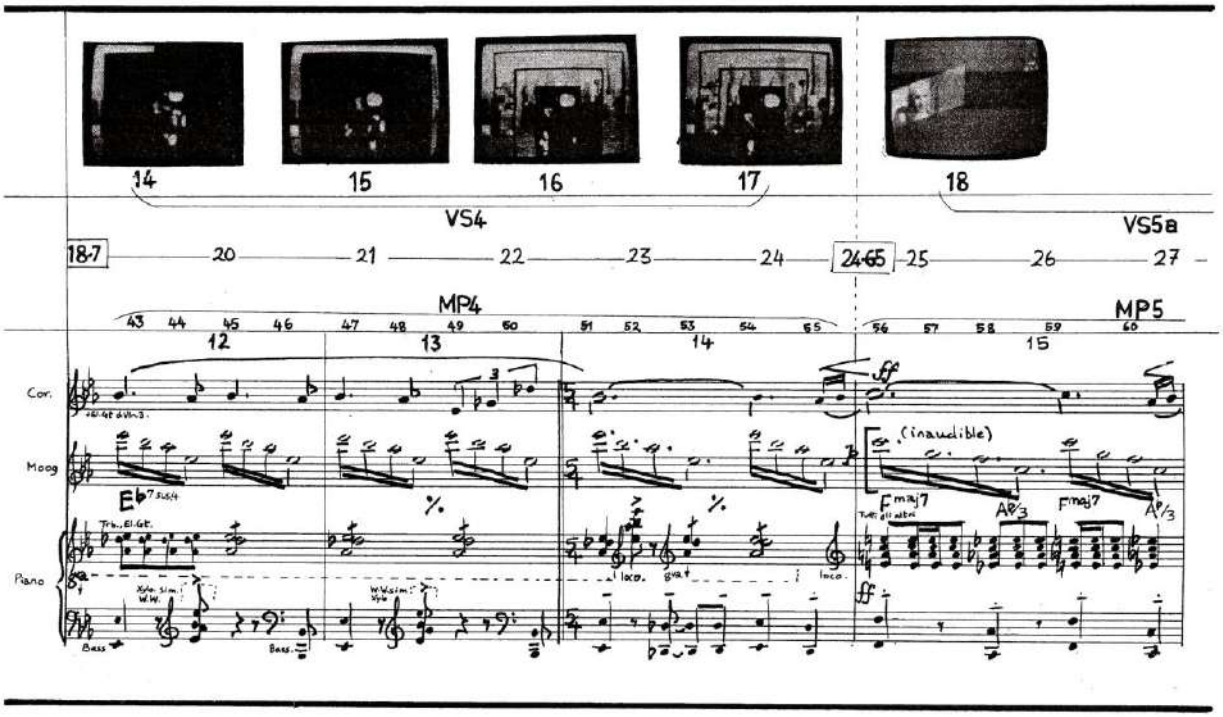
Филип Тагг на анализе 50-секундной заставки американского детективного сериала «Коджак» / *Kojak* (1973-1977, *CBS*)[106] даже выстраивает целое музыковедческое исследование. Рассматривая вступительную музыку голливудского композитора Уильяма Леона Голденберга как мощнейший звуковой тезис, Тагг сравнивает её элементы со многими параметрами разнообразной музыки прошлого и настоящего (классическая музыка, джаз, музыка кино, радиопозывные и т. д.), находя несколько рядов художественной ассоциации и человеческих аффектов, вызываемых этой темой. В чрезмерном и, надо отметить, во многом неоправданном музыкальном анализе инструментовки, гармонии, мелодических и басовых фигур, ритмических симметрий, звукозаписи акустических и электрических (аналоговый синтезатор *Moog*) инструментов и т. п., исследователь доходит до покадрового соединения музыкальных тактов музыкального тезиса с визуальными элементами заставки[107].

Здесь определённо можно согласиться с учёным в том, что удачный «тезис» телесериала (да и других медийных жанров) достигается не только музыкальными средствами, но и визуальными, а также визуально-музыкальными способами соединения, основанными на принципе синхронности содержания музыкальных структур и внутрикадрового или межкадрового монтажа. Вот, к примеру, один из графических образцов аналогичного способа из книги Филипа Тагга, в котором можно видеть тематическую синхронность (18-й кадр и 15-й такт) визуально-музыкальной заставки игрового сериала:

[106] В 1977-1990 годах в сериале «Коджак» звучала другая музыка, написанная Джоном Какавасом.

[107] *Tagg Ph.* Kojak: 50 Seconds of Television Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music. Gőteborg: Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, 1979. P. 209-216. В 2006 году к этому исследованию автором даже был сделан соответствующий иллюстрирующий видеофильм.

 ISBN 978-5-9904817-1-8



Кстати, в таком практически рекламном назначении начальная «призывная» музыка телесериала может функционировать и с текстом. Например, начало песни-увертюры известного 94-серийного эпического индийского телефильма «Махабхарата»[108], который выходил в эфир с 1988 года на языке хинди и получил просто небывалую популярность, ведь в часы его трансляции почти все жители Индии сидели у телевизоров и совершенно не посещали магазины и не пользовались общественным транспортом (вследствие чего даже расписание автобусов и электричек в 1990-х годах переделали под национальную телепрограмму), представляет собой неоднократное мелизматическое распевание названия сериала, которое также появляется несколько раз и в изобразительном ряде.

«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.

Например, буквально через полминуты после развёрнутой заставки-увертюры первой серии («Знакомство») фильма «Шерлок Холмс и доктор Ватсон» соответствующего советского телесериала по литературному произведению Конана Дойла, построенной на первом музыкальном лейтмотиве, следуют две пятисекундные фразы второго лейтмотива, сопровождающие уличную вывеску Бейкер-стрит и входную

[108] Режиссёры Балдев Радж Чопра-отец и Рави Чопра-сын, композитор Радж Камал.

дверь в жилище английского сыщика. Затем короткий квартовый мотив этой лейттемы, звучащий в партии литавр, возникает после слов главного героя в исполнении Василия Ливанова «А я люблю совать нос в чужие дела», подчёркивая их идейную важность. И даже полностью повторенная трёхчастная форма музыки заставки, начинающаяся на диалоге персонажей, в своём туттийном проведении приходиться на «немой» завтрак доктора Ватсона в исполнении Виталия Соломина[109].

А в игровом телефильме «Гостья из будущего» (1984, ЦТ СССР, режиссёр Павел Арсёнов, композитор Евгений Крылатов) серии открываются короткими инструментальными позывными — первым предложением припева лейт-песни «Прекрасное далёко» (слова Юрия Энтина)[110]. И «внутренние» музыкальные лейтмотивы здесь, наоборот, часто превышают заставку-лейтмотив по размерам.

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.).

Например, в «Гостье из будущего» очень много дополнительных закадровых тем, специально написанных Евгением Крылатовым: тема следствия, тема фантастики, темы сотрудников Московского института времени, прибывших из разных эпох (каменного века, античности, XVIII века), тема погони и т. д.

Дополнительные темы, не входящие в категорию лейтмотивов, в принципе, могут быть и внутрикадровой музыкой, рисующей происходящие на экране события. Так, режиссёры детективного сериала по произведениям Агаты Кристи «Пуаро» / *Agatha Christie's Poirot*, транслируемого на британских телеканалах вещательной корпорации *ITV* с 1989 года, взамен дополнительным темам закадрового музыкального оформления, которые здесь встречаются нечасто, обращаются к присутствию внутри кадра «архивной» музыки — на улице, в квартире, на театральных подмостках и в картинных галереях. Поэтому в сериале часто можно видеть певицу у рояля, оркестр в парке или проигрывающий пластинку граммофон.

---

[109] Собственно, «внутренние» лейтмотивы вообще могут быть не связаны с начальной музыкой серии. В советском телевизионном игровом 10-серийном фильме «ТАСС уполномочен заявить…» (1984, режиссёр Владимир Фокин, композитор Эдуард Артемьев) лейттемы выкристаллизовываются в процессе повествования. Здесь, наоборот, только в конце девятой серии, когда сотрудник КГБ под руками гримёра превращается в подставного агента ЦРУ, синтезаторная лейттема предательства впервые проходит в своём полном виде. См.: *Егорова Т. К.* Музыка сериала // Сов. музыка. М., 1985. № 4. С. 102.

[110] Собственно песня в исполнении Татьяны Дасковской звучит только в самом финале — на заключительных титрах пятой серии.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Телесериал оформлен двумя симфоническими музыкальными лейтмотивами — темой сыщика бельгийца-эмигранта Эркюля Пуаро и темой преступления (обе экспонируются в тональности g-moll). В каждой серии фильма на теме сыщика (с ярким solo саксофона) построены увертюра (60 секунд) и заключительные титры (75 секунд, g-moll), соответственно, простые двухчастная (**aa_1** + **ba_1**) и трехчастная (**aa_1**+ **b** + **aa_1**) формы.

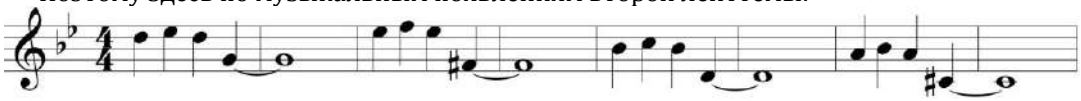
По ходу развития сюжетов первый лейтмотив сопровождает главного героя, второй — места преступлений, мотивы преступления, самих преступников и их вещи, а также жертв[111]. По мере необходимости используется тот или иной аранжированный вариант фрагментов двух лейттем. Так, в первом лейтмотиве для привнесения большей интриги в образ главного героя композитор Кристофер Ганнинг применяет квазиджазовое pizzicato контрабасов (например, когда Пуаро делает какое-то важное наблюдение или заявление), или же, наоборот, модифицирует лейтмотив в более медленный и плавный (например, в сценах ужина или при простудном заболевании сыщика), или инструментует данную музыку в каком-либо национальном колорите (например, во время пребывания Пуаро в Греции). «Преступная» лейттема также имеет немалые метафоры. К примеру, показывая преступление на почве ревности, она превращается в «любовную мелодию» — лирический романс, а в сцене преследования — трансформируется в жёсткую токкату.

Единство двусоставного лейтмотивного материала, «гуляющего» чуть ли не по всем минорным тональностям вокруг центрального g-moll, обязательно «разбавляется» добавочными темами. Например, в серии «Квартира на четвёртом этаже» / *The Third Floor Flat* (1989) в сложный тональный план лейтмотивов добавлена закадровая «тема взломщиков» (g-moll) и внутрикадровое танго, звучащее из граммофона на пятом этаже дома (c-moll).

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 своём локальном содержании)[112].

---

[111] Поэтому здесь по музыкальным появлениям второй лейттемы:



нередко можно «вычислить» преступника уже в начале серии.

[112] Форма современных многосерийных телефильмов часто объединяется в выпуски серий (по 5-7) или в так называемые «сезоны».

 ISBN 978-5-9904817-1-8

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[113].

Это относительно новое художественное явление в лейтмотивном решении современного телесериала, вероятно, можно охарактеризовать как «к л и п о в а я» т е х н и к а л е й т м о т и в о в:

<table>
<tr><td rowspan="3">увертюра-лейтмотив (песня)</td><td colspan="7">сцены</td><td rowspan="3">лейтмотив-на-титрах (песня)</td></tr>
<tr><td>1</td><td colspan="2">2</td><td colspan="2">3</td><td colspan="2">4</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2">отбивка-лейт-мотив</td><td colspan="2">отбивка-лейт-мотив</td><td colspan="2">отбивка-лейт-мотив</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="7">дополнительные темы</td><td></td></tr>
</table>

В комедийном телесериале «Друзья» (1994-2004, *NBC*) в качестве музыкальной заставки за кадром звучит песня «Я буду рядом с тобой» / *I'll Be There for You* (A-dur) группы *The Rembrandts*, заканчивающаяся гармоническим оборотом VIIн ⇒ I (G ⇒ A). Этот тип гармонического оборота в дальнейшем выступает лейтмотивной звуковой отбивкой между сценами серии.

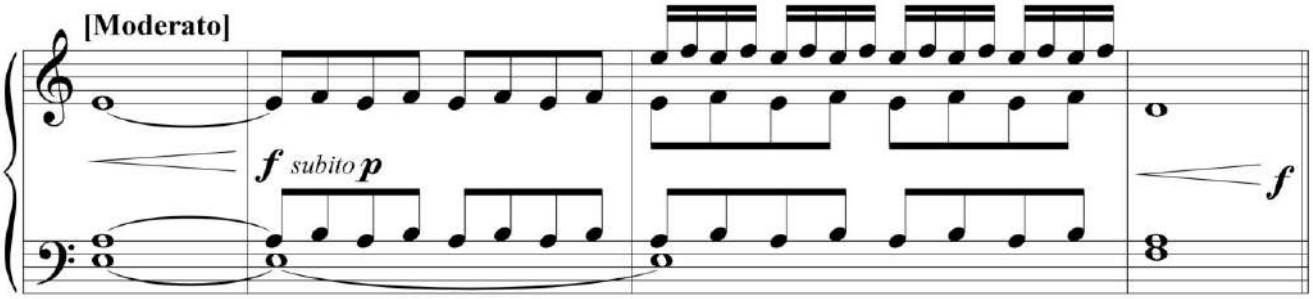
К примеру, в первой серии первого сезона данного сериала отбивки-лейтмотивы представляют собой разнотональные кадансоподобные обороты: Es ⇒ F, A ⇒ H, G ⇒ A. Кроме их ярко выраженной разделительной функции, однородное музыкальное строение заставки и отбивок тематически «скрепляет» незатейливые сюжетные линии этого американского «ситкома» в десяти сезонах[114].

Интонационно связанные с начальной и финальной музыкой отбивки-лейтмотивы могут быть и тонально-перманентными. Например, в датском сериале Мортена Арнфреда и Ларса фон Триера «Королевство» / *Riget* (1-й сезон — 1994, 2-й сезон — 1997, *DR*, композитор Йоаким Хольбек), где практически всё «комедийно-мрачное» действие, снятое в жёлто-коричневой цветовой гамме, разворачивается в нейрохирургическом отделении Королевского госпиталя Копенгагена, такая

[113] Такие отбивки могут дублироваться «видеоотбивками» (с названием телесериала), но преимущественно — это самостоятельные, «скрытые» отбивки.
[114] Ситком (англ. *sitcom*) — СИТуационная КОМедия.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

мелодически концентрированная отбивка-лейтмотив возникает между игровыми сценами и необычными комментаторами-посудомойщиками. Она базируется на элементарном ходе $e^1 — f^1 — d^1$ сопранового голоса, который является и интонационным ядром 1-минутной вокально-инструментальной заставки этого телесериала. В нотном варианте эта отбивка-лейтмотив выглядит следующим образом[115]:



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, например, подобную этой:

заставка (песня)	сцены					музыка-на-титрах (песня)
	1 (A)	2 (B)	3 (C)	4 (A_1)	5 (D)	
	музыка № 1	музыка № 2	музыка № 3	музыка № 1	музыка № 4	

Таким способом, в основном на музыкальных шлягерах, выстраиваются сцены российского юмористического телевизионного сериала второй половины 1990-х «Осторожно, Модерн!» (режиссёры Анна Пармас и Андрей Балашов), затрагивающего всевозможные социальные проблемы. Внутри серий этого игрового ситкома в качестве «подложки» звучит разнообразная киномузыка, темы из других телесериалов, популярные эстрадные темы и обработки известных мелодий. За каждой новой сценой, новым диалогом, сюжетным поворотом или сменой персонажа, «закреплена» своя музыкальная «подложка»[116].

[115] Нотное переложение Александра Чернышова.
[116] Кстати, аналогичную контрастно-составную не-лейтмотивную технику можно наблюдать, например, в большинстве мини-серий (около 10 минут) советского мультфильма «Ну, погоди!» Вячеслава

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Музыкальные «подложки» ситкомов, конечно, могут быть оригинальными. К примеру, на оригинальных «подложках» в манере джаз-рока звучат многие мини-сцены немецкого 6-серийного фильма «Ийон Тихий — космический пилот» (2007, *ZDF*)[117], снятого по мотивам произведений польского писателя-фантаста Станислава Лема. Здесь небольшие 15-минутные серии (в которых пилот Тихий вместе с виртуальной помощницей Галлюцинеллой на трёхкомнатной ракете путешествуют в космическом пространстве) оформлены композитором Айке Грюневольдом, сделавшим их тонально отрытыми (серии начинаются в E-dur, а завершаются в H-dur). А традиционная лейтмотивная техника с разнотональными видоизменениями лейттемы, с одной стороны, соединена с «клиповой» лейт-техникой, с другой, — с методами музыкального оформления сцен современного ситкома.

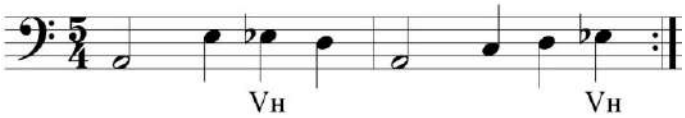
Например, в первой серии телефильма не представленный в увертюре электрогитарный лейтмотив фильма, который основан на блюзоподобной пониженной V ступени минорного лада, сначала выступает как музыкальная «подложка» мини-сцены «сон Ийона» (in Cis), потом — как отбивка мини-сцены «пробуждение Ийона» (in H), далее — вновь как «подложка» четырёх мини-сцен: в первой из них герой чинит оборудование (in B), во второй — Галлюцинелла с роботом находятся у штурвала ракеты (in As), в третьей сцене (она происходит на планете, на которую из-за того, что робот не справился с управлением, рухнула ракета Ийона Тихого) появляется громадный зверь кулуп и проглатывает робота (in B), в четвёртой — Тихий приманивает этого кулупа, чтобы последовать за роботом в желудок к зверю (in A)[118].

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. Медиамузыкальное оформление, не считая эмоционального назначения, здесь больше обращается не к художественному образу, к синтаксическому членению сцен и к музыкально-культурным ассоциациям (в случае с цитатным материалом). Тем более это часто происходит в анимационных сериалах, подобных «Ну, погоди!».

Котёночкина (выпуски 1-16, 1969-1986, Союзмультфильм). Здесь, помимо постоянной музыки заставки — первой темы пьесы «Водные лыжи» / *Vizisi* (1967) венгерского композитора Тамаша Деака, очень много разных эстрадных мелодий и песен, под которые анимационные персонажи «разыгрывают» свои сцены.

[117] Режиссёры Ранда Кахуд, Деннис Якобсен и Оливер Ян.

[118]



 ISBN 978-5-9904817-1-8

Однако даже в мультсериале (медиажанре, смежном с игровым кино- или телесериалом) музыкальная драматургия может быть выстроена в сложной системе традиционной лейтмотивной техники экранных искусств.

В снятых по роману Андрея Некрасова «Приключениях капитана Врунгеля» (1976-1979, Киевнаучфильм, режиссёр Давид Черкасский, композитор Георгий Фиртич) с явными чертами комиксов (например, графическими вставками типа «А тем временем…») музыкальное оформление выглядит, как в игровом телесериале с открытым содержанием серий[119].

Здесь постоянно происходит развитие двух лейтмотивов: первого — капитана Христофора Бонифатьевича Врунгеля и второго — Джулико Бандитто и де ля Воро Гангстеритто[120], а также периодический перенос их в условно внутрикадровый слой (например, когда гангстер играет на гармошке). Эти главные темы всё время меняются по темпу, характеру, стилистике и т. д. Особенно эта трансформация структурно «внутренних» лейтмотивов наглядна в 11-й серии, где в сцене отправки гавайской почтой украденной статуи Венеры обратно в Королевский музей происходит полифоническая «стыковка» начальных интонаций главного двусоставного музыкального материала: сюжет с этого момента движется к развязке[121].

Первоначально лейттемы появляются в сериале в качестве песенок персонажей[122] (первый — в первой серии, второй — в четвёртой), затем «уходят» в условно закадровый слой, сопровождая действия этих персонажей. Интересно, что увертюра-лейтмотив (песня, 120 секунд) и лейтмотив-на-титрах (песня, 120 секунд) появляются в произведении только, соответственно, в начале первой и в конце последней серии, то есть обрамляют весь телевизионный цикл первой лейттемой. В остальных случаях в этой функции лейтмотив капитана Врунгеля выполнен как заставка (20 секунд) и короткая закрышка серии (5 секунд). Причём в заставке серий эта мелодия, показывая связь с предыдущим и последующим материалом, урезана до построения в одно предложение, фразы или даже в полторы фразы, то есть она остаётся «подвешенной», незавершённой.

---

[119] Всего 13 мини-серий по 9 минут 40 секунд.

[120] Второй лейтмотив является комедийным парафразом на песню мексиканского композитора Армандо Мансанеро *Somos Novios* (1970).

[121] В игровом телесериале «Гостья из будущего», в котором первая лейттема олицетворяет положительных героев, а вторая «прикреплена» к конкретным отрицательным персонажам (пришельцам с Сатурна), в заключительной серии происходит аналогичное (пофразовое) столкновение лейтмотивов.

[122] Слова Ефима Чеповецкого.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

В сериале также много дополнительного музыкального материала: это песни суперагента Ноль-Ноль-Икс, карточного шулера Фукса, частушки и т. д., и инструментальная музыка — тема регаты, египетский марш, танго «Чёрная Каракатица» и т. д., выполняющего «напоминающую» функцию о событии или второстепенном герое и порой получающего временную, локальную лейтмотивизацию.

Можно сказать, что форма «Приключений капитана Врунгеля» скреплена лейтмотивами и дополнительными темами до размера большого, двухчасового мультфильма. Собственно, здесь в этом и состоит одна из основных задач музыкального оформления. Окаймление мультсериала большими музыкальными построениями и использование в начале «внутренних» серий коротких лейтмотивов-позывных дают возможность единовременного просмотра этого многосерийного медийного произведения в виде полнометражного кинофильма[123]:

<table>
<tr><td colspan="9">мультсериал</td></tr>
<tr><td rowspan="3">увертюра-
лейтмотив
(песня)</td><td colspan="7">серии</td><td rowspan="3">лейтмотив-
на-титрах
(песня)</td></tr>
<tr><td colspan="2">1</td><td colspan="3">2</td><td>…</td><td>13</td></tr>
<tr><td></td><td>закрышка-
лейтмотив</td><td>заставка-
лейтмотив</td><td></td><td>закрышка-
лейтмотив</td><td>…</td><td>заставка-
лейтмотив</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="8">«внутренние» лейтмотивы,
дополнительные темы</td></tr>
</table>

Как видим, традиционная музыкально-лейтмотивная техника экранных искусств с её разработочными принципами развития тематизма для игровых телесериалов и смежных с ними медиажанров довольно действенна. Неслучайно её использование в модифицированном виде («клиповая» техника лейтмотивов) даже в современных ситкомах, мультсериалах, комиксах, а также жанре радиосериала, который, кстати, до сих пор в некоторых странах (например, Германии) остаётся весьма востребованным медийным жанром.

Роль «скрепляющих» музыкальных лейтмотивов в собирании художественного образа в большом временном континууме — многодневном и даже многогодовом — соответственно, намного выше, чем в единовременном кинопроизведении или произведении эфира. Поэтому производственные телекомпании электронных СМИ даже в слаборазвитых в плане телерадиовещания странах при создании игровых телесериалов изначально обратились к лейттематическому музыкальному принципу.

[123] *Чернышов А.* Музыкальные «скрепки» телесериала // Звукорежиссёр. М., 2007. № 3. С. 35-36.

Например, 100-серийный бразильский телефильм «Рабыня Изаура» (1976)[124] был оформлен лейтмотивно и основан на ярких компиляционных переаранжированных мелодиях бразильских авторов (Доривала Каимми, Франсиса Име и др.), что, кстати, поспособствовало популяризации сериала во многих других странах Южной Америки, а также Африки, Европы и Азии.

Однако музыкальная «связь» медиажанров электронного вещания и кинематографа не ограничивается только сериалами и их музыкально-лейтмотивной техникой. Поэтому в следующем параграфе мы рассмотрим другие, яркие аналогии музыкального оформления кино и телерадиоэфира.

II / § 7. Медиамузыка и современные киножанры.

Вполне закономерно и логично, что медиамузыка и музыка звукового кинематографа развиваются и существуют во многих аналогичных формах. Сегодня, например, вряд ли кого удивишь трансляцией кинофильма по телевизионному каналу. Некоторые современные кинорежиссёры даже мыслят по-телевизионному — главами или отдельными, почти несвязанными между собой небольшими сюжетами. Это ко всему прочему даёт возможность «безболезненно» для видео- и аудиопартитуры прерывать художественную трансляцию кинопроизведения новостными или рекламными выпусками.

К примеру, комедийный полнометражный игровой фильм «Четыре комнаты» (1995, США) представляет собой 4 замкнутые новеллы, связанные одним героем — портье (в исполнении Тима Рота), каждая из которых при этом снята своим режиссёром[125]. И увертюра фильма (это пьеса *Vertigogo* американской группы *Combustible Edison*, представляющая собой вариационное развитие 12-тактового блюза [in E] со скэт-пением, кстати, часто используемая потом и в эфирной среде: например, в 2000-х годах в качестве музыкальной заставки французского ТВ-шоу *On a tout essayé*[126]), на фоне которой идут титры, имеет в дополнение к ним замкнутый шуточный анимационный сюжет о портье, схожий с дальнейшим повествованием. Эта замкнутость, в том числе и музыкальная, способствует гармоничному существованию игрового кинофильма в современном «калейдоскопичном» телеэфире, наполненном регулярной новостной и рекламной информацией.

---

[124] *Rede Globo de Televisão*, режиссёры Эрвал Россану и Милтон Гонсалвес.
[125] Эллисон Андерс, Александр Роквелл, Роберт Родригез, Квентин Тарантино.
[126] Производственные компании *Ardisson & Lumières* и *Tout sur l'Ecran*.

Медийный жанр игрового телесериала, вообще, стоит на перекрёстке телевидения и звукового кинематографа, которому, в свою очередь, также свойственно быть представленным киносериалами и своеобразными «к и н о ф и л ь м о в ы м и с е р и а л а м и» — сиквелами, приквелами, мидквелами, триквелами, квадриквелами и т. п. — то есть полнометражными фильмами-продолжениями истории или предыстории того или иного героя[127].

Таких примеров очень много: фильмы о «Великолепной семёрке», о «Крёстном отце», о супер-герое Бэтмане, о преступнике Фантомасе, о жестоком маньяке по прозвищу «Пила» и мн. др., — а количество опусов в подобных кинофильмовых сериалах из полнометражных кинокартин доходит до 3-6 и более. 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.

Так, на протяжении 1960-1970-х годов в прокат вышло 4 американских вестерна (один их них испано-американский) о прославленных ковбоях, начало которым положил режиссёр Джон Элиот Стёрджес, по-новому интерпретировавший сюжет японской кинокартины Акиры Куросавы «Семь самураев» (1954)[128]. В дальнейшем режиссёры и актёры фильмов менялись, но две главные симфонические музыкальные темы (лейтмотивы положительных героев и бандитов, соответственно), написанные Элмером Бернстайном, присутствуют в каждой их этих кинокартин[129].

Конечно, обычному зрителю, посещавшему киносеансы в то время, скорее всего, было трудно проследить музыкальную связь этих сиквелов, разделённых несколькими годами. Но современному телезрителю, например, при просмотре четырёхдневной трансляции этих 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

---

[127] Сиквел (англ. *sequel* – продолжение) — автономное (вторичное) произведение, построенное на продолжении сюжета основного произведения. Приквел (англ. *prequel* = *pre* (до) + [se]*quel*) — автономное (вторичное) произведение, сюжетное содержание которого предшествует предыдущему по внутренней хронологии. Мидквел (англ. *midquel* = *mid*[dle] (середина) + [se]*quel*) — автономное (вторичное) произведение, действие которого развивается параллельно с сюжетом основного произведения. Триквел (англ. *threquel*) — сиквел сиквела, квадриквел (англ. *quadrequel*) — сиквел триквела и т. д.

[128] «Великолепная семёрка» (1960, США, режиссёр Джон Элиот Стёрджес), «Возвращение Семёрки» (1966, США-Испания, режиссёр Бёрт Кеннеди), «Ружья Великолепной семёрки» (1969, США, режиссёр Пол Вендкос), «Великолепная семёрка снова в седле» (1972, США, режиссёр Джордж МакКоуэн).

[129] Все фильмы, за исключением последнего, открываются первой темой [Es-dur — (F-dur)] (четвёртый фильм, наоборот, открывается второй темой [c-moll]) и ей же заканчиваются [E-dur]. И имеют развитый внутренний тональный план модификаций музыкального материала.

сериалов является косвенной чертой, идущей от вещательных каналов и диктуемой ими.

Кроме того, явные заимствования медиамузыкой фрагментов саундтрека игрового кинофильма 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.

А киномузыка Георгия Свиридова, написанная для вступительной части фильма Михаила Швейцера о строительстве Магнитогорского металлургического комбината («Время, вперёд!», 1965, Мосфильм), через несколько лет легко превратилась в музыку заставки информационной программы «Время» Центрального телевидения СССР[130]. Мало кто помнит хроникальные кадры фильма, озвученные Свиридовым, но почти все имеют слуховое представление о музыкальном начале упомянутой новостной телевизионной передачи.

О влиянии киномузыки на медиамузыку говорят довольно часто, что естественно. К примеру, голливудский музыкальный редактор Рой Прендергаст рассматривает музыку телевидения именно в киномузыкальном контексте[131]. Однако существует и обратное явление: явное музыкальное влияние масс-медиа на драматургию кинематографической продукции, ведь её музыкальные конструкции со временем получили довольно определённые черты музыкально-звуковых элементов электронных СМИ.

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, так называемые «т р е й л е р ы», являются постоянными участниками современного эфира. Это видео- или аудиоклипы («нарезки» из партитуры фильма, материалов съёмок или специально созданные для рекламы клипы), анонсирующие скорый выход фильма в кинопрокат.

---

[130] Музыка Свиридова стала использоваться в заставке программы «Время» по инициативе основателя этой программы, радиожурналиста Юрия Летунова.

[131] *Prendergast R. M.* Film Music: a Neglected Art: A Critical Study of Music in Films / 2nd ed. N. Y.: W. W. Norton & Co., 1992. P. 274-290.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

В десятых годах XX века трейлеры показывали исключительно в кинотеатрах непосредственно после фильма, отсюда, собственно, и их американское название (англ. *trailer* – прицеп)[132]. Но сегодня трейлеры можно увидеть в кинотеатрах перед началом сеанса, и особенно часто в Интернете или же по телевидению.

Уже в начале 1960-х производство трейлеров фильмов стало массовым, кадровая «нарезка» в них могла быть намного более быстрой, как, например, в чёрно-белом ролике (1964, 3 минуты 30 секунд) к фильму Стэнли Кубрика «Доктор Стрейнджлав», а бытование данного жанра вышло за рамки «большого экрана», ведь всё более на человечество наступала «эра массового телевидения». Естественно, стали изготавливаться специальные, более короткие трейлеры для показа на телеэкране. К примеру, хронометраж ТВ-варианта того же трейлера — 80 секунд.

Максимально допустимая длина «театрального трейлера» (англ. *theatrical trailer*), установленная кинотеатрами США, сегодня составляет две с половиной минуты. А телевизионные трейлеры чаще имеют длину от 15 до 120 секунд и структуру, аналогичную микроскопическому фильму, к примеру: завязка сюжета, развитие сюжета, кульминация, создаваемая музыкально-звуковыми средствами, название и краткие выходные данные[133].

Часто музыка в трейлерах действует по канонам рекламы в электронных СМИ: внутри звукозрительной фактуры подчёркивает название фильма-товара и создаёт его оригинальный, неповторимый звуковой образ[134]. Например, одним из широко известных специально отснятых и нестандартно длинных по хронометражу трейлеров является рекламный ролик триллера «Псих» (1960), в котором сам режиссёр кинокартины — Альфред Хичкок — проводит для зрителей более чем шестиминутную экскурсию по мотелю «Бэйтс», и, наконец, заходит в ванную комнату. Совершенно спокойно говорящий Хичкок-экскурсовод вдруг неожиданно срывает занавеску душа, из которого актриса Вера Майлз издаёт истошный крик, подкрепляемый душераздирающими, резко акцентированными, диссонирующими аккордами

---

[132] Известно, что первый трейлер был показан в США в 1913 году на открытии бродвейского театра «Зимний сад». Этот короткий, естественно, «немой» рекламный фильм был создан продюсером Нильсом Теодором Грэнландом для мюзикла «Искатели удовольствия». До середины столетия трейлеры к полнометражным фильмам преимущественно создавались компанией *National Screen Service* (США) и представляли собой кадры ключевых сцен рекламируемой кинокартины, на которые часто накладывался крупный текст, описывающий основную фабулу произведения, и (или) рассказывающий закадровый мужской голос. В дальнейшем предприятий, изготавливающих трейлеры кинокартин (англ. *trailer houses*), стало намного больше: к примеру, известнейшей компанией в этом бизнесе стала *Kaleidoscope Films* Эндрю Дж. Куена.

[133] Часто в таком ролике присутствует и информация о возрастном рейтинге фильма. В США, к примеру, эту информацию несёт начальное цветовое поле, соответствующее сигналам светофора.

[134] *Чернышов А.* Звуки рекламы // Маркетолог (международ. проф. журнал). М., 2007. № 8. С. 58-59.

оригинальной струнной музыки Бернарда Херрманна («тема ножа»), написанной для соответствующей сцены убийства. В это же время на экране появляется название фильма — ~~*PSYCHO*~~, будто лезвием ножа разрезаемое вдоль своих букв[135].

Трейлеры фильмов могут презентовать и компилятивную музыку киноленты. Например, одним из первых рекламные ролики для телепоказа стал делать к своим отснятым в Англии фильмам упомянутый режиссёр Кубрик (к «Лолите», «Доктору Стрейнджлаву», «Космической одиссее 2001 года»[136]). И в трейлере «Космической одиссеи» (110 секунд) звучит известная симфоническая тема Рихарда Штрауса («Так говорил Заратустра»), используемая в этом фантастическом фильме, после торжественного каданса которой возникает название рекламируемого кинопроизведения.

Однако намного чаще музыка для трейлеров заимствуется из других кинокартин, коллекции медиамузыки или компилируется из любой другой существующей музыки. Например, в США для этих целей нередко используют фрагменты произведений Карла Орфа, Войцеха Киляра, Джеймса Хорнера или Ханса Циммера. Это 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.

Кстати, 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[137].

---

[135] До этого момента в трейлере звучит «весёлая» симфоническая музыка Б. Херрманна из комедии А. Хичкока «Неприятности с Хэрри» (1955).

[136] *Lolita* (1962), *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1963), *2001: A Space Odyssey* (1968).

[137] Для написания музыкальной стилизации производители трейлеров часто предлагают композитору «временную музыку» (англ. *temp music*), по образцу которой он должен написать свою. См.: *Zager M.*

К примеру, одним из ведущих голливудских композиторов, специализирующихся на музыкальном оформлении трейлеров, с 1970-х годов является Джон Бил (англ. *John Beal*), написавший саундтреки для рекламирования многих известных кинофильмов, среди которых: трилогия «Звёздные войны», «Планета обезьян», «Форест Гамп», «Телохранитель», «Титаник», «Привидение», «Матрица», «Последний самурай» и др.

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.

Так, часто музыка трейлера представляет собой абсолютно точный вариант какой-либо авторской темы, но с переделанной (досочинённой) мелодической линией. На радио и телевидении к подобным ухищрениям прибегают для возможности использования такой «новой» музыки в эфире, не выкупая авторских прав на оригинал.

К слову, первая симфоническая тема Джона Била к тридцатисекундному телевизионному трейлеру фильма «Школьные узы» (1992)[138] является точным клоном музыкальной темы «беззаботной юности» из кинофильма «Игрушечные солдаты» (1991)[139] в инструментальном и оркестрово-фактурном планах и имеет лишь незначительные отличия от музыки Роберта Фолка в гармоническом решении и по мелодическому рисунку[140].

Также музыка трейлера может одновременно состоять из специально написанной музыки и музыки кинофильма. Например, в фильме «Телохранитель» (1992)[141] существует два музыкальных пласта — внутрикадровая музыка, в основном представленная эстрадными песнями в исполнении Уитни Хьюстон, и закадровая инструментальная музыка Алана Сильвестри. А в двухминутном трейлере присутствуют рекламные фрагменты двух песен из кинокартины и авторская музыка Дж. Била.

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

Theatrical Trailer Music (Motion Picture Trailer Music) // Zager M. Writing Music for Television and Radio Commercials (and more): A Manual for Composers and Students / 2nd ed. Lanham (MD): Scarecrow, 2008. P. 181-188.

[138] *School Ties* (режиссёр Роберт Мэндел, композитор Морис Жарр).

[139] *Toy Soldiers* (режиссёр Даниель Петри-младший, композитор Роберт Фолк).

[140] *Kendall L.* Everything You Ever Wanted to Know About Scoring Trailers: An Interview with John Beal // Film Score Monthly. L. A., 1993. № 35. P. 7.

[141] *The Bodyguard* (режиссёр Мик Джэксон, композитор Алан Сильвестри).

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 — «б е й т о м» (англ. *bait* – приманка)[142]. 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 намного 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[143].

В принципе, бейт целиком может строиться с большой нагрузкой на звук (к примеру, на речь и шумы), когда изображение не столь важно. В начале американо-австралийской «Матрицы» (1999) Энди и Ларри Вачовски сразу после названия кинофильма, без дальнейших титров следует бейт: на фоне бегущих в компьютере цифр звучит загадочный разговорный диалог и особые синтезированные шумы, рисующие некое электронно-виртуальное пространство. Основное действие начинается после видеозвукового акцента — включённого фонаря, усиленного музыкально-шумовым спецэффектом.

---

[142] Авторский термин Александра Чернышова. См.: *Чернышов А.* Саунд-мастер: блокбастер // Шоу-мастер. М., 2007. № 3. С. 107.

[143] Французский режиссёр Ален Шаба свою комедию *RRRrrrr!!!* (2004, в русской интерпретации — «Миллион лет до нашей эры») начинает с представления неких военных действий пехотной дивизии американских солдат. Двухчастный бейт фильма сначала представлен звуками огнестрельного оружия, отдалёнными выкриками людей, шумами вертолёта, соло трубы на фоне дроби малого барабана и тянущегося *Cis* контрабасов, а также текстовыми надписями на чёрном экране. Затем вдруг текст сообщает, что этот фильм совсем не об этом, и возникает сопровождаемое темой с солирующими скрипками (Fis-dur) Фредерика Тальгорна изображение необычного природного мира с клыкастыми лошадьми, курами и червями, приводящее к рычащему титулу кинокартины, после чего начинается музыка в целотоновом ладу и рассказ о смешном первобытном обществе.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Голландец Пауль Верхувен и голливудский композитор Джерри Голдсмит в своей американо-французской игровой картине «Основной инстинкт» (1992) сделали вступление очень искусно с музыкальной точки зрения. За начальными джинглами заставок производящих кинокомпаний (20 и 15 секунд) следует увертюра, объединяющая титры и бейт в одно неразрывное строение. После двухминутных титров основная тема кадансирует и «зависает» в партии скрипок, после чего начинается её новое, вариационное развёртывание в бейте (примерно полторы минуты), практически доходящее до феноменального мультипликационного эффекта соединения музыкальных акцентов с внутрикадровыми движениями, когда героиня наносит жертве смертельные удары ножом для колки льда. Музыка в кульминационный момент обрывается вместе с кадром, и мы слышим звук полицейской сирены, открывающий повествование кинокартины.

Удивительно, что даже режиссёры, анализирующие чужие фильмы, порой не идентифицируют явление увертюры и бейта. Например, Юрий Закревский, говоря о начале французского фильма Жака Тати «Мой дядюшка» (1958), ошибочно называет звуки отбойных молотков на стройке, на фоне которых своеобразно показаны титры, увертюрой, построенной на шумах[144]. Увертюра здесь следует после титров и исполняет роль музыки бейта (композитор Франк Барселлини), изображающего утро трогательных бездомных парижских собак.

Собственно, увертюра в кино, если она присутствует, всегда соединена то с титрами, то с бейтом, то с тем и другим, как это сделано у Верхувена. Да и сама она по форме часто незамкнута и порой мозаична. Например, уже первая советская киноувертюра, появившаяся, как считается, в фильме «Встречный» (1932, Ленфильм, режиссёры Сергей Юткевич и Фридрих Эрмлер, композитор Дмитрий Шостакович)[145], представляет собой коллаж инструментальной симфонической музыки и песни на слова Бориса Корнилова. К тому же увертюра не заканчивается ожидаемым тоническим аккордом, а этой своей незавершённостью объединяет титры и действие, которое начинается с того, что героиня напевает только что прозвучавшую песню из увертюры.

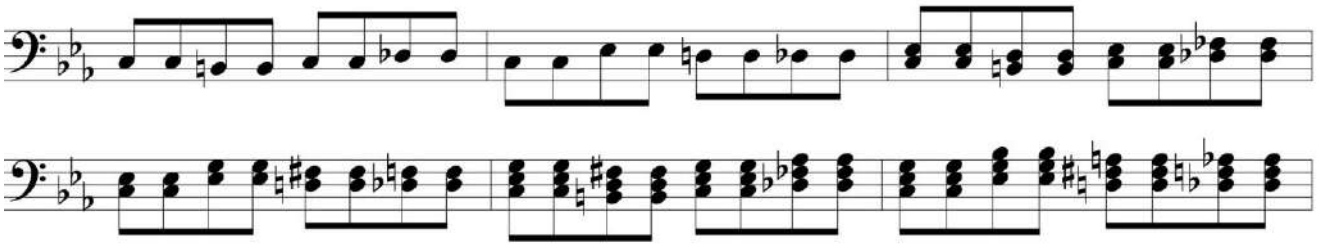
Сегодня, естественно, вступительные симбиозы могут быть более изощренными. Увертюра фантастического фильма «Люди в чёрном» (1997)[146] начинается уже на заставке-эмблеме производящей кинокомпании *Columbia Pictures*, далее следуют титры, совмещенные по времени с бейтом. На фоне ночного звёздного неба и титров возникает

---

[144] *Закревский Ю. А.* Звуковой образ в фильме / Изд. второе. М.: Искусство, 1970. С. 93.
[145] *Воскресенская И. Н.* Звуковое решение фильма. М.: Искусство, 1978. С. 14.
[146] *Men in Black* (режиссёр Бэрри Зонненфельд, композитор Дэнни Элфман).

 ISBN 978-5-9904817-1-8

мятущаяся светящаяся точка. Это стрекоза. Когда насекомое приближается к экрану, появляется название фильма, а в увертюре начинается основная тема токкатного хроматического характера, построенная на басовом повторении ритмомелодической формулы (риффа)[147] и её звуковысотного «обрастания» терциями и трезвучиями[148]:



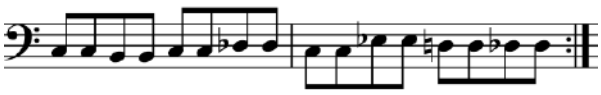
Стрекоза, треща крылышками, отправляется в свой опасный ночной полёт, попадает на шоссе и с треском впечатывается в лобовое стекло проезжающего грузовика. В кульминационный момент музыка Дэнни Элфмана обрывается в середине риффа, следует шумовой спецэффект и начинается основное действие фильма.

Часто в блокбастерах внутри бейта или непосредственно до или после него даётся название фильма, оформленное музыкально-шумовыми средствами. Точно так же в современном коммерческом ролике подчёркивается название рекламируемого товара. Например, в «Матрице» название подчёркнуто музыкально-шумовым спецэффектом, в «Людях в чёрном» оно возникает после доминантового предыкта на вступлении басов, а у Квентино Тарантино в *Kill Bill* (2003, фильм первый) — со вступления вокалиста[149]. Музыка и название могут даже двигаться одинаково. Так, в «Терминаторе» (1984) Джеймса Кэмерона музыка Брэда Фидела микшируется, а надпись-название в это время удаляется в глубь экрана.

Взаимопроникновение кино и медийной культуры особенно интенсивно происходит в XXI веке, когда границы кино-, видео- и телерадиоиндустрии размыты интернет-вещанием и всевозможными формами «подкастастинга» (англ. *podcasting*[150] – процесс создания и распространения аудио- или видеопередач в электронной Сети),

---

147



148 Нотное переложение Александра Чернышова.

149 На титрах звучит песня «Пиф-паф» / *Bang Bang* (1966, автор Сальваторе Филлип «Сонни» Боно) в исполнении Нэнси Синатры.

150 *Podcasting* = [i]*Pod* (торговая марка серии портативных медиапроигрывателей американской компании *Apple*) + [broad]*casting* (вещание).

совмещающими в себе любые способы звуковой и изобразительной выразительности, а также интернет-архивами[151].

Начало целенаправленному существованию кинофильмов в свободном доступе в интернет-пространстве положила сан-францисская организация по авторским правам *Creative Commons*. И финский пародийный фильм Тимо Вуоренсолы из серии «Звёздная авария» / *Star Wreck: In the Pirkinning* (2005, композитор Тапани Сииртола) — яркий тому пример.

Хотя для данного фильма написана оригинальная музыка, *Creative Commons* лицензирует также и музыку, которую разрешено брать с вещательных интернет-ресурсов и свободно использовать, в том числе в производстве кинофильмов. Поэтому вполне естественно, что заимствования кинематографом медиамузыки и её рассмотренных технологий продолжаются как уже в устоявшихся формах (кинофильмовых сериалах, трейлерах, бейтах), так и в новых форматах подкастинг-фильмов.

[151] Сегодня во всемирной Сети можно видеть не только трейлеры кинокартин, но и целые фильмы, расположенные на электронных кинопорталах в гигантских количествах.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

ГЛАВА III. ИСТОРИЯ МЕДИАМУЗЫКИ

История медиамузыки насчитывает практически сто лет. Надо отметить, что на протяжении этого времени происходило постоянное развитие электромагнитного и механического звука, в том числе медиамузыкального, соответственно новым технологическим возможностям. Медиамузыка дольно быстро прошла через много этапов своего воплощения, начиная от аналоговых проводных «телефонных концертов» конца XIX века и беспроводных радиоконцертов 1920-х годов и заканчивая цифровым телерадиовещанием в Интернете и в мобильных устройствах XXI века.

Если «новости по телефону» и «телефонные концерты» (которые показали возможность слушания музыки на удалённом расстоянии от исполнителей), существовавшие во времена популяризации граммофонной звукозаписи и «немого» кинематографа (1890-1920-е) и даже ранее, являются непосредственными истоками беспроводного регулярного радиовещания XX века, то, начиная с последнего, можно условно разделить историю электронных СМИ на этапы, в которые то или иное медиа выдвигалось на первый план, и возникали новые способы записи звука и изображения:

1. *Доцифровая эпоха* масс-медиа:

1920-1940-е: эпоха аналогового радио и механической и оптической звукозаписи (восковой валик, грампластинка, киноплёнка). В основном — прямой радиоэфир[152];

1950-1970-е: эпоха аналогового («массового») телевидения и магнитной звукозаписи (магнитная лента, магнитная полоса киноплёнки). В основном — прямой телеэфир, прямой и «записной» радиоэфир;

1970-1990-е: эпоха «записного» телерадиовещания и магнитной звуко- и видеозаписи (магнитная лента).

2. *Цифровая эпоха* масс-медиа:

1990-2010-е: эпоха цифрового телерадиовещания, Интернет-вещания и цифровой звуко- и видеозаписи (магнитная лента, CD, DVD, жёсткий диск). Смешанный тип круглосуточного эфира.

Технические средства записи звука и изображения подвели развитие доцифровых электронных СМИ к кульминационной точке, когда появилось и стало полноценно функционировать круглосуточное музыкальное телевидение, сначала популярно-эстрадного типа (*MTV*, США), потом — академического, джазового и этнического (*Mezzo*,

[152] Неслучайно, что Вуди Аллен назвал свой кинофильм о довоенной Америке «Дни радио» (1987), где популяризация радиоэфира, занимавшего значительное место в жизни людей, доходила до парадоксальных явлений, подобных выступлениям по радио чревовещателей.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Франция). Цифровая же запись вывела электронные СМИ не только на новый количественный и качественный уровень передачи сигналов (в том числе методом мультиплекс, через спутники и Интернет) и автоматический эфир, но и на новые технологические возможности, во многом определившие изменения в производстве теле- и радиопрограмм и с эстетической стороны (ко всему прочему максимально сблизив производство цифровых теле- и кинопроизведений).

Например, медийная аудиопартитура в компьютерных аудиоредакторах приобрела визуальные очертания, и комбинация звуковых слоёв получила практически безграничные возможности своей художественной реализации. Звуковая обработка и монтаж медиамузыки приобрели сверхоперативные формы воплощения (как в записи, так и в прямом эфире), причём звуковое решение записанной медиамузыки также стало возможным без каких-либо существующих ранее ограничений, связанных с аналоговой записью на магнитную плёнку и её монтажом. А любые медиамузыкальные коллекции стали широкодоступны через всемирную Сеть, благодаря чему музыкальная компиляция стала намного более культурно-охватной категорией.

Кроме того, глобализация электронно-цифровых СМИ открыла новый этап в развитии всей человеческой культуры, в том числе музыкальной, когда национальные пространства многих масс-медиа постепенно становятся частью единой всемирной электронной информации.

III / § 1. Медиамузыка: истоки[153].

Естественно, что предпосылки музыкального телерадиовещания появились ещё в XIX веке. Так, одним из явных источников музыкальной радиотрансляции являются «т е л е ф о н н ы е к о н ц е р т ы», когда собравшаяся в специально оборудованных концертных залах публика слушала исполнение музыки через телефонные наушники.

Буквально с момента изобретения электрического телефона такие «концерты на расстоянии» имели место быть. Например, уже в 1877 году в нью-йоркском *Steinway-Hall* собиралась искушённая аудитория для совместного прослушивания профессора Босковица, который музицировал на фортепиано на расстоянии от холла более, чем в 200 км — в Филадельфии.

А, к примеру, в Австро-Венгерской империи с 1893 года, благодаря разработкам инженера Тивадара Пушкаша, бывшего сотрудника американской компании Томаса

[153] *Чернышов А. В.* Истоки медиамузыки // ЭНЖ «Медиамузыка». № 1 (2012). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_1.html (дата обращения: 27.08.2013).

Эдисона и создателя одной первых в мире специализированных телефонных станций («Телефон *Hírmondó*»), осуществлялись «телефонные передачи» новостей («говорящие газеты») для масс, после которых следовали музыкальные номера из концертной комнаты или музыкальные спектакли из театрального зала. Передачи были предназначены для сугубо индивидуального восприятия музыкального исполнения на территории Будапешта[154]. Всё это было полностью лишено традиционного концертного воодушевления как для музыкантов-исполнителей (в случае «живого» выступления), так и для телефонной «публики»[155].

Телефонная линия выступала тогда в качестве своеобразного проводного радио новостных и музыкальных трансляционных медиажанров, которые впоследствии были представлены и в первом беспроводном регулярном радиовещании. Практически эти информационно-художественные телефонные эфиры, которые стали мировым достоянием и имели ежедневные выпуски, были началом прямых эфиров электронных СМИ[156].

С другой стороны, в конце XIX века и начале XX века в Европе и США практиковались так называемые «г р а м м о ф о н н ы е к о н ц е р т ы». 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». Например, в конце 1902 года публика Пскова, собравшаяся на граммофонный концерт в зале Дворянского собрания, была приятно поражена звучанием записей пения Фёдора Шаляпина и Леонида Собинова[157]. Однако с началом «эпохи аналогового радио» уже никого не удивляло звучание в эфире воскового валика, граммофонного диска или же фото-музыкальной дорожки киноплёнки. Хотя записанный музыкальный материал, надо отметить, в радиоэфире поначалу присутствовал не часто.

---

[154] *Schwab H. W.* Telephonkonzerte // Schwab H. W. Konzert: Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert (Musikgeschichte in Bildern / Hrsg. von Heinrich Besseler und Werner Bachmann. Bd. IV: Musik der Neuzeit / Lieferung 2). Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1971. S. 190.

[155] Ещё ранее в США (Чикаго) и Российской империи (Одесса) состоятельные меломаны индивидуально слушали через свои домашние телефоны оперные постановки и филармонические концерты: в театрах и концертных залах были установлены специальные телефонные аппараты с рупорами, и дежурные техники во время представлений «соединяли» свою линию с конкретным абонентом (в антрактах по телефону звучала механическая запись: техники приставляли телефонную трубку к играющему фонографу). См.: *Шерель А. А.* Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: Очерки. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 8.

[156] *Denison Th. S.* The Telephone Newspaper // World's Work. N. Y., 1901. April. P. 640-643.

[157] *Тихонов А.* Первый русский звукорежиссёр и продюсер // Звукорежиссёр. М., 2011. № 8. С. 60.

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[158].

Важно, что именно тогда звукозапись на палеофон Кро (1877), фонограф Эдисона (1877) или граммофон Берлинера (1887) получила исторический и эстетический статус особенной, «архивируемой» музыкальной культуры концертного и театрального звука. 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. Эксперименты по соединению звукозаписи и движущегося фотоизображения проводили и американец Томас Эдисон, и француз Шарль Пате, и немец Оскар Месстер.

К примеру, в 1893 году на международной выставке в Чикаго был представлен кинетофон (фонокинетоскоп) Эдисона / Диксона, в котором, смотря в глазок кинетоскопа, можно было видеть движущееся фотоизображение, а музыку встроенного фонографа одновременно слушать через наушники[159]. А в 1898 году в парижском зале *Olympia Bruno Coquatrix* осуществлялся так называемый «кинофоносеанс»: фонограф Эдисона располагался рядом с проекционным аппаратом, и звук передавался зрителям через прикрепленные к каждому креслу телефонные трубки[160].

В начале XX века появляется целый ряд специализированных механических приспособлений для синхронизации кинопроекции и звука. Например, французский хронофонограф Гомона (1903) для этих целей, кроме всего, состоял из комбинации граммофонов (для возможности увеличения хронометража записанного звука) с пневматическим усилителем звука (для возможности комфортного слушания музыки в

---

[158] *Schwab H. W.* Grammophonkonzerte // Schwab H. W. Konzert: Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert (Musikgeschichte in Bildern / Hrsg. von Heinrich Besseler und Werner Bachmann. Bd. IV: Musik der Neuzeit / Lieferung 2). Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1971. S. 192-193.

[159] Сохранился снятый для кинетофона «Экспериментальный звуковой фильм Диксона» (1894-1895), в котором звуковой дорожкой выступала мелодия баркаролы («Песня юнги») из французской оперетты «Корневильские колокола» (1877) Робера Планкетта, сыгранная на скрипке Уильямом Диксоном. См.: *Altman R.* Silent Film Sound. N. Y.: Columbia University Press, 2004. P. 81-83.

[160] *Шерель А. А.* Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: Очерки. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 43.

кинозале без наушников)[161]. А в 1906 году Эжен Лост в Британии уже патентовал систему фотографической записи звуковых колебаний на киноплёнку, обеспечивающую синхронную запись изображения и звука[162]. Именно аналогичные открытия (запатентованные в Великобритании, Германии, Франции, Швеции, США) спустя два десятилетия сделали возможным возникновение музыкального и разговорного кино, а позднее и телеканалов, в эфире которых демонстрировались первые звуковые кинокартины.

В начавшемся процессе синхронизации изображения и звука под заранее записанный звук снимали и выступления музыкантов (например, Леон Гомон нередко снимал на плёнку певцов), для последующей демонстрации результатов киносъёмки параллельно звучанию граммофона. Можно сказать, что это были первые выступления музыкантов у кинокамеры — опыт, который впоследствии переняли музыкальный кинематограф и, конечно же, телевидение.

По большому счёту, эти музыкальные «аттракционы» по синхронизации движущегося фотоизображения и звука, были всё теми же граммофонными концертами, но совмещаемыми с кинокадрами. Правда, из-за несовершенства техники и мастерства демонстраторов при показе тогда часто случались расхождения между звуком и кадрами, что, естественно, вызывало либо раздражение, либо смех зрителей.

Даже в более поздних образцах киноиндустрии такие казусы происходили. К примеру, при показах первого полнометражного музыкально-разговорного фильма «Певец джаза» (1927, *Warner Brothers*) система синхронизации киноплёнки и механического звука (*vitaphone*)[163] нередко давала сбой (особенно, если киноплёнка рвалась), в результате чего многие были разочарованы в феномене записанного звука для кинопроизведений[164].

Но, тем не менее, даже в изобразительной пластике «немого» кино уже своеобразно формировалась аудиопартитура экранного произведения. Классический пример приводит Марсель Мартен из сценария фильма Абеля Ганса «Наполеон» (1927), где в

---

[161] При показе «немого» фильма в кинотеатрах часто звук (через усилитель) подавался к громкоговорителям со специального электрифицированного стола, на котором были установлены несколько граммофонных дисков (с музыкой и шумовыми эффектами) и микрофон. Это, ко всему прочему, давало возможность производить звуковые наложения, то есть элементарное музыкально-звуковое микширование. См.: *Лондон К.* Музыка фильма / пер. с нем. под ред. М. Черёмухина. М.-Л.: Искусство, 1937. С. 57-59.

[162] *Allen B.* Eugene Lauste: Father of Sound on Film // Web-site by AMPS [The Association of Motion Picture Sound, London]. URL: http://amps.net/newsletters/issue22/22_lauste.htm (access-date: 02.03.2012).

[163] Оптическая запись звука на киноплёнку прочно вошла в обиход только 1930-е годы. См.: *Wierzbicki J. E.* Film Music: A History. N. Y.-Abingdon: Routledge, 2009. P. 88-109.

[164] *Natzén Chr.* The Coming of Sound Film in Sweden 1928-1932: New and Old Technologies. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2010. P. 156-161.

сцене колокольного звона осуществлён соответственный ритмический монтаж крупных, средних и общих планов, создающий «условную музыку»[165].

Кроме того, уже в «немом» кино возникало разделение на внутрикадровые и закадровые звуковые слои (естественно, условные), которые станут потом важнейшими категориями звукового кинематографа и телевидения. К примеру, в «Парижанке» / *A Woman of Paris: A Drama of Fate* (1923) Чарльза Чаплина присутствует большое количество врезанных литературных титров (более двухсот), выполняющих функции как синхронных речей героев, так и авторского комментария к изображению, нередко доходящего до ироничного текста[166].

«Тапёрская» 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. К примеру, Галина Троицкая пишет о двух основных принципах соединения звука с изображением, наметившихся ещё в «немом» кинематографе. Это контрапунктно-комментаторский принцип (когда музыка выражает стороны действительности, но не принадлежит реальности, показываемой на экране) и документально-психологический принцип (когда музыка звучит как неотъемлемая часть быта персонажей, часть реальности)[167].

Вполне логично, что музыка демонстрации выступила как источник «кадрово-зависимой» формы соединения музыки и экранного изображения звукозрительного кинематографа и телевидения. И музыкальными оформителями здесь выступали как музыканты-исполнители (отдельные солисты или оркестры), так и иллюстраторы-операторы механической записи, которые производили манипуляции с грампластинками во время показа фильма.

Однако для становления электронных масс-медиа эти музыкально-оформительские варианты — «живые» и «механические» — имеют наибольшее значение, так как игровое, документальное и анимационное кино выбрало путь полностью фиксированного искусства, а радио и телевидение и поныне пользуются не только музыкальными звукозаписями, но и «живыми» импровизациями в эфире.

---

[165] *Мартен М.* Язык кино. М.: Искусство, 1959. С. 124.

[166] Александр Шерель справедливо утверждает, что титры-надписи здесь больше выполняют не информационную, а интонационную задачу. См.: *Шерель А. А.* Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: Очерки. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 51-54.

[167] *Троицкая Г. Я.* Роль музыки в развитии довоенного кинематографа и телевидения: Автореф. кандидат. диссертации / Институт истории искусств Министерства культуры СССР. М., 1975. С. 8-10.

Уже по первым регулярным радиоканалам можно было слышать музыкантов, исполняющих позывные, которые оповещали о начале трансляции важной информации, или же играющих между новостными сообщениями, а также по радиоволнам звучали граммофонные записи. Например, в 1930 году для научно-популярного моноспектакля «Путешествие по Японии» в исполнении Эраста Гарина (режиссёр Николай Волконский) в студии на Московском телеграфе были установлены проигрыватели, на которых попеременно включали пластинки с музыкой и шумами японских городов Токио и Киото[168].

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 (кинотек) «программной» музыки для оформления. 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.

К слову, оригинальная музыка в киноиндустрии возникла не сразу. Известно, что впервые оригинальные музыкальные сопровождения к демонстрациям фильмов появились только в 1908 году: Сен-Санс — «Убийство герцога Гиза» (Франция, режиссёры Шарль Лё Баржи и Андрэ Кальметт) и Ипполитов-Иванов — первый русский игровой фильм «Понизовая вольница» (Российская империя, режиссёр Владимир Ромашков). А в 1909-1912 годах уже около трёхсот снятых короткометражных фильмов имели оригинальную музыку[169].

Тем не менее, оригинальная музыка демонстрации, которая чаще распространялась с фильмом в виде граммофонных записей (ноты для оформления конкретного «немого» фильма, как правило, не выпускались), значительно уступала музыке компилятивной по количеству, особенно с появлением в 1910-х годах собраний специализированных тематических нотных сборников, предназначенных для тапёров[170].

В США, к примеру, именно в это время утвердился соответствующий термин — *photoplay music*, а в Германии — *Kinotheka*: музыкальная компиляция тогда получила

---

[168] *Шерель А. А.* Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: Очерки. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 334-337.
[169] *Лисса З.* Эстетика киномузыки / пер. с нем.: А. О. Зеленина и Д. Л. Каравкина. М.: Искусство, 1970. С. 34.
[170] Одной из первых компаний по выпуску нотных сборников для иллюстрации кинокартин была *Sam Fox* (1913, Кливленд, США).

 ISBN 978-5-9904817-1-8

первостепенный композиционный статус в составе кинопроизведения, как это потом произошло и в большинстве произведений телерадиовещания[171].

В конце 1920-х многие звукозаписывающие компании для аналогичных целей (музыкально-шумового оформления) начали выпуск собраний граммофонных дисков. Например, американская фирма *The Brunswick Record Company* опубликовала отдельное собрание из 495 пластинок — *Mood Accompaniment Library* (1928). А лондонская *The Columbia Record Company* в 1929 году напечатала каталог своих звукозаписей, в котором предлагались варианты их оформительского использования. Это уже были первые опыты создания звуковых библиотек медиамузыки, которые после заканчивающейся тогда эпохи «немого» кино стали уделом, прежде всего, новых медиа — радио и телевидения[172].

В начавшемся процессе музыкально-оформительская звукозапись всё больше отходила от нотного мышления в сторону редакции (монтажа) готового звучания, где основной композиционной единицей выступает звуковой слой медийной аудиопартитуры.

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 ш у м о м у з ы к и аудиопартитуры микрофонных и экранных искусств, а также в новациях звукозаписи музыки для радио, кино, телевидения.

Одной из ярких попыток расширить инструментальные тембры может считаться футуристский манифест-письмо итальянца Луиджи Руссоло «Искусство шумов» (1913), где автор будущих шумовых инструментов разделяет все «первичные» шумы на шесть основных групп: 1) грохот, рёв, взрыв, треск, всплеск, гудок; 2) свист, шипение, пыхтение; 3) шуршание, жужжание, бормотание, брюзжание, журчание; 4) визжание, скрипение, рокотание, гудение, потрескивание, царапание; 5) «ударные» шумы (по металлу, дереву, камню, коже, керамике и т. д.); 6) голоса животных и людей (возглас,

---

[171] *Cooke M.* A History of Film Music. N. Y.-Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2008. P. 1-41.

[172] The History of Production Music (latest update on February 9, 2009) // Web-site ClassicThemes.com [The Media Management Group]. URL: http://classicthemes.com/50sTVThemes/prodMusHistory.html (access-date: 23.01.2012).

выкрик, вопль, стон, вой, смех, хрип, рыдание и т. д.). А остальные шумы («вторичные»), по мнению Руссоло, могут получаться из всевозможных комбинаций первичных[173].

Свои шумовые инструменты (*intonarumori*) Руссоло продемонстрировал 11 августа 1913 года в доме Маринетти (г. Милан), и его технические изобретения имели явные продолжения в масс-медиа. К примеру, в 1930 году советский звукорежиссёр Евгений Рюмин сконструировал для радио универсальный звуковой станок («шумомашину»), при помощи которого можно было извлекать 37 основных групп звукоподражаний или свыше 70 отдельных шумов.

Также широко известно состоявшееся в РСФСР массовое действо «Гудковая симфония» Арсения Авраамова (впоследствии бригадира группы композиторов исторически первого советского звукового киноочерка «План великих работ», 1929 [фильм утерян]), проведённое сначала в канун празднования пятилетия Октябрьской революции в Баку (1922) и годом позже в Москве. Эта грандиозная индустриальная симфония исполнялась специальной машиной паровых гудков, духовыми оркестрами и хорами, сиренами и свистками заводов, паровозов, пароходов, клаксонами автомобилей, звуками гидропланов и колоколов, пушечными залпами и пулемётными очередями, а также многими другими индустриальными звуками (музыкальным материалом симфонии послужили «Интернационал», «Марсельеза», «Варшавянка» и т. п.)[174].

Впоследствии шумомузыкальная пластика была широко представлена и в практике кино и телерадиовещания. К примеру, звуковая дорожка фильма «Энтузиазм (Симфония Донбасса)» (1930, Украинфильм, режиссёр Дзига Вертов) была смонтирована по музыкальным принципам при помощи композитора Николая Тимофеева, который в 1929 году создал нотную партитуру для записанных на аппаратуру Александра Шорина документальных шумов Донбасса и их трансформаций. А 13 июня 1930 года после успешного кинопроката по Германии состоялась премьера 11-минутного аудиофильма «Выходные» / *Wochenende* Вальтера Руттмана на Берлинском радио. Это был записанный на киноплёнку звуковой монтаж-коллаж из документальных и постановочных музыкальных, шумовых и разговорных фрагментов мегаполиса и сельской местности, ставший наряду с «симфонией шумов» Тимофеева прообразом

---

[173] *Russolo L.* The Art of Noises: Futurist Manifesto // Cox Chr., Warner D., eds. Audio Culture: Readings in Modern Music. L.-N. Y.: Continuum, 2004. P. 13 (*Russolo L.* The Art of Noises // Web-site Thereminvox.com [Teleura, Milano]. URL: http://thereminvox.com/article/articleview/117 (access-date: 07.03.2012)).

[174] *Румянцев С.* Коммунистические колокола // Web-сайт Термен-центра [Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского]. URL: http://theremin.ru/archive/avraamov2.htm (access-date: 08.03.2012).

 ISBN 978-5-9904817-1-8

«конкретной музыки» Пьера Шеффера, которую последний предложил позднее, в том числе на магнитной ленте[175].

Собственно, не только механическая и оптическая звукозапись и монтаж расширяли шумомузыкальную эстетику первых звуковых и зрительных медиа. В начале 1930-х во многих странах стал применяться и графический (орнаментальный) музыкальный звук. Например, в СССР техника фотографирования на звуковую дорожку киноленты вырезанных из бумаги или рисованных фигур тогда использовалась инженером-конструктором Евгением Шолпо, режиссёрами-аниматорами Михаилом Цехановским и Николаем Воиновым, композиторами Арсением Авраамовым и Георгием Римским-Корсаковым, а в Германии — электротехником Рудольфом Пфеннингером и кинорежиссёром Оскаром Фишингером (учеником Руттманна)[176].

К примеру, «бумажный» звук мультфильма «Вор» (1934, Московский кино-комбинат, композитор Лев Шварц) Николая Воинова не только выполняет сугубо музыкальные задачи, но одновременно является и выразителем шумовых нюансов происходящего на экране действия. Это шумомузыкальное звучание особенно наглядно в эпизоде, когда из дома Свиньи «музыкально» вылетают и прыгают по мосту ворованные арбузы.

Музыкальный орнаментальный звук и монтаж записанного звука, которые поначалу имели нечастые примеры в абстрактном и мультипликационном кино, в дальнейшем разрослись до регулярных опытов в контексте электронных средств массовой информации. Например, на французском радио и телевидении постоянные эксперименты в области «звуковых объектов» в 1940-1960-х годах проводил Пьер Шеффер, который окончательно утвердил шумомузыкальное медиапроизведение в форме фонограммы.

Так, 5 октября 1948 года на *RDF* в программе «Концерт шумов» прозвучали Пять шумовых этюдов Шеффера, которые, кстати, тогда радиослушателям показались скорее вариантом не автономной, а оформительской шумомузыки (к примеру, в «Этюде с

---

[175] См. также: *Niebur L.* Special Sound: The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop. N. Y.: Oxford University Press, 2010. P. 3-5.

[176] *Смирнов А.* Рисованный звук // Web-сайт Термен-центра [Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского]. URL: http://theremin.ru/lectures/grsound.htm (access-date: 19.12.2011); *Fischinger O.* Sounding Ornaments // Web-site Centerforvisualmusic.org [CVM, L. A.]. URL: http://centerforvisualmusic.org/Fischinger/SoundOrnaments.htm (access-date: 08.03.2012).

железными дорогами» главными «музыкальными» тембрами выступают разнообразные ритмически организованные шумы поездов)[177].

Поэтому не удивительно, что «шумомузыкальность», уходящая корнями в 1910-е годы XX века, стала важным оформительским атрибутом звукозрительного кино и многих произведений электронного эфира, в которых шум либо организуется по музыкальным принципам, либо гармонично входит в музыкальную фактуру в контексте целостной медийной аудиопартитуры.

Итак, обобщая итоги медиамузыкальной предыстории, можно сказать, что первая музыка электронных СМИ во многом была подготовлена культурными событиями, происходившими в конце XIX и начале XX века. Как правило, все они в той или иной мере связаны с возросшими темпами технического прогресса, который охватил тогда американское и европейское общество.

Передача музыкальных произведений на расстояние (трансляция по телефонным проводам) закладывала основы нового, дистанционного художественно-звукового восприятия. А звукозапись (сначала механическая) предполагала иные творческие способы обращения с музыкальным материалом, так как последний, соответственно, был представлен на носителях в виде не традиционного нотного текста, а уже готового звучания: отсюда новые принципы фонограммного оформления (часто компиляционного) и музыкального монтажа.

Кроме того, начало формирования в «немом» кино медийной аудиопартитуры (речь — музыка — шум) и основ визуально-звуковой синхронизации, в контексте которой музыкальный звук уже выражал непосредственное отношение к кадру и его содержанию, в дальнейшем систематически продолжилось в звуковом искусстве «большого» экрана и электронном массовом вещании, где сначала на радио, а потом и на телевидении довольно быстро складывались профессиональные медиамузыкальные технологии.

III / § 2. Медиамузыка доцифровой эпохи.

Историю музыки аналоговых СМИ можно разделить на три основных этапа, каждый из которых длился примерно 20-30 лет. Так, первый этап охватывает время от

---

[177] «*Déconcertante* или Этюд с турникетами», «*Imposée* или Этюд с железными дорогами», «*Concertante* или Этюд для оркестра», «*Composée* или Этюд для фортепиано» и «*Pathétique* или Этюд с кастрюлями». См.: *Смирнов А.* Конкретная музыка // Web-сайт Термен-центра [Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского]. URL: http://theremin.ru/lectures/muconcr.htm (access-date: 08.03.2012). Уже в начале 1950-х Шеффер (совместно с учеником Мессиана, Пьером Анри, создаёт два крупных сочинения «конкретной музыки»: «Симфонию для одного человека» (21 мин.) и оперу «Орфей 53» (20 мин.).

начала 1920-х годов, когда появляются первые беспроводные регулярные радиопередачи, до конца Второй мировой войны и возобновления систематического телерадиовещания. На этом этапе происходит становление радио- и телевещания (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 (**§ 2.1**).

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 (один только феномен телевизионного «концерта для миллионов» резко меняет всю традиционную структуру культурных ценностей). В это время происходит популяризация звукозаписи на магнитной ленте, и фиксированный звук многих художественных радиопрограмм, превращается в значимое историческое наследие культуры (точно так же, как раньше произошло с музыкальными пьесами и граммофонной записью). А телевидение осваивает не только музыкальную трансляцию, но и медиамузыку в контексте художественных, информационных и отчасти рекламных жанров прямого эфира (**§ 2.2**).

Третий, кульминационный, этап (1970-1990-е) связан уже с прямым и «записным» телерадиовещанием (которое вышло на уровень не только ежедневного, но и круглосуточного бытования), когда практически полностью сложилась система медиажанров электронных СМИ и система медиамузыкальных технологий. Именно на этом этапе возникает новый феномен электронных масс-медиа — круглосуточное музыкальное телевидение, которое возвело музыкальное искусство до статуса важнейшей части человеческой информации, передаваемой посредством линейного массового вещания (**§ 2.3**).

Конечно, сначала этот статус даже трудно было представить. Если по телефонным проводам уже в конце XIX столетия через наушники можно было слышать не только речевое, но и бинауральное (двухканальное) оперное звучание (впервые так называемая система «театрофон» была представлена в Париже в 1881 году инженером Клеманом Адером), а в Чикаго в 1913 году проводная система «музолафон» уже позволяла транслировать «живой» и записанный музыкальный звук на

громкоговорители (правда, техническое качество звучания было довольно низким)[178], то радиоприёмники Попова или Маркони (1895) первоначально выдавали в эфир не музыку, не речь, не бытовые шумы и вообще не звуковые реалии, а лишь сигналы азбуки Морзе. К примеру, именно ими дежурный радист крейсера «Аврора» отстучал по «беспроволочному телеграфу» сообщение о взятии Зимнего дворца в ноябре 1917 года[179].

§ 2.1. Собственно же радиовещание (сначала, естественно, нерегулярное, а потому не являющееся СМИ) берёт своё начало в экспериментах многих инженеров-любителей, например таких, как калифорниец Чарльз Дэвид Херролд (г. Сан-Хосе), которые в 1910-х годах и, особенно, по окончании Первой мировой войны пристрастились к своему хобби — не только речевым, но и музыкально-граммофонным радиопередачам через разнонаправленные антенны, установленные на крышах домов[180]. Александр Юровский пишет, что одним из первых звуковые радиопередачи в 1919 году осуществлял даже отец принца Монако (вероятно, имеется в виду граф Максенс де Полиньяк)[181].

Власти большинства стран тут же проявили интерес к любительскому радиовещанию и придали речевым и музыкальным радиопередачам государственный статус. Радиоволны становились собственностью государства или лицензировались, а многие фирмы, которые ранее производили военную аппаратуру, начали специализироваться на выпуске бытовых радиоприёмников.

Так, уже 2 ноября 1920 года в Питтсбурге (корпорация *Westinghouse Electric*, США) начала работать одна из первых регулярных коммерческих радиовещательных станций — *KDKA*, лицензию на которую получил инженер Фрэнк Конрад[182]. Чуть позже аналогичные радиостанции появились в Аргентине, Канаде, Великобритании, Франции, Германии, Нидерландах, Бельгии, Чехословакии, Венгрии, Польше, Румынии, Югославии, Болгарии, Японии и т. д.

---

[178] Аналогичное вещание появилось в Советской России только в 1921 году — в Казани (Казанская база радиоформирований).

[179] *White Th. H.* News and Entertainment by Telephone (1876-1929) // Web-site EarlyRadioHistory.us [Thomas White], section 3. URL: http://earlyradiohistory.us/sec003.htm (access-date: 12.03.2012); *Шерель А. А.* Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: Очерки. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 9-10, 15-16.

[180] Скорее всего, именно Чарльз Дэвид Херрольд системно ввёл в обиход термины *narrowcasting* (узконаправленное вещание) и *broadcasting* (широковещание), обозначающие радиопередачу для одного или, соответственно, многих получателей. См.: *Greb G., Adams M.* Charles Herrold, Inventor of Radio Broadcasting / foreword by Christopher H. Sterling. Jefferson (NC): McFarland and Co., 2003. P. 15-19.

[181] *Юровский А. Я.* Из родословной ТВ // ТелерадиоЭФИР. М., 1991. Январь. С. 11.

[182] *Baudino J. E., Kittross J. M.* Broadcasting's Oldest Stations: An Examination of Four Claimants // Journal of Broadcasting / Routledge. 1977 (winter). V. 21. № 1. P. 65-67. К слову, в 1922 году в США уже имелось 30 радиостанций, а в 1924 — свыше 500.

Началом регулярного радиовещания в СССР можно считать 12 октября 1924 года. Первая передача московской Сокольнической радиостанции (впоследствии им. А. С. Попова) открылась в 12 часов дня докладом «О роли В. И. Ленина в развитии советской радиотехники и задачах рабочего радиолюбительства», после чего сразу же строитель Сокольнической радиостанции А. Л. Минц сделал сообщение о технике радиовещания. А затем, после небольшого перерыва, из студии состоялся концерт студентов Московской консерватории[183].

В первые дни своего существования радиовещание использовалось сугубо как средство оперативной информации или как средство массовой агитации и пропаганды. Например, радиостанции СССР (Акционерное общество «Радиопередача») передавали в эфир правительственные декреты, сообщения о важнейших событиях страны и о международном положении. По большому счёту, вслед за телефонным массовым вещанием радиоэфир стал способом тиражирования опубликованных печатных сообщений, но имел возможность охватывать и более отдаленные населённые пункты.

Это были самые элементарные речевые радиогазеты (подобные советской «Радиогазете РОСТА») и радиограммы, адресованные миллионам слушателей. Поэтому их музыкальная составляющая была крайне ничтожна (это был вербальный период радио). В лучшем случае перед правительственным сообщением в Америке, Англии, Германии, Франции, Бельгии, Чехословакии и СССР можно было услышать короткие музыкальные идентификационные позывные (на любительских радиостанциях, как правило, не было даже речевой идентификации), и музыкальные антракты, сыгранные «вживую». Кстати, именно музыкальные радиопозывные и антракты стали прообразами современных «джинглов» (в СССР их называли «колокольцами»), и всех структурно-анализирующих жанров — заставок, отбивок и закрышек[184].

Медиажанр радиогазеты привнёс в эфир и граммофонную музыку (которая широко вошла в обиход радио лишь в 1940-1950-е годы в связи с использованием проигрывающего пластинки электрофона). Это были записанные песни, романсы, небольшие инструментальные пьесы, также звучащие между новостными сообщениями или играющие роль завершения речевого сообщения. Но в большинстве случаев, прежде

---

[183] *Лейтес Л. С.* К истории отечественного радиовещания // Электросвязь. М., 2001. № 3. С. 47. Впоследствии группа инженеров и музыкантов во главе с А. Л. Минцем после ряда экспериментов трансляций из залов Большого театра, Дома Союзов, Московской консерватории решила техническую задачу объёмной передачи звука. Была разработана схема установки параллельно работающих микрофонов, посредством микширования позволяющих вести звуковой монтаж прямой трансляции.
[184] *Поляновский Г.* Радиогазета и музыка // Радиослушатель. М., 1929. № 36. С. 9.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

всего, из технических соображений, «структурирующее» медиамузыкальное звучание на том этапе было прямым.

Надо отметить, что в это время проходило много экспериментов с расположением микрофонов и музыкантов в радиостудиях, а также шло усовершенствование радиопередатчиков, и в эфир, помимо речевых радиосообщений и их компилятивного музыкального «окружения», выходили отдельные опытные концерты. К примеру, для этих целей при НКПиТ СССР, руководимом И. Н. Смирновым, собралась определённая инициативная группа, которая стала именоваться «Радиомузыка». А по Москве перемещался автомобиль, из рупора которого звучала музыка, принимаемая посредством радиоволн[185].

Однако в двадцатые годы прошлого столетия в систему радиожанров входила и внестудийная музыкальная трансляция концертов и опер. И уже к концу второго десятилетия музыка (как студийная, так и внестудийная), нередко совмещаемая с речевыми «подводками» конферансье, стала одним из наиболее востребованных продуктов эфира. К примеру, исследователь джазовой музыки Евгений Овчинников пишет, что ещё 14 сентября 1920 года по одному нерегулярному американскому радиоканалу состоялась первая трансляция джаза, а к 1928 году 30 миллионов слушателей, благодаря системному радиовещанию, уже имели точное представление, что такое джаз[186].

С одной стороны, феномен музыкальной трансляции по радио стал представлять определённую опасность для индустрии звукозаписи, частично занимая культурную нишу последней. С другой — трансляция и звукозапись совместно вступали в прочную связь с всемирной историей музыки: не секрет, что немало новой музыки XX века развивалось при непосредственном содействии как звукозаписи, так и электронного массового вещания[187]. История того же североамериканского джаза совершенно неотделима ни от того, ни от другого. А Дженифер Доктор справедливо отводит радиотрансляциям *BBC* 1920-х большое значение не только в пропаганде классики, но даже в становлении ультрасовременной музыки европейской академической традиции,

---

[185] *Шерель А. А.* Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: Очерки. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 26; *Арский* Пути нашего радиовещания // Радиослушатель. М., 1928. № 9. С. 3-4.

[186] *Овчинников Е. В.* От классического джаза к свингу: Лекция. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. С. 6.

[187] Николай Каретников так же говорит о многих параллелях в развитии концертной музыки XX века и музыки в кино. См.: *Каретников Н.* «…по принципу береговой линии…» (интервью 1979 года) // Киноведческие записки. М., 1994. № 21. С. 128-129.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

представленной Стравинским, Бартоком, Хиндемитом, Эйслером, нововенцами и другими композиторами («Концерты современной музыки»)[188].

Советское радио также одним из первых двигалось в сторону искусства. Ведь неотъемлемой частью плана социалистического строительства, разработанного В. И. Лениным в 1918 году, была программа широкого использования радио как в общественно-политической, так и в культурной жизни. И надо констатировать тот факт, что уже 27 февраля 1919 года в 10:02 и 11:08 по среднеевропейскому времени по радио впервые прозвучала русская речь: *Алло, алло. Говорит Нижегородская радиолаборатория. Раз, два, три. Как слышно?* А 27 и 29 мая 1922-го Нижегородская радиолаборатория передала в эфир первые концерты (Московская радиотелефонная станция передала первый концерт несколькими месяцами позже — 17 сентября)[189]. В дальнейшем — по регулярному радио — миллионы людей услышали как известную им музыку, так и впервые познакомились с новыми произведениями Шостаковича, Шебалина, Кабалевского и других молодых советских авторов.

Конечно, «живые» радиоконцерты двадцатых годов, в отличие от речевых передач (радиогазет, радиообозрений и рекламных объявлений[190]) ещё не сформировались в качестве самостоятельного вида культуры, представляя собой только первые опыты регулярной беспроводной трансляции концертных и сценических опусов: радиотехника тех времён в случаях с передачей музыки порой оставалась крайне ненадёжной даже в крупных государствах. Например, известно, что Ипполит Ильич Чайковский в одной из своих телеграмм из Клина сообщил, что из-за радиопомех ему не удалось точно «опознать» транслируемое из Большого театра произведение своего великого брата[191].

Тем не менее, именно эти радиоконцерты подготовили всё музыкальное и литературно-музыкальное вещание. После «прямых» музыкальных трансляций интерес к радио проявляют многие поэты и писатели, инсценируются романы и повести, в радиотеатре выступают ведущие актёры, появляются новые виды художественного радиовещания: инсценированный спектакль, радиосериал, концерт-лекция и концерт

---

[188] *Чернышов А. В.* История джаза: программа учебной дисциплины // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2011. № 1 (8). С. 242; *Doctor J. R.* The BBC and Ultra-Modern Music, 1922-1936: Shaping a Nation's Tastes. N. Y.: Cambridge University Press, 1999. 508 pp.

[189] Организованная в декабре 1918 года Нижегородская радиолаборатория была одним из первых научно-исследовательских учреждений в мире, начавших регулярные экспериментальные радиотелефонные речевые передачи. См.: *Лейтес Л. С.* К истории отечественного радиовещания // Электросвязь. М., 2001. № 3. С. 47.

[190] Рекламные объявления существовали тогда не только в коммерческом эфире США, но, к примеру, и в советском эфире, формируемом АО «Радиопередача». См.: *Шерель А. А.* Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: Очерки. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 224.

[191] Там же. — С. 99.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

по заявкам. Поэтому неслучайно, что в 1920-1930-х годах при радиокомпаниях создаются специальные музыкальные коллективы (со временем ставшие знаменитыми на весь мир): к примеру, это вокальный ансамбль (впоследствии хор) Центрального радио под руководством Александра Свешникова (СССР) и Симфонический оркестр *NBC* под управлением Артуро Тосканини (США)[192].

На рубеже двадцатых-тридцатых годов XX века к радиовещанию «присоединяются» звуковые кино и телевидение. Считается, что полнометражное звуковое кино обязано своим рождением режиссёру Алану Кросланду и компании *Warner Brothers* — музыкальный фильм «Дон-Жуан» (1926) и музыкально-разговорный «Певец джаза» (1927)[193]. А телевидение началось с экспериментальной студийной трансляции бродвейской театральной пьесы «Посланник королевы» (11 сентября 1928 года) в североамериканском городке Скенектади, где находилась штаб-квартира компании Томаса Эдисона *General Electric*. Передача звука по местному радио *WGY* сопровождалась синхронным изображением опытной телевизионной станции *W2XAD*, осуществлённым посредством трёх неподвижных передающих камер в виде исключительно крупных планов разговаривающих актёров[194].

Однако телевидению даже до элементарного речевого и музыкального уровня первого радиовещания предстояло пройти определённый исторический этап технического развития от оптико-механического способа передачи изобразительных сигналов до электронного, который обязан своему появлению, прежде всего, выходцу из Советской России — инженеру Владимиру Зворыкину (и его иконоскопу), ещё в 1918 году начавшему сотрудничество (сначала дистанционное) с американской компанией *Westinghouse Electric* (как уже упоминалось, в 1920 году осуществившей становление первого в мире регулярного радиовещания), а с 1929 года — с *RCA* (Радио-корпорация Америки), по приглашению её ведущего специалиста и также российского иммигранта Давида Сарнова.

---

[192] Например, одними из самых ярких тогда были радиокомпозиции (моноспектакли) советского автора и актёра Владимира Яхонтова, в которых художественно соединялись литературные тексты Маяковского и публицистика газетных статей с музыкально-шумовым оформлением, создаваемым хором, оркестровыми инструментами и студийными «шумовиками».

[193] В этот период звуковые фильмы появляются и у других кинорежиссёров США (Уолт Дисней «Пароходик Уилли», 1928), Англии (Альфред Хичкок «Шантаж», 1929), Германии (Вальтер Руттман «Мелодия мира», 1929), Франции (Андрэ Югон «Три маски», 1929) и СССР (Николай Экк «Путёвка в жизнь», 1931). Соответственно, открываются звуковые кинотеатры: например, в СССР такой кинотеатр с оборудованием по системе профессора Шорина появился в Ленинграде в 1929 году («Совкино»).

[194] *Rodman R.* Tuning In: American Narrative Television Music. N. Y.: Oxford University Press, 2010. P. 5-6.

В отличие от звукового кинематографа, звуковое телевидение непосредственно использовало ресурсы радио[195]. Даже первое регулярное электронное телевидение, начавшееся в 1935-36 годах в Германии и Англии (в СССР и США — в 1939 году), передавало визуальные и аудиальные сигналы отдельно на телеприёмники и радиоприёмники[196]. В принципе, в довоенную эпоху во многих странах, кто не мог видеть изображение телевидения (в силу отсутствия телеприёмника), мог его слышать на АМ-волнах (в 1940-е появился новый стандарт совместной FM-передачи сигналов)[197].

Когда в 1930-1940-е годы регулярное телевещание делало только первые свои шаги, на радио произошёл первый кульминационный «расцвет»: радиовещание вошло в новую эпоху массовой доступности и воздействия, массовой информации и массового искусства. Кстати, именно тогда запатентованная Эдвином Армстронгом частотная модуляция (1933) и первая экспериментальная бостонская FM-станция *W1XOJ* сделали возможным развитие звукового телевидения. Именно тогда радиоэфир мог принести композитору большую известность, чем это мог сделать кинематограф: всего лишь сыгранное на вибрафоне и повторенное дважды первое предложение темы песни «Широка страна моя родная» из кинофильма «Цирк» (1936, режиссёр Григорий Александров), ставшее в 1939 году позывными Всесоюзного радио, сильно поспособствовало Исааку Дунаевскому стать всемирно популярным музыкантом. Именно тогда многие композиторы писали оригинальные произведения (оперы, симфонии, концерты) специально для радиотрансляции: к примеру, это Концертино для фортепиано и камерного оркестра (1937, *CBS*) Уолтера Пистона и опера «Старая дева и вор» (1939, *NBC*) Джан-Карло Менотти. И именно тогда слушатели стали доверять

---

[195] Будущая телевизионная индустрия начала формироваться и в первом звуковом кинематографе. К примеру, именно там зародились информационные жанры экрана. Так, в октябре 1927 года (через три недели после премьеры «Певца джаза») американская компания *Fox Movietone News* реализовала первый выпуск визуально-звуковых новостей (звуковой кинохроники). А к 1931 году визуально-звуковые новости стали довольно распространены (*Fox, Universal, Pathé*).

[196] Неудачная попытка регулярного телевещания (механического), просуществовавшего полтора года, была предпринята ещё 21 июля 1931 года радиосетью *CBS* (США), основанной и руководимой сыном российского иммигранта — Уильямом С. Пэйли.

[197] *Маковеев В*. Главный строитель телецентра: Записки о любимом начальнике // Телецентр. М., 2006 (декабрь)-2007 (январь). № 6 (20). С. 50; *Голядкин Н. А.* Краткий очерк становления и развития отечественного и зарубежного телевидения / 2-е изд. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2001. С. 6-16, 48-49 (ч. I.), 35 (ч. II); *Стёркин Т. А.* Становление профессии: О режиссуре муз. телевидения. М.: Искусство, 1980. С. 12; *VanCour Sh.* Television Music and the History of Television Sound // Music in Television: Channels of Listening / ed. by James Deaville, foreword by Claudia Gorbman. N. Y.-L.: Routledge, 2011. P. 60-62.

радиожурналистам — ведущим эфира и репортёрам — безгранично, порой даже чрезмерно[198].

Неслучайно, что одна из известнейших «живых» студийных радиопостановок «Война миров» (30 октября 1938, *CBS*) режиссёра Орсона Уэллса по роману Герберта Уэллса (сценарий Ховарда Коха) спровоцировала настоящий документальный инцидент. В канун праздника «Дня всех святых», когда принято пугать и разыгрывать окружающих, Уэллс и его *The Mercury Theatre on the Air* представили слушателям псевдо-информационный часовой эфир с псевдо-радиоперекличками, а также псевдо-репортажами о захвате марсианами Нью-Йорка. После объявления о начале представления следовала музыкальная заставка (фрагмент темы интродукции первой части Первого фортепианного концерта Чайковского, которой в дальнейшем спектакль и завершился) и «слова от автора», читаемые режиссёром и вводящие слушателей в непосредственное действие фантастической радиопостановки (кстати, было сказано, что действие происходит в 1939 году).

Собственно «игра» (радио в радио) началась с прогноза погоды, который как бы слушали люди будущего, а затем следовал концерт популярной танцевальной музыки Оркестра Рамона Ракелло в зале нью-йоркского отеля *Park Plaza* (его «изображал» оркестр под управлением Бернарда Херрманна в студии), который неоднократно прерывался экстренными выпусками новостей (о вспышках на Марсе газа и его движении к Земле, падении метеорита на ферме штата Нью-Джерси) и высказывания (псевдо)учёного — профессора Ричарда Пирсона из Пристонской обсерватории. Наконец (псевдо)репортёр *CBS* Карл Филлипс, якобы находясь на месте происшествия (Гроверс-Милл штата Нью-Джерси), рассказал в прямом эфире о приземлении металлического цилиндра, из которого позже появились машины-убийцы, испепеляющие людей тепловыми лучами, и на этом связь с ним оборвалась. Далее следовала информация и о других аналогичных цилиндрах, было объявлено чрезвычайное положение, и в бой с космическими врагами вступили американские войска.

Надо отметить, что в это время звучали довольно правдоподобные речевые слои, шумы (порой безупречно имитируемые симфоническими инструментами оркестра Херрманна) и собственно медиамузыка (в основном не оригинальная). В постоянно прерывающемся «эфире» возникали оркестровые номера и граммофонные записи фортепиано, были слышны (иногда сквозь специально сделанные помехи) крики толпы

[198] *Kubik G.* The Composer's Place in Radio // Hollywood Quarterly (University of California Press). Berkley, 1945. V. 1. № 1. P. 60.

и жертв, залпы орудий, звуки бомбардировщиков, испуганно-похоронный голос сотрудника *CBS* (уже якобы видящего с крыши Дома радио выпускающих ядовитый газ марсиан в Нью-Йорке), соборные колокола, псалом молящихся о спасении и т. п. В очень реалистично сделанной инсценировке присутствовала даже имитация голоса президента Франклина Рузвельта, призывающего граждан исполнять свой гражданский долг и сохранять спокойствие.

Но около динамиков никакого спокойствия не было. Жуткая массовая паника возникла среди слушателей радиопостановки: десятки тысяч людей спешно покидали свои дома и устремлялись как можно дальше от «осаждённого» Нью-Джерси. Дороги были забиты беженцами, а телефонные линии были парализованы, ведь бывшие слушатели уже на полном серьёзе сообщали об увиденных ими инопланетных кораблях[199].

Такого социального резонанса электронные СМИ никогда раньше (да и позже) не получали. Но для этого творческого пика им потребовалось, чтобы все звуковые слои в своём художественном взаимодействии и переплетении стали равноправными членами медийной аудиопартитуры. И не просто трансляция музыкального исполнения, а музыка в непосредственной монтажной связи с речью и шумами выступила важным драматическим элементом медиапроизведения.

Конечно, музыка и шумовая репродукция использовались в качестве составной части многих радиопостановок, радиосериалов, радиоконцертов или музыкальных радиошоу того времени и более просто (например, в известных американских «мыльных операх» вроде «Мамаши Перкинс» и «Голдбергов» или радиошоу «Ритм-клуб Фэтса Уоллера»). Но на рубеже 20-30-х годов XX века, когда звуковое кино только появилось, на радио уже стали продвигаться идеи «полнозвукового» медиапроизведения (аудиофильма, радиофильма, акустического фильма и т. п.).

К примеру, вслед за Руттманом документальный акустический фильм (радиопьеса с подлинными звуками города, завода, улицы и т. д.), где музыка и шумы наряду с речью выполняют сюжетообразующие функции, становится неотъемлемой составляющей эфира Берлинского радио, интерес к которому сразу проявляют и в США, и в СССР. Так, пьеса Эрнста Толлера «Новости Берлина», в основе которой было сочетание

---

[199] Впоследствии потребовалось немало времени, чтобы убедить напуганное население в том, что никакого нападения марсиан не было, и «Война миров» — всего лишь медийная постановка *CBS*, кстати, заканчивающаяся словами режиссёра, до которых мало кто имел мужество досидеть у радиоприёмников: *Дамы и господа! Разрешите заверить вас, что «Война миров» — это просто развлекательный спектакль… Я надеюсь, вы с облегчением узнаете, что ничего подобного на самом деле не было…* См.: *Hand R. J.* Terror on the Air!: Horror Radio in America, 1931-1952. Jefferson (NC): McFarland & Co., 2006. P. 6-9.

информационных материалов новостного характера и традиционной театральной пьесы, была поставлена не только в Берлине (1930, режиссёр Эрвин Пискатор), но и в Нью-Йорке, и в Москве (1931)[200].

С другой стороны, популярным медиажанром стала «слуховая пьеса», аналогичная немецкой музыкальной *Hörspiel*. К примеру, одной из первых игровых радиопостановок является инсценировка «Завода» Виктора Вармужа (1930, режиссёр Николай Волконский)[201]. Многие эпизоды радиопьесы (отчаяние фабричных рабочих, похоронная процессия, забастовка) были сделаны со специально написанной шумомузыкой (исполняемой в строгом согласии с вокалом) композитора и редактора Всесоюзного радио Владимира Крюкова. Его шумомузыка, тесно переплетаясь с речью персонажей и шумами драматического действия, наглядно показала, что сложный звук в эфире способен играть роль нового «высокого» искусства — искусства радио[202].

Довоенное художественное телевидение, конечно, самостоятельным искусством пока не было и с музыкальной стороны ограничивалось феноменом трансляции небольших концертов и спектаклей из студии. 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.

Большинство телевизионных постановок (преимущественно, телеконцертов) того времени в лучшем случае соединяли в себе трансляционные драматические, музыкальные и балетные миниатюры, «связанные» речевыми диалогами ведущих. А игровой телевизионный фильм вообще пока не рассматривался в качестве необходимого медиажанра, ведь вместо «живого» телефильма в эфир без дополнительного производства выходили записанные на плёнку кинофильмы[203].

В тридцатые-сороковые годы существовала лишь небольшая телевизионная аудитория, а работники телевидения приобретали свой первый производственный и творческий опыт. Например, впервые оперная трансляция (сцены из оперы «Пиквик»

---

[200] В 1931 году в СССР даже была организована фабрика «Радиофильм», подготавливающая эфирные передачи на киноплёнке. Уже в самом начале своего существования фабрика выпустила хроникально-документальный радиофильм «Реконструкция железнодорожного транспорта» (режиссёр Виктор Гейман). См.: *Шерель А. А.* Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: Очерки. М.: Прогресс-Традиция, 2004. С. 62-63, 104, 197.

[201] Вокальный ансамбль под управлением Александра Свешникова, дирижёр Елена Сенкевич.

[202] *Куржиямский М.* Симфония шумов // Радиослушатель. М., 1930. № 22. С. 6; *Бородин А.* Радиокомпозиции // Говорит СССР. М., 1933. № 16. С. 17.

[203] К примеру, 25 марта 1938 года Московский телевизионный центр на Шаболовке впервые в СССР транслировал кинофильм (первую серию фильма «Великий гражданин», режиссёр Фридрих Эрмлер, композитор Дмитрий Шостакович). См.: *Юровский А. Я.* Из родословной ТВ // ТелерадиоЭФИР. М., 1991. Февраль. С. 16.

англо-русского композитора и дирижёра Альберта Карловича Коутса) прошла 13 ноября 1936 года под руководством Владимира Розинга из студии *BBC*. В США впервые оперная трансляция была осуществлена в 1939 году (*NBC*, «Паяцы» Леонкавалло)[204].

15 декабря 1938 года и советские зрители (после состоявшегося 15 ноября 1934 года первого студийного телеконцерта из Московского радиовещательного технического узла) могли увидеть первый оригинальный телевизионный спектакль Опытного ленинградского телецентра (ОЛТЦ) — одноактную камерную оперетту Оффенбаха «Лизетта и Филидор» в постановке режиссёра Ивана Ермакова. Она была сыграна артистами Театра музыкальной комедии Валентиной Христиановой и Валентином Свидерским около одной передающей телекамеры. На следующий год в сопровождении одного рояля на малый экран «вживую» вышла опера Россини «Севильский цирюльник» (в сокращении)[205].

На 25 июня 1941 года была запланирована грандиозная премьера ОЛТЦ — опера «Травиата» Верди (режиссёр Теодор Стёркин). Певцы выучили партии в условиях постановки, и даже состоялась генеральная репетиция уже под аккомпанемент небольшого оркестра, но эфир не состоялся, — началась война, которая прервала развитие всего европейского и американского телевещания[206].

Медиамузыка военного времени также связана, прежде всего, с регулярным радиовещанием, ведь телевещание в этот период стало иметь 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

---

[204] *Herbert St., ed.* A History of Early Television. V. 2. N. Y.-L.: Routledge, 2004. P. 86-87; *Rodman R.* Tuning In: American Narrative Television Music. N. Y.: Oxford University Press, 2010. P. 9 (Николай Голядкин пишет, что по нацистскому телевидению ещё в 1935 была показана специально созданная для студийной трансляции получасовая опера «В ласточкином гнезде». См.: *Голядкин Н. А.* Краткий очерк становления и развития отечественного и зарубежного телевидения / 2-е изд. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2001. Ч. I. С. 72).

[205] Режиссёр Теодор Стёркин так вспоминает подготовку к этому событию: *Сначала был сделан монтаж оперы. Наиболее яркие страницы этой музыки относятся к отношениям юной Розины с её опекуном Бартоло и молодым графом Альмавивой. На этом мы сосредоточили всё действие музыкального монтажа. <…> Сделав купюры в опере, мы сочли возможным сделать купюру в увертюре, построив на ней пантомимическое вступление. <…> Уже в этой первой оперной постановке стали вырисовываться некоторые правила работы с музыкальным актёром в телевидении, своеобразие построения мизансцен, соотношения планов.* См.: *Стёркин Т.* Музыка приходит на экран // Советское радио и телевидение. М., 1964. № 6. С. 32.

[206] *Стёркин Т. А.* Становление профессии: О режиссуре муз. телевидения. М.: Искусство, 1980. С. 8, 16, 24-26.

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.

Например, с 23 июня 1940 года на радио *BBC* выходили дневные «живые» получасовые радиоконцерты без сопровождения конферансье «Музыка в то время, пока вы работаете» / *Music While You Work*, состоявшие из чередования многих популярных инструментальных мелодий типа *Calling All Workers* Эрика Коатса. Новая радиостанция *VOA* («Голос Америки») с 1942 года начала мировую антинацистскую пропаганду (в том числе при помощи «антифашистского» джаза). А по советским радиоволнам в большом количестве зазвучали новые патриотические песни («Священная война» Александрова, «В землянке» Листова, «В лесу прифронтовом» Блантера и т. д.), новые патриотические симфонии и оратории (к примеру, «Народная священная война» Мариана Коваля, 1941). Настоящими событиями войны стали внестудийные радиотрансляции из Куйбышева, Москвы и Ленинграда Седьмой симфонии Шостаковича (5, 29 марта и 9 августа 1942 года)[207].

§ 2.2. Второй этап медиамузыки доцифровой эпохи начинается после Второй мировой войны и связан со становлением массового телерадиовещания, когда телевидение выходит на новый культурный и технологический уровень передачи звука (равный с радио), а также изображения. Телевизионные передающие камеры, до этого времени в большинстве случаев намертво «заключённые» в студии (не считая явного технического превосходства телекомпании *Paul Nipkow* нацистской Германии, которая ещё в 1936 году осуществила достойную трансляцию XI летних Олимпийских игр в Берлине), обрели возможность показывать жизнь за пределами съёмочного павильона. Передвижные телестудии (ПТС) «повели» зрителей на стадионы, в цеха заводов, в научные лаборатории, на поля, в театральные и концертные залы. И внестудийные художественные трансляции быстро заняли в телепрограммах видное место. Например, 16 апреля 1951 года Московский телецентр (МТЦ) осуществил первую передачу из Большого театра (опера «Демон» Антона Рубинштейна), а трансляция I Международного

---

[207] *Reynolds Br.* Music While You Work // Web-site MastersOfMelody.co.uk [Brian Reynolds]. URL: http://turnipnet.com/mom/mwyw.htm (access-date: 20.03.2012); *Шабунина Н. Ю.* Музыка в радиожурналистике: эволюция функций и образная система (1924-2004 гг.): Кандидат. диссертация / СПбГУ. СПб., 2005. С. 73; *Керчели И.* Музыкальные программы Всесоюзного радио (из истории отечественного музыкального радиовещания) // Web-сайт Музея радио и телевидения в Интернете TVMuseum.ru [ТЦ ЮНЕСКО, Москва]. URL: http://tvmuseum.ru/catalog.asp?ob_no=5743 (дата обращения: 15.03.2012).

конкурса имени П. И. Чайковского (1958) стала в какой-то мере телевизионным открытием[208].

Но сначала телевидение восстанавливало утерянный опыт студийных музыкальных трансляций. Так, 15 декабря 1945 года МТЦ, первый в мире возобновивший регулярное вещание, в числе передаваемых два раза в неделю программ показывал сцены из опер («Евгений Онегин» и «Пиковая дама» Чайковского, «Ромео и Джульетта» Гуно, «Риголетто» Верди и др.)[209]. А в США, к примеру, возобновление музыкальной телевизионной трансляции началось в 1948 году: 18 марта сразу две телевизионные компании (*CBS* и *NBC*) транслировали симфонические концерты Филадельфийского оркестра под управлением Юджина Орманди и Симфонического оркестра *NBC* под руководством Артуро Тосканини. Позднее, в 1956 году, в Зальцбурге состоялась Международная научно-практическая конференция по опере на радио, телевидении и в кино: это событие лишний раз утвердило «серьёзное» существование музыкальных произведений в ином, медийном пространстве[210].

Бурный рост передающей и приёмной телевизионной сети и цветное вещание пятидесятых-шестидесятых годов XX столетия вслед за радио вводит телевидение в категорию массовых электронных СМИ[211]. Естественно, что тогда интерес к телевидению проявляют и многие композиторы академического и авангардного направления. К примеру, в 1951 году в рождественский эфир из студии *NBC* вышла опера Джан-Карло Менотти «Амаль и ночные гости», специально написанная для телеэкрана, а Джон Кейдж именно для исполнения на телевидении *CBS* (ТВ-шоу *I've Got A Secret*, январь 1960 года) переработал своё шумомузыкальное произведение *Water Music* (1952) в *Water Walk*, сделав больший упор на визуальное воплощение исполнения и развлекательность (юмор).

---

[208] *Лейтес Л. С.* Развитие техники ТВ-вещания в России: Справочник. М.: ИД «Святогор», 2005. С. 20; *Авербах Е. М.* Музыка на телевидении. М.: Знание, 1984. С. 13.

[209] В 1948 году МТЦ также первым в мире перешёл на высший стандарт чёткости изображения — 625 строк.

[210] *Deaville J.* A Discipline Emerges: Reading Writing about Listening to Television // Music in Television: Channels of Listening / ed. by James Deaville, foreword by Claudia Gorbman. N. Y.-L.: Routledge, 2011. P. 10; *Helm E.* International Conference on Opera in Radio, TV and Film // The Musical Times. L., 1957. V. 98. № 1368. P. 87-89.

[211] Например, в 1951 году в Москве было уже более 100 тыс. телезрителей (ежедневное телевизионное вещание в Москве началось в январе 1955 года, в Ленинграде — в октябре 1956 года), а в год 50-летия Октября (1967) в строй был введён дополнительный Останкинский телевизионный центр. В США наряду с *NBC* и *CBS* создаётся третья крупная телесеть — *ABC*. В Европе и Азии появляются крупные центральные телеканалы (*ORTF*, *ARD*, *ZDF*, *BBC2*, *NHK* и т. д.), а в августе 1955 года открывается даже первый неамериканский коммерческий телеканал *ITV* (Великобритания). В 1953 году в США вводится электронная система цветного телевидения *NTSC* (в СССР и Франции советско-французская система цветного телевидения *SECAM* внедрилась в регулярное вещание в 1967 году).

 ISBN 978-5-9904817-1-8

И само телевидение проявляет широкий интерес не только к музыке традиционного плана, но и к современной эстраде и нередко к новой музыкальной рок-культуре (телепередачи «Золотая нота» на *DDR-FS*, «Голубой огонёк» на Первой программе ЦТ СССР или *Top of the Pops* на телеканале *BBC1* — тому явные примеры)[212].

Медиажанры второго этапа становления доцифровой медиамузыки используют последнюю очень широко. Если раньше музыка телевидения лишь «паразитировала» на музыкальных концертах, театре, кино и радио, то теперь она стала им очень достойным конкурентом. С этого времени уже определённо можно говорить о музыке всего телерадиовещания.

Помимо музыкально-трансляционных студийных и внестудийных передач-концертов (концертов-викторин, концертов-лекций, концертов-очерков и т. п.), достигших высокого технического уровня и занявших в электронном эфире громадное место (например, осенний радиофестиваль 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 (последнюю для радиостанции «Юность» в 1960-х предложил журналист и музыкант Юрий Визбор), многие другие информационные и художественные жанры телерадиовещания (прежде всего, экранные, последовавшие за микрофонными жанрами), конечно же, 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» Александра 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 Пол Таубман и Эллиот Лоуренс), — и всё это, не считая трансляций готовой кинопродукции (игровых, документальных, анимационных фильмов) и продукции звукозаписывающей индустрии (грамзаписей).

Конечно, прямой («живой») радио- и телеэфир до того времени был абсолютной нормой для электронных средств массовой информации[213]. И поэтому, когда в 1950-х

---

[212] *Успенская М.* Телеэстрада: как это было? // Шаболовка, 53: Страницы истории сов. телевидения / сост.: А. Ю. Розов. М.: Искусство, 1988. С. 191-198.

[213] *Филд С.* Как писать для радио и телевидения / пер. с англ.: И. Верхолетова. М.: НМО ГКРТ, 1963. С. 46-49. Архивная съёмка «живых» телепередач на киноленту (экранная копия) производилась тогда с кинескопов.

стали выходить в эфир записанные на киноленту телепроизведения (к примеру, сериал *Dragnet* на *NBC*), а ещё раньше певец и ведущий Бинг Кросби при помощи американского магнитофона *Ampex 200* начал предварительно записывать на магнитную плёнку свои получасовые музыкальные радиопрограммы (*Kraft Music Hall*), это поначалу воспринималось как снижение художественного уровня эфира СМИ (хотя использование кинохроники в информационных медиажанрах было вполне естественным)[214].

Телевизионные выступления музыкантов (особенно классических) под готовую фонограмму, как когда-то и кинозаписи изображений музыкальных исполнителей «немой» эпохи под звучание фонографа, были редко удачными. Под магнитные аудиозаписи «вживую» чаще инсценировали не инструментальную музыку, а балеты, эстрадные песни и одноактные оперы, подобные «Рафаэлю» Аренского или «Скупому рыцарю» Рахманинова. Крупные же оперы («Кармен», «Травиата», «Царская невеста» и т. п.) нередко «превращались» в музыкально-литературные монтажи (с музыкальными фонограммами фрагментов опер и «живым» литературным чтением-игрой), подобные советскому циклу передач «По страницам любимых опер» Зои Чернышёвой (режиссёр Наталия Баранцева)[215].

Однако магнитной плёнкой в послевоенные годы и далее стало широко пользоваться радиовещание[216]. С внедрением в индустрию радио магнитной записи и магнитофонов был окончательно осознан не только линейный монтаж звука (в том числе музыкального), но и феномен многослойного (многодорожечного) вертикального монтажа. Звуковой слой становится полноправной композиционной единицей

---

[214] Хотя надо сказать, что небольшие опусы, зафиксированные на плёнку (или другой носитель), очень часто помогали прямому эфиру ликвидировать незапланированные паузы. Так, британский телефильм хронометражем в 5 с половиной минут — «Из Лондона в Брайтон за четыре минуты» (1952, *BBC*), в котором поезд в ускоренном темпе «пролетает» 50 миль, очень часто использовался на телевидении: он даже стал первым зарубежным телефильмом, попавшим в 1954 году в советский эфир [первым советским телевизионным кинофильмом является чёрно-белая «Загадка Н. Ф. И.» Михаила Шапиро (1959, композитор Надежда Симонян), а первым советским игровым телесериалом — «Вызываем огонь на себя» Сергея Колосова (1964, композитор Альфред Шнитке)]. См.: *Юровский А. Я.* Из родословной ТВ // ТелерадиоЭФИР. М., 1991. Июнь. С. 17; Октябрь. С. 21; Декабрь. С. 17.

[215] *Sosnik H.* The Rise (Radio) and the Fall (TV) in the Importance of Composers // Variety. N. Y., 1982. 20 January. P. 100; *Rodman R.* Tuning In: American Narrative Television Music. N. Y.: Oxford University Press, 2010. P. 11-12; *Стёркин Т. А.* Становление профессии: О режиссуре муз. телевидения. М.: Искусство, 1980. С. 40-41; *Рачковская В.* Музыкальный экран // Шаболовка, 53: Страницы истории сов. телевидения / сост.: А. Ю. Розов. М.: Искусство, 1988. С. 182-184.

[216] Магнитную звукозапись на ленте (первоначально на бумажной основе), важным достоинством которой была возможность монтажных склеек, предложил в 1928 году немецко-австрийский инженер Фриц Пфлоймер (выпуск магнитной ленты был налажен на баденской фабрике по производству анилина и соды — *BASF*). А в 1935 году на Берлинской радиовыставке компания *AEG* впервые продемонстрировала магнитофон, внедрение которого в радиовещание (сначала исключительно немецкое) началось с 1937 года.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

аудиокультуры XX века (например, между речью и музыкой порой возникает уже не только иллюстрирующее, но и контрапунктирующее соотношение)[217].

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, композитор Василий Ширинский) советского режиссёра Розы Йоффе или французские шумомузыкальные опыты Пьера Шеффера (к примеру, «Тающие слова», 1952, *RTF*) уже в принципе не могли существовать вне магнитной записи.

Собственно, именно при вещательных станциях тогда нередко возникают студии электронной музыки. Это произошло на кёльнском радио *WDR*, где работал Штокхаузен, создавший, к примеру, получасовую композицию «Контакты» для электронных звуков, фортепиано и ударных инструментов (1958-1960), или в японской вещательной телерадиокомпании *NHK*, сотрудники соответствующей студии которой совместно с немецким композитором создали на шестидорожечной магнитной плёнке пост-этническую электронную «Телемузыку» (1966).

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. Например, в СССР вся почасовая структура новой круглосуточной радиопрограммы «Маяк» (1964) была изначально сориентирована на прямой выпуск новостей в начале и середине часа и записанный материал внутри каждого получасового блока[218]. Да и известный американский ведущий Уиллис Коновер в своём «Джазовом часе» на *VOA* применял не только граммофонную, но и магнитную запись.

Неслучайно, что 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 так же базируются на записанном музыкальном материале, который либо по жанру вписывается в обозначенный формат, либо наиболее

---

[217] В это время во многих странах началось стереофоническое радиовещание (в кино «объёмный звук», названный *fantasound*, впервые появился уже в музыкально-анимационной «Фантазии» Диснея, 1940).

[218] *Смирнов В. В.* Система жанров радиожурналистики: Учеб. пособие. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2004. С. 42-43.

популярен в данный момент согласно рейтингу радиослушателей: *Radio Monte Carlo* (1966, Милан-Монако), *BBC Radio 1* (1967, Лондон) и т. д.

Кстати, впоследствии плёночно-кассетные носители музыкального звука (компакт-кассеты), которые начали разрабатываться преимущественно голландским концерном *Philips* и немецкой компанией *Grundig AG* в 63-65 годах XX столетия, послужили прототипом для создания видеокассет и, соответственно, стали поводом для усовершенствования магнитной видеозаписи на ленту, видеомагнитофонов и видеокамер, которые, в свою очередь, положили начало новому этапу масс-медиа, связанному с глобальным внедрением в индустрию СМИ заранее записанных как радио-, так и телепроизведений. И сегодня они доступны в хорошем качестве не только для прослушивания или просмотра, но и для всестороннего анализа.

§ 2.3. Третий этап доцифровой медиамузыки — это этап кульминационного развития аналоговых СМИ, на котором почти полностью складывается система телерадиовещательных жанров и их музыкальные технологии. Здесь и новые информационные жанры (к примеру, ток-шоу), и большие рекламные передачи и автономные рекламные аудио- и видеоролики (например, немецкой фирмы *Adidas* и американской компании *The Coca Cola*), и полный спектр художественных программ, и «наборы» структурирующих музыкальных мини-жанров, и новый тип электронного вещания — музыкальный круглосуточный.

Здесь надо напомнить, что уже в первые годы электронного вещания записи (граммофонные и киноплёночные) фрагментарно попадали в прямые передачи, а с конца 1940-х наряду с прямой киносъёмкой производилась съёмка с экрана кинескопа (для последующего телепоказа), и в звуковую медиасреду широко внедрилась магнитная лента. Так, одним из особых откровений музыкального телевидения стали фильмы-балеты, записанные на плёнку (к примеру, «Ромео и Джульетта» телережиссёра Матвея Володарского, 1968, т/о «Экран» ЦТ СССР). Вообще, к 1970-м многообразные музыкально-оформленные и записанные радио- и телепередачи (как, например, радиоспектакль «Полный поворот кругом» Андрея Тарковского и телерепортаж «Путешествие в будни» Игоря Беляева, 1965) стали занимать основное место в эфире, особенно, художественном.

С 1956-1957 годов к телевизионным программам и фильмам на киноленте периодически стали добавляться записанные видеомагнитные программы и фильмы (сначала в США на *CBS*), которые с конца семидесятых становятся одним из самых ходовых продуктов всего мирового телевещания, ведь монтаж на видеоплёнке, в

отличие от киноплёночного монтажа, значительно проще и оперативнее. Неслучайно, что тогда начинается обширная практика видеозаписи внестудийных концертов и постановок[219].

Обретая всё большее количество материальных носителей для своих произведений, телерадиовещание и его музыкальная (или визуально-музыкальная) составляющая поднимались вверх по «исторической лестнице», постепенно двигаясь к цифровому звуку и цифровому изображению, когда электронный сигнал стал представлять собой лишь числовую информацию об эфире, которая декодируется на домашних принимающих устройствах (кстати, кинематограф, всё больше отдаляясь от традиционного фотографического искусства, в этом плане последовал за электронными СМИ).

На этом пути во второй половине 1970-х годов появились первые бытовые (домашние) видеомагнитофоны (к примеру, *Victor HR-3300* японской фирмы *JVC* и *VBT200* американской компании *RCA*) и соответствующие видеокассеты для них: концертные и студийные музыкальные исполнения (альбомы), а также музыкальные синглы теперь стали в большом количестве выпускаться и на компакт-кассетах, и на видеокассетах. А в 1980-х годах японская корпорация *Sony* предложила усовершенствованную аналоговую систему телевизионной видеозаписи *Betacam* для производителей электронных масс-медиа. И тогда же мир начало охватывать многоканальное «непосредственное телевидение» со спутников (НТВ)[220]. Всё это способствовало своеобразному перевороту в профессиональной индустрии аудио и видео. В принципе, именно в конце семидесятых и начале восьмидесятых начинается новая технологичная эпоха гипермассового (космического, круглосуточного) телерадиовещания и кинематографа, эпоха аналоговых видеомагнитофонов и мультидорожечных магнитофонов[221].

Неслучайно, что экранная музыкальная трансляция или радиоконцерт в то время становятся самостоятельными видами искусства (наряду с традиционными

---

[219] Впервые видеомагнитофон был предложен небольшой калифорнийской фирмой Александра Понятова *Ampex* в 1956 году (*VR-1000*), опередившей в этом плане даже крупную Радио-корпорацию Америки (*RCA*), ещё в 1953 году продемонстрировавшей экспериментальную видеокамеру. См.: *Вендров М. И.* Звук в телевизионной программе: Учеб. пособие. Л.: ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1988. С. 25-26; *Юровский А. Я.* Из родословной ТВ // ТелерадиоЭФИР. М., 1991. Январь. С. 12; *Голядкин Н. А.* Краткий очерк становления и развития отечественного и зарубежного телевидения / 2-е изд. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2001. Ч. I. С. 26-27.

[220] Например, в Европе были запущены люксембургский НТВ-спутник *Astra*, французский *TDF-1* и западногерманский *TV-Sat 2*.

[221] Первые профессиональные 24-дорожечные магнитофоны появились в семидесятые-восьмидесятые годы XX века. К примеру, одной из первых их стала использовать австралийская звукозаписывающая студия *Armstrong Studios* (Мельбурн).

 ISBN 978-5-9904817-1-8

концертными и сценическими выступлениями или кинофильмами), существующими даже в отрыве от вещания или, наоборот, в принципе не существующими без эфира.

К примеру, и Герберт фон Караян симфонии Бетховена в Берлинской филармонии, и Кирк Браунинг телеоперу «Турандот» в нью-йоркском театре Метрополитен-опера (1988, постановка Франко Дзеффирелли) уже сознательно записывали не только для последующих телепоказов, но и для выпуска кассет — для возможности просмотра концертных и сценических музыкальных исполнений на «домашнем видео».

А написанный к пятидесятой годовщине Холокоста радиоконцерт «Хрустальные псалмы» Элвина Каррэна одновременно исполнялся музыкальными коллективами (смешанными хорами, струнными и духовыми квартетами, перкуссионистами и аккордеонистами) на шести европейских радиостанциях[222]. 20 октября 1988 года «живое» исполнение из разных стран, а также звучание аудиозаписи на магнитной плёнке координировались и микшировались римской радиостанцией *RAI*: для всех дирижёров станций магнитофонная плёнка с записанными шумами, музыкой и речью (тайм-трек) выступила ориентиром для синхронизации исполнения. Естественно, вне радиоэфира такое географически масштабное исполнение существовать уже не могло.

Кроме того, начавшаяся в США «великая кабельная лихорадка» сделала круглосуточное и тематическое кабельно-спутниковое вещание новым типом электронных СМИ. Например, возникают Кабельная новостная сеть (*CNN*) Теда Тёрнера и канал научно-популярных телепередач *Discovery Channel*. В этом же ракурсе представляется и музыка — открывается первый круглосуточный кабельный поп-музыкальный телеканал *MTV* (1981).

Североамериканское поп-музыкальное телевидение изначально переняло интерактивный принцип круглосуточного информационно-музыкального радио — принцип песенных «хит-парадов», формируемых голосованием зрителей. Ведь круглосуточное музыкальное телевидение, прежде всего, спровоцировал новый видеомагнитный медиажанр песенного клипа, который повсеместно «внедрялся» в мировое вещание (песенные фильмы-клипы и песенные рекламные видеофильмы с участием Майкла Джэксона стали даже высокими художественными достижениями телевизионного экрана, в каком-то смысле по культурной значимости не уступающими фильмам-операм или фильмам-балетам).

Вещание *MTV* (сначала лишь для северной части штата Нью-Джерси) было запущено на базе канала *Sight On Sound* кабельной сети *Qube* (г. Колумбус),

[222] *RAI* (Италия), *Radio France* (Франция), *ARD-HR* (Германия), *ORF* (Австрия), *VPRO* (Голландия), *DR* (Дания).

 ISBN 978-5-9904817-1-8

принадлежащей компании *WASEC*, который показывал записи музыкальных концертов, музыкальные ток-шоу и клипы исполнителей поп-музыки. Символично, что новое круглосуточное кабельно-спутниковое музыкальное телевидение открылось оригинальной заставкой, в которой космонавт водрузил на Луне не государственный флаг, а флаг с логотипом музыкального телеканала[223].

В девяностых годах в противовес американскому поп-музыкальному формату *MTV* (и его порой чрезмерно безнравственным передачам, подобным анимационному сериалу «Бивис и Баттхед»), в Европе начинает функционировать круглосуточный французский музыкальный телеканал *Mezzo* (преемник *France Supervision*), ориентированный на более элитарную публику (опера, балет, джаз, этническая музыка)[224]. Кстати, в 1990-2000-х по всему миру появляется множество круглосуточных музыкальных радиостанций (FM, УКВ, Интернет) аналогичного классического репертуара (в России, например, это радио «Орфей» и *Spivakov Classic.101*).

Время круглосуточного триумфа музыкального искусства в электронных СМИ было отчасти подготовлено и количественным взлётом профессиональных медиамузыкальных исследований. В 1970-1990-е годы наука о музыке в телерадиовещании получает яркие выражения в трудах многих учёных мира: Елена Авербах (Петрушанская), Джеймс Бёрлингейм, Клаудиа Горбман, Оксана Дворниченко, Кевин Доннелли, Татьяна Егорова, Наталья Ефимова, Лайнел Зальтер, Анатолий Клиот, Николас Кук, Е. Энн Кэплен, Юрай Лексман, Рой Прендергаст, Мэрлин Скайлз, Теодор Стёркин, Филип Тагг, Галина Троицкая, Ирина Хангельдиева, Зигмунд Хельмс, Александр Шерель, Ханс-Кристиан Шмидт, Мишель Шьон — вот лишь некоторые имена исследователей музыкальной трансляции и медиамузыкального оформления того времени, специализированные работы которых и сегодня являются актуальными[225].

Однако на музыкально-триумфальной ступени девяностых годов XX века масс-медиа переходят на новый уровень — эпоху цифрового тотально-коммерческого эфира, который во многом определил дальнейшее развитие музыки в средствах массовой информации, связанное с новыми компьютерными технологиями аудио- и видеопроизводства, автоматизированными системами телерадиовещания и новым

---

[223] В заставе использована инструментальная тема «Человек на Луне» Джонатана Элиаса и Джона Петерсена.

[224] *Скоморовский Г. С.* Режиссура музыкального телевидения: План курса // Web-сайт Высшей школы телевидения [МГУ им. М. В. Ломоносова]. URL: http://ftv.msu.ru/units/cathedras/prog/jour_tv/muz_tv.php (дата обращения: 25.03.2012).

[225] Естественно, что само музыкальное телевидение, берущее своё начало от *MTV*, повлекло за собой специализированные исследования в этой области, особенно среди англо-американских представителей науки: Лоуренс Гроссберг, Эндрю Гудвин, Серж Денисов, Лиза Льюис, Уилл Строу, Саймон Фрис.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

жанровым дисбалансом, где явное преимущество получают развлекательные, интерактивные и рекламные медиапроизведения.

III / § 3. Медиамузыка цифровой эпохи.

Технологические скорости развития и изменения способов производства и эфирного вещания, связанные с внедрением компьютерных программ, Интернета и цифровых стандартов, а также заметный поворот в функционировании круглосуточных электронных СМИ, последовавший за многократным увеличением количества вещательных сетей (особенно коммерческих) и переходом на смешанный тип эфира (где «живые», часто интерактивные, телерадиопрограммы или их сегменты занимают немалое место, иногда равное с заранее фиксированными передачами и записанным материалом) с довольно резким уклоном в сторону рекламного и развлекательного содержания, в последнем десятилетии прошлого века и первом десятилетии нового тысячелетия во многом определили и медиамузыкальную историю[226].

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. За счёт нового типа линейного мобильного и онлайн-вещания, а также за счёт нелинейных подкастинг-передач, выложенных на web-сайтах самих вещательных компаний и неоднократно копируемых на всевозможных web-форумах, в социальных сетях и блогах (*Facebook*, *YouTube*, *Dailymotion*, *LJ* и т. п.) или на флэш-памяти, объём медиамузыки увеличился в тысячи раз. К тому же к музыкальным технологиям вещания примкнули и новые смежные киберпространства компьютерных и сетевых видеоигр, интернет-архивов, мобильных устройств и т. д., однако имеющие и свои закономерности музыкального «существования»[227].

---

[226] В индустрии СМИ, увеличившейся в несколько раз, можно видеть даже тенденцию «демассовизации» единичных эфирных каналов: См.: *Голядкин Н. А.* Краткий очерк становления и развития отечественного и зарубежного телевидения / 2-е изд. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2001. Ч. I. С. 38.

[227] *Elferen I., van.* ¡Un Forastero! Issues of Virtuality and Diegesis in Videogame Music // Music and the Moving Image / UIP. Champaign, 2011. V. 4. № 2. P. 30-39; *Gopinath S.* Ringtones, or, the Auditory Logic of Globalization // First Monday / UIC. Chicago, 2005. V. 10. № 12. URL: http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/view/1295/1215 (access-date: 07.02.2012). Вообще, электронные медиа стали занимать намного более объёмную часть жизни индивида, чем реальное общество. Уже не просто транзисторные приёмники радиоволн, а целые инфраструктуры переносной техники стали способны сопровождать человека электронной информацией, в том числе музыкальной. Сегодня не редкость человек, практически изолированный от социума и живущий преимущественно в своём виртуальном мире — в мире стационарных и мобильных медиа.

Кроме того, само медиамузыкальное производство стало иметь широкий интернациональный характер. Так, существующая ныне электронная сеть звуковых библиотек медиамузыки, соответственно, возникла на основе тематических CD-коллекций специализированной музыки для оформления, к примеру, произведённых *De Wolfe Music* (Великобритания), *Sound Ideas* (Канада) или *Killer Tracks* (США). Телерадиокомпании для оформления своих медиапроизведений получают любые оцифрованные музыкальные файлы (часто в сжатом формате MP3) из любой звуковой специализированной библиотеки через Интернет. Широчайший и быстрый выбор «архивной» музыки многих стилей и разнообразных вариантов аранжировки, в том числе касающихся вариантов хронометража одной и той же темы, превратили процесс музыкального оформления и звукового монтажа в сверхоперативное действо. Неслучайно, что в «эпоху MP3» композиторская работа в масс-медиа больше связана не с конкретной передачей или фильмом, а направлена на создание треков для звуковой медиамузыкальной сетевой библиотеки[228].

Во-вторых, собственно электронное вещание (передача электронного сигнала) в «цифре» (DAB и DVB), серьёзно увеличив количество вещательных каналов (когда, например, по одному спутниковому цифровому каналу может проходить целый набор эфирных программ — мультиплекс), изменило и качественную сторону эфира[229]. Не секрет, что именно в цифровую эпоху в телерадиовещании окончательно утвердился стереозвук, нередко очень необходимый для адекватного восприятия медиамузыки (к примеру, в случае с концертными трансляциями). Цифровые диски, в отличие от 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 (естественно, с использованием специальных компьютерных программ), вообще, стимулировало качественно новый тип эфира — автоматизированный. Особенно автоматизированный эфир коснулся музыкальных каналов, порой превращающихся в подобие шарманок. Такие музыкальные эфиры-шарманки (полностью автоматизированные и полностью «записные») сегодня сотнями заполняют и радиоволны, и проводную широкополосную сеть.

---

[228] Формат сжатия цифрового аудиоинформации MP3 был разработан в 1993 году, прежде всего, под руководством Карлхайнца Бранденбурга (Германия) на основе песни «Закусочная Тома» / *Tom's Diner* американской певицы Сьюзан Веги.

[229] К примеру, цифровое вещание на *BBC* было открыто в 1998 году, а в России цифровое телевещание началось в 1999 году (НТВ-Плюс). См.: *Лейтес Л. С.* Развитие техники ТВ-вещания в России: Справочник. М.: ИД «Святогор», 2005. С. 35.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

Известно, что оцифрованная музыка, хранящаяся на жёстком диске (сервере), занимает большую часть эфира современного разговорно-музыкального «форматного» коммерческого FM-радио, а сам эфир часто предварительно программируется (за исключением «живой» речи ди-джея). Обычно музыкальное программирование связано с феноменом так называемого «плей-листа», когда в каждом часе (часто разбитом рекламными роликами или джинглами станции на 15-, 20- или 30-минутные отрезки времени) каждого эфирного дня при помощи автоматической и ручной селекции заранее выстраивается определённая последовательность музыкального материала, который ведущий или звукорежиссёр впоследствии выводят в эфир с микшерной консоли (или музыкальный материал выдаётся в эфир автоматически). К примеру, именно так были запрограммированы музыкальные блоки всероссийского «Детского радио», начавшего круглосуточное вещание 25 декабря 2007 года (музыкальный редактор Александр Чернышов, программное обеспечение компании ТРАКТ, Санкт-Петербург)[230].

Об аналогичном принципе программирования в девяностых годах XX столетия первой российско-американской FM-станции «Максимум» (Москва, Санкт-Петербург) пишет Татьяна Бочарова. Правда, песенный материал тогда подавался в эфир ещё вручную с компакт-дисков, но сам принцип компьютерного программирования был абсолютно таким же (программа-селектор *Powergold*, США)[231].

Собственно, сегодня автоматизироваться могут не только готовые транслируемые произведения или джинглы, но даже музыкальные составляющие «живого» эфира, к примеру, «подложки» под речь. Так, австрийская компания *Foster Kent* в 2007 году предложила компьютерную программу *Motionmixes* для возможности музыкального оформления «на лету» прямого выпуска новостей или интерактивного (телефонного) ток-шоу. Ведущим остаётся только в определённый момент нажимать соответствующие клавиши музыкальных «подложек», «сигналов» и других джингловых элементов, а компьютерная программа самостоятельно произведёт незаметный на слух монтаж или растянет музыкальный материал (на основе тактовых «петель»), соблюдая элементарные метроритмические принципы. Такой полуавтоматический музыкально-оформляемый «живой» эфир (композиторы Томас Фостер и Питер Кент) можно было

---

[230] *Чернышов А.* Аудиоискусство на радио // Телемир. Киев, 2009. № 1. С. 35; *Чернышов А.* Детское радио: музыкальный формат // Шоу-мастер. М., 2008. № 1. С. 76-78.

[231] *Бочарова Т.* Программирование музыкальной коммерческой радиостанции (Опыт радиостанции «Максимум») // Отечественное радио в современных условиях: Сб. статей. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 1998. С. 91-100.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

слышать, например, в прогнозах погоды и выпусках новостей чешского *Hitrádio Orion* (2011, г. Острава).

В-третьих, меняются технологические композиционные принципы создания всей медийной аудиопартитуры, ведь многодорожечная компьютерная звукозапись теперь контролируется не только слуховыми органами, но и зрительными: на экране мониторов ПК все звуковые синусоиды (треки) отображаются в интерфейсе специальных программ-аудиоредакторов (к примеру, таких, как *Sound Forge* или *Cool Edit Pro*, США)[232].

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-секвенсоры с тембрами-сэплами (аналогичные *Cubase* гамбургской компании *Steinberg*), а также всевозможные виртуальные синтезаторы и плагины для обработки музыки (например, основанные на VST-технологиях той же немецкой компании).

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, 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. Не секрет, что 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, подобных американским «Друзьям» (1994-2004, *NBC*)[233].

В-четвёртых, в цифровую эпоху и, соответственно, эпоху демонополизации электронного эфира и становления коммерческих масс-медиа, как уже было сказано,

---

[232] В конце 2000-х годов нью-йоркская компания *Aviary* предложила бесплатный онлайн-аудиоредактор на основе флэш-технологий, который также позволяет осуществлять многодорожечную запись, монтаж и сведение музыки.

[233] В российском телеэфире это, к примеру, музыка телеканалов НТВ, ОРТ, «Культура», написанная выпускниками Московской консерватории — Антоном Батаговым и Сергеем Чекрыжовым.

меняется баланс в системе медиажанров: на первый план выдвигаются информационно-развлекательные и рекламные произведения. Неслучайно, что благодаря (в первую очередь) телевизионной рекламе, в политическую элиту сразу попали новые люди (к примеру, Владимир Жириновский). Радио же, будучи удобным автомобильным масс-медиа, во многом из-за возможности звуковой пропаганды (коммерческой и политической) осталось с телевидением в равных эфирных масштабах. К слову, в 1990-2000-х годах реклама «захватила» четверть всего вещательного времени.

Музыкально-рекламные технологии в основном формируются именно в цифровую «коммерческую» эпоху, когда главным рекламным медиажанром калейдоскопичного эфира, без сомнения, становится ёмкий автономный аудио- или видеоролик, во многих случаях достигающий уровня художественной музыкально-рекламной миниатюры. И в социальной рекламе, и даже в рекламе коммерческих товаров таких примеров немало.

Так, в автономном рекламном видеоролике *Chanel no. 5* — «Восточный экспресс» (140 секунд, 2009) французский режиссёр Жан-Пьер Жене компилировал в закадровое звучание песню *I'm a Fool to Want You* в исполнении Билли Холидэй. В сочетании с романтическим изобразительным сюжетом песня в течение двух минут создала незабываемый эффект чарующего свойства знаменитых духов.

Не только художественные образы, но и всевозможные способы брэндинга, подчёркивания наименования товара и визуально-звукового (светозвукового, цветозвукового, кинозвукового и т. п.) психологического воздействия заключены в современном медиамузыкальном оформлении рекламы цифрового телерадиовещания.

Конечно, в музыкально-авторском отношении рекламная продукция эфира, как и многие информационные передачи (к примеру, «Новости»), для слушателей и зрителей — анонимна: композиторы музыкального сопровождения рекламного ролика, если таковые даже и имеются, чаще остаются за кадром, а потому никакой творческой «ответственности» не несут. На них возлагается миссия иного плана — музыкально-звукового манипулирования сознанием потребителей медиа.

Кстати, в какой-то мере эта композиторская анонимность сегодня становится даже уникальным явлением. От неё постепенно начинают уходить даже песни на радиостанциях, передающих имена авторов через дополнительные цифровые *RDS* или *RBDS*-каналы, и песенные видеоклипы. Так, например, иранский музыкальный телеканал *PMC Music* при трансляции клипов отличается показом титров, в которых порой досконально прописаны не только исполнители, композиторы, поэты, режиссёры,

продюсеры, производящие компании, годы выпуска и названия альбомов, но даже авторы причёсок и костюмов.

В-пятых, в эпоху цифровых медиа 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. Именно оформительская медиамузыка сегодня превалирует на экране и у микрофона (конечно, на многих музыкальных теле- и радиоканалах главным музыкальным материалом осталась трансляция записанных песен и видеоклипов). Даже оформление информационных выпусков представлено максимально художественно (как, например, на центральном немецком телеканале *ZDF* или московской радиостанции Сити-FM, воспользовавшейся услугами вышеупомянутой фирмы *Foster Kent* (г. Зальцбург). В 2000-х годах музыка новостных выпусков там играла важнейшую роль структурирования журналистских сообщений.

Оформительская медиамузыка современного электронного мира наиболее сблизилась с журналистскими жанрами. И заметное превосходство в этом синтезе принадлежит отметившей в 2012 году свой 80-летний юбилей телерадиовещательной и производящей компании *BBC*, которая уже с конца 1990-х годов лидирует не только в информационном вещании и, кстати, в экранизации классики (видеофильм «Ярмарка тщеславия», 1998)[234], но, особенно, в телевизионной документалистике. Николай Голядкин справедливо указывает на работы британского журналиста, режиссёра-натуралиста и телеведущего Дэвида Аттенборо, к примеру, на его документальный сериал «Жизнь птиц» (1998)[235].

В 2000-х *BBC* закрепляет свою ведущую роль в видеопроизводстве и многократно увеличивает мировой экспорт очень востребованной и, главное, высококачественной продукции. Научно-публицистические и научно-популярные многосерийные видеофильмы («Экстремальные животные», «Машина времени»), ток-шоу (*Top Gear*) и игровые телесериалы (например, «Робин-Hood» с большим количеством оригинальной музыки Энди Прайса, записанной впоследствии отдельно на CD в виде 34 симфонических треков) становятся настоящими событиями экранной культуры начала нового тысячелетия. В них музыкально-шумовая партитура, переплетённая со

[234] Режиссёр Марк Манден, композитор Мюррэй Голд.
[235] *Голядкин Н. А.* Краткий очерк становления и развития отечественного и зарубежного телевидения / 2-е изд. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2001. Ч. I. С. 61.

звуковыми и видео спецэффектами, достигает своего апогея, аналогичного современному кинематографическому блокбастеру. И, следовательно, цифровой звуковой спецэффект становится важнейшей категорией медиамузыки XXI века.

Взять, к примеру, документально-постановочный трёхсерийный фильм «Машина времени» (2004, *BBC / Discovery Channel*). Здесь компьютерные технологии сделали не только визуальный ряд просто фантастически зрелищным феноменом, но и всю музыкально-звуковую палитру представили необычайно сложно-смикшированным «пространством аудио» (закадровые и внутрикадровые шумы, закадровые речь и музыка), в котором оригинальная музыка Гая Мишелмора занимает одно из центральных мест. Особенно сочетаясь с компьютерными звуковыми спецэффектами, симфоническая музыка превращается в неразрывный саундтрек, и именно внутри него музыка приобретает целый набор дополнительных выразительных средств.

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 вторая «волна» исследователей захлестнула практически весь мир — от Европы до Китая, Канады и Бразилии: Джоржио Бьянкороссо, Дэниел Голдмарк, Николай Грэкьер, Джеймс Диавилл, Майкл Загер, Александра Крылова, Питер Моорманн, Льюис Нибур, Эркки Пеккила, Роналд Родман, Фелипи Тротта, Тимоти Тэйлор, Александр Чернышов и много других учёных сегодня активно работают в данном направлении[236].

К тому же интерес исследователей к проблемам медиамузыки не ослабевает потому, что происходит «де-идентификация» устоявшихся художественных, информационных и рекламных медиажанров, а вместе с этим и их музыкальной составляющей. К слову, уже в 1980-е годы музыкальное видео «сливалось» с рекламными роликами: одними из наиболее ярких образцов такого типа выступают

[236] В конце 2000-х годов активизируются печатные периодические издания в области музыки «большого» и «малого» экрана и видеопродукции, выходя на международный уровень. К примеру, это новые журналы Иллинойского университета (*Music and the Moving Image*) и Ливерпульского университета (*Music, Sound, and the Moving Image*). А с 2010 года в Нью-йоркском университете проводится ежегодная научная конференция «Музыка и движущееся изображение» (председатель Рон Садов).

видоизменённые песни-клипы Майкла Джэксона рекламной кампании *Pepsi* «Выбирай новое поколение» (например, «Билли Джин / Пепси», режиссёр Боб Джиралди), а новостная музыка порой трансформировалась в стиль, более свойственный кинофэнтези, нежели информационному жанру («Миссия» Джона Уильямса для *NBC Nightly News*).

В XXI веке этот жанровый синтез, конечно, нередко охватывает и крупные микрофонные или экранные жанры и их музыку. К примеру, в очередном британско-американском фильме о бравом Джеймсе Бонде — «Квант милосердия» (2008, режиссёр Марк Форстер) — кульминационный эпизод в музыкальном театре решён как монтажно-клиповое слияние музыкально-шумовой структуры блокбастера и оперной сцены трансляционного типа («Тоска», II акт, убийство Скарпиа).

Как видим, исторически новый тип эфира заложил новые основы музыки телерадиовещания — медиамузыки цифровой эпохи, которая, с одной стороны, в компьютерных программах и электронных сетях становится максимально регламентированной, с другой стороны, вновь начинает терять авторство. Например, организация по авторским правам *Creative Commons* (г. Сан-Франциско) уже лицензирует музыку электронных ресурсов, которую возможно использовать в производстве кинофильмов и произведений масс-медиа, не указывая композиторских имён. Кроме того, музыка традиционного телерадиовещания, как и сами электронные СМИ, соединяется со смежными медиа и, соответственно, с их музыкально-звуковыми принципами, порой сугубо интерактивными. К примеру, североамериканский 22-язычный молодёжный телеканал *Nickelodeon*, существующий с 1977 года, сегодня совмещает эфирное телевизионное вещание, онлайн-вещание, видео-подкастинг и онлайн-видеоигры. Таким образом, благодаря быстро развивающимся цифровым технологиям, буквально каждый год XXI столетия привносит в развитие медиамузыки свои коррективы.

 ISBN 978-5-9904817-1-8

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

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[237].

Эти музыкальные составляющие информационных и рекламных жанров открывают перспективу дальнейшего исследования электронных СМИ и музыкального дизайна, являющегося одной из специфических особенностей новой медиамузыки.

Однако принципиальная отличительная черта медиамузыки состоит не только в её присутствии в информационных и рекламных жанрах. 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

---

[237] Конечно, музыка и реклама соединялись у микрофона и на экране ещё и до мировой коммерциализации вещания, особенно в негосударственных электронных СМИ Соединённых Штатов Америки. Но даже там рекламирование сначала было связано больше с речью, нежели с медиамузыкальными технологиями. К примеру, если рассмотреть сценарий первой рекламно-музыкальной программы *Lucky Strike Radio Hour* (15.09.1928, 10:00-11:00) нью-йоркской радиостанции *WEAF*, то можно констатировать тот факт, что танцевальные мелодии Бродвея, исполняемые «вживую», создавали лишь благоприятную звуковую атмосферу, в контексте которой речевыми средствами рекламировалась производящая сигареты фирма, в том числе через соответствующее название играющего оркестра (*Lucky Strike Dance Orchestra)*.

(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. К слову, Теодор Стёркин по поводу музыки на экране справедливо пишет об определённом виде искусства — зримом искусстве звуков, а Мишель Шьон предлагает специальный термин «аудиовидение» (*l'audio-vision*)[238]. Поэтому неслучайно, что телевизионная аудиопартитура во многих медиамузыкальных вопросах представляет больший интерес, чем аудиопартитура радиовещания.

Интересно, что существовали рьяные противники перенесения классической (инструментальной, оперной) музыки в динамики телевизоров и радиоприёмников, такие, как Теодор Адорно, считавшие, что при нарушении акустического восприятия музыкальное искусство уничижается, как уничижается оно и при «присваивании» музыкой излишних визуальных («коммерческих») образов.

В то же время особенно на телевизионный экран возлагали большие надежды. Например, директор музыкального телевидения *BBC* Лайнел Зальтер (1956-1963), также, как и Адорно, во многом не соглашаясь с технологическими проблемами масс-медиа, говорил об увеличении аудитории «высокого» музыкального искусства, о его масштабном «росте» в контексте электронных средств массовой информации[239].

Будущее за музыкальным телерадиовещанием видели многие известные музыканты: дирижёры Артуро Тосканини, Герберт фон Караян, Евгений Мравинский и Виктор Попов, пианисты Владимир Горовиц и Гленн Гульд, композиторы Леонард Бернстайн, Альфред Шнитке, Карлхайнц Штокхаузен и Джон Уильямс и т. д., участвующие в создании многих музыкальных телерадиопрограмм, аудио- и видеопродукции для вещания, а также в создании медиамузыкального оформления. А, к примеру, известный бэндлидер Пол Уайтман в качестве музыкального режиссёра посвятил значительную часть своего творчества (1940-1960-е годы) электронным масс-медиа (*ABC*), искренне считая их двигателем прогресса культурной цивилизации XX столетия[240].

---

[238] *Стёркин Т. А.* Становление профессии: О режиссуре муз. телевидения. М.: Искусство, 1980. С. 102; *Chion M.* Audio-Vision: Sound on Screen / ed. and transl. from French by Claudia Gorbman, foreword by Walter Murch. N. Y.: Columbia University Press, 1994. P. 157.

[239] *Adorno Th. W.* Musik im Fernsehen ist Brimborium (Gespräch mit Theodor W. Adorno) // Der Spiegel. Hamburg, 1968. № 9. S. 116-124; *Salter L.* Music in Television // The Musical Times. L., 1957. № 98 (1367). P. 12-15.

[240] *Rodman R.* Tuning In: American Narrative Television Music. N. Y.: Oxford University Press, 2010. P. 9-10.

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. Например, в 1986 году Владимир Васильев создал на основе телевизионного фильма-балета «Анюта» (1982, Ленфильм) сценический «монтажный» вариант балета, поставив его сначала в театре Неаполя («Сан-Карло»), а затем Москвы (Большой театр)[241].

Сегодня, вообще, несравнимо большая часть музыки 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»[242]. Мало того, как справедливо указывает Карен Коллинз, внушительное количество современных граждан в основном «поглощают» музыку не с концертной сцены и даже не с экранов кинотеатров и телевизоров, а с экранов персональных компьютеров, в частности при постоянном обращении к видеоиграм. Кстати, в последних музыка нередко становится не просто сопровождением или составной частью, а главным действующим «лицом» (*Electroplankton*, *Guitar Hero* или *Rock Band*)[243].

Музыкальное искусство всё масштабнее заполняет медийную виртуальность: музыкальные аудио- и видеоролики в гигантских количествах «атакуют» Интернет. К примеру, француз Винсент Мун с 2006 года методом спонтанной съёмки музыкантов создаёт свои *The Take-Away Shows* исключительно для периодической «блоготеки» / *la blogothèque* (http://blogotheque.net/) и других интернет-ресурсов. В цифровую эпоху дело дошло до того, что медиа стали главными носителями музыкальной культуры, и этот факт, несомненно, придаёт повышенное значение медиамузыке, которое уже нельзя не признавать.

---

[241] *Белова Е. П.* Ракурсы танца: телевизионный балет. М.: Искусство, 1991. С. 118.
[242] *Tagg Ph., Clarida B.* Ten Little Title Tunes: Towards a Musicology of the Mass Media. N. Y.-Montréal: The Mass Media Music Scholars' Press, 2003. P. 7; *Burlingame J.* TV's Biggest Hits: The Story of Television Themes from «Dragnet» to «Friends». N. Y.: Schirmer, 1996. P. 1.
[243] *Collins K.* Video Games Killed the Cinema Star: It's Time for a Change in Studies of Music and the Moving Image // Music, Sound, and the Moving Image / LUP. Liverpool, 2007. V. 1. № 1. P. 15-19.

Помимо медийной самореализации музыка является незаменимым элементом электронных СМИ: она принимает активное оформительское участие в структуре, стиле и драматургии как отдельных произведений, так и всего эфирного пространства, выполняя самые разнообразные функции и при этом часто оставаясь анонимной.

Кроме необозначенного авторства, 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, вычленяя его из смешанной структуры аудиопартитуры (речь-музыка-шумы). Даже специализированные библиотеки медиамузыки сегодня предоставляют исключительно аудиозаписи, не имея в наличии нотной литературы и, соответственно, даже не обращаясь к её собиранию.

Безусловно, тематический и стилистический охват трансляционной и оформительской медиамузыки максимально огромен — от симфонической классики до популярной эстрады, акустического авангарда и электроники. Но при этом вопрос о разделении музыки на типы, аналогичные, например, музыке академической традиции и музыке массовой, здесь стоит не остро. На передний план выходят вопросы взаимодействия медиамузыки со всем спектром звуковых и изобразительных средств художественного воздействия. Это открывает новые теоретические и исторические горизонты, расширяющие традиционное музыкознание.

Более того, определив устоявшиеся медиамузыкальные технологии и рассмотрев их «проекцию» на конкретные жанры музыкально-трансляционного, художественного, информационного и рекламного характера, обосновав и введя в обиход научного рассмотрения новые, связанные с цифровыми стандартами, медиамузыкальные технологии, выявив исторические этапы медиамузыки на фоне общекультурной картины развития электронных СМИ, а также систематизировав терминологию в этой области и по необходимости предложив новую («бейт», «клиповая техника лейтмотивов», «медиамузыка», «медийная аудиопартитура», «музыкальная петля», «структурно-анализирующие музыкальные жанры», «структурно-синтезирующие музыкальные жанры»), мы представили исследование медиамузыки как самостоятельное направление в искусствоведении.

Результаты исследования. Нами было предложено новое направление музыковедческого исследования, а именно музыки в контексте электронных СМИ, которую мы обозначили ёмким термином «медиамузыка». Мы охватили музыку всей

системы медиажанров и комплексно рассмотрели музыкальные технологии электронного вещания (радио, телевидение, Интернет), опираясь на мировой опыт (прежде всего, европейский и североамериканский). Мы предложили единый аналитический аппарат как для аналогового, так и для цифрового стандарта масс-медиа, сформировавшего на рубеже XX-XXI веков. Системный подход в анализе включает область практических композиционных технологий медиамузыки, её социально-психологические параметры воздействия, исторические аспекты её технического исполнения и эстетического изменения по отношению к категории искусства.

Подводя итог работы, хочется надеяться, что данная монография может иметь не только теоретическое, но и практическое применение, и в какой-то мере повлияет на создание новых профессиональных произведений для современного телевидения, радио и Интернета.

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»), а также написаны рабочие программы учебных дисциплин «Медиамузыка» и «Киномузыка» для бакалавриата по направлению «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство» (Московская консерватория, 2009).

Вполне вероятно, что аспекты исследования и, соответственно, смежных с ним авторских образовательных курсов будут развиваться коллегами и учащимися как в научной, так и в их творческой деятельности. А сам термин «медиамузыка» прочно войдёт в теоретический и практический обиход[244].

---

[244] На данный момент понятие «медиамузыка» занесено в Терминологический словарь Ассоциации кинообразования и медиапедагогики России (http://mediagram.ru/dictionary/), оно используется в тематике международных научно-практических конференций, проводимых учебно-методической лабораторией «Музыкально-компьютерные технологии» РГПУ им. А. И. Герцена (http://muslab.spb.ru/), авторское учебное пособие (монография) «Медиамузыка на телевидении» входит в список рекомендуемой литературы Высшей школы телевидения МГУ им. М. В. Ломоносова (http://ftv.msu.ru/units/cathedras/prog/jour_tv/muz_tv.php), а учебный курс «Медиамузыка» преподаётся в Высшей школе кино и телевидения «Останкино». Кроме того, в 2012 году был создан международный электронный научный журнал «Медиамузыка» (http://mediamusic-journal.com/). См.: *Бысько М. В.* Электронный научный журнал «Медиамузыка» // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2013. № 1 (12). С. 46-47.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Авербах Е.* Модификации эстрадной музыки на телевизионном экране // Телевизионная эстрада / отв. ред.: Ю. Богомолов, Ан. Вартанов (ВНИИ искусствознания). М.: Искусство, 1981. С. 191-202.

2. *Авербах Е. М.* Музыка и СМК: Из прошлых прозрений, прогнозов и проблем // В зеркале критики: Из истории изучения художественных возможностей массовой коммуникации / отв. ред.: Вл. Бореев, С. Фурцева (ВНИИ искусствознания). М.: Искусство, 1985. С. 214-231.

3. *Авербах Е. М.* Музыка на телевидении. М.: Знание, 1984. 48 с.

4. *Авербах Е.* Музыкальный ряд телеспектакля // Поэтика телевизионного театра / отв. ред.: Ю. Богомолов, Ан. Вартанов, А. Липков (ВНИИ искусствознания). М.: Искусство, 1979. С. 227-237.

5. *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Coda, 1997. 342, [1] с.

6. *Авсеенко Н. А.* Американская традиция на российском телевидении: Автореф. кандидат. диссертации / МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 2000. 23 с.

7. *Агамиров А.* Музыкальное эхо «Эха Москвы» // Музыкальная жизнь. М., 1994. № 4. С. 10-11.

8. *Алабужева О. В.* Особенности звукового решения документальных телепроизведений // Вестник Удмурдского университета. Филологические науки. Ижевск, 2005. № 5. С. 43-49.

9. *Алдошина И., Приттс Р.* Музыкальная акустика: Учеб. пособие. СПб.: Композитор, 2006. 720 с.

10. *Андриевский А.* Построение тонфильма. М.-Л.: ГИХЛ, 1931. 94, [2] с.

11. *Аносов Н.* О радиоопере // Говорит СССР. М., 1932. № 34. С. 12.

12. *Арский* Пути нашего радиовещания // Радиослушатель. М., 1928. № 9. С. 3-4.

13. *Артемьев Э.* «…выразить основное состояние…» (интервью 1980 года) // Киноведческие записки. М., 1994. № 21. С. 116-127.

14. *Астафьева О. Н.* Эстетическая и социальная природа киномузыки: Автореф. кандидат. диссертации / Российская академия управления. М., 1992. 20 с.

15. *Афонина Н.* Портрет музыканта на телеэкране // Музыка и телевидение. В. 1 / сост.: Г. Троицкая и Н. Афонина. М.: Сов. композитор, 1978. С. 158-182.

16. *Балаш Б.* Жанровые проблемы музыкального фильма // Искусство кино. М., 1940. № 9. С. 44-51.

17. *Барабаш Н. А.* Телевидение и театр: игры постмодернизма. М.: МПГУ, 2003. 181 с.

18. *Баранцева Н.* Чтобы показывать музыку, надо её слышать! // Откровения телевидения / сост., ред. и вст. статья: А. Свободин. М., 1976 (без указания страниц).

19. *Баркаускас В.* Творческий процесс и телевидение // Музыка и телевидение. В. 1 / сост.: Г. Троицкая и Н. Афонина. М.: Сов. композитор, 1978. С. 110-121.

20. *Белинский А.* Старое танго: Заметки телевизионного практика. М.: Искусство, 1988. 175 с.

21. *Белова Е. П.* Ракурсы танца: телевизионный балет. М.: Искусство, 1991. 127 с.

22. *Беляев И. К.* Спектакль документов: Откровения телевидения. М.: Гелеос, 2005. 352 с.

23. *Березовчук Л. Н.* Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: Учеб. пособие. СПб.: СПбГУКиТ, 2003. 92 с.

24. *Бернадская Ю. С.* Звук в рекламе: Учеб. пособие. М.: Юнити-Дана, 2007. 135 с.

25. *Блок Д., Бугославский С.* Музыкальное сопровождение в кино. М.-Л.: Теа-кино-печать, 1929. 125, [5] с.

26. *Блюм В.* А нужно ли вообще музыкальное «оформление»? // Радиослушатель. М., 1930. № 22. С. 6.

27. *Борисова Е. Б.* Молодёжная музыка и социализирующая функция СМИ // Наука телевидения: Науч. альманах. В. 9. М., 2012. С. 109-114.

28. *Бородин А.* Радиокомпозиции // Говорит СССР. М., 1933. № 16. С. 17-23.

29. Бочарова Т. Программирование музыкальной коммерческой радиостанции (Опыт радиостанции «Максимум») // Отечественное радио в современных условиях: Сб. статей. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 1998. С. 70-100.

30. *Браудо Е.* Культурная революция и задачи музыкального широковещания // Радио всем. М., 1928. № 9. С. 225-226.

31. *Бродова И. А.* Основные принципы театрализации музыки в драматическом спектакле: Автореф. кандидат. диссертации / Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1990. 20 с.

32. *Бубукин А. В.* Эфирные тайны. Новосибирск: FM-реклама, 2003. 148 с.

33. *Бугославский С.* О планировании музыки по радио // Говорит СССР. М., 1934. № 1. С. 49-50.

34. *Бугославский С.* О специфике музыкального вещания // Говорит СССР. М., 1933. № 20. С. 9-10.

35. *Бугославский С.* Сделать «серьёзную» музыку «лёгкой» // Говорит СССР. М., 1933. № 20. С. 33-34.

36. *Бугославский С.* Этапы художественного радиовещания // Радиослушатель. М., 1928. № 13. С. 11.

37. *Бугославский С.*, *Мессман В.* Музыка в кино (На кино-музыкальном фронте. Принципы и методы кино-музыки. Опыт кино-музыкальной композиции). М.: Кинопечать (Кино-издательство РСФСР), 1926. 96 с.

38. *Бысько М. В.* Звуки современного информационного радиоэфира // ЭНЖ «Медиамузыка». № 1 (2012). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_3.html (дата обращения: 27.08.2013).

39. *Бысько М. В.* «Медиамузыка» и формы всемирной кооперации // Российские исследования массмедиа и журналистики в международном контексте: Матер. всерос. научно-практ. конф. (23-24 мая 2013 года) / отв. ред.-сост.: С. Г. Корконосенко. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2013. С. 196-197.

40. *Бысько М. В.* «НАШЕ время»: фестиваль социальной рекламы // ЭНЖ «Медиамузыка». Новости, обзоры, анонсы: единая информ-страница. URL: http://mediamusic-journal.com/news/OUR Time.html (дата обращения: 27.08.2013).

41. *Бысько М. В.* Основы радиовещания: План учеб. курса. М.: ООО «Медиамузыка», 2013. 12 с.

42. *Бысько М. В.* Электронный научный журнал «Медиамузыка» // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2013. № 1 (12). С. 46-47.

43. *Бысько М. В.* «Эфирные тайны»: десять лет спустя // ЭНЖ «Медиамузыка». № 2 (2013). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_4.html (дата обращения: 27.08.2013).

44. *Бысько М. В., Чернышов А. В.* Музыкальная заставка: звучащий символ // ЭНЖ «Медиамузыка». № 2 (2013). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_3.html (дата обращения: 27.08.2013).

45. *Вакурова Н. В., Московкин Л. И.* Типология жанров современной экранной продукции: Учеб. пособие. М.: ИСИ, 1997. 62 с.

46. *Вартанов А.* Встречи с оперой // Сов. музыка. М., 1985. № 4. С. 95-98.

47. *Васильева Т. В.* Музыка в развитии радиовещания: эволюция функций // Говорит и показывает РТ. СПб.: Изд-во СПбГУ, 1997. С. 36-47.

48. *Васина-Гроссман В. А.* Заметки о музыкальной драматургии фильма (киномузыка — песня — опера — симфонизм) // Вопросы киноискусства (ежегод. историко-теорет. сб.). М.: Наука, 1967. В. 10. С. 209-225.

49. *Васина-Гроссман В. А.* Музыка в кинофильме // Искусство кино. М., 1964. № 10. С. 57-62.

50. *Вендров М. И.* Звук в телевизионной программе: Учеб. пособие. Л.: ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1988. 54, [2] с.

51. *Винников В.* Перспективы радиоэстрады // Говорит СССР. М., 1934. № 20. С. 38-39.

52. *Владимиров Л.* Музыка и драматургия художественного фильма // Искусство кино. М., 1952. № 3. С. 81-86.

53. *Волк И.* Звук в фильме // Искусство кино. М., 1948. № 4. С. 25-26.

54. *Волков-Ланит Л.* Музыка фильма и её теоретики // Искусство кино. М., 1939. № 8. С. 39-43.

55. *Володин В.* О фильме с музыкой и музыкальных фильмах // Искусство кино. М., 1954. № 10. С. 52-59.

56. *Воскресенская И. Н.* Звуковое решение фильма. М.: Искусство, 1978. 126 с.

57. *Гаврилова Н.* Ромео и Джульетта. Прикосновение к вечности // Откровения телевидения / сост., ред. и вст. статья: А. Свободин. М., 1976 (без указания страниц).

58. *Галеев Б. М.* Абстрактное кино и светомузыка? // Прометей-2000 (материалы международ. конференции). Казань: Фэн, 2000. С. 185-189.

59. *Галеев Б. М.* Светомузыка: становление и сущность нового искусства. Казань: Таткнигоиздат, 1976. 272 с.

60. *Галеев Б.* Скрябин и Эйзенштейн. Кино и видимая музыка // Волга. Саратов, 1967, № 7. С. 150-162.

61. *Галеев Б. М.* Содружество чувств и синтез искусств. М.: Знание, 1962. 63 с.

62. *Галеев Б. М.* Телевидение и его место в системе искусств // Web-сайт НИИ «Прометей» [АН РТ, КГТУ им. А. Н. Туполева]. URL: http://prometheus.kai.ru/in2_r.htm [раздел «Телевидение»] (дата обращения: 18.05.2011).

63. *Галеев Б. М.* Человек, искусство, техника (проблема синестезии в искусстве). Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1987. 264 с.

64. *Гевиксман В.* Музыка в документальном кино // Искусство кино. М., 1958. № 11. С. 100-102.

65. *Голядкин Н. А.* Краткий очерк становления и развития отечественного и зарубежного телевидения / 2-е изд. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2001. 92 с. (ч. I), 75 с. (ч. II).

66. *Голядкин Н. А.* Творческая телереклама: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2005. 172 с.

67. *Горбунова И. Б.* Информационные технологии в музыке. Т. 1: Архитектоника музыкального звука: Учеб. пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2009. 175 с.

68. *Горбунова И. Б.* Информационные технологии в музыке. Т. 2: Музыкальные синтезаторы: Учеб. пособие. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2010. 205 с.

69. *Горбунова И. Б.* Музыкально-компьютерные технологии: лаборатория // ЭНЖ «Медиамузыка». № 1 (2012). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_5.html (дата обращения: 27.08.2013).

70. *Горюнова Н. Л.* Художественно-выразительные средства экрана. Ч. 3: Изобразительно-звуковой образ: Учеб. пособие. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2000. 47 с.

71. *Григорьянц Н. Н.* На экране — музыка (Из опыта работы редактора). М.: НМО ГКРТ, 1967. 89 с.

72. *Гринберг М.* Музыкальное оформление радиогазет // Говорит Москва. М., 1930. № 31. С. 2.

73. *Дашкевич В. С.* Музыка и кино: Из лекций, прочитанных на факультете дополнительного профессионального образования / ВГИК им. С. А. Герасимова. М.: ВГИК, 2001. 45 с.

74. *Дворко Н. И.* Профессия — режиссёр мультимедиа. СПб.: Изд-во СПбГУП, 2004. 160 с.

75. *Дворко Н. И.* Основы звукового дизайна цифровых медиа: теория и практика: Учеб. пособие. СПб: СПбГУКиТ, 2010. 40 с.

76. *Дворниченко О. И.* Гармония фильма. М.: Искусство, 1981. 200 с.

77. *Дворниченко О. И.* Звуковые обои телевидения // ТелерадиоЭФИР. М., 1991. Апрель. С. 24-25.

78. *Дворниченко О. И.* Музыка как элемент экранного синтеза: Автореф. кандидат. диссертации / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. М., 1975. 27 с.

79. *Дворниченко О.* Об экранной интерпретации музыки // Музыка и телевидение. В. 1 / сост.: Г. Троицкая и Н. Афонина. М.: Сов. композитор, 1978. С. 196-230.

80. *Деникин А. А.* Американское и европейское видеоискусство 1960-2005: Кандидат. диссертация / ГИИ М-ва культуры РФ. М., 2008. 216 с.

81. *Деникин А. А.* Звуковой дизайн в видеоиграх. Технологии «игрового» аудио для непрограммистов. М.: ДМК Пресс, 2012. 696 с.

82. *Деникин А. А.* Звуковой дизайн в кинематографе и мультимедиа. М.: Изд-во ГИТР, 2012. 394 с.

83. *Деникин А. А.* Модель диегетического анализа звука в экранных медиа // ЭНЖ «Медиамузыка». № 2 (2013). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html (дата обращения: 27.08.2013).

84. *Деникин А. А.* О звуке в видеоиграх // ЭНЖ «Медиамузыка». № 1 (2012). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_4.html (дата обращения: 27.08.2013).

85. *Дубовцева Л.* Беседа Людмилы Дубовцевой: О секретах музыкальной радиожурналистики // Ключи к эфиру: В 2-х кн. Кн. 2. Основы мастерства: Опыт, практические советы / ред.: Г. А. Шевелёв. М.: Аспект Пресс, 2007. С. 69-118.

86. *Джанизаде В. М.* Жанры музыкального искусства и формы их бытования на телевидении // Методологические проблемы изучения телевидения и радиовещания: Сб. статей / ред.: Э. Г. Багиров. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1981. С. 138-146.

87. *Егоров В. В.* Музыка и телевидение // Телевидение между прошлым и будущим. М.: Воскресенье, 1999. С. 333-341.

88. *Егоров В. В.* Терминологический словарь телевидения: Основные понятия и комментарии / 3-е изд. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 1997. 92 с.

89. *Егорова Т. К.* Музыка сериала // Сов. музыка. М., 1985. № 4. С. 98-102.

90. *Егорова Т. К.* Музыкальная драматургия многосерийного телефильма // Массовые виды и формы искусства. М.: ВНИИ искусствознания, 1985. С. 158-165.

91. *Егорова Т. К.* Музыка советского фильма: Историческое исследование: Доктор. диссертация / ГИИ М-ва культуры РФ. М., 1998. 463 с.

92. *Егорова Т. К.* Проблемы музыкальной драматургии многосерийного игрового телефильма: Автореф. кандидат. диссертации / ВНИИ искусствознания. М., 1985. 26 с.

93. *Ермишева М. Н.* Звук как пластически-смысловое выражение идеи телевизионного документального фильма: Автореф. кандидат. диссертации / ИПК работников телевидения и радиовещания. М., 2010. 28 с.

94. *Ермишева М. Н.* Роль музыки в современном документальном фильме // Вестник ИПК работников телевидения и радиовещания. М., 2009. № 9. С. 10-19.

95. *Ермишева М. Н.* Роль шумов в современном документальном фильме // Вестник Московского государственного областного университета. М., 2009. № 4. С. 230-233.

96. *Ефимова Н. Н.* Звук в эфире: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2005. 142 с.

97. *Ефимова Н.* Звук в эфире — явление особенное! // Звукорежиссёр. М., 2005. № 5. С. 39-41.

98. *Ефимова Н. Н.* Звуковое решение телевизионных программ: Учеб. пособие. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 1999. 34 с.

99. *Ефимова Н. Н.* Культура работы со звуком в эфире: Учеб. пособие. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2003. 40 с.

100. *Ефимова Н. Н.* Музыка в структуре художественных телепередач: Учеб. пособие. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 1997. 125 с.

101. *Ефимова Н. Н.* Монтаж звуковых фонограмм: Метод. пособие. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2006. 19 с.

102. *Ефимова Н.* Основные задачи профессиональной подготовки звукорежиссёра ТВ и РВ // Звукорежиссёр. М., 2006, № 1. С. 40-42.

103. *Ждан В. Н.* Вопросы мастерства в научно-популярной кинематографии. М.: Госкиноиздат, 1952. 183 с.

104. *Ждан В. Н.* Эстетика фильма. М.: Искусство, 1982. 375 с.

105. *Ждан В. Н.* Эстетика экрана и взаимодействие искусств. М.: Искусство, 1987. 494, [1] с.

106. *Жукоцкая З. Р.* Музыка и телевидение: Учеб. пособие к спецкурсу «Искусство XX века». Нижневартовск: Приобье, 1999. 96 с.

107. *Журкова Д. А.* Музицирующие герои современного экрана // Наука телевидения: Науч. альманах. М., 2012. В. 9. С. 229-241.

108. *Зайцева Л. А.* Выразительные средства кино. М.: Знание, 1971. 160 с.

109. *Закревский Ю. А.* Звуковой образ в фильме / Изд. второе. М.: Искусство, 1970. 128 с.

110. *Игнатов П. В.* Эволюция средств художественной выразительности в творчестве звукорежиссера: Автореф. кандидат. диссертации / СПбГУП. СПб., 2006. 26 с.

111. *Иоффе И. И.* Музыка советского кино. Основы музыкальной драматургии. Л.: ГМНИИ, 1938. С. 165.

112. *Иоффе И. И.* Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. Л.: ГМНИИ, 1937. 412 с.

113. *Казарян Р. А.* Звуковая перспектива // Киноведческие записки. М., 1992. № 15. С. 110-119.

114. *Калашникова И. В.* Интерпретация музыкального произведения: академическая музыка на отечественном телевидении 80-90-х годов XX века: Автореф. кандидат. диссертации / РАМ им. Гнесиных. М., 2006. 22 с.

115. *Калашникова И. В.* Новая жизнь музыки в эфире // Alma mater: Вестник высшей школы. М., 2002. № 10. С. 29-33.

116. *Камрукова З. Р.* Музыка и телевидение: опыт культурологического анализа: Автореф. кандидат. диссертации / Нижневартовский пед. ин-т. Челябинск, 1997. 18 с.

117. *Караев К.* Музыкальная культура и телевидение // Музыка и телевидение. В. 1 / сост.: Г. Троицкая и Н. Афонина. М.: Сов. композитор, 1978. С. 3-4.

118. *Каретников Н.* «…по принципу береговой линии…» (интервью 1979 года) // Киноведческие записки. М., 1994. № 21. С. 127-132.

119. *Карцов Н. П.* «Показывают» музыку // Карцов Н. П. Телевидение в нашей жизни. М.: Знание, 1981. С. 43-55.

120. *Кац Б.* Простые истины киномузыки: Заметки о музыке Андрея Петрова в фильмах Георгия Данелия и Эльдара Рязанова. Л.: Сов. композитор, 1988. 229, [1] с.

121. *Качерович А.* Звук в фильме. М.: Искусство, 1966. 116 с.

122. *Келлисон К.* Продюсирование на телевидении: практический подход. Минск: Гревцов Паблишер, 2007. 384 с.

123. *Керчели И.* Музыкальные программы Всесоюзного радио (из истории отечественного музыкального радиовещания) // Web-сайт Музея радио и телевидения в Интернете TVMuseum.ru [ТЦ ЮНЕСКО, Москва]. URL: http://tvmuseum.ru/catalog.asp?ob_no=5743 (дата обращения: 15.03.2012).

124. *Клиот А.* Музыка в телевизионной постановке. М.: НМО ГКРТ, 1964. 133 с.

125. *Клиот А.* Музыка слова и слово о музыке // Телевидение и радиовещание. М., 1984. № 11. С. 18-19; № 12. С. 33-34.

126. *Клиот А.* «Ничего, подложим музычку…» // Телевидение и радиовещание. М., 1988. № 12. С. 16-17.

127. *Клотынь А.* К эстетике музыкального оформления телевизионных передач (Из опыта звукорежиссёра) // Музыка и телевидение. В. 1 / сост.: Г. Троицкая и Н. Афонина. М.: Сов. композитор, 1978. С. 121-157.

128. *Козинцев Г.* Глубокий экран. М.: Искусство, 1971. 254 с.

129. *Кононенко Н. Г.* Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма: Автореф. кандидат. диссертации / ГИИ М-ва культуры РФ. М., 2008. 18 с.

130. *Корганов Т., Фролов И.* Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964. 351 с.

131. *Корев С.* Оперный сезон на радио // Говорит СССР. М., 1934. № 14. С. 17-19.

132. *Корев С.* Советская музыка на радио // Говорит СССР. М., 1935. № 21. С. 7-11.

133. *Корыхалова Н.* Инструментальная музыка на телевизионном экране // Музыка и телевидение. В. 1 / сост.: Г. Троицкая и Н. Афонина. М.: Сов. композитор, 1978. С. 66-89.

134. *Красильников И.* Музыкальные функции звукорежиссёрских средств // Музыка и Электроника. М., 2008. № 2. С. 8-9.

135. *Крылова А. В.* Звук в рекламе: Учеб. пособие. Ростов н / Д: Феникс, 2008. 317 с.

136. *Крылова А.* Рекламная аудиокоммуникация в современной культуре. Ростов н / Д: Изд-во РГУ, 2004. 216 с.

137. *Крюков А. Н.* Музыка в городе-фронте. Л.: Музыка, 1975. 176 с.

138. *Крюков А. Н.* Музыкальная жизнь сражающегося Ленинграда: Очерки. Л.: Сов. композитор, 1985. 120 с.

139. *Кульберг Б.* Влияние телевизионной специфики на создание балетной постановки // Музыка и телевидение. В. 1 / сост.: Г. Троицкая и Н. Афонина. М.: Сов. композитор, 1978. С. 56-66.

140. *Кузнецов Г. В.* Критерии качества телевизионной программы. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2002. 69 с.

141. *Кулаковский Л.* Опера и звуковое кино // Сов. музыка. М., 1933. № 4. С. 13-26.

142. *Куржиямская А. М.* Рапсодии телеэкрана: Заметки о музыкальном телевидении. М.: Искусство, 1983. 145 с.

143. *Куржиямский М.* Симфония шумов // Радиослушатель. М., 1930. № 22. С. 6.

144. *Курченко А.* Заметки о музыке в многосерийных фильмах // Сов. музыка. М., 1974. № 8. С. 35-41.

145. *Курышев А.* Звуковые спецэффекты в кино // Звукорежиссёр. М., 2005. № 4. С. 42-45.

146. *Курышева Т. А.* Диалоги о музыке перед камерой. М.: АСТ, 2005. 349, [3] с.

147. *Курышева Т. А.* Музыкальная журналистика и музыкальная критика: Учеб. пособие. М.: Владос-Пресс, 2007. 294, [1] с.

148. *Курышева Т. А.* Театральность и музыка. М.: Сов. композитор, 1984. 201 с.

149. *Лавровский Л.* Балет на экране // Искусство кино. М., 1954. № 4. С. 99-105.

150. *Лаупер А.* Одежда для эфира // Звукорежиссёр. М., 2003. № 9. С. 46-49.

151. *Лейтес Л. С.* К истории отечественного радиовещания // Электросвязь. М., 2001. № 3. С. 47.

152. *Лейтес Л. С.* Развитие техники ТВ-вещания в России: Справочник. М.: ИД «Святогор», 2005. 224 с.

153. *Лерман Р. В.* Оскар Фишингер: шедевры светомузыкального кино // Светомузыка на кино- и телеэкране (тез. докл.). Казань: КАИ, 1989. С. 21-24.

154. *Лисса З.* Эстетика киномузыки / пер. с нем.: А. О. Зеленина и Д. Л. Каравкина. М.: Искусство, 1970. 496 с.

155. *Лондон К.* Музыка фильма / пер. с нем. под ред. М. Черёмухина. М.-Л.: Искусство, 1937. 208 с.

156. *Лозовская В. Ю.* Особенности рекламы на телевидении: Автореф. кандидат. диссертации / ИПК работников телевидения и радиовещания. М., 2003. 32 с.

157. *Лотман М. Ю.* Репетиция оркестра в развивающемся мире // Киноведческие записки. М., 1992. № 15. С. 145-165.

158. *Лукачер В.* Пустите грампластинку в радиовещание // Сов. радио и телевидение. М., 1964, № 2. С. 17.

159. *Маковеев В*. Главный строитель телецентра: Записки о любимом начальнике // Телецентр. М., 2006 (декабрь)-2007 (январь). № 6 (20). С. 50-57.

160. *Малышев Ю.* Телевидение и музыканты (Субъективные заметки) // Музыка и телевидение. В. 1 / сост.: Г. Троицкая и Н. Афонина. М.: Сов. композитор, 1978. С. 90-110.

161. *Мартен М.* Язык кино. М.: Искусство, 1959. 292 с.

162. *Марченко Т. А.* Радиотеатр: страницы истории и некоторые проблемы. М.: Искусство, 1970. 221 с.

163. *Марченко Т. А.* Радиотеатр и телетеатр: типология форм: Учеб. пособие. Л.: ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1988. 70, [1] с.

164. *Мацкевич Ю. Я.* Музыка и звук в фильме / пред.: Л. В. Кулешов. Ч. I. М.: Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1968. 160 с.

165. *Меерзон Б. Я.* Акустические основы звукорежиссуры. М.: Аспект-Пресс, 2004. 205 с.

166. *Меерович И. М.* Музыка в спектакле драматического театра: Учеб. пособие. М.: ГИТИС, 1983. 71 с.

167. *Меньшикова А. А.* Радио — детям. М.: НМО ГКРТ, 1966. 99 с.

168. *Микоян Н. А.* Киномузыка Арама Хачатуряна. М.: Сов. композитор, 1984. 73 с.

169. Музы XX века: Художественные проблемы средств массовой коммуникации: Сб. ст. М.: Искусство, 1978. 304 с.

170. *Мусаева Ф.* Телеопера: проблемы жанра // Сов. музыка. М., 1980. № 1. С. 78-82.

171. *Набок И. Л.* Идеологическая функция музыки. Л.: Музыка, 1987. 78 с.

172. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 384 с.

173. *Неретина М. С., Чернышов А. В.* Филип Гласс: музыка экрана // ЭНЖ «Медиамузыка». № 1 (2012). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_2.html (дата обращения: 27.08.2013).

174. *Новикова А. А.* Современные телевизионные зрелища: Истоки, формы и методы воздействия. СПб.: Алетейя, 2008. 208 с.

175. *Новикова А. А.* Телевидение и театр: пересечение закономерностей: Анатомия современного телевизионного зрелища: Парадоксы телевизионного пространства. М.: УРСС, 2004. 176 с.

176. Новые аудиовизуальные технологии: Учеб. пособие / М-во культуры и массовых коммуникаций, Федерал. агентство по культуре и кинематографии, Рос. ин-т культурологии и др. / отв. ред.: К. Э. Разлогов. М.: УРСС, 2005. 488 с.

177. *Ногайбаева-Брайтмэн Е.* Опера в эпоху ТВ // Радио и телевидение. М., 1986. № 4. С. 33-37.

178. *Ногайбаева-Брайтмэн Е. И.* Опера на экране: принципы воплощения: Автореф. кандидат. диссертации / Магнитогорск. гос. консерватория. Магнитогорск, 1998. 23 с.

179. *Ногайбаева-Брайтмэн Е.* О тенденциях оперного ТВ-театра // Радио и телевидение. М., 1989. № 7. С. 37-38.

180. *Овчинников Е. В.* От классического джаза к свингу: Лекция. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. 64 с.

181. *Овчинникова Т. К.* Жанры вокально-хоровой музыки на телевизионном экране // Дом Бурганова. Пространство культуры. М., 2009. № 1. С. 238-247.

182. *Онеггер А.* Предисловие Артура Онеггера (1934 г.) // Лондон К. Музыка фильма. М.-Л.: Искусство, 1937. С. 11-14.

183. *Острецов А.* Музыка в звуковом кино // Сов. музыка. М., 1933. № 1. С. 51-73.

184. *Острецов А.* Проблема музыкальной драматургии в тонфильмах // Сов. музыка. М., 1934. № 11. С. 5-21.

185. *Петров А. П., Колесникова Н. А.* Диалог о киномузыке. М.: Искусство, 1982. 175 с.

186. *Петрова И. Ф.* Музыка советского кино. М.: Знание, 1964. 71 с.

187. *Петрушанская Е.* Агит-гиньоль. О музыке для масс по Авраамову и Термену // Ракурсы. В. 9 / ред.-сост.: А. С. Вартанов. М.: ГИИ, 2012. С. 262-286.

188. *Петрушанская Е. М.* Инструментальная музыка на телевизионном экране: Эстетические проблемы адаптации: Автореф. кандидат. диссертации / ВНИИ искусствознания. М., 1987. 25 с.

189. *Петрушанская Е.* О некоторых тенденциях бытования классической музыки на отечественном телеэкране конца века // Телефорум. М., 2002. Январь-февраль. С. 30-34.

190. *Петрушанская Е.* О «ТЕЛЕтелесных» ориентирах среди музыкальных ценностей телевидения // Ракурсы. В. 8. М.: ГИИ, 2010. С. 199-213.

191. *Петрушанская Р.* Спасти и сохранить: О музыкальных программах современного радиовещания. Воспоминания // Музыкальная жизнь. М., 1995. № 1. С. 4-6.

192. *Пожидаев Г. А.* Музыка на фронтах Великой Отечественной Войны // Музыка на фронтах Великой Отечественной войны: Статьи. Воспоминания. М.: Музыка, 1970. С. 5-143.

193. *Познин В. Ф.* Англо-русский словарь-справочник по телевидению, радио, кино. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2000. 93, [3] с.

194. *Познин В. Ф.* Выразительные средства экранных искусств: эстетический и технологический аспекты: Автореф. доктор. диссертации / СПбГУ и СПбГУП. СПб., 2009. 46 с.

195. *Полегаева Е. Р.* Развитие экранного языка и его взаимодействие с классическими искусствами: Автореф. кандидат. диссертации / Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. М., 1982. 30 с.

196. *Поляновский Г.* Радиогазета и музыка // Радиослушатель. М., 1929. № 36. С. 9.

197. *Прохоров А.* Будущее компьютерной фильмы // Искусство кино. М., 1994. № 2. С. 84-90.

198. *Пульвер А.* Музыка — элемент драматургии // Искусство кино. М., 1936. № 5. С. 55-56.

199. *Пынина Т. Ю.* Российский FM: музыка в эфире: Учеб.-метод. пособие / науч. ред.: Я. Н. Засурский. М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 2003. 72 с.

200. Радио: музыкальное, новостное, общественное...: Сб. статей / ред.: В. А. Сухарева, А. А. Аллахвердов. М.: Фонд независимого радиовещания, 2001. 224 с.

201. *Рабинович Д.* Методика пояснений к оперным трансляциям // Говорит СССР. М., 1934. № 14. С. 20-24.

202. *Разлогов К. Э.* Искусство экрана: проблемы выразительности. М.: Искусство, 1982. 158 с.

203. *Разлогов К. Э.* Кино на фоне ТВ // Свободная мысль — XXI (теорет. и полит. журнал). М., 2002. С. 78-88.

204. *Рачковская В.* Музыкальный экран // Шаболовка, 53: Страницы истории сов. телевидения / сост.: А. Ю. Розов. М.: Искусство, 1988. С. 181-190.

205. *Рудь И. Д., Цуккерман И. И.* Художественное изображение в телевидении. М.: Искусство, 1987. 128 с.

206. *Румянцев С.* Коммунистические колокола // Web-сайт Термен-центра [Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского]. URL: http://theremin.ru/archive/avraamov2.htm (дата обращения: 08.03.2012).

207. *Русинова Е. А.* Влияние новых многоканальных звуковых технологий на киноязык (На опыте зарубежного кинематографа): Автореф. кандидат. диссертации / ВГИК им. С. А. Герасимова. М., 2004. 30 с.

208. *Рыженко Н., Смирнов-Голованов В.* Кино плюс балет — новое искусство! (интервью) // Откровения телевидения / сост., ред. и вст. статья: А. Свободин. М., 1976 (без указания страниц).

209. *Рыженко Н., Смирнов-Голованов В.* Новое амплуа Терпсихоры // Сов. радио и телевидение. М., 1969. № 3. С. 10-12.

210. *Сабашникова Е. С.* Третье рождение: Пути развития телевизионного театра. М.: Искусство, 1982. 168 с.

211. *Севастьянова С. С.* Кульминация в произведениях экранного музыкального театра // Культура и искусство. М., 2012. № 2. С. 102-110.

212. *Севастьянова С. С.* Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре: Кандидат. диссертация / Казан. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. Астрахань, 2004. 273 с.

213. *Семёнов В.* Художественные принципы музыкального оформления документальных передач // Телевидение вчера, сегодня, завтра. В. 1 / сост.: Э. Ефимов. М.: Искусство, 1981. С. 164-184.

214. *Сергеева Т. С.* Музыкальный мир фильмов С. Параджанова: музыка в медиатексте // Современное коммуникативное пространство журналистской науки, практики и образования. Опыт регионов. В. 3. Казань: КГУ, 2009. С. 125-137.

215. *Скоморовский Г. С.* Режиссура музыкального телевидения: План курса // Web-сайт Высшей школы телевидения [МГУ им. М. В. Ломоносова]. — URL: http://ftv.msu.ru/units/cathedras/prog/jour_tv/muz_tv.php (дата обращения: 25.03.2012).

216. *Смирнов А.* Конкретная музыка // Web-сайт Термен-центра [Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского]. URL: http://theremin.ru/lectures/muconcr.htm (дата обращения: 08.03.2012).

217. *Смирнов А.* Рисованный звук // Web-сайт Термен-центра [Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского]. URL: http://theremin.ru/lectures/grsound.htm (дата обращения: 19.12.2011).

218. *Смирнов В. В.* Система жанров радиожурналистики: Учеб. пособие. М.: РИО ИПК работников телевидения и радиовещания, 2004. 82 с.

219. *Соболева М. А.* Монтаж музыкальных фонограмм // Звукорежиссёр. М., 2002. № 8. С. 72-75; № 9. С. 50-53; № 10. С. 62-65.

220. *Советкина Э. Н.* Эстетика музыкальных видеоклипов. М.: Триада, Лтд, 2005. 92 с.

221. *Соколов А. Г.* Монтаж изображения и звука: Учеб. пособие. М.: Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1988. 80 с.

222. *Соколов А.* О звукотворчестве на телевидении // Звукорежиссёр. М., 2004. № 3. С. 64-71.

223. *Сокуров А.* Тени звука // Искусство кино. М., 1994. № 12. С. 13-17.

224. *Соловьёв А. В.* Философско-культурологические аспекты онтики звука и образа в контексте цифрового искусства // ЭНЖ «Медиамузыка». № 1 (2012). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_6.html (дата обращения: 27.08.2013).

225. *Стёркин Т. А.* Становление профессии: О режиссуре муз. телевидения. М.: Искусство, 1980. 151 с.

226. *Столяров А.* Телевидение классики (интервью) // Телефорум. М., 2002. Январь-февраль. С. 35-38.

227. *Стракович Ю. В.* Фоновая музыка: вчера, сегодня, завтра // Художественная культура/Art & Culture Studies / ГИИ М-ва культуры РФ. М., 2012. В. 4. URL: http://sias.ru/magazine/vypusk-4/istoriya-i-sovremennost/687.html (дата обращения: 02.11.2012).

228. *Табакаев Д. Б.* Использование музыкальных средств в современной политике: Автореф. кандидат. диссертации / Кемеров. гос. ун-т. Кемерово, 2005. 27 с.

229. *Тамберг Э.* Музыка в текстовых передачах // Сов. радио и телевидение. М., 1959. № 4. С. 18-19.

230. *Тарковский А.* Запечатлённое время // Вопросы киноискусства (ежегод. историко-теорет. сб.). М.: Наука, 1967. В. 10. С. 79-102.

231. *Таршис Н. А.* Музыка спектакля. Л.: Искусство, 1978. 128 с.

232. *Тимофеева А.* Шумовое оформление фильмов и телесериалов. Ч. 1-3 // Звукорежиссёр. М., 2011. № 4. С. 34-38; № 5. С. 40-45; № 6. С. 40-42.

233. *Тихонов А.* Первый русский звукорежиссёр и продюсер // Звукорежиссёр. М., 2011. № 8. С. 58-60.

234. *Томас-Босовская О. Б.* Музыка в отечественном драматическом театре XX века: проблемы истории и теории жанра: Автореф. кандидат. диссертации / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. М., 1991. 23 с.

235. *Трахтенберг Л.* Кинофильм и звукооператор. М.: Искусство, 1963. 191 с.

236. *Трахтенберг Л.* Мастерство звукооператора. М.: Искусство, 1972. 192 с.

237. *Троицкая Г.* Музыка и актуальные проблемы телевидения // Музыка и телевидение. В. 1 / сост.: Г. Троицкая и Н. Афонина. М.: Сов. композитор, 1978. С. 230-255.

238. *Троицкая Г.* Музыкально-сценический образ на экране // Сов. музыка. М., 1954. № 11. С. 83-89.

239. *Троицкая Г.* Музыка и телевидение // Искусство голубого экрана: Сб. статей / сост.: Г. Михайлова. М.: Искусство, 1968. С. 136-150.

240. *Троицкая Г*. Музыкальные горизонты // Многосерийный телефильм: истоки, практика, перспективы: Сб. статей / сост.: Г. Михайлова. М.: Искусство, 1976. С. 149-163.

241. *Троицкая Г. Я*. Роль музыки в развитии довоенного кинематографа и телевидения: Автореф. кандидат. диссертации / Институт истории искусств Министерства культуры СССР. М., 1975. 24 с.

242. *Трошин А.* Кино и телевидение. М.: Знание, 1981. 47 с.

243. *Турицын В. Н.* Звуковая атмосфера в драматургии фильма (звук и музыка): Автореф. кандидат. диссертации // Всесоюз. гос. ин-т кинематографии. М., 1968. 24 с.

244. *Уваров С.* Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: ИД «Классика-XXI», 2011. 160 с.

245. *Успенская М*. Телеэстрада: как это было? // Шаболовка, 53: Страницы истории сов. телевидения / сост.: А. Ю. Розов. М.: Искусство, 1988. С. 191-198.

246. *Феллини Ф.* Делать фильм / пер. с ит. и коммент.: Ф. М. Двин. М.: Искусство, 1984. 287 с.

247. *Фельзенштейн В.* Проблемы музыкального фильма / пер. с нем.: Н. Кравед // Сов. музыка. М., 1969. № 4. С. 53-54.

248. *Фёдоров А. В.* Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности. Таганрог: Изд-во Таганрог. гос. пед. ин-та, 2010. 64 с.

249. *Филд С.* Как писать для радио и телевидения / пер. с англ.: И. Верхолетова. М.: НМО ГКРТ, 1963. 152 с.

250. *Флянгольц Д.* Художники звука // Искусство кино. М., 1948. № 4. С. 26-27.

251. *Франк Г.* Звук как зрительная ассоциация: (Звукорежиссура). СПб.: РИО СПбИКиТ, 1993. 136, [1] с.

252. *Франк Г. Я.* Синхронные съёмки телевидения: (Работа звукорежиссёра). СПб.: РИО СПбИКиТ, 1993. 115, [1] с.

253. *Франк Г. Я.* Шесть бесед о звуке (звукорежиссёр на ТВ). М.: Искусство, 1971. 88 с.

254. *Фрейман И. Г.* Радио-музыка (серия «Энциклопедия необходимых знаний»). Петроград: Полярная звезда, 1923. 59 с.

255. *Френкель Я.* Дружить с песней // Сов. радио и телевидение. М., 1965. № 1. С. 18.

256. *Фрид Э.* Музыка в советском кино. Звук и музыка как элементы кинопоэтики. Из истории советской киномузыки. Опера и кино. Л.: Музыка, 1967. 198, [1] с.

257. *Фрумкин Г. М.* Сценарное мастерство: кино — телевидение — реклама: Учеб. пособие / 3-е изд. М.: Академический проект, 2008. 224 с.

258. *Хангельдиева И. Г.* Взаимодействие и синтез искусств. М.: Знание, 1982. 62 с.

259. *Хангельдиева И. Г.* Музыка в синтетических видах искусств. М.: Знание, 1987. 62, [2] с.

260. *Хангельдиева И. Г.* Музыка: театр, кино, телевидение. М.: Сов. композитор, 1991. 154, [2] с.

261. *Харон Я.* За фильм композитора! // Сов. музыка. М., 1964. № 8. С. 98-101.

262. *Харон Я. Е.* Из жизни звукооператора. Немое! Звуковое! Звукозрительное!!! М.: Союз кинематографистов СССР, Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1987. 91, [4] с.

263. *Харон Я.* Музыка голубого экрана // Сов. музыка. М., 1962. № 12. С. 5-8.

264. *Харон Я. Е.* Музыка документального фильма: Учеб. пособие. М.: Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1974. 27 с.

265. *Хачатурян А.* Музыка фильма // Искусство кино. М., 1955. № 11. С. 30-38.

266. *Хачатурян А.* Претензии композитора // Искусство кино. М., 1953. № 8. С. 43-46.

267. *Хохлов Ю.* Классическую оперу — на экран // Сов. музыка. М., 1952. № 4. С. 69-74.

268. *Хренников Т.* Музыка в кино // Искусство кино. М., 1950. № 1. С. 26-28.

269. *Цвик В. Л.* Телевизионная журналистика: История, теория, практика: Учеб. пособие. М.: Аспект Пресс, 2004. 382 с.

270. *Чаплыгин Н.* Музыка в эфире // Сов. радио и телевидение. М., 1963. № 2. С. 10-12.

271. *Чаплыгин Н.* Музыка в телевидении // Сов. музыка. М., 1959. № 4. С. 146-151.

272. *Чаплыгин Н.* Музыка на радио // Сов. радио и телевидение. М., 1957. № 2. С. 9.

273. *Чемоданов С.* О музыкальном обрамлении текстовых передач // Радиослушатель. — М., 1928. № 6. С. 9.

274. *Чемоданов С.* Первые шаги музыкального вещания // Говорит СССР. М., 1934. № 1. С. 10-11.

275. *Черёмухин М.* Музыка в кинокомедии // Искусство кино. М., 1940. № 10. С. 59-60.

276. *Черёмухин М.* Музыка звукового фильма. М.: Госкиноиздат, 1939. 254 с.

277. *Чернова Н.* Бедный, бедный Большой балет // Сов. радио и телевидение. М., 1968. № 5. С. 34-36.

278. *Чернова Н.* В поисках контактов (Заметки о специфике жанров) // Музыка и телевидение. В. 1 / сост.: Г. Троицкая и Н. Афонина. М.: Сов. композитор, 1978. С. 34-56.

279. *Чернышов А.* Аудиоискусство на радио // Телемир. Киев, 2009. № 1. С. 32-35.

280. *Чернышов А.* АудиоТВпартитура // Журналист. М., 2007. № 11. С. 67-68.

281. *Чернышов А. В.* Библиотеки медиамузыки // Медиатека и Мир. М., 2008. № 2. С. 24-27.

282. *Чернышов А.* В поисках аудиопартитуры // Broadcasting. Телевидение и радиовещание. М., 2007. № 2. С. 70-73.

283. *Чернышов А.* Детское радио: музыкальный формат // Шоу-мастер. М., 2008. № 1. С. 76-78.

284. *Чернышов А. В.* Драматургия песенного видеоклипа // Вестник СПбГУ. Серия 15. Искусствоведение. СПб., 2012. В. 2. С. 159-172.

285. *Чернышов А.* Звуки рекламы // Маркетолог (международ. проф. журнал). М., 2007. № 8. С. 57-60.

286. *Чернышов А.* Звуковидения большого экрана // ТТК. М., 2009. № 2. С. 32-36.

287. *Чернышов А. В.* Звуковой дизайн: к вопросу музыкального оформления речи // Меди@льманах. М., 2012. № 3. С. 28-34.

288. *Чернышов А.* Звуковые заметки о радиоспектакле // Звукорежиссёр. М., 2008. № 6. С. 70-73.

289. *Чернышов А. В.* Звуковые коллекции медиамузыки // Вестник Томского государственного университета. Томск, 2012 (апрель). № 357. С. 67-70.

290. *Чернышов А.* Звуковые конструкции телеэфира // Broadcasting. Телевидение и радиовещание. М., 2007. № 8. С. 26-28.

291. *Чернышов А.* Звуковые технологии видеорекламы // Телецентр. М., 2008. № 1. С. 28-31.

292. *Чернышов А. В.* Истоки медиамузыки // ЭНЖ «Медиамузыка». № 1 (2012). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/1_1.html (дата обращения: 27.08.2013).

293. *Чернышов А. В.* История джаза: программа учебной дисциплины // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2011. № 1 (8). С. 242-249.

294. *Чернышов А.* История медиамузыки // MediaVision. М., 2010. № 1 (февраль). С. 67-70; № 2 (март). С. 70-73.

295. *Чернышов А. В.* К вопросу о звуке в кинофантастике // Вестник Томского государственного университета. Томск, 2012 (ноябрь). № 364. С. 61-64.

296. *Чернышов А. В.* Киномузыка: Программа учебной дисциплины (сокращённый вариант) // Обсерватория культуры. М., 2011. № 4. С. 98-108.

297. *Чернышов А. В.* Киномузыка: Учеб. программа для муз. вузов. М.: ООО «Медиамузыка», 2013. 31 (1) с.

298. *Чернышов А. В.* Киномузыка: теория технологий // Искусство музыки: теория и история / ГИИ М-ва культуры РФ. М., 2012. № 5. С. 127-137. URL: http://sias.ru/upload/iblock/842/chernyshov.pdf (дата обращения: 01.11.2012).

299. *Чернышов А.* Медиамузыка // Меди@льманах. М., 2007. № 5. С. 50-58.

300. *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.

301. *Чернышов А. В.* «Медиамузыка» как учебная дисциплина (текст доклада на Международ. науч.-практ. конференции «Проблемы современного музыкального образования и воспитания» в Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского (6 мая 2008 г.)) // Медиаобразование. М., 2008. № 3. С. 74-84. Или: // Проблемы современного музыкального образования и воспитания: по материалам Международ. науч.-практ. конференции в Московской консерватории (6 мая 2008 года): Сб. статей. М.: Издатель Доленко, 2010. С. 83-93.

302. *Чернышов А. В.* Медиамузыка на телевидении: Учеб. пособие. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2009. 112 с.

303. *Чернышов А.* МЕДИАмузыка на ТВ // Журналист. М., 2007. № 10. С. 54-55.

304. *Чернышов А. В.* Медиамузыка: Учеб. программа для вузов. М.: ООО «Медиамузыка», 2013. 27 с.

305. *Чернышов А. В.* Медийная аудиопартитура и музыка // Меди@льманах. М., 2011. № 3. С. 22-30.

306. *Чернышов А. В.* Мелодия для капкана: Медиамузыкальные проявления кинематографа // Искусство кино. М., 2011. № 5. С. 119-125.

307. *Чернышов А.* Мелодия для маньяка // ТТК. М., 2007. № 2. С. 30-34.

308. *Чернышов А.* Мозаика видеоклипа // Шоу-мастер. М., 2007. № 4. С. 90-93.

309. *Чернышов А.* Музыка в рекламе // Звукорежиссёр. М., 2009. № 10. С. 38-41.

310. *Чернышов А.* Музыка в спортивном телевещании // Broadcasting. Телевидение и радиовещание. М., 2010. № 1. С. 32-34.

311. *Чернышов А. В.* Музыка игрового телесериала // Вестник Дагестанского научного центра. Махачкала, 2012. № 44. С. 108-114.

312. *Чернышов А. В.* Музыка и СМИ цифровой эпохи // Наука телевидения: Науч. альманах. М., 2012. В. 9. С. 222-228.

313. *Чернышов А. В.* Музыкальная история СМИ // Вестник ЧГАКИ. Челябинск, 2010. № 2 (22). С. 70-77.

314. *Чернышов А. В.* Музыкальная теория медиажанров // Музыковедение. М., 2010. № 1. С. 2-9.

315. *Чернышов А.* Музыкальное оформление прямого телеэфира // Журналист. М., 2007. № 6. С. 49-50.

316. *Чернышов А.* Музыкальное оформление телевизионной речи // Звукорежиссёр. М., 2007. № 1. С. 72-75.

317. *Чернышов А.* Музыкальность медиажанров // Телецентр. М., 2008. № 4. С. 26-33.

318. *Чернышов А.* Музыкальные глаза телекамеры // 625. М., 2007. № 3. С. 82-85.

319. *Чернышов А.* Музыкальные «скрепки» телесериала // Звукорежиссёр. М., 2007. № 3. С. 34-36.

320. *Чернышов А. В.* Музыкальный дизайн рекламы в СМИ // Меди@льманах. М., 2012. № 1. С. 32-38.

321. *Чернышов А.* «МЭММ»-2011: Начало // Музыка и Электроника. М., 2011. № 4. С. 2-3.

322. *Чернышов А.* Новая научная категория — «медиамузыка» // Музыкальная академия. М., 2010. № 2. С. 110-112.

323. *Чернышов А.* «Новости» в звуке: от прозы к поэтике // Шоу-мастер. М., 2007. № 2. С. 88-90.

324. *Чернышов А. В.* Нотные цифровые технологии: конвергенция // ЭНЖ «Медиамузыка». № 2 (2013). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_1.html (дата обращения: 27.08.2013).

325. *Чернышов А.* Осторожно, музыка в кадре! // Broadcasting. Телевидение и радиовещание. М., 2007. № 1. С. 64-65.

326. *Чернышов А.* Песня[2] // Телецентр. М., 2008. № 7. С. 36-41.

327. *Чернышов А.* Пираты кинематографического моря // Lumière. Тольятти, 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/ (дата обращения: 21.10.2012).

328. *Чернышов А.* По мультимедийным следам Третьего международного конкурса творчества «Музыка и Электроника» // Музыка и Электроника. М., 2010. № 4. С. 19-20.

329. *Чернышов А. В.* Прямой эфир: музыкальное оформление // Медиаскоп / МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 2012. В. № 1. URL: http://mediascope.ru/node/1012 (дата обращения: 14.02.2012).

330. *Чернышов А.* Радионовости: музыкальный конфуз // Звукорежиссёр. М., 2006. № 9. С. 42-44.

331. *Чернышов А.* Реклама звучащая // Индустрия рекламы. М., 2007. № 13-14. С. 84-87.

332. *Чернышов А.* Рекламная муза // Шоу-мастер. М., 2006. № 4. С. 86-88.

333. *Чернышов А.* Рождение триллера из духа музыки // Телецентр. М., 2008. № 5. С. 28-33.

334. *Чернышов А.* Саунд-мастер: блокбастер // Шоу-мастер. М., 2007. № 3. С. 104-108. Или: // Телецентр. М., 2008. № 6. С. 26-31.

335. *Чернышов А.* Секреты музыкальной драматургии фильма // Звукорежиссёр. М., 2007. № 6. С. 38-42.

336. *Чернышов А.* Симфония экрана: телевизионные жанры музыкального оформления // Телецентр. М., 2006. № 5. С. 59-62.

337. *Чернышов А.* Спортивная музыка // Телецентр. М., 2008. № 8. С. 34-39.

338. *Чернышов А. В.* Структурирующие музыкальные тележанры // Вестник Томского государственного университета. Томск, 2012 (февраль). № 355. С. 47-50.

339. *Чернышов А.* Теле-VIP: песенный клип // Broadcasting. Телевидение и радиовещание. М., 2007. № 7. С. 74-77.

340. *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.

341. *Чернышов А.* Фантастические звуки // Телецентр. М., 2008. № 9. С. 34-39.

342. *Чернышов А.* Функции оформительской музыки на ТВ // Звукорежиссёр. М., 2006. № 8. С. 70-77.

343. *Чернышов А. В.* Цифровые медиа и электронная музыка: шаги навстречу // ЭНЖ «Медиамузыка». Новости, обзоры, анонсы: единая информ-страница. URL: http://mediamusic-journal.com/news/Digital_Media_and_Electronic_Music.html (дата обращения: 27.08.2013).

344. *Чернышов А.* Эпос: звуки, отзвуки, призвуки героики // Телецентр. М., 2008. № 10. С. 32-37; 2009. № 1. С. 38-43; № 2. С. 40-45.

345. *Чернышов А. В.* Disklavier: трансляция концертного выступления из калифорнийского Диснейленда // ЭНЖ «Медиамузыка». Новости, обзоры, анонсы: единая информ-страница. URL: http://mediamusic-journal.com/news/Disklavier.html (дата обращения: 27.08.2013).

346. *Чернышов А.* MIDI-аранжировка // In/Out. М., 2007. № 3. С. 80-84.

347. *Чирков Л.* Музыкальные библиотеки: что? где? когда? // 625. М., 1996. № 5. С. 82, 87.

348. *Шабунина Н. Ю.* Музыка в радиожурналистике: эволюция функций и образная система (1924-2004 гг.): Кандидат. диссертация / СПбГУ. СПб., 2005. 243 с.

349. *Шак Т. Ф.* Анализ музыки в медиатексте: методологический подход // Культурная жизнь Юга России. Краснодар, 2010. № 1 (35). С. 25-27.

350. *Шак Т. Ф.* Закономерности музыкальной драматургии в аспекте драматургии медиатекста (к постановке проблемы) // ПОИСК: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура. М., 2009. В. № 4 (24). С. 42-50.

351. *Шак Т. Ф.* К проблеме структурирования музыкальной формы — композиции в прикладной музыке // ПОИСК: Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура. М., 2010. В. № 1 (25). С. 59-65.

352. *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста. Краснодар: КГУКИ, 2010. 325 с.

353. *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста: Автореф. доктор. диссертации / КГУКИ. Ростов н / Д, 2010. 46 с.

354. *Шак Т. Ф.* Учебный курс «Музыка в структуре медиатекста» // Медиаобразование. М., 2005. № 5. С. 38-42.

355. *Шебалин В.* О киноопере // Искусство кино. М., 1953. № 3. С. 90-94.

356. *Шебалин В.* О пройденном пути // Сов. музыка. М., 1959. № 2. С. 74-84.

357. *Щербина В. И.* Цифровая звукозапись. М.: Радио и связь, 1989. 192 с.

358. *Шерель А. А.* Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: Очерки. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 576 с.

359. *Шерель А. А.* Там, на невидимых подмостках... Радиоискусство: Проблемы истории и теории, 1922-1941. М.: Рос. ин-т искусствознания, 1993. 184 с.

360. *Шерстобоева Е. А.* Музыкальное телевидение: программные и структурно-функциональные особенности: Автореф. кандидат. диссертации / МГУ им. М. В. Ломоносова. М., 2009. 24 с.

361. *Шилова И. М.* Заметки о звуковом решении фильма // Проблемы художественной специфики кино / ред.: С. В. Малинина. М.: ВНИИ искусствознания, 1986. С. 166-173.

362. *Шилова И.* Классическая опера и телевидение (Заметки) // Музыка и телевидение. В. 1 / сост.: Г. Троицкая и Н. Афонина. М.: Сов. композитор, 1978. С. 17-34.

363. *Шилова И.* Музыка открывает, выясняет, разгадывает // Сов. музыка. М., 1969. № 4. С. 55-58.

364. *Шилова И.* О некоторых функциях музыки в фильме // Вопросы киноискусства (ежегод. историко-теорет. сб.). М.: Наука, 1967. В. 10. С. 226-241.

365. *Шилова И.* Превращения музыкального фильма. М.: Бюро пропаганды сов. киноискусства, 1981. 62 с.

366. *Шилова И. М.* Советский музыкальный фильм. М.: Знание, 1980. 48 с.

367. *Шилова И.* Фильм и его музыка. М.: Сов. композитор, 1973. 230 с.

368. *Шнитке А.* Изображение и музыка — возможности диалога // Искусство кино. М., 1987. № 1. С. 67-77.

369. *Шнитке А.* «Не надо заботиться о чистоте средств…» (интервью 1979 года) // Киноведческие записки. М., 1994. № 21. С. 104-116.

370. *Шостакович Д.* Ещё раз о киномузыке // Искусство кино. М., 1954. № 1. С. 85-89.

371. *Шостакович Д.* О музыке к «Новому Вавилону» // Сов. экран. М., 1929. № 11. С. 5.

372. *Эйзенштейн С. М.* Вертикальный монтаж // Искусство кино. М., 1940. № 9. С. 16-25; № 12. С. 27-35; 1941. № 1. С. 29-38.

373. *Эйзенштейн С. М.* Режиссёр и композитор // Сов. музыка. М., 1964. № 8. С. 101-106.

374. *Эйзенштейн С. М., Пудовкин В. И., Александров Г. В.* Будущее звуковой фильмы // Сов. экран. М., 1928. № 32. С. 5. Или // Жизнь искусства. Л., 1928. № 32. С. 4-5.

375. *Юровский А. Я.* Из родословной ТВ // ТелерадиоЭФИР. М., 1991. Январь. С. 10-12; Февраль. С. 14-16; Март. С. 16-18; Апрель. С. 12-14; Май. С. 28-30; Июнь. С. 15-17;

Июль. С. 15-17; Август. С. 8-9; Сентябрь. С. 22-23; Октябрь. С. 20-21; Ноябрь. С. 15-16; Декабрь. С. 16-18.

376. *Языков Л.* «Завод» — наша первая композиция в эфире // Говорит Москва. М., 1930. № 29. С. 10-11.

377. *Ярустовский Б. М.* Музыкальный образ в фильме // Искусство кино. М., 1952. № 11. С. 21-29.

378. 100 Years of De Wolfe Music // Web-site by De Wolfe Music [De Wolfe Ltd.]. URL: http://dewolfe.co.uk/help/news/Nitrate%20to%20Bitrate.pdf (5 pp., access-date: 03.12.2009).

379. *Adorno Th. W.* Musik im Fernsehen ist Brimborium (Gespräch mit Theodor W. Adorno) // Der Spiegel. Hamburg, 1968. № 9. S. 116-124.

380. *Allen B.* Eugene Lauste: Father of Sound on Film // Web-site by AMPS [The Association of Motion Picture Sound, London]. URL: http://amps.net/newsletters/issue22/22_lauste.htm (access-date: 02.03.2012).

381. *Altman R.* Cinema and Popular Song: The Lost Tradition // Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music / ed. by Pamela Robertson Wojcik and Arthur Knight. Durham: Duke University Press, 2001. P. 19-30.

382. *Altman R.* Silent Film Sound. N. Y.: Columbia University Press, 2004. 462 pp.

383. *Alunno M.* Iconography and Gesamtkunstwerk in Parsifal's Two Cinematic Settings // ESM Mediamusic. № 2 (2013). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_2.html (access-date: 27.08.2013).

384. *Alunno M.* Parsifal on TV: Met and Festspielhaus // ESM Mediamusic. News, reviews, previews: unified info page. URL: http://mediamusic-journal.com/news/Parsifal.html (access-date: 27.08.2013).

385. *Anderson G. B.* Music for Silent Films, 1894-1929: A Guide. Washington (DC): Library of Congress, 1988. 182 pp.

386. *Archer Gl. S.* History of Radio to 1926. N. Y.: The American Historical Society, 1938. 421 pp.

387. *Arcos M.* Experimentalismo en la música cinematográfica. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España, 2006. 238 p.

388. *Atkins I. Kahn* Source Music in Motion Pictures. Rutherford (NJ): Fairleigh Dickinson University Press, 1983. 190 pp.

389. *Austerlitz S.* Money for Nothing: A History of the Music Video from the Beatles to the White Stripes. L.-N. Y.: Continuum, 2007. 250 pp.

390. *Banks J.* Monopoly Television: MTV's Quest to Control the Music (Critical Studies in Communication & in the Cultural Industries). Boulder (CO): Westview, 1996. 304 pp.

391. *Barnes J.* Television Opera: The Fall of Opera Commissioned for Television. Woodbridge (Boydell)-Rochester (NY): Boydell, 2002. 138 pp.

392. *Barnier M.* The Sound of the First French Television Advertisements // Music, Sound, and the Moving Image / LUP. Liverpool, 2008. V. 2. № 2. P. 149-152.

393. *Barthes R.* Musica Practica // Barthes R. Image — Music — Text / essays selected and transl. from French by Stephen Heath. L.: Fontana, 1977. P. 149-154.

394. *Bazelon I*. Knowing the Score: Notes on Film Music. N. Y.: Van Nostrand Reinhold Co., 1975. 352 pp.

395. *Beebe R., Middleton J., eds.* Medium Cool: Music Videos from Soundies to Cellphones. Durham (NC): Duke University Press, 2007. 360 pp.

396. *Berg Ch. M.* An Investigation of the Motives for and Realization of Music Accompanying the American Silent Film, 1896-1927. Chicago: Arno, 1976. 300 pp.

397. *Bernstein Ch.* Film Music and Everything Else: Music, Creativity and Culture as Seen by a Hollywood Composer. Beverly Hills (CA): Turnstyle Music, 2000. 131 pp.

398. *Berry A.* Generation X, *South Park*, and Television Music Composition (an interview, cand. By Sean Nye, 2011) // Music in Television: Channels of Listening / ed. by James Deaville, foreword by Claudia Gorbman. N. Y.-L.: Routledge, 2011. P. 217-225.

399. *Biamonte S. G.* Musica e film. Roma: Dell'ateneo, 1959. 274 p.

400. *Biancorosso G.* Beginning Credits and Beyond: Music and the Cinematic Imagination // Echo: A Music Centered Journal / UCLA. L. A., 2001. V. 3. № 1. URL: http://echo.ucla.edu/Volume3-Issue1/biancorosso/biancorosso.pdf (34 pp., access-date: 10.02.2012).

401. *Booth M. W.* Jingle: Pepsi-Cola Hits the Spot // On Record: Rock, Pop, and the Written Word / ed. by Simon Frith and Andrew Goodwin. L.-N. Y.: Routledge, 1990. P. 272-276.

402. *Bornoff J., Salter L.* Music and the Twentieth Century Media. Firenze: Leo S. Olschki, 1972. 219 pp.

403. *Baudino J. E., Kittross J. M.* Broadcasting's Oldest Stations: An Examination of Four Claimants // Journal of Broadcasting / Routledge. 1977 (winter). V. 21. № 1. P. 61-83.

404. *Branwyn G.* Never Mind the Broadcast: In Search of the Art of Music Video // Popular Music and Society. Abingdon, 1996. V. 20. № 3. P. 95-117.

405. *Brepohl Kl.* Lexikon der neuen Medien / Mitarb.: D. Lűke-Schober; Techn. Beratung: G. Kleinke. 3 erw. u aktualisierte Aufl. Kőln: Dt. Inst.-Verl., 1984. 208 S.

406. *Brown J.* Channeling Glenn Gould: Masculinities in Television and New Hollywood // Music in Television: Channels of Listening / ed. by James Deaville, foreword by Claudia Gorbman. N. Y.-L.: Routledge, 2011. P. 183-197.

407. *Brown R. S.* Overtones and Undertones: Reading Film Music. Berkeley-L. A.-L.: University of California Press, 1994. 396 pp.

408. *Brownrigg M*. Film Music and Film Genre: A Thesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy / University of Stirling. Stirling, 2003. 308 pp. (URL: http://dspace.stir.ac.uk/dspace/bitstream/1893/439/1/BrownriggM2003-14072008.pdf).

409. *Brownrigg M.* Hearing Place: Film Music, Geography, and Ethnicity // International Journal of Media and Cultural Politics. Cuenca, 2007. V. 3. № 3. P. 307-323.

410. *Brownrigg M., Meech P.* From Fanfare to Funfair: The Changing Sound of UK Television Idents // Popular Music (special issue 'Music in Television') / ed. by Keith Negus and John Street / CUP. 2002. V. 21. № 3. P. 345-355.

411. *Bruce G. D.* Bernard Herrmann: Film Music and Narrative. Ann Arbor (MI): University Microfilms International Research Press, 1985. 248 pp.

412. *Buhler J., Neumeyer D., Deemer R.* Hearing the Movies: Music and Sound in Film History. N. Y.: Oxford University Press, 2009. 496 pp.

413. *Burlingame J.* Sound and Vision: Sixty Years of Motion Picture Soundtracks. N. Y.: Billboard Books, 2000. 244 pp.

414. *Burlingame J.* TV's Biggest Hits: The Story of Television Themes from «Dragnet» to «Friends». N. Y.: Schirmer, 1996. 338 pp.

415. *Burt G.* The Art of Film Music. Boston: Northeastern University Press, 1994. 260 pp.

416. *Cano Cr.* La musica nel cinema: Musica, immagine, racconto. Roma: Gremese International, 2002. 240 p.

417. *Casadio G.* Opera e cinema: La musica lirica nel cinema italiano dall'avvento del sonoro ad oggi. Ravenna: A. Longo, 1995. 294 p.

418. *Carlin D.* Music in Film and Video Productions. Boston: Focal, 1991. 208 pp.

419. *Chanan M*. Television's Problem with Classical Music // Popular Music (special issue 'Music in Television') / ed. by Keith Negus and John Street / CUP. 2002. V. 21. № 3. P. 367-374.

420. *Chion M.* Audio-Vision: Sound on Screen / ed. and transl. from French by Claudia Gorbman, foreword by Walter Murch. N. Y.: Columbia University Press, 1994. 239 pp.

421. *Chion M.* La Musique au cinéma. P.: Fayard, 1995. 475 p.

422. *Chion M.* Musiques, médias et technologies: Un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir. P.: Flammarion, 1994. 128 p.

423. *Chion M.* Un art sonore le cinema: Histoire, ésthétique, poétique. P.: Cahiers du Cinéma, 2003. 480 p.

424. *Citron M. J.* Opera on Screen. New Haven (CT)-L.: Yale University Press, 2000. 295 pp.

425. *Citron M. J.* When Opera Meets Film. Houston: Rice University Press, 2010. 344 pp.

426. *Coates N. It's What's Happening, Baby!* Television Music and the Politics of the War on Poverty // Music in Television: Channels of Listening / ed. by James Deaville, foreword by Claudia Gorbman. N. Y.-L.: Routledge, 2011. P. 165-181.

427. *Cockshott G.* Incidental Music in the Sound Films. L.: BFI Publishing, 1946. 8 pp.

428. *Collins K.* Video Games Killed the Cinema Star: It's Time for a Change in Studies of Music and the Moving Image // Music, Sound, and the Moving Image / LUP. Liverpool, 2007. V. 1. № 1. P. 15-19.

429. *Comuzio E.* Colonna sonora: Dialoghia, musiche, rumori dietro lo schermo. Milano: Il formichiere, 1980. 431 p.

430. *Comuzio E.* Colonna sonora: Dizionario ragionato dei musicisti cinematografici. Roma: Fondazione Ente dello Spettacolo, 1992. 887 p.

431. *Cooke M.* A History of Film Music. N. Y.-Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2008. 584 pp.

432. *Cook N.* Analysing Musical Multimedia. Oxford: Clarendon, 1998. 278 pp.

433. *Cook N.* Music and Meaning in the Commercials // Popular Music / CUP. 1994. V. 13. № 1. P. 27-40.

434. *Corner J.* Sounds Real: Music and Documentary // Popular Music (special issue 'Music in Television') / ed. by Keith Negus and John Street / CUP. 2002. V. 21. № 3. P. 357-366.

435. *Cox Chr., Warner D., eds.* Audio Culture: Readings in Modern Music. L.-N. Y.: Continuum, 2004. 472 pp.

436. *Craggs S. R*. Soundtracks: An International Dictionary of Composers for Film. Aldershot (Hants)-Burlington (VT): Ashgate, 1998. 345 pp.

437. *Darby W., Du Bois J.* American Film Music: Major Composers, Techniques, Trends, 1915-1990. Jefferson (NC): McFarland & Co., 1990. 605 pp.

438. *Davis R.* Complete Guide to Film Scoring: The Art and Business of Writing Music for Movies and TV / ed. by Jonathan Feist. Boston: Berklee Press, 1999. 378 pp.

439. *Davison A.* The Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980s and 1990s. Aldershot (Hants)-Burlington (VT): Ashgate, 2004. 224 pp.

440. *Deaville J.* Selling War: Television News Music and the Shaping of American Public Opinion // Echo: A Music Centered Journal / UCLA. L. A., 2006. V. 8. № 1. URL: http://echo.ucla.edu/Volume8-Issue1/roundtable/deaville.html (access-date: 04.04.2010).

441. *Deaville J.* The Sounds of American and Canadian Television News after 9/11: Entoning Horror and Grief, Fear and Anger // Music in the Post-9/11 World / ed. by Jonathan Ritter and J. Martin Daughtry. N. Y.-L.: Routledge, 2007. P. 43-70.

442. *Deaville J.* A Discipline Emerges: Reading Writing about Listening to Television // Music in Television: Channels of Listening / ed. by James Deaville, foreword by Claudia Gorbman. N. Y.-L.: Routledge, 2011. P. 7-33.

443. *Denisoff R. S.* Inside MTV. New Brunswick (NJ): Transaction Publishers, 1988. 373 pp.

444. *Denison Th. S.* The Telephone Newspaper // World's Work. N. Y., 1901. April. P. 640-643.

445. *Dickinson K.* Off Key: When Film and Music Won't Work Together. N. Y.: Oxford University Press, 2008. 264 pp.

446. *Doctor J. R.* The BBC and Ultra-Modern Music, 1922-1936: Shaping a Nation's Tastes. N. Y.: Cambridge University Press, 1999. 508 pp.

447. *Dolan R. E.* Music in the Modern Media: Techniques in Tape, Disc and Film Recording, Motion Picture and Television Scoring and Electronic Music. N. Y.: Schirmer, 1967. 181 pp.

448. *Donnelly K. J.* On the Occult Nature of Sound-Image Synchronization // Cinephile. Vancouver, 2010. V. 6. № 1 [«Sound on Screen»]. P. 39-43.

449. *Donnelly K. J.* Pop Music in British Cinema: A Chronicle. L.: BFI Publishing, 2001. 274 pp.

450. *Donnelly K. J.* The Spectre of Sound: Music in Film and Television. L.-L. A.: BFI Publishing / University of California Press, 2005. 192 pp.

451. *Donnelly K. J.* Tracking British Television // Popular Music (special issue 'Music in Television') / ed. by Keith Negus and John Street / CUP. 2002. V. 21. № 3. P. 331-343.

452. *Dunne M.* American Film: Musical Themes and Forms. Jefferson (NC): McFarland & Co., 2004. 215 pp.

453. *Eaton R. M. D.* Unheard Minimalisms: The Functions of the Minimalist Technique in Film Scores: Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy / University of Texas. Austin, 2008. 283 pp.

454. *Eisler H., [Adorno Th. W.]* Composing for the Films. N. Y.-L.: Oxford University Press, 1947 (reprint L.: Athlone, 1994. 171 pp.).

455. *Elferen I., van.* ¡Un Forastero! Issues of Virtuality and Diegesis in Videogame Music // Music and the Moving Image / UIP. Champaign, 2011. V. 4. № 2. P. 30-39.

456. *Erdmann H., Becce G., Brav L.* Allgemeines Handbuch der Film-Musik. V. 1-2. Berlin-Lichterfelde: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung, 1927.

457. *Evans M.* Soundtrack: The Music of the Movies. N. Y.: Hopkinson & Blake, 1975. 303 pp.

458. *Fawkes R.* Opera on Film. L.: Duckworth, 2000. 262 pp.

459. *Field R. D.* The Art of Walt Disney References to Music. N. Y.: Macmillan, 1942. 290 pp.

460. *Fielding R.* A Technological History of Motion Pictures and Television. Berkeley: University of California Press, 1967. 255 pp.

461. *Fischinger O.* Sounding Ornaments // Web-site Centerforvisualmusic.org [CVM, L. A.]. URL: http://centerforvisualmusic.org/Fischinger/SoundOrnaments.htm (access-date: 08.03.2012).

462. *Flückiger B.* Sound Design: Die virtuelle Klangwelt des Films. Marburg: Schüren, 2001. 517 S.

463. *Franks A. H.* Ballet for Film and Television. L.: Sir Isaac Pitman & Sons Ltd., 1950. 85 pp.

464. *Frith S.* Look! Hear! The Uneasy Relationship of Music and Television // Popular Music (special issue 'Music in Television') / ed. by Keith Negus and John Street / CUP. 2002. V. 21. № 3. P. 245-248.

465. *Garnham A. M.* Hans Keller and the BBC: The Musical Conscience of British Broadcasting, 1959-79. Aldershot (Hants)-Burlington (VT): Ashgate, 2003. 208 pp.

466. *Goldmark D.* Tunes for 'Toons: Music and the Hollywood Cartoon. Berkley-L. A.-L.: University of California Press, 2005. 244 pp.

467. *Goldmark D., Kramer L., Leppert R., eds.* Beyond the Soundtrack: Representing Music for Cinema. Berkley-L. A.-L.: University of California Press, 2007. 333 pp.

468. *Goodwin A.* Dancing in the Distraction Factory: Music Television and Popular Culture. Minneapolis (MN): University of Minnesota Press, 1992. 264 pp.

469. *Gopinath S.* Ringtones, or, the Auditory Logic of Globalization // First Monday / UIC. Chicago, 2005. V. 10. № 12. URL: http://firstmonday.org/htbin/cgiwrap/bin/ojs/index.php/fm/article/view/1295/1215 (access-date: 07.02.2012).

470. *Gorbman Cl.* Film and TV Music: Texts and Contexts // Music on Show: Issues of Performance / Tarja Hautamäki ja Helmi Järviluoma (toim.). Tampere: Tampere University Press, 1998. S. 124-128.

471. *Gorbman Cl.* Unheard Melodies: Narrative Film Music. Bloomington-L.: Indiana University Press / BFI Publishing, 1987. 190 pp.

472. *Graakjær N., Jantzen Chr., eds.* Music in Advertising: Commercial Sounds in Media Communication and Other Settings. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2009. 304 pp.

473. *Greb G., Adams M.* Charles Herrold, Inventor of Radio Broadcasting / foreword by Christopher H. Sterling. Jefferson (NC): McFarland & Co., 2003. 247 pp.

474. *Greene L.* The Unbearable Lightness of Being: Alan Splet and Dual Role of Editing Sound and Music // Music and the Moving Image / UIP. Champaign, 2011. V. 4. № 3. P. 1-13.

475. *Hacquard G.* La musique et le cinéma. P.: Presses universitaires de France, 1959. 113 p.

476. *Hagelüken A.* Acoustic (Media) Art: Ars Acustica and the Idea of a Unique Art Form for Radio — an Examination of the Historical Conditions in Germany // World New Music Magazine. Saarbrücken, 2006 (July). № 16. P. 90-102.

477. *Hagen E.* Advanced Techniques for Film Scoring: A Complete Text. L. A.: Alfred Publishing Co., 1986. 172 pp. (+ CD).

478. *Hagen E.* Scoring for Films. N. Y.: E. D. J. Music, Inc. / Criterion Music Corp., 1971. 253 pp.

479. *Halper D. L.* Radio Music Directing. Boston: Focal, 1991. 112 pp.

480. *Hand R. J.* Terror on the Air!: Horror Radio in America, 1931-1952. Jefferson (NC): McFarland & Co., 2006. 184 pp.

481. *Hanson H.* Sound Affects: Post-production Sound, Soundscapes and Sound Design in Hollywood's Studio Era // Music, Sound, and the Moving Image / LUP. Liverpool, 2007. V. 1. № 1. P. 27-49.

482. *Hanson M.* Reinventing Music Video: Next-Generation Directors, Their Inspiration, and Work. Burlington (MA): Focal, 2006. 176 pp.

483. *Harper Gr., ed.* Sound and Music in Film and Visual Media: A Critical Overview. L.-N. Y.: Continuum, 2009. 896 pp.

484. *Heimerdinger J.* Neue Musik im Spielfilm. Saarbrücken: Pfau, 2007. 160 S.

485. *Helm E.* International Conference on Opera in Radio, TV and Film // The Musical Times. L., 1957. V. 98. № 1368. P. 87-89.

486. *Helms S.* Musik in der Werbung. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1981. 192 S.

487. *Herbert St., ed.* A History of Early Television. N. Y.-L.: Routledge, 2004. V. 1-3. 1264 pp.

488. *Hickman R.* Reel Music: Exploring 100 Years of Film Music. N. Y.: W. W. Norton & Co., 2005. 544 pp.

489. *Hicks J. A.* Television Theme Songs: A Content Analysis // Popular Music and Society. Abingdon, 1992. V. 16. № 1. P. 13-20.

490. *Huron D.* Music in Advertising: An Analytic Paradigm // The Musical Quarterly / OUP. 1989. V. 73. № 4. P. 557-574.

491. *Kalinak K.* Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film (Wisconsin Studies in Film). Madison (WI): University of Wisconsin Press, 1992. 256 pp.

492. *Kaplan E. Ann* Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism, and Consumer Culture. N. Y.-L.: Methuen, 1987. 196 pp.

493. *Karlin F.*, *Wright R.* On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring / 2nd ed., foreword by John Williams. N. Y.-L.: Routledge, 2004. 560 pp.

494. *Karmen St.* Through the Jingle Jungle: The Art and Business of Making Music for Commercials. N. Y.: Billboard Books, 1989. 262 pp.

495. *Kassabian A.* Hearing Film: Tracking Identifications in Contemporary Hollywood Film Music. N. Y.-L.: Routledge, 2001. 208 pp.

496. *Keller H.* Film Music and Beyond. Writings on Music and the Screen, 1946-59 / ed. by Christopher Wintle. L.: Plumbago Books, 2006 (The Hans Keller Archive). 256 pp.

497. *Kendall L.* Everything You Ever Wanted to Know About Scoring Trailers: An Interview with John Beal // Film Score Monthly. L. A., 1993. № 35. P. 6–7 [I:]; № 36. P. 18–19 [II:].

498. *Kimmel Th.* Filmmusik als Medienmarkt. Eine interdisziplinäre Betrachtung unter Berücksichtigungaktueller Trends. München: AVM, 2009. 93 S.

499. *Klein B.* As Heard on TV: Popular Music in Advertising. Farnham (Surrey)-Burlington (VT): Ashgate, 2010. 178 pp.

500. *Kompanek S.* From Score to Screen: Sequencers, Scores, and Second Thoughts — The New Film Scoring Process. N. Y.: Schirmer, 2004. 172 pp.

501. *Kreuzer A. C.* Filmmusik in Theorie und Praxis. Konstanz: UVK, 2009. 266 S.

502. *Kubik G.* The Composer's Place in Radio // Hollywood Quarterly (University of California Press). Berkley, 1945. V. 1. № 1. P. 60-68.

503. *Lacombe A., Rocle Cl.* La musique du film. P.: Éditions van de Velde, 1979. 516 p.

504. *Larson R. D.* Musique Fantastique: A Survey of Film Music in the Fantastic Cinema. Metuchen (NJ): Scarecrow Press, 1985. 592 pp.

505. *Leo H.* Musik im Fernsehwerbespot. Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang, 1999. 164 S.

506. *Lerner N., ed.* Music in the Horror Film: Listening to Fear. N. Y-Abingdon: Routledge, 2009 (Routledge Music and Screen Media Series). 244 pp.

507. *Lewis L. A.* Gender Politics and MTV: Voicing the Difference. Philadelphia (PA): Temple University Press, 1990. 300 pp.

508. *Lexmann J.* Audiovisual Media and Music Culture / transl. from Slovak by Barbora Patocková. Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang, 2009. 101 pp.

509. *Lexmann J.* Teória filmovej hudby. Bratislava: Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1981. 232 s.

510. *Lexmann J.* Theory of Film Music / ed. by Dusan Kovac. Frankfurt am Main [etc.]: Peter Lang, 2006. 191 pp.

511. *Liebman R.* Musical Groups in the Movies, 1929-1970. Jefferson (NC): McFarland & Co., 2009. 227 pp.

512. *Limbacher J. L.* Film Music: from Violins to Video. Metuchen (NJ): Scarecrow, 1974. 835 pp.

513. *Limbacher J. L.* Keeping Score: Film Music, 1972-1979. Metuchen (NJ): Scarecrow, 1981. 510 pp.

514. *Limbacher J. L., Wright St. H.* Keeping Score: Film and Television Music, 1980-1988: With Additional Coverage of 1921-1979. Metuchen (NJ): Scarecrow, 1991. 916 pp.

515. *Lissa Z.* Muzyka i film: Studium z progranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowei. Lwów: Księgarnia Lwowska, 1937. 135 s.

516. *Lustig M.* Music Editing for Motion Pictures. N. Y.: Hastings House, 1980. 182 pp.

517. *MacDonald L. E.* The Invisible Art of Film Music: A Comprehensive History. N. Y.: Ardsley House, 1998. 431 pp.

518. *Mancini H.* Sounds and Scores: A Practical Guide to Professional Orchestration. Greenwich (CT): Northridge Music, 1973. 243 pp.

519. *Mansfield J.* Music and Sound Effects: Sound for Television. Borehamwood (Hertfordshire): BBC Television Training, 1992. 36 pp.

520. *Mari J.-Cl.* Quand le film se fait musique: Une nouvelle ère sonore au cinéma. P.: L'Harmattan, 2007. 239 p.

521. *Marill A. H.* Keeping Score: Film and Television Music, 1988-1997. Lanham (MD): Scarecrow, 1998. 358 pp.

522. *Marmorstein G.* Hollywood Rhapsody: The Story of Movie Music, 1900-1975. N. Y.: Schirmer, 1997. 456 pp.

523. *McCourt T., Zuberi N.* Music on Television // Encyclopedia of Television / 2nd ed., ed. by Horace Newcomb. N. Y.: Fitzroy Dearborn, 2004. V. III. P. 1569-1579.

524. *McGrath T.* MTV: The Making of a Revolution. Philadelphia (PA): Running, 1996. 208 pp.

525. *Mera M., Burnand D., eds.* European Film Music. Aldershot (Hampshire)-Burlington (VT): Ashgate, 2006. 206 pp.

526. *Mervyn C.* Film Music // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. V. 8 / 2nd ed., ed. by Stanley Sadie. L.: Macmillan, 2001. P. 797-810.

527. *Miceli S.* La musica nel film: Arte e artigianato. Fiesole-Firenze: Discanto / La Nuova Italia, 1982. 343 p.

528. *Miceli S.* Miceli's Method of Internal, External, and Mediated Levels: Elements for the Definition of a Film-Musical Dramaturgy // Music and the Moving Image / UIP. Champaign, 2011. V. 4. № 2. P. 1-29.

529. *Miceli S.* Morricone, la musica, il cinema. Milano-Moderna: Ricordi / Mucchi, 1994. 416 p.

530. *Miceli S.* Musica e cinema nella cultura del Novecento. Firenze-Milano: Sansoni / RCS Libri, 2000. 539 p.

531. *Michelone G.* Musica e media: Suoni moderni e comunicazioni sociali. Milano: EDUCatt (Università Cattolica), 2004. 310 p.

532. *Milhaud D.* Music in French Films // Writer's Congress: Proceedings of the Conference Held in October 1943. Berkeley-L. A.: University of California Press, 1944. P. 272-276.

533. *Mills P.* Media and Popular Music. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. 192 pp.

534. *Moormann P. (Hrsg.)* Klassiker der Filmmusik. Ditzingen: Reclam, 2009. 310 S.

535. *Moormann P. (Hrsg.)* Musik im Fernsehen: Sendeformen und Gestaltungsprinzipien: Musik und Medien. Wiesbaden: VS, 2010. 198 S.

536. *Mott R. L.* Sound Effects: Radio, TV, and Film. Boston: Focal, 1990. 223 pp.

537. *Mundy J.* Popular Music on Screen: From the Hollywood Musical to Music Video. Manchester-N. Y.: Manchester University Press, 1999. 272 pp.

538. *Nasta D.* Meaning in Film: Relevant Structures in Soundtrack and Narrative. Bern [etc.]: Peter Lang, 1991. 180 pp.

539. *Natzén Chr.* The Coming of Sound Film in Sweden 1928-1932: New and Old Technologies. Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 2010. 284 pp.

540. *Negus K., Street J.* Introduction to 'Music in Television' Special Issue // Popular Music (special issue 'Music in Television') / ed. by Keith Negus and John Street / CUP. 2002. V. 21. № 3. P. 245-248.

541. *Neumeyer D.* Diegetic/Nondiegetic: A Theoretical Model // Music and the Moving Image / UIP. Champaign, 2009. V. 2. № 1. P. 26-39.

542. *Niebur L.* Special Sound: The Creation and Legacy of the BBC Radiophonic Workshop. N. Y.: Oxford University Press, 2010. 272 pp.

543. *Nye S.* From Punk to the Musical: *South Park*, Music, and the Cartoon Format // Music in Television: Channels of Listening / ed. by James Deaville, foreword by Claudia Gorbman. N. Y.-L.: Routledge, 2011. P. 143-164.

544. *Östlind G.* Kontrapunktik in der Filmmusik. Die Auswirkungen einer kontrapunktierenden Filmmusik in Actionszenen originaler Spielfilme auf die Rezeptionsprozesse / Diss. rer. pol. Universität Lüneburg. Lüneburg, 2005. 154 S.

545. *Palmer Chr.* The Composer in Hollywood. L.-N. Y.: Marion Boyars, 1990. 346 pp.

546. *Pauli H.* Filmmusik: Stummfilm. Stuttgart: Klett-Cotta, 1981. 247 S.

547. *Pegley K.* «The Rock Man's Burden»: Consuming Canada at Live 8 // Music in Television: Channels of Listening / ed. by James Deaville, foreword by Claudia Gorbman. N. Y.-L.: Routledge, 2011. P. 199-215.

548. *Pekkilä E., Neumeyer D., Littlefield R., eds.* Music, Meaning and Media. Imatra-Helsinki: International Semiotics Institute / Semiotic Society of Finland / University of Helsinki, 2006. 246 pp.

549. *Pescatore G.* La voce e il corpo: L'opera lirica al cinema. Pasian di Prato (Udine): Campanotto, 2001. 151 p.

550. *Pool J. G., Wright H. St.* A Research Guide to Film and Television Music in the United States. Lanham (MD): Scarecrow, 2011. 174 pp.

551. *Prendergast R. M.* Film Music: a Neglected Art: A Critical Study of Music in Films / 2nd ed. N. Y.: W. W. Norton & Co., 1992. 329 pp.

552. *Rapée E.* Motion Picture Moods: For Pianists and Organists. N. Y.: Schirmer, 1924 (facsimile reprint N. Y.: Arno, 1974. 678 pp.).

553. *Redd L.* Rock is Rhythm and Blues: The Impact of Mass Media. East Lansing (MI): Michigan State University Press, 1974. 167 pp.

554. *Reiss St., Feineman N.* Thirty Frames per Second: The Visionary Art of the Musical Video / preface by Michael Stipe. N. Y.: Harry N. Abrams, Inc., 2000. 272 pp.

555. *Reynolds Br.* Music While You Work // Web-site MastersOfMelody.co.uk [Brian Reynolds]. URL: http://turnipnet.com/mom/mwyw.htm (access-date: 20.03.2012).

556. *Rocholl P.* Musik im Fernsehen: Erfahrungen eines Musikredakteurs // Musik und Bildung. Mainz, 1975. V. 7. № 4. S. 174-176.

557. *Rodman R.* «Coperettas», «Detecterns», and Space Operas: Music and Genre Hybridization in American Television // Music in Television: Channels of Listening / ed. by James Deaville, foreword by Claudia Gorbman. N. Y.-L.: Routledge, 2011. P. 35-56.

558. *Rodman R.* Tuning In: American Narrative Television Music. N. Y.: Oxford University Press, 2010. 356 pp.

559. *Romney J., Wootton A., eds.* Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies since the Fifties. L.: BFI Publishing, 1995. 167 pp.

560. *Rosar W. H.* Film Music — What's in a Name? // The Journal of Film Music / University of California. San Diego, 2002. V. 1. № 1. P. 1-18.

561. *Roust C.* Music in the Golden Age of Television News Documentaries at NBC // Music in Television: Channels of Listening / ed. by James Deaville, foreword by Claudia Gorbman. N. Y.-L.: Routledge, 2011. P. 103-116.

562. *Saffle M.* Rural Music on American Television, 1948-2010 // Music in Television: Channels of Listening / ed. by James Deaville, foreword by Claudia Gorbman. N. Y.-L.: Routledge, 2011. P. 81-101.

563. *Salter L.* Music in Television // The Musical Times. L., 1957. № 98 (1367). P. 12-15.

564. *Schaeffer P.* L'élément non-visuel au cinéma // Revue du Cinéma. P., 1946. № 1. P. 45-48 [I:]; № 2. P. 62-65 [II:]; № 3. P. 51-54 [III:].

565. *Scheurer T. E.* Music and Mythmaking in Film: Genre and the Role of the Composer. Jefferson (NC): McFarland & Co., 2008. 273 pp.

566. *Schmidt Hans-Chr., Augustin J. (Hrsg.)* Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen: Perspektiven und Materialien. Mainz: Schott, 1976. 339 S.

567. *Schwab H. W.* Telephonkonzerte. Grammophonkonzerte // Schwab H. W. Konzert: Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert (Musikgeschichte in Bildern / Hrsg. von Heinrich Besseler und Werner Bachmann. Bd. IV: Musik der Neuzeit / Lieferung 2). Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1971. S. 190-193.

568. *Segrave K.* Movies at Home: How Hollywood Came to Television. Jefferson (NC): McFarland & Co., 2009. 263 pp.

569. *Sexton J., ed*. Music, Sound and Multimedia: From the Live to the Virtual. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. 224 pp.

570. *Sherk W. M., ed.* Film and Television Music: A Guide to Books, Articles, and Composer Interviews. Lanham (MD): Scarecrow, 2011. 667 pp.

571. *Skiles M.* Music Scoring for TV and Motion Pictures. Blue Ridge Summit (PA): Tab Books, 1976. 260 pp.

572. *Skinner F.* Underscore: A Combination Method-Text-Treatise on Scoring Music for Film or TV. N. Y.: Criterion Music Corp., 1950. 239 pp.

573. *Sonnenschein D.* Sound Design: The Expressive Power of Music, Voice, and Sound Effects in Cinema. Studio City (CA): Michael Wiese Productions, 2001. 245 pp.

574. *Sosnik H.* Scoring for Television // Variety. N. Y., 1949. 5 January. P. 95.

575. *Sosnik H.* The Rise (Radio) and the Fall (TV) in the Importance of Composers // Variety. N. Y., 1982. 20 January. P. 100.

576. *Stilwell R. J.* «Bad Wolf»: Leitmotif in *Doctor Who* // Music in Television: Channels of Listening / ed. by James Deaville, foreword by Claudia Gorbman. N. Y.-L.: Routledge, 2011. P. 119-141.

577. *Sullivan J.* Hitchcock's Music. New Haven (CT)-L.: Yale University Press, 2006. 384 pp.

578. *Suppan W.* Amateurmusik im Fernsehen? // Musik und Bildung. Mainz, 1975. V. 7. № 4. S. 178-180.

579. *Tagg Ph.* An Anthropology of Stereotypes in TV Music? // Svensk tidskrift för musikforskning (STM). Stockholm, 1989. S. 19-42 (URL: http://musikforskning.se/stm/STM1989/STM1989Tagg.pdf).

580. *Tagg Ph.* Functions of Film Music and Miscellaneous Terminology // Web-site Tagg.org [Philip Tagg]. URL: http://tagg.org/teaching/mmi/filmfunx.html (access-date: 25.01.2012).

581. *Tagg Ph.* Kojak: 50 Seconds of Television Music: Toward the Analysis of Affect in Popular Music. Gőteborg: Musikvetenskapliga institutionen vid Göteborgs universitet, 1979. 301 pp.

582. *Tagg Ph.* Music, Moving Image and the «Missing Majority»: How Vernacular Media Competence Can Help Music Studies Move into the Digital Era (text accompanying keynote address at conference *Music & The Moving Image*, 2011-05-21, Steinhardt School, New York University // Web-site Tagg.org [Philip Tagg]. URL: http://tagg.org/articles/xpdfs/NYC110521.pdf (25 pp., access-date: 25.01.2012).

583. *Tagg Ph., Clarida B.* Ten Little Title Tunes: Towards a Musicology of the Mass Media. N. Y.-Montréal: The Mass Media Music Scholars' Press, 2003. 898 pp.

584. *Taylor T. D.* Music and Advertising in Early Radio // Echo: A Music Centered Journal / UCLA. L. A., 2003. V. 5, № 2. URL: http://echo.ucla.edu/volume5-issue2/taylor/taylor.pdf (28 pp., access-date: 04.04.2010).

585. *Taylor T. D.* World Music in Television Ads // American Music / UIP. Champaign, 2000. V. 18. № 2. P. 162-192.

586. The History of Production Music (latest update on February 9, 2009) // Web-site ClassicThemes.com [The Media Management Group]. URL: http://classicthemes.com/50sTVThemes/prodMusHistory.html (access-date: 23.01.2012).

587. *Thiel W.* Die musikalische Szene des Fernsehens im internationalen Verleich // Musik und Bildung. Mainz, 1975. V. 7. № 4. S. 170-173.

588. *Thiel W.* Filmmusik in Geschichte und Gegenwart. Berlin (DDR): Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1981. 447 S.

589. *Tibbe M.* Fernsehmusik: Ein Unterrichtsmodell für die Ausbildung von Musiklehrern // Musik und Bildung. Mainz, 1975. V. 7. № 4. S. 185-187.

590. *Ulanoff St. M.* Advertising in America: An Introduction to Persuasive Communication. N. Y.: Hastings House, 1977. 492 pp.

591. *VanCour Sh.* Television Music and the History of Television Sound // Music in Television: Channels of Listening / ed. by James Deaville, foreword by Claudia Gorbman. N. Y.-L.: Routledge, 2011. P. 57-79.

592. *Vernallis C.* Experiencing Music Video: Aesthetics and Cultural. N. Y.: Columbia University Press, 2004. 480 pp.

593. *Walewski M.* Musik in der Fernsehwerbung. Eine empirische Untersuchung des durch TV-Werbemusik ausgelösten Wirkungsprozesses: Inauguraldissertation / Westfälische Wilhelms-Universität. Münster, 2000. 447, [1] S.

594. *Wehmeier R.* Handbuch Musik im Fernsehen: Praxis und Praktiken bei deutschsprachigen Sendern. Regensburg: ConBrio, 1995. 192 S.

595. *Weidinger A.* Filmmusik. Konstanz: UVK, 2006. 176 S.

596. *Weis E., Belton J., eds.* Film Sound: Theory and Practice. N. Y.: Columbia University Press, 1985. 462 pp.

597. *Wescott S. D.* A Comprehensive Bibliography of Music for Film and Television. Detroit: Information Coordinators, Inc., 1985. 432 pp.

598. *White Th. H.* News and Entertainment by Telephone (1876-1929) // Web-site EarlyRadioHistory.us [Thomas White], section 3. URL: http://earlyradiohistory.us/sec003.htm (access-date: 12.03.2012).

599. *Wierzbicki J. E.* Film Music: A History. N. Y.-Abingdon: Routledge, 2009. 328 pp.

600. *Woodward W*. An Insider's Guide to Advertising Music. N. Y.: Art Direction Book Co., 1982. 126 pp.

601. *Wright K. A.* Television and Opera // Tempo. Cambridge, 1957. № 45. P. 8-14, 18.

602. *Zager M.* Writing Music for Television and Radio Commercials (and more): A Manual for Composers and Students / 2nd ed. Lanham (MD): Scarecrow, 2008. 272 pp. (+ audio CD).

603. *Zager M.* Music Production: A Manual for Producers, Composers, Arrangers, and Students. Lanham (MD): Scarecrow, 2006. 366 pp.

604. *Zamecnik J. St.* Sam Fox Moving Picture Music: Volumes (1-4) of Piano Music for Silent Film Accompanists. Cleveland-N. Y.: Sam Fox Pub. Co., 1913.

605. *Zehren M.* So werden Popstar gemacht: Ausstellung über Musikvideos im rock'n'popmuseum Gronau // Westfalenspiegel. Münster, 2011. № 2. S. 60.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АН РТ	Академия наук Республики Татарстан
ВГИК	Всероссийский (Всесоюзный) государственный институт кинематографии
ВГТРК	Всероссийская государственная телерадиокомпания
ВНИИ	всероссийский научно-исследовательский институт
ГИИ	Государственный институт искусствознания
ГИХЛ	Государственное издательство художественной литературы
ГКРТ	Госкомитет по радиовещанию и телевидению
ГМНИИ	Государственный музыкальный научно-исследовательский институт
ГМПИ	Государственный музыкально-педагогический институт
ГРК	государственная радиокомпания
ГТРК	государственная телерадиокомпания
ИД	издательский дом
ИПК	институт повышения квалификации
ИСИ	Институт современного искусства
КАИ	Казанский авиационный институт
КГТУ	Казанский государственный технический университет
КГУ	Казанский государственный университет
КГУКИ	Краснодарский государственный университет культуры и искусства
ЛГИТМиК	Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии
МГУ	Московский государственный университет
МПГУ	Московский педагогический государственный университет
МТОХ	Московский телевизионный образовательный холдинг
МТЦ	Московский телевизионный центр
НКПиТ	Народный комиссариат почт и телеграфов
НМО	научно-методический отдел
НТВ	1) НТВ 2) непосредственное телевидение
ОЛТЦ	Опытный ленинградский телецентр
ОРТ	Общественное российское телевидение

ПТС	передвижная телестудия
РАМ	Российская академия музыки
РГПУ	Российский государственный педагогический университет
РГУ	Ростовский государственный университет
РИО	редакционно-издательский отдел
РОСТА	Российское телеграфное агентство
Ростов н / Д	Ростов-на-Дону
РСН	Русская служба новостей
РТР	Российское телевидение и радио
СМИ	средство массовой информации
СПбГУ	Санкт-петербургский государственный университет
СПбГУКиТ	Санкт-петербургский государственный университет кино и телевидения
СПбГУП	Санкт-петербургский государственный университет профсоюзов
СТС	Сеть телевизионных станций
ТВЧ	телевидение высокой чёткости
т/к	телекомпания
ТНТ	Твоё новое телевидение
т/о	творческое объединение
ТТК	Техника и технология кино
ТЦ	творческий центр
УКВ	ультракороткие волны
ЦТ	Центральное телевидение
ЧГАКИ	Челябинская государственная академия культуры и искусств

 ISBN 978-5-9904817-1-8

ABC	American Broadcasting Company
AEG	Allgemeine Elektricitäts-Gesellschaft
AM	amplitude modulation
ARD	Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland
BASF	Badische Anilin- und Soda-Fabrik
BBC	British Broadcasting Corporation
BFI	British Film Institute
BMW	Bayerische Motoren Werke
BR	Bayerischer Rundfunk
CA	California
CBS	Columbia Broadcasting System
CDDA	Compact Disc Digital Audio
CNN	Cable News Network
CO	Colorado
Co.	company
CMT	Country Music Television
CT	Connecticut
CUP	Cambridge University Press
DAB	Digital Audio Broadcasting
DC	District of Columbia
DDR-FS	Fernsehen der Deutsche Demokratische Republik
DR	Danmarks Radio
DVB	Digital Video Broadcasting
eds.	editors
FM	frequency modulation
HR	Hessischer Rundfunk
Hrsg.	Herausgeber
IKEA	Ingvar Kamprad Elmtaryd Agunnaryd
ITV	Independent Television
JVC	Japan Victor Company
KPI	Kralyevich Productions, Inc.
L.	London
L. A.	Los Angeles

LJ	LiveJournal
LUP	Liverpool University Press
MA	Massachusetts
MD	1) Maryland
	2) MiniDisc
MI	Michigan
MIDI	Musical Instrument Digital Interface
MN	Minnesota
MTV	Music Television
NBC	National Broadcasting Company
NC	North Carolina
NFBC	National Film Board of Canada
NHK	Nippon Hōsō Kyōkai
NJ	New Jersey
NTSC	National Television Standards Committee
NY	New York (штат)
N. Y.	New York (город)
ORF	Österreichischer Rundfunk
ORTF	Office de radiodiffusion télévision française
OUP	Oxford University Press
P.	Paris
PA	Pennsylvania
PMC Music	Persian Media Corporation, Music Channel
RAI	Radiotelevisione Italiana
RBDS	Radio Broadcast Data System
RCA	Radio Corporation of America
RDF	Radiodiffusion française
RDS	Radio Data System
RTF	Radiodiffusion-télévision française
RTL	Radio Télévisioun Lëtzebuerg
SECAM	Séquentiel couleur avec mémoire
SFX	special effect

 ISBN 978-5-9904817-1-8

TF1	Télévision française 1
TMF	The Music Factory
TRT	Türkiye Radyo Televizyon
UCLA	University of California, Los Angeles
UFA	Universum Film Aktiengesellschaft
UGC	Union générale cinématographique
UIC	University of Illinois at Chicago
UIP	University of Illinois Press
UK	United Kingdom
URL	Universal Resource Locator
VH1	Video Hits One
VHS	Video Home System
VOA	Voice of America
VPRO	Vrijzinnig Protestantse Radio Omroep
VST	Virtual Studio Technology
VT	Vermont
WASEC	Warner-Amex Satellite Entertainment Company
WDR	Westdeutscher Rundfunk
WI	Wisconsin
ZDF	Zweites Deutsches Fernsehen

Александр Валерьевич Чернышов

Медиамузыка

Исследование

Подписано в печать 01.09.13.
Усл. печ. л. 13,5.

Издательство ООО «Медиамузыка»:
119334 г. Москва, Ленинский просп., 34/1-372
тел.: +7 (926) 211-32-56
e-mail: editorial@mediamusic-journal.com

УДК 654.19; 78.05
ББК 76.03; 85.31
Ч-49

Цена свободная

ООО «Медиамузыка»
ОГРН 1137746416390
ИНН 7743888519

"Mediamusic"

Звуковое оформление радиостанции, телеканала, интернет-портала, видеоигр, роликов, фильмов, концертных мероприятий.

Производство авторских джингл-пакетов.

Квалифицированные консультации и учебные курсы по медиамузыке, звуку в кино и рекламе.

Обучение персонала радиостанций работе в эфирном комплексе Digispot II (Джинн), программирование радиоэфира.

+7 926 2113256, Максим Бысько
maximbysko@mail.ru

ISBN 978-5-9904817-1-8

9 785990 481718 >