

На правах рукописи

Шак Татьяна Федоровна

МУЗЫКА В СТРУКТУРЕ МЕДИАТЕКСТА
(на материале художественного и анимационного кино)

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2010

Работа выполнена на кафедре музыкальных медиатехнологий
Краснодарского государственного университета культуры и искусств

Научный консультант: доктор искусствоведения, профессор
Бершадская Татьяна Сергеевна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор
Егорова Татьяна Константиновна

доктор искусствоведения, профессор
Денисов Андрей Владимирович

доктор искусствоведения, профессор
Демченко Александр Иванович

Ведущая организация: **Новосибирская государственная
консерватория (академия) им. М.И.
Глинки**

Защита диссертации состоится «23» декабря 2010 года в «16» часов на заседании диссертационного совета Д 210.016.01 по присуждению ученых степеней доктора и кандидата искусствоведения в Ростовской государственной консерватории (академии) им. С.В. Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-Дону, Буденновский пр., 23, ауд. 314

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской государственной консерватории (академии) им. С.В. Рахманинова

Автореферат разослан « ____ » _____

2010 года

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения

И.П. Дабаева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Визуальный поворот в культуре, наметившийся во второй половине XX века, рост интереса к социокультурной информации, адресованной зрению, видению, взгляду, способствовал тому, что средства письменного языка начали отторгаться на второй план, уступая место электронным средствам массовой информации, основанным на языке медиа. Социальный, психологический, педагогический, эстетический потенциал медиакультуры, популярность медиажанров у различной аудитории требуют все более пристального их изучения. При этом одним из центральных понятий, которое вбирает в себя современные визуальные практики, актуализируемые в рамках экранных искусств, становится *медиатекст*. Последний позиционируется одновременно и как форма существования произведений медиаискусства, и как система элементов, развертывающихся во времени и пространстве и организованных в определенную структуру на основе иерархической соподчиненности, коммуникативной функциональности и смысловой интерпретации. Поскольку понятие структуры подразумевает наличие системного единства входящих в нее компонентов, неотъемлемыми составляющими медиатекаста выступают визуальные и звуковые (вербальные, музыкальные, шумовые) элементы. Обладая своим языком и семантикой, пересекаясь и взаимодействуя, они приводят к появлению новых значений. В силу того, что изначально заложенная в репрезентирующих аудиовизуальные медиажанры (кинематограф, телепередача, видеоклип, рекламный ролик, компьютерная игра и пр.) медиатекастах структура носит поливидовой и полижанровый характер, они требуют всестороннего исследования.

Как правило, такое исследование должно включать в себя одновременно анализ звуковых и визуальных составляющих, что усложняет исследовательское поле. Имеется в виду двойственность ситуации, когда, с одной стороны, не обладая достаточными знаниями в области музыкального искусства и вследствие этого не понимая подчас важной выразительно-смысловой роли

этой неотъемлемой части целого, киноведы оставляют «за кадром» вопросы, связанные со звучащей материей. С другой стороны, не будучи специалистами в области кино, академические музыковеды не уделяют достаточного внимания музыке в медиажанрах, игнорируя значимость разработки методики ее анализа. Здесь важно подчеркнуть, что в отличие от традиционного анализа музыка кино требует особого, специального подхода и нового инструментария, поскольку аналитик, как правило, работает исключительно с тем, что слышит, ввиду отсутствия или, точнее, недоступности нотного текста. Таким образом, большой пласт медийной культуры остается практически неизученным с точки зрения музыкально-звуковой составляющей. Причем из трех возможных форм ее бытования¹ – имеется в виду *музыка К медиатексту* (например, музыка, написанная к фильму, но еще не включенная в его монтажный ряд), *музыка В медиатексте* (т. е. включенная в аудиовизуальный синтез произведения медиаискусства) и *музыка ИЗ медиатекста* (саундтрек, вычлененный из многослойной партитуры медиатекста и функционирующий вследствие этого обособленно) – именно автономная музыка вызывает наибольшее внимание со стороны музыковедов. Изначально актуализируемая посредством вербально-визуального контекста, такая музыка нередко подвергается искаженной интерпретации, поскольку анализ смысловой сущности звукового пространства осуществляется в отрыве от целого, частью которого оно является.

Объективные причины, по которым музыка медийных жанров по-прежнему воспринимается на уровне побочного элемента, не получая должной оценки в условиях медиатекста, следующие: 1) опосредованное воздействие музыки на слушателя-зрителя; 2) недостаточное внимание многих кинорежиссеров и режиссеров СМИ к музыке, что обусловлено стереотипами

¹ См: Кац Б. А. Простые истины киномузыки: Заметки о музыке А. Петрова в фильмах Г. Даниеля и Э. Рязанова. – Л.: Советский композитор, 1988.

восприятия²; 3) второстепенность роли композитора в творческом процессе; 4) отсутствие комплексной методики анализа музыки, которая нередко подменяется частным анализом с позиций теоретического музыкознания; 5) отсутствие квалифицированных специалистов, владеющих этой методикой; 6) неразработанность единой терминологии и общих критериев оценки музыки, что обусловлено малочисленностью специальной литературы. Все это определяет актуальность данного исследования, которая становится особенно значимой на фоне непрерывного развития и обновления медиакультуры, а также поиска в области новых выразительных средств, технических приемов.

Объект исследования – медиатекст как социокультурный феномен, репрезентируемый в аудиовизуальных медиажанрах.

Предмет исследования – музыка в структуре медиатекста, как часть аудиовизуального синтеза.

Цель – выявление специфических особенностей музыки, функционирующей в медиатексте, и обоснование методологических принципов ее анализа в медийных формах текста.

В числе **научных задач**, которые необходимо решить для достижения поставленной цели, назовем следующие:

- выявить аналогии в группе терминов, представляющих собой общее достояние теории музыки и теории других процессуальных искусств, в первую очередь в литературе и кино;
- обосновать специфику медиатекста как разновидности художественного текста;
- дать определения основным категориям медиа с позиции музыковедения;
- раскрыть типы музыковедческого и киноведческого анализа медиатекста;

² Вспомним, что при рождении кинематографа музыка не входила в число его художественных средств, она пришла туда позже, вследствие чего сформировался особый взгляд на музыку как на второстепенное явление.

– выявить принципы функционирования музыки в структуре медиатекста; аргументировать влияние музыки на восприятие вербально-сюжетного и видео рядов, на изменения (варьирование) общего смысла текста при взаимодействии языковых структур речи, видео и музыки;

– показать контекстуальную специфику языка музыки в структуре медиатекста;

– осуществить анализ музыки в структуре медиатекста с позиций комплексного (музыковедческого и киноведческого) подхода на уровне музыкального материала медиатекста (принципы классификации музыкального тематизма, специфика использования и функции лейтмотивов в медиатексте); источника музыкального материала (цитата, приемы работы с ней); драматургических функций музыкального тематизма с точки зрения приемов работы с музыкальной темой, характеристики через жанр как фактора драматургии, системности лейтмотивов и принципа монотематизма, кульминаций с позиции звукового компонента в их создании; принципов музыкального формообразования в их взаимодействии с пространственно-временной организацией системы элементов медиатекста; стилевых особенностей музыки в медиатекстах в жанровом, национальном, индивидуальном (кинорежиссер, кинокомпозитор) ракурсах.

Материал исследования. Выход на теоретические обобщения концепционного плана и нахождение личного исследовательского метода в анализе медиатекстов потребовали от автора изучения значительного количества (более 500) текстов, репрезентирующих различные медиажанры (художественный, анимационный, документальный кинематограф, реклама, видеоклип, телепередачи). Однако приоритет в работе отдан произведениям художественного (отечественного и зарубежного) и анимационного кино. Это работы режиссеров (И. Авербах, А. Балабанов, Р. Балаян, Г. Бардин, В. Басов, С. Бондарчук, Ф. Бондарчук, В. Бортко, А. Вайда, Ж. Виго, Л. Висконти, К. Воинов, И. Вырыпаев, Л. Гайдай, С. Герасимов, С. Говорухин, П. Гринуэй, Г. Данелия, Ф. Дзеффирелли, И. Дыховичный, М. Захаров, М. Калатозов, К.

Кесьлевский, Г. Козинцев, А. Кончаловский, Ф. Коппола, С. Кубрик, Э. Кустурица, Н. Лебедев, П. Леконт, С. Леоне, П. Лунгин, И. Масленников, А. Митта, Н. Михалков, К. Муратова, Р. Нахапетов, Ю. Норштейн, Г. Панфилов, С. Поллак, С. Поттер, Г. Ричи, Э. Рязанов, А. Сокуров, С. Соловьев, С. Спилберг, Й. Стеллинг, А. Тарковский, О. Тепцов, В. Тодоровский, П. Тодоровский, Дж. Торнаторе, А. Учитель, М. Форман, С. Фрирз, В. Хотиненко, Ф. Феллини, И. Хейфец, М. Хуциев, Я. Шванкмайер, М. Швейцер, С. Эйзенштейн, Ф. Янковский и др.) и композиторов (А. Айги, Э. Артемьев, А. Батагов, Дж. Берри, В. Биберган, Г. Брегович, М. Вайнберг, Г. Гладков, Ф. Гласс, С. Губайдуллина, В. Дашкевич, Л. Десятников, Е. Дога, И. Дунаевский, М. Дунаевский, М. Жобер, А. Зацепин, Г. Канчели, О. Каравайчук, Н. Каретников, В. Килар, Н. Корндорф, И. Корнелюк, С. Курехин, Ю. Левитин, М. Лергран, В. Мартынов, Э. Морриконе, М. Найман, В. Овчинников, А. Петров, З. Прейсман, С. Прокофьев, Н. Рота, А. Рыбников, Г. Свиридов, Н. Сидельников, А. Сигле, В. Сильвестров, Дж. Уильямс, Д. Фентон, В. Храпов, Б. Чайковский, И. Шварц, К. Шимановский, А. Шнитке, Д. Шостакович и др.).

Степень разработанности проблемы. Классиками отечественного музыковедения разработаны методология и методика разных видов и аспектов анализа музыкального текста: целостный (Л. Мазель, И. Рыжкин, В. Цуккерман), стилевой (М. Михайлов), жанровый (М. Скребкова-Филатова), интонационный (Б. Асафьев), сравнительный (В. Фомин), семантический (Л. Шаймухаметова) и т. д.

Проблема взаимодействия музыки и смежных искусств рассматривалась в самых разных областях гуманитарного знания: в философии (М. Каган, Л. Фрейверт); в музыковедении – на уровне аналогий в терминологическом аппарате и структурах музыкального и вербального языков (Т. Бершадская); в литературоведении – как обнаружение в композиции литературного или поэтического произведения принципов формообразования, сходных со свойственными инструментальной музыке (Е. Азначеева, Б. Кац, О. Соколов, Л. Фейнберг, Н. Фортунатов, Е. Эткинд), а также в исследовании феномена

лейтмотивности в художественной прозе (Е. Азначеева, Е. Сальникова, Н. Снегирева). Терминологические и композиционно-структурные параллели в организации музыкальных текстов и кинотекстов находим в работах Ю. Лотмана, С. Эйзенштейна. Влияние полифонии на формирование и развитие полифонической структуры кинотекста на уровне драматургии, особенностей многоуровневой сюжетной структуры отражены в работе А. Вевер. Широко рассматривается проблема анализа медиатекста в работах по медиаобразованию (Ю. Усов, Г. Поличко, А. Федоров), однако в них, как правило, из медийного синтеза исключен музыкальный компонент, поскольку у истоков медиаобразования были практики школьной педагогики и киноведы. Неоценимый вклад в развитие данной проблемы внесен З. Лиссой. Ее книга «Эстетика киномузыки», основанная на анализе зарубежных, и прежде всего польских фильмов, на сегодняшний день являет собой наиболее полное исследование вопросов прикладной музыки с позиции связи зрительного и звукового рядов, конструктивных и выразительных функций киномузыки, ее драматургии, стиля и формы. Однако книга написана более полувека назад, а для кинематографа, как искусства молодого и интенсивно развивающегося, это срок достаточно большой. Отметим также написанные в 30-е годы прошлого века работы К. Лондона, А. Острцова, которые посвящены проблемам киномузыки.

Весомый вклад в развитие данной темы сделан в диссертационном исследовании Т. Егоровой «Музыка советского фильма» (1998 г.). Основываясь на принципе историзма и целостности кинопроизведения, автор выделяет ведущие тенденции в отечественной киномузыке периода 1917 – 1991 гг., сопоставляет процессы развития прикладной музыки с тождественными процессами музыки автономной, поднимает вопрос художественной ценности музыки кино, рассматривая ее как область композиторского творчества и элемент экранного полисинтеза.

Отдельные замечания по проблемам прикладной музыки присутствуют в разделах монографий и исследований, посвященных творчеству академиче-

ских композиторов, писавших музыку для кино: Д. Шостакович (С. Хентова, М. Сабина), А. Шнитке (В. Холопова, Е. Чигарева), Н. Каретников (А. Селицкий), М. Таривердиев (А. Цукер).

Ценные наблюдения можно найти в многочисленных высказываниях создателей медиатекстов (кинокомпозиторов, кинорежиссеров, звукорежиссеров, операторов). Сделанные с позиции практиков, со знанием «изнанки» творческого процесса, эти мысли, записанные в интервью и беседах, высказанные в теле- и радиопередачах, становятся важным материалом для исследования заявленной темы.

Если проблема киномузыки получила достаточное освещение в работах общего и частного характера (например, исследование Т. Егоровой о музыке Э. Артемьева, работы Э. Фрадкиной, посвященные киномузыке Д. Шостаковича и др.), то изучение других медиажанров – видеоклип, реклама, телепередача – не всегда входит в сферу интересов музыковедения. Этим, как правило, занимаются журналисты, режиссеры, создатели рекламы, но не музыковеды. Так, эстетика видеоклипа, позиционируемого как элемент массовой культуры, проанализирована в серии работ А. Троицкого. Жанру видеоклипа посвящено диссертационное исследование С. Севастьяновой, которая концентрирует внимание на произведениях музыкальной классики и видит в видеоклипе новый жанр музыкального видеотеатра. Диссертационное исследование Э. Советкиной «Эстетические особенности музыкальных видеоклипов» (2005 г.), идет по пути рассмотрения исторического развития музыкального видеоклипа и его бытования в контексте современных течений, происходящих в массовой культуре.

Проблемы музыкального компонента в рекламе, а именно аудиальная коммуникация в рекламе как одна из форм прикладного функционирования музыки в рамках современного социума, раскрыта в исследовании А. Крыловой «Рекламная аудиокommunikация в современной культуре» (2004 г.).

Достаточно широко освещена проблема функционирования музыки в структуре художественных телепередач, причем делается это, как правило, с

позиций практики музыкального редактирования или музыкальной звукорежиссуры. Здесь необходимо отметить серию статей А. Чернышова и его учебное пособие «Медиамузыка на телевидении», а также диссертационное исследование Н. Ефимовой «Музыка в структуре художественных телепередач». Педагогический аспект технологий медиа в практике подготовки музыкантов исследуется в работе Г. Тараевой «Компьютер и инновации в музыкальной педагогике» (2007 г.).

Теоретико-методологическая база исследования выстраивается в опоре на принципы и инструменты диалектического познания социально-культурных явлений в динамике их развития. Изучение феномена медиатекста осуществлено с помощью обширного круга современных исследований философской, социологической, культурологической, искусствоведческой (музыковедческой, киноведческой) тематики с учетом интегративного характера рассматриваемого феномена.

Междисциплинарная направленность исследования на стыке искусствоведения, музыковедения, киноведения, медиакультуры привела к необходимости распределить работы представителей гуманитарной науки³ на отдельные блоки. В их числе:

1. Музыковедение:

1.1. Методология музыковедческого анализа, представленная в трудах М. Арановского, Б. Асафьева, Т. Бершадской, М. Бонфельда, В. Задерацкого, И. Земцовского, Ю. Кона, А. Милки, Л. Мазеля, В. Медушевского, Е. Ручьевской, Ю. Тюлина, Ю. Холопова, В. Цуккермана.

1.2. Исследование музыкального содержания в контексте семиотического подхода к анализу музыкального языка и музыкальной речи (М. Арановский, М. Бонфельд, Л. Казанцева, Г. Консон), теории музыкального тематизма (О. Тихомирова, Е. Ручьевская, В. Холопова, Л. Шаймухаметова, Е. Чигарева), функций жанровых формул (М. Лобанова, Л. Казанцева, А. Со-

³ В приведенном ниже перечне указываются наиболее значимые имена.

хор) и межтекстовые взаимодействия в музыке (А. Денисов, Ф. Кешплер, Л. Крылова, С. Лаврова), синестетичности как компонента музыкально-интонационного процесса (Н. Коляденко), проблем музыкального стиля и стилистики (М. Лобанова, Л. Казанцева, М. Михайлов, С. Скребков).

1.3. Общие проблемы музыкальной драматургии (В. Бобровский, Ю. Келдыш, И. Соллертинский, Т. Чернова, Е. Чигарева) и закономерности музыкальной драматургии кинопроизведения (Л. Владимиров, И. Иоффе, И. Фролов, А. Чернышов).

1.4. Вопросы музыкального формообразования (Б. Асафьев, Т. Бершадская, В. Бобровский, В. Задерацкий, Ю. Тюлин, В. Холопова, В. Цуккерман).

1.5. Общие проблемы анализа киномузыки (В. Васина-Гроссман, Д. Вирзбики, Л. Березовчук, О. Дворниченко, Т. Егорова, Б. Кац, К. Кэлинэк, З. Лисса, К. Маккарти, К. Лондон, А. Острецов, А. Петров, В. Тиль, Г. Троицкая, С. Хентова, Э. Фрид, И. Шилова, А. Шнитке).

2. Киноведение:

2.1. Труды по семиотике кино (Ю. Лотман), теории кино (Б. Балаш, С. Гинзбург, Р. Казарян, К. Разлогов, Д. Салынский, В. Соколов, М. Туровская, С. Филиппов, С. Фрейлих, С. Эйзенштейн, М. Ямпольский), звуку в кино (С. Гуревич, Л. Оболенский, А. Чернышов), кинокритике (Д. Дондурей, О. Ковалов, И. Манцов, Т. Сергеева).

2.2. Теоретические исследования, эссе, лекции, беседы кинорежиссеров (А. Балабанов, П. Гринуэй, Г. Данелия, М. Захаров, А. Кончаловский, Д. Линч, Н. Михалков, К. Муратова, Ю. Норштейн, В. Пудовкин, А. Сокуров, А. Тарковский, Ф. Феллини, Ф. Шлендорф, С. Юткевич, С. Эйзенштейн) и кинокомпозиторов (Э. Артемьев, В. Дашкевич, М. Жобер, Г. Канчели, Н. Каретников, М. Найман, А. Петров, А. Шнитке, Д. Шостакович) о кинематографическом процессе, языке кино.

3. Медиакультура и средства массовой коммуникации:

3.1. Терминология медиа, методика анализа медиатекста (С. Пензин, А. Федоров, А. Шариков, Ю. Усов).

3.2. Медиакультура как социальный феномен (Н. Кириллова, Н. Хилько).

3.3. Язык медиа (Л. Мастерман, Г. Поличко).

3.4. Жанры медиа: реклама (А. Крылова, Е. Столбникова), видеоклип (С. Севастьянова, А. Троицкий), жанры телевидения (А. Клотынь, А. Чернышов).

3.5. Проблемы музыкальной звукорежиссуры (И. Алдошина, П. Кондрашин, М. Соболева).

4. Феномен художественного текста:

4.1. Онтологические особенности музыкального текста (М. Арановский, М. Бонфельд).

4.2. Проблемы текста в гуманитарных науках (Р. Барт, М. Бахтин, П. Волкова, П. Гальперин, Ю. Лотман, Ф. Соссюр); текст как социокультурный феномен (В. Храпова).

4.3. Общие принципы организации в разных видах текста – музыкальных и литературных (Е. Азначеева, Н. Снегирева, А. Реформатский, Л. Фейнберг, Е. Эткинд).

Новизна исследования обусловлена:

– обоснованием специфики медиатекста как разновидности художественного текста;

– выявлением принципов функционирования музыки в структуре медиатекста;

– демонстрацией контекстуальной специфики языка музыки в структуре медиатекста;

– определением роли эмоционально-смыслового подтекста, привносимого в произведения медийной сферы музыкой и шире – звуком (проблемы звукового дизайна и музыкальной звукорежиссуры);

– аргументацией влияния музыки на восприятие вербально-сюжетного и видеорядов, на изменения (варьирование) общего смысла текста при взаимодействии языковых структур речи, видео и музыки;

– разработкой специальной методики анализа музыки в медийных жанрах, которая позволяет выявить контекстную роль вербальной и визуальной составляющих в семантической конкретизации музыкальной интонации.

Помимо этого, научная значимость диссертации состоит в возможности совершенствования процедуры музыковедческого и шире – искусствоведческого – анализа художественных текстов, представленных в медиакультуре.

Научная новизна диссертации конкретизирована также в виде следующих **положений, выносимых на защиту:**

1. *Медиатекст* – это разновидность художественного (синтетического) текста, сложная поливидовая и полижанровая структура, организованная через систему элементов – визуальных и звуковых (вербальные, музыкальные, шумовые) – на основе их иерархической соподчиненности, коммуникативной функциональности, смысловой интерпретации. Анализ этого вида текста должен учитывать три его основные особенности: аудиовизуальная форма воспроизведения; взаимодействие (синтез) элементов (без разделения на звуковые, вербальные и визуальные составляющие); определяющая роль контекста, поскольку каждый из уровней текста, обладая своим языком и семантикой, пересекаясь и взаимодействуя с другими, может приводить к появлению новых значений.

2. Синтетическая природа медиатекста способствует выявлению *аналогий* как в группе терминов, представляющих собой общее достояние теории музыки и теории других процессуальных искусств (литература, кино, музыка), так и общих текстовых закономерностей, реализуемых на уровне тематизма, структурирования формы-композиции, драматургических процессов.

3. Все многообразие аудиальной составляющей, звучащей в медиажанрах, обозначается рядом терминов (*прикладная, функциональная, оформительская, медиамузыка, киномузыка, компилятивная музыка*), употребляемых как синонимы, но не всегда точно отражающих суть явления. Во избежание терминологических неточностей и противоречий предлагаем назвать

ЭТОТ ВИД МУЗЫКИ КАК *музыка в медиатексте* и обозначить ее типовые качества – вторичность, дискретность, контекстность, многофункциональность, компилятивность.

4. Суть предложенной *методики* анализа музыки в медиатексте заключается не в автономном (традиционном) ее изучении (т. е. извлеченной из сложной структуры), а в комплексном рассмотрении в совокупности с визуальной и вербальной составляющей, с учетом контекста, в котором она существует. В связи с этим за основу берется аудиовизуальный, а не нотный вариант текста, поскольку изначальная нотная партитура, написанная кинокомпозитором, звуковая дорожка к фильму, записанная в студии звукозаписи, и музыка, непосредственно звучащая в фильме, как правило, разнятся между собой. Предлагаемый подход к анализу, обобщая опыт, накопленный в отечественном теоретическом музыкознании, учитывает главные особенности этой новой и столь востребованной в современном социуме медийной музыки, а именно ее *контекстность, дискретность, вторичность*, связанные с зависимостью от монтажного ритма и подчиненностью видеоряду.

5. *Стиль музыки* в медиатексте понимается как система взаимоотношений языка музыки, ее содержания, определяемых контекстом полифонической структуры рядов медиатекста и направляемых интерпретирующей творческой волей режиссера. Стилю музыки в медиатексте присущи все иерархические уровни стиля автономной музыки: эпохальный, национальный, индивидуальный, стиль конкретного произведения. Признаки общего, типового, инвариантного в индивидуальном стиле композиторов проявляются на уровне музыкального языка в целом, его отдельных элементов, приемов тематического развития, особенностей формообразования. Изменяемыми, вариантными оказываются особенности, отражающие специфику кино: принципы сочетания музыки с другими компонентами синтетического текста, соподчинение стиля музыки с жанровой спецификой фильма и замыслом режиссера.

6. *Музыкальный материал*, как один из компонентов звукового пласта медиатекста, может быть *репрезентантным* (индивидуализированным, тема-

тическим) и *фоновым* (нетематическим). Специфической особенностью бытования индивидуализированного музыкального тематизма в структуре медиатекста является привнесение в него свойств *лейттематизма*. Функционируя в закадровом и внутрикадровом звучании, иногда сочетаясь с вербальной и визуальной формой проявления феномена лейтмотивности, его введение в текст подчинено вербально-сюжетному ряду, монтажному ритму и видению режиссера. При инвариантности типовых функций лейттематизма в автономной и так называемой прикладной музыке – имеются в виду функции репрезентативные (информационные, характеристичные), развивающие и драматургические – активизируется и усложняется *формообразующая функция*, которая интегрирует музыкальный материал в дискретной киномузыке.

7. В качестве источника индивидуализированного музыкального материала выбирается *авторская музыка, цитата и синтез авторской музыки и цитаты*. Частое обращение к цитатам как основе тематизма в медийных композициях объясняется повышенной ассоциативной памятью цитатного материала, что позволяет ему активизировать и поддерживать подтекстовые функции музыки в полифонической структуре медиатекста, привносить, добавлять и расставлять смысловые акценты в визуально-сюжетный ряд текста, провоцируя контрапункт смыслов.

8. В решении *драматургического процесса* фильма музыка действует в ансамбле компонентов медиатекста. Ее драматургические задачи определяются *качественным* (взаимосвязь характера тематизма и средств выразительности, создающих его, с образной системой фильма), *количественным* (наличие одной темы, через которую происходит выражение драматургической идеи фильма, или нескольких музыкальных тем, вовлеченных в монтажную композицию) и *процессуальным* (развитие музыкального материала, его характер и изменения) параметрами. Дискретный принцип киномузыки не препятствует выявлению общедраматургических приемов, во многом производных от законов оперной драматургии.

9. Процессуальная природа компонентов медиатекста обусловила *общие законы формообразования*, совпадающие с типовыми музыкальными формами (сонатной, рондальной, вариационной, трехчастной, концентрической и пр.) и действующие в сложном синтетическом тексте на основе *равнозначности* (смысловой импульс введения типовой музыкальной формы в равной степени заложен во всех рядах текста) или *неравнозначности* (смысловой импульс введения типовой музыкальной формы инициируется одним из компонентов: сюжетно-визуальный либо звуковой, при вторичности другого) элементов, формирующих целостную звукозрительную композицию на основе принципа тождества и/или контраста как общих для всех процессуальных искусств.

Научно-практическая значимость диссертации определена тем, что впервые обширный пласт музыки художественного и анимационного (отечественного и зарубежного) кино рассматривается в триаде: тематизм – драматургия – форма. Теоретические положения и методологическая направленность исследования могут стать основой в дальнейшем комплексном изучении современных медиажанров. Перспективным видится и разработка нового направления в музыковедении, обеспечивающего упорядочение терминологического аппарата и совершенствование процедуры искусствоведческого анализа медиатекстов. Думается, что научные результаты этой работы принесут современное «звучание» в традиционные консерваторские специальности «музыковед» и «композитор», которые под влиянием современного социума скорректируются в сторону музыкальной медиакритики, музыкально-го дизайна и музыкальной кинокомпозиции.

Кроме того, результаты диссертационного исследования, междисциплинарного по сути и объединяющего аспекты музыковедения (специфика музыкального языка), киноведения (специфика киноязыка), средств массовой коммуникации (специфика языка средств массовой информации), медиаобразования (развитие критического аудиовизуального мышления), могут найти применение в учебных курсах, предназначенных как для музыкантов (музы-

коведы, композиторы, музыкальные звукорежиссеры, режиссеры мультимедиа программ, учителя музыки), так и для представителей других гуманитарных профессий (киноведы, культурологи, режиссеры театра, кино и телевидения, звукорежиссеры СМИ), в том числе и для представителей новых специальностей, появление которых определено современным социумом (медиапедагог, музыкальный редактор телерадиопрограмм, аранжировщик на базе информационных технологий, музыкальный дизайнер). Помимо интеграции положений диссертации в традиционные учебные курсы музыковедческого, киноведческого, звукорежиссерского, музыкально-педагогического профилей («История музыки», «Анализ музыкальных произведений», «Сольфеджио», «Слуховой анализ звукозаписи», «Основы оперной драматургии», «Теоретические проблемы содержания музыки», «История кино и СМИ», «Аудиовизуальные технологии обучения»), необходимым представляется введение в высшее и среднее звено профессионального образования новых учебных курсов – «Музыка в структуре медиатекста», «Классики отечественной и зарубежной киномузыки», «Музыка в современных зрелищных искусствах», «Основы звукового дизайна».

Апробация работы. Результаты исследования прошли апробацию в рамках учебных курсов, читаемых в Краснодарском университете культуры и искусств: «Музыка в структуре медиатекста», «Музыка в современных зрелищных искусствах» (для студентов специальностей «Музыкальная звукорежиссура», 2005 – 2010 гг.; «Режиссеры шоу-программ», 2007 – 2008 гг.); «Оперная драматургия» (для студентов специальностей «Музыковедение», «Композиция», 2002 – 2010 гг.); «Аудиовизуальные технологии в обучении» (для студентов специальностей «Музыкальное образование», «Педагогика и психология», 2009 – 2010 гг.); «История и теория музыки» (для студентов Краснодарского государственного университета, специальность «Искусствоведение», 2009 – 2010 гг.) и в рамках программ дополнительного образования (2001 – 2010 гг.) и профессиональной переподготовки (2006 – 2008 гг.) по направлениям «Музыкальный редактор телерадиопрограмм», «Аранжиров-

щик на базе информационных технологий». Основные положения курса «Музыка в структуре медиатекста» освещались в рамках региональных курсов повышения квалификации (2005 – 2010 гг.) для звукорежиссеров, звукооператоров, учителей музыки общеобразовательных школ, преподавателей детских школ искусств. Методологические принципы анализа медиатекста, предлагаемые в исследовании, были задействованы в двенадцати дипломных работах, написанных под научным руководством автора, и в двух кандидатских диссертациях, готовящихся к защите.

Основные результаты и выводы работы докладывались на международных и всероссийских научных, научно-методических и научно-практических конференциях в Краснодаре (2001 – 2010), Нижнем Новгороде (2008), Санкт-Петербурге (2004, 2008), Таганроге (2004), Челябинске (2003), интернет-конференциях Ассоциации кинообразования и медиапедагогике России (2003, 2004). Основные положения диссертационного исследования отражены в 47 научных публикациях общим объемом 43,4 п.л., в том числе в двух монографиях, одной программе учебного курса и 44 статьях, 8 из которых (объем 3,1 п.л.) помещены в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, пяти глав, заключения, библиографии (571 источник на русском и иностранных языках), фильмографии (170 наименований) и приложений, включающих в себя: подборку цитат (179 цитат) о музыке в медиатексте (приложение 1); методические принципы анализа видеоклипа (приложение 2); программу учебного курса «Музыка в структуре медиатекста» для высших учебных заведений (приложение 3); таблицу-партитуру взаимодействия рядов медиатекста художественного фильма «Дворянское гнездо» (приложение 4) и нотное приложение (31 пример). Общий объем работы – 464 страницы, включая приложение (106 страниц) и 83 таблицы.

Важным компонентом работы являются аналитические очерки, представленные в каждом параграфе в аспекте его проблематики. Они нацелены

на реализацию методических принципов анализа музыки в медиатексте и привносят в работу практическую направленность, поскольку данный ракурс анализа кинотекстов, представленных в таком объеме, производится в академическом музыковедении впервые. Аналогичную цель преследуют и многочисленные таблицы, которыми изобилует работа.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновываются выбор и актуальность темы, раскрывается степень ее разработанности, определяются основные цели, задачи, материал исследования, формулируются присутствующие в диссертации элементы научной новизны, артикулируются методологические основы и структура диссертации, приводятся сведения об апробации результатов исследования.

Глава I – **«Критерии оценки музыки в структуре медиатекста»** – состоит из двух параграфов, в которых выявляется специфика музыки в медиатексте и намечаются подходы к ее анализу.

В первом параграфе – *«Терминологический аппарат»* – акцентируется внимание на том, что при отсутствии единой терминологии медиа, разработанной прежде всего в теории и практике медиаобразования, в определениях основополагающих терминов – *медиа* и *медиатекст* – нет принципиальных различий, они отличаются только стилистически, и сводится к тому, что термин *медиа* употребляется как аналог средств массовой коммуникации (печать, фотография, радио, кинематограф, телевидение, видео, мультимедийные компьютерные системы, включая Интернет) и/или средств массовой информации, а *медиатекст* – являет собой тип текста, который воспроизводится при помощи современных технических средств, типичных для экранных, визуальных, медийных искусств.

Широкая панорама современных медиажанров приводит к разнообразию видов музыки, функционирующей в них. Это музыка в жанрах художественного и анимационного кинематографа; музыка на радио и телевидении; звуковая составляющая рекламных коммуникаций; эстетика видеоклипа; так называемая функциональная музыка («звуковой дизайн» в промышленных

цах, залах ожидания, супермаркетах, других учреждениях). Система терминов, используемая для обозначения этого вида музыки, разнообразна и неоднозначна. Имеются в виду следующие понятия: *прикладная музыка, киномузыка, медиамузыка, функциональная, оформительская, компилятивная музыка*. Примечательно, что данные термины нередко используются как синонимы (при очевидном доминировании понятия *прикладная музыка*), создавая терминологическую неточность. В исследовании дается анализ смыслового наполнения термина *прикладная музыка* применительно к медиасфере и обобщаются ее типовые свойства, к которым относятся: 1) связь с определенным визуальным материалом (фильм, телепрограмма, реклама и т. д.); 2) свободное модулирование в звуковые явления другого типа (речь, звуковые эффекты, длительная пауза); 3) стилевая пестрота, обусловленная особенностями вербально-сюжетного ряда; 4) дискретность и быстрая смена функций, приводящая к многофункциональности и полифункциональности; 5) отсутствие самостоятельной ценности (самозначимости) вследствие включения ее в ансамбль компонентов медиатекста.

Далее, отмечая особенности прикладной музыки в ее взаимосвязи с жанровой спецификой медиа, приходим к следующим выводам:

1. Инвариантными качествами прикладной музыки, функционирующей в разных жанрах медиа, оказываются ее *вторичность, дискретность, контекстность* (музыка кино; передачи телерадиоэфира; жанры аудио- и видеорекламы), *многофункциональность* (музыка кино и озвучивание эфира), *компилятивность* (озвучивание эфира, жанры аудио- и видеорекламы).

2. Термин *прикладная музыка* и сопутствующие ему термины не отражают в полной мере все многообразие форм звукового контекста, функционирующего в жанрах медиа. Вследствие этого автор работы считает целесообразным опору на общее понятие *музыка в медиатексте*, объединяющее разные свойства музыки в многообразии медиажанров под общий знаменатель на основе единства компонентов синтетического текста, структурная

цельность которого соткана из полифонии рядов текста, где *музыка выступает как элемент целого*.

Для определения критериев оценки музыки в кино, акцентируемой в данной работе, обобщаются некоторые положения, изложенные в работах исследователей и создателей кинопродукции – режиссеров, композиторов, звукорежиссеров. Речь идет о таких параметрах, как: 1) *функции* музыки в медиатексте (репрезентативная, изобразительная, иллюстративная, драматургическая), 2) *типы введения* музыки в текст (внутрикадровое и закадровое звучание), 3) *принципы сочетания* музыки с рядами текста, где по аналогии с музыкальными складами (монодийным, гомофонно-гармоническим и полифоническим) принцип их организации перенесен на структурирование «тканевой системы» медиатекста.

Вторая часть первой главы освещает принципы и подходы к анализу музыки в структуре медиатекста. Так в параграфе, 1.2 – «*Методы анализа музыки в структуре медиатекста*», констатируются причины неразработанности методологии анализа музыки в медиасфере как нового, преобразованного вида музыки, находящегося на пересечении нескольких видов искусства, и выделяются типы анализа звуковой составляющей медиатекста, взаимосвязанные с его многослойной полифонической природой:

1. Комплексный анализ как полное изучение произведения медиаискусства в единстве содержания и формы как совокупности структурных элементов.

2. Целостный анализ звуковой составляющей медиатекста с точки зрения кинематографического синтеза и музыки как части целого в драматургическом компоненте кино.

3. Стилистический анализ музыки в медиатексте с точки зрения музыкального материала (источник музыкального материала, иерархия музыкально-выразительных средств в структурировании музыкальной темы, приемы развития музыкального тематизма); реализации драматургического процесса

через взаимодействие разных уровней (рядов) медиатекста; музыкального формообразования в его сочетании с монтажным ритмом видеоряда.

4. Сравнительный анализ медиатекстов с определением стилистических особенностей использования музыки в произведениях медиаискусств, сходных по жанру, типу выразительности, образному строю; стилистических особенностей музыкального языка конкретного композитора; стилистических особенностей использования музыки в творчестве конкретного режиссера; стилистических особенностей трактовки музыки в творческом тандеме (кинокомпозитор – кинорежиссер); сравнительный анализ использования конкретного приема (например, композиционного приема письма, цитаты или принципа цитирования, типизированных музыкальных интонаций, жанровых формул, лейттемы, системы лейтмотивов, типовой музыкальной формы, типа композиции) в разных (жанрово, стилистически) медиатекстах.

5. Сравнительный анализ сочетания одного видеоряда с различной музыкой и одной и той же музыки с разными видеорядами.

Принципы *целостного* анализа определены в разделе 1.2.1. «*Методика анализа музыки в художественном фильме*». Процессуальная сторона *целостного* анализа раскрывается через три его этапа. *Первый* – вспомогательный – *этап* связан со следующими процедурными нормами: составлением вертикальной таблицы-«*партитуры*» соотношения вербально-сюжетного, визуального и звукового рядов текста, куда вносятся фрагменты, в которых звучит музыка и (или) тематизированные шумовые эффекты; осуществлением эскизной нотной записи основного музыкального тематизма; составлением горизонтальной таблицы-«*партитуры*» всего музыкального тематизма медиатекста для выявления принципов структурирования музыкальной композиции; таблиц-«*партитур*» отдельных музыкальных тем в их трансформации; таблиц-партитур кульминаций в медиатексте.

Второй этап связан с изучением литературы по данному медиатексту. Речь идет о сборе и анализе информации о жанре фильма, его литературном

первоисточнике (если это экранизация), создателях фильма – режиссере, сценаристе, композиторе, актерах.

Третий этап базируется на выводах и обобщениях, в которых отрефлексированы следующие моменты: типологизация процесса функционирования музыки (закадровая, внутрикадровая) и ее взаимодействия с вербально-сюжетным и видеорядами (иллюстрация, смысловой подтекст); осмысление роли звуковых (шумовых) эффектов; определение жанрово-стилистического пласта используемой музыки (авторская музыка, цитирование, синтез авторской музыки и цитат) и музыкально-выразительных средств (мелодические, ритмические, фактурно-гармонические, тембровые) в их связи с беззвучными прообразами; выявление статусного характера музыки в драматургии медиатекста (развитие конфликта, связь тематизма с сюжетными ситуациями, персонификация музыкальных тем, средства создания и расположения кульминаций); обращение к лейтмотивам, аллюзиям, реминисценциям, принципу монотематизма; анализ композиции музыкального ряда с учетом того, что формообразование в медиатексте может являть собой отражение принципов типовых музыкальных форм на локальном и высшем композиционном уровнях текста.

Целостный анализ музыки в медиатексте продемонстрирован на примере фильма – экранизации романа И. Тургенева «*Дворянское гнездо*» (Мосфильм, 1969, режиссер А. Михалков-Кончаловский, композитор В. Овчинников)⁴.

В разделе 1.2.2 – «*Принципы стилевого и сравнительного анализа*» намечается методика этих видов анализа музыки в медиатексте. Дается определение понятия *стиль музыки в медиатексте* и адаптация стилевых уровней (*исторический, национальный, индивидуальный, стиль конкретного произведения*), принятых в академическом музыковедении применительно к музыке в медиатексте. Отмечается условность категории *исторический стиль*, по-

⁴ Здесь и далее при перечислении создателей художественных и анимационных фильмов первой указывается фамилия режиссера, второй – композитора.

сколькx кинематограф, как и иные жанры медиа, находится в стадии становления и его история ограничивается вековым периодом. *Национальный стиль* музыки в медиатексте эскизно рассматривается на уровне национальных киношкол: *американской* (применение иллюстративно-изобразительного и отвлеченного метода введения музыки в медиатекст, отсюда – использование фоновой музыки, без глубокого внутреннего подтекста); *итальянской* (введение ярких запоминающихся мелодий, использование музыки в кульминационных эпизодах, выражение психологического подтекста через музыку); *французской* (преобладание тематического метода введения музыки в медиатекст, стремление к стилевой пестроте, цитирование современного песенного материала и классической музыки); *индийской* (использование национальных песен и танцев, по аналогии с музыкальным кинематографом, предпочтение в использовании внутрикадровой музыки); русской (особая значимость музыки как компонента синтетического текста, использование принципов музыкальной и оперной драматургии, тяготение к цитированию произведений классической и популярной музыки, преобладание оркестрового звучания).

Особое внимание уделено *индивидуальному стилю* киномузыки, который проявляется: в соподчинении стиля музыки с жанровой спецификой фильма (мелодрама, триллер, детектив, фильм ужасов); в принципах сочетания музыки с видеорядом (картинная изобразительность, эмоциональная выразительность, внутренний подтекст, синхронность, полифонизм); в особенностях творческого почерка композитора (выбор музыкально-языковых средств и тяготение к определенной технике композиции; введение цитат или авторской музыки как основы композиции киномузыки; использование оригинальных или электронных тембров; творческому подходу к использованию шумовых эффектов, приданию им тематической функции и пр.). Индивидуальный композиторский стиль рассмотрен на примере кинотворчества Алексея Рыбникова.

Подводя итог, можно сделать вывод, что индивидуальный композиторский стиль в киномузыке существует и выявляется на уровне музыкального

языка, тематического развития и формообразования. Приемы же введения музыки и ее контекстное звучание в системе элементов текста, как правило, определяются волей режиссера. Именно поэтому индивидуальный стиль киномузыки Эдуарда Артемьева, Вячеслава Овчинникова, Игоря Корнелюка, Владимира Дашкевича и др. будет трансформироваться с целью адаптации к запросам конкретных кинорежиссеров и жанровой специфике фильма.

Метод *сравнительного анализа* продемонстрирован на основе выявления особенностей использования музыки в произведениях медиаискусств, сходных по жанру, типу выразительности, образному строю. За основу взяты два фильма отечественного кинематографа 70-х годов, разрабатывающих космическую тематику: историко-биографический фильм «Укрощение огня» (СССР, Мосфильм, 1972, Д. Храбровицкий, А. Петров) и научно-фантастический фильм «Сорярис» (СССР, Мосфильм, 1972, А. Тарковский, Э. Артемьев). Полярностью отличаются замысел, и жанровая специфика, и киноязык, и элементы музыкального языка, репрезентируемые в музыкальных темах, и принцип функционирования звукового ряда, и его сочетания с видеорядом.

Глава II «**Музыкальный материал медиатекста**» состоит из трех параграфов. Первый из них – 2.1 «*Теория музыкального лейттематизма в медиатексте*» – носит теоретический характер. В центре внимания – понятия «*лейтмотив*» и «*лейттема*», которые рассматриваются в аспекте терминов, представляющих собой общее достояние музыки и смежных искусств.

Музыкальный тематизм в медиатексте достаточно часто реализуется через лейттематизм, по аналогии с тем, как понятие темы в искусстве тесно связано с понятием лейттематизма. В результате рассмотрения лейттематизма как явления в музыкальном тексте и медиатексте делается вывод, что к музыкальной теме в структуре медиатекста применимы те же определения, что и к тематизму автономных музыкальных произведений. Многоаспектность медиатекста преодолевает «условность» лейтмотива и «оправдывает» его «литературность», связанную с сюжетностью и визуальностью.

Во втором параграфе 2.2 «*Специфика использования и функции лейтмотивов в медиатексте*» обращается внимание на то, что в исследованиях по киномузыке лейтмотиву отводится весьма скромная роль. Тем не менее, лейтмотивность в разных ее проявлениях (визуальном, вербальном, звуковом, комплексном) обнаруживает себя не только в художественном и документальном кинематографе, но и в жанре видеоклипа, рекламы, мультипликации. Лейтмотив, как и вообще вся музыка в медиатексте, важен не столько в чистом виде, сколько в связи с кадром. Слияние с определенными зрительными и словесными образами проясняет значение лейтмотива и способствует активному вторжению музыки через магическое воздействие повторяемой формулы-характеристики в драматургическое развитие фильма.

В таблицах приведены примеры использования визуальных и вербальных лейтмотивов в медиатексте и раскрыт принцип их функционирования в закадровой и внутрикадровой музыке.

При определении функций лейтмотива в медиатексте отмечается, что способы его использования определяются многими параметрами, в том числе жанром фильма, национальным и индивидуальным стилями режиссера и композитора, традициями той или иной кинематографической школы. На основе анализа разножанровых произведений отечественного и зарубежного кино выделяется *репрезентативные* (информационные и характеристичные), *формообразующие* и *драматургические функции* лейтмотивов в медиатексте.

В заключение данного раздела отмечается, что музыкальный лейтмотив должен сочетать в себе предельный лаконизм с максимальной содержательностью, способностью характеризовать одним штрихом, чтобы музыка при всей своей сжатости глубокой и цельной характеристикой способствовала выявлению тех или иных моментов кинодействия. Лейттематизм, как одна из наиболее типичных форм индивидуализированного музыкального материала, заимствован кинематографом из жанров музыкально-драматических, в первую очередь из оперы.

В третьем параграфе 2.3 «Принципы классификации музыкального лейтмотива в медиатексте» – отмечается, что любой элемент музыкального языка (мелодия, гармония, ритм, фактура, тембр) способен реализовать функции темы, быть «репрезентантом» темы, являться объектом развития. В связи с этим предлагается классификация музыкальных лейтмотивов.

Лейтмотив-комплекс – пример индивидуализированного музыкального материала, репрезентирующая функция в котором в равной степени распределена между главными элементами музыкального языка: мелодией, гармонией, ритмом, фактурой, тембром. Это наиболее традиционный тип лейтмотива как для академической, так и для прикладной музыки разных стилей и жанров. В данной группе анализируются: лейттема «Малены» («Малена», Италия, Miramax, 2000, Д. Торнаторе, Э. Морриконе); лейттема «Орландо» («Сказка странствий», Мосфильм, 1982, А. Митта, А. Шнитке) и основная тема фильма «Вдох-выдох» (Россия, 2006, И. Дыховичный, А. Батагов).

Лейтмелодия – однополосно изложенная тема, в которой мелодическая линия является главным выразительным средством. Для анализа избраны: лейттема «Души Егора» («Не стреляйте в белых лебедей», СССР, Мосфильм, 1980, Р. Нахапетов, И. Шварц); лейттемы «Тоски» и «Новой жизни» («Три цвета: Белый», Франция – Швейцария – Польша, 1993, К. Кесьлевского, З. Прейсман) и основная тема фильма «Список Шиндлера» (США, 1993, С. Спилберг, Дж. Уильямс).

Лейтгармония – индивидуализированный музыкальный материал с репрезентирующей функцией гармонии и второстепенной ролью мелодии в процессе темообразования. Анализируется музыкальный тематизм фильмов «Мертвые души» (СССР, Мосфильм, 1984, М. Швейцер, А. Шнитке); «Господин оформитель» (СССР, Ленфильм, 1988, О. Тепцов, С. Курехин); «Шерлок Холмс и Доктор Ватсон» (СССР, Ленфильм, 1980, И. Масленников, В. Дашкевич).

Лейтритм – тема, индивидуальный облик которой создается преимущественно ритмическим своеобразием. Данный тип темы рассмотрен на

примере анализа музыкального тематизма фильмов *«Время, вперед!»* (Мосфильм, 1965, М. Швейцер, Г. Свиридов); *«Земля обетованная»* (Польша, 1975, А. Вайда, В. Хилар); *«Лунный папа»* (Германия, Россия, НТВ-Профит, 1999, Б. Худойназаров, Д. Назаров); *«Статский советник»* (Россия, студия «Тритэ», 2005, Ф. Янковский, Э. Лолашвили); *«Формула любви»* (Экран, Останкино, 1984, М. Захаров, Г. Гладков) *«Барри Линдон»* (Великобритания, 1975, С. Кубрик, Л. Роузенман).

Лейтфактура – тема, индивидуальный облик которой проявляется в аспекте организации музыкальной ткани. Тематическая репрезентативность как результат воздействия фактуры, как правило, приводит к отсутствию в лейтмотивах мелодической выразительности. Они образованы в традиционных случаях за счет обыгрывания аккордов и гармонических оборотов приемами мелодической, гармонической и ритмической фигурации, в нетрадиционных – тяготением композиторов к современным композиционным приемам письма, например – технике минимализма. В качестве анализируемого материала избран музыкальный тематизм фильмов *«Барышни из Вилько»* (Польша, Франция, 1979, А. Вайда, К. Шимановский); *«Часы»* (США, Miramax Film, 2002, С. Долдри, Ф. Гласс); *«Муж парикмахерши»* (Франция, 1990, П. Леконт, М. Найман) и музыка Ф. Гласса к двум кинофильмам режиссера Д. Реджио – *«Коянискаци»* (США, 1983) и *«Повакаци»* (США, 1988).

Индивидуализация и повторяемость тембра – *лейттембр* – в музыкальном тематизме, как правило, происходит во взаимодействии с другими средствами музыкальной выразительности, которые, собственно, и формируют музыкальную тему, но при этом уходят на второй план, способствуя репрезентации своеобразного в тематизме именно через специфический тембр, выбираемый в связи с функциями темы. Это создание национального колорита, характеристика персонажа или состояния. В данном разделе третьего параграфа второй главы анализируются лейтмотивы из фильмов *«Белое солнце пустыни»* (СССР, Мосфильм, 1969, В. Мотыль, И. Шварц), *«Большой куш»* (Великобритания – США, Screen Gems, 2000, Г. Ричи, Д. Мерфи.), *«Гамлет»*

(СССР, Ленфильм, 1964, Г. Козинцев, Д. Шостакович), *«Дворянское гнездо»* (СССР, Мосфильм, 1969, А. Кончаловский, В. Овчинников), *«Дневник его жены»* (Россия – Болгария, 2000, А. Учитель, Л. Десятников), *«Женитьба Бальзаминова»* (СССР, Мосфильм, 1964, К. Воинов, Б. Чайковский), *«Король Лир»* (СССР, 1970, Г. Козинцев, Д. Шостакович), *«Кот в сапогах»* (Россия, 1995, Г. Бардин), *«Крестный отец»* (США, 1971, Ф. Коппола, Н. Рота), *«Одиссея»* (США, 1997, А. Кончаловский, Э. Артемьев), *«Однажды в Америке»* (США, 1984, С. Леоне, Э. Морриконе), *«Ромео и Джульетта»* (Италия – Англия, 1967, Ф. Дзеффирелли, Н. Рота), *«Убить дракона»* (СССР – ФРГ, Мосфильм, 1988, М. Захаров, Г. Гладков) и др. Специфика медиатекста визуализирует, персонифицирует тембр, который иногда начинает выступать в роли актера.

Лейтмотив-сонор – индивидуализированный музыкальный материал с репрезентирующей функцией колорита звучания, без участия «первичных» средств музыкальной выразительности. Перечень анализируемых фильмов с тематической функцией шумов достаточно многообразен в жанровом и стилевом отношении. Это экранизация *«Мертвых душ»* (СССР, Мосфильм, 1984, М. Швейцер, А. Шнитке), художественные фильмы *«Настройщик»* (Россия – Украина, 2004, К. Муратова, В. Сильвестров), *«Однажды в Америке»* (США, 1984, С. Леоне, Э. Морриконе), *«Остров»* (Россия, 2006, П. Лунгин, В. Мартынов), *«Статский советник»* (Россия, Тритэ, 2005, Ф. Янковский, Э. Лолашвили), *«Утомленные солнцем»* (Россия – Франция, Самега One/Тритэ, 1994, Н. Михалков, Э. Артемьев) и анимационный фильм *«Сказка сказок»* (Союзмультфильм, 1979, Ю. Норштейн, М. Меерович).

Завершается вторая глава сравнительной характеристикой параметров лейттематизма автономной и прикладной музыки и следующими выводами:

1. Взаимодействие элементов музыкального языка (лейтмотив-комплекс) или солирование одного из них (лейт – мелодия, гармония, ритм, фактура, тембр, сонор) в структурировании тематизма медиатекста дает те же

разновидности лейттем, что и автономная музыка и музыкально-театральные жанры. Однако можно отметить некоторые закономерности:

1.1. Лейттемы-комплексы и лейтмелодии обладают широким спектром выразительности, являются наиболее востребованными типами тем, и их введение в текст связано с широким жанровым диапазоном фильмов, где приоритетными оказываются драма, мелодрама, лирическая комедия, притча, экранизация; с концентрацией в них типовых жанровых (первичные жанры) и интонационных формул; с выражением через эти темы основной идеи фильма, вследствие чего характерно их введение в кульминации.

1.2. Лейтгармония, лейтфактура и лейтритм – более редкие и специфичные типы музыкальных тем. Их введение в текст обусловлено либо стилем композитора, либо сюжетно-визуальным контекстом. Фактурные темы часто выполняют роль фона, гармоническая выразительность в тематизме реализуется на уровне колорита созвучия, аккорда или функциональной логики высшего порядка, выразительность лейтритма ассоциируется с движением, активным действием, иногда фатальным характером.

1.3. Индивидуализация тембра происходит во взаимодействии с «первичными» средствами музыкальной выразительности, которые в этом смысле, собственно, и формируют музыкальную тему.

1.4. Лейтмотивы-соноры и тематизированные шумовые эффекты становятся важным компонентом тематизма медиатекста, и в этом одно из существенных отличий музыки в медиатексте от автономной музыки.

2. Лейтмотивы в киномузыке, как правило, содержат в себе типизированные интонации, откристаллизованные жанром («обобщением через жанр»), что способствует их запоминаемости, семантической конкретности. Подкрепленные видеорядом, они имеют типовую звуковую форму, по которой распознаются, и сохраняют смысловые константы.

3. Говоря о специфике использования лейтмотивов в медиатексте, следует отметить принцип их функционирования в закадровой и внутрикадровой музыке. При этом закадровое введение лейтмотива – явление более час-

тое, в то время как внутрикадровое его звучание, как правило, обосновано сюжетной ситуацией или жанром фильма.

4. Функции лейттематизма: репрезентативные (информационные, характеристичные), формообразующие, развивающие, драматургические – в целом совпадают с автономной музыкой, с той лишь оговоркой, что в условиях медиатекста активизируется и усложняется *формообразующая функция*, которая интегрирует музыкальный материал в дискретной киномузыке, членящейся на фрагменты в зависимости от диктата видеоряда.

5. Примечательно, что введение в медиатекст того или иного типа лейтмотива определяется многими параметрами, в том числе:

5.1. Стилем композитора. Композиторы-мелодисты Э. Морриконе, В. Овчинников, А. Петров, Н. Рота, Г. Свиридов тяготеют к лейтмелодиям, лейтмотивам-комплексам; композиторы-минималисты А. Айги, Ф. Гласс, М. Найман – к лейтфактурам; знаток электронной музыки Э. Артемьев – к лейтмотивам-сонорам.

5.2. Стилем режиссера, например, принципиальный отказ от лейтмотивной техники в фильмах А. Тарковского (за исключением фильма *«Солярис»*); тяготение к центральному, ключевому лейтмотиву как выразителю драматургической идеи фильма в творчестве Н. Михалкова (*«Раба любви»*, *«Свой среди чужих, чужой среди своих»*); замена лейтмотивного принципа в построении музыкальной композиции техникой мозаичного «нанизывания» тем-мотивов без семантической закреплённости в творчестве Ф. Феллини (*«Восемь с половиной»*, *«Репетиция оркестра»*, *«Амаркорд»*).

5.3. Жанром фильма. Лейтгармонии, лейтмотивы-соноры типичны для триллера, детектива, фильма ужасов, фантастики; лейтмелодии, лейтмотивы-комплексы соответствуют мелодраме, драме, комедии, историческому фильму.

Глава III **«Цитата как источник музыкального материала медиатекста»** включает два параграфа, в первом из которых – *«Музыкальная цитата в аспекте авторского стиля»* внимание сосредоточено на индивиду-

лизированном музыкальном материале медиатекста, где в качестве *источника* тематизма (и лейттематизма как частной формы его проявления) привлекается не авторская музыка, специально сочиненная композитором к данному медиатексту, а заимствованный музыкальный материал, т. е. *цитата*. Таким образом, музыкальный тематизм в медиатексте может в равной степени структурироваться на *цитате, авторской музыке, синтезе авторской музыки и цитаты*. Феномен цитатности становится важным стимулятором *подтекстовой* функции музыки в медиатексте, поскольку модифицирует семантику оригинального текста за счет ассоциаций, связанных с текстом-источником.

В тексте параграфа приведена таблица, где сведены музыкальные цитаты, используемые в звуковых композициях отечественных и зарубежных фильмов, анализ которой позволяет предположить, что режиссеры и кинокомпозиторы проявляют повышенный интерес к цитированию определенного музыкального материала на основе: 1) семантической конкретности цитаты, закреплённости за ней определенного смысла и ассоциативного ряда, вследствие чего цитата может «растворяться» в полифонической структуре медиатекста или вступать с ним в диалог, контрастируя с рядами текста и создавая контрапункт смыслов; 2) популярности и общеизвестности цитируемого материала, его узнаваемости и существования в коллективном сознании слушателей/зрителей. К приоритетным музыкальным темам можно отнести: напев *Dies Irae* (режиссеры С. Кубрик, Г. Ноз, Б. Уайлдер); Л.В. Бетховен, V симфония, мотив «Судьбы» (режиссеры Л. Гайдай, Ж.Л. Годар, С. Кубрик); Л.В. Бетховен, IX симфония, ода «К радости» (режиссеры С. Кубрик, А. Тарковский); К. В. Глюк, «Орфей», мелодия (режиссеры В. Басов, Ж. Кокто, Н. Михалков); Г. Доницетти, «Любовный напиток», ария Неморино (режиссеры Г. Бардин, Н. Михалков); Г. Малер, V симфония, *Adagietto* (режиссеры И. Авербах, Л. Висконти, С. Соловьев); Ф. Мендельсон, «Сон в летнюю ночь», свадебный марш (режиссеры В. Бортко, А. Вайда, Л. Гайдай, А. Зельдович); Е. Петербургский, танго «Утомленное солнце» (режиссеры К.

Кесьлевский, Н. Михалков, Ю. Норштейн); Н. Римский-Корсаков, «Шехеразада» (режиссеры П. Альмадовар, Л. Гайдай, С. Кубрик); Ф. Шопен, прелюдия ми минор (режиссеры А. Биркин, Ф. Озон, М. Швейцер). Примечательно, что одни и те же цитаты могут применяться в разных по жанру фильмах и в разных контекстах, провоцируя «игру смыслов», при взаимодействии с разным сюжетом и видеорядом.

Опираясь на положения, выдвинутые в работе З. Лиссы «Эстетика киномузыки», и анализ конкретных примеров, можно выделить основные *функции* музыкальных цитат в медиатексте, к которым относятся: создание фона (так называемые, «звуковые обои»⁵), не влияющего на содержание сцены (в таких случаях, как правило, цитата вводится внутрикадрово); создание смыслового фона, влияющего на содержание сцены (формирование определенной эмоциональной атмосферы, колорита эпохи и национального колорита, средство пародирования или подчеркивания комизма ситуации, средство характеристики персонажа).

Далее отмечается, что в творчестве некоторых режиссеров отечественного и зарубежного (в том числе и анимационного) кинематографа, а следовательно, и композиторов, работающих с ними, музыкальные цитаты вводятся не как случайный элемент текста, а как целенаправленный прием, создающий *определенную стилистическую модель, своеобразный знак стиля*. В их числе: А. Балабанов («Брат», «Брат – 2», «Война», «Жмурки», «Мне не больно», «Про уродов и людей»); С. Кубрик («Барри Линдон», «Заводной апельсин», «Космическая одиссея, 2001», «Сияние»), Н. Михалков («Несколько дней из жизни Обломова», «Сибирский цирюльник», «Утомленные солнцем»), А. Тарковский («Жертвоприношение», «Зеркало», «Ностальгия», «Солярис», «Сталкер»), А. Сокуров («Камень», «Круг второй», «Мать и сын», «Молох», «Одинокий голос человека», «Отец и сын», «Тихие страницы»), В. Хотиненко («Макаров», «Мусульманин», «По ту сторону волков») и

⁵ Словосочетание, введенное И. Стравинским. См.: Стравинский И.Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии. – Л.: Музыка, 1971. С. 150.

др. Если режиссеры А. Балабанов и Г. Бардин сами занимаются подбором музыки к своим фильмам, то по отношению к другим авторам можно говорить о наличии творческих тандемов: кинокомпозитор – кинорежиссер. Это Н. Михалков – Э. Артемьев; А. Тарковский – Э. Артемьев; А. Сокуров – А. Сигле; В. Хотиненко – А. Пантыкин и др. На примере анализа текстов режиссеров А. Балабанова (художественный фильм *«Про уродов и людей»*, Россия, кинокомпания СТВ, 1998), Г. Бардина (анимационный фильм *«Кот в сапогах»*, Россия, 1995) и Ю. Норштейна (анимационный фильм *«Сказка сказок»*, Союзмультфильм, 1979) выявляется роль цитат в аспекте авторского стиля.

В центре внимания второго параграфа третьей главы – *«Приемы работы с музыкальной цитатой в медиатексте»* – проблема соотношения и принципов связи «своего» и «чужого» материала в процессе структурирования музыкального тематизма и композиции медиатекста. Речь идет о цитатах не точных, а свободно трактованных, которые по аналогии с литературными нельзя «взять в кавычки». Акцентируются способы работы с цитатой, приемы введения ее в авторский текст, соотношение цитаты с контекстом, что зачастую становится одним из важнейших компонентов композиторской техники и режиссерской индивидуальности. Предложенные ракурсы изучения межтекстовых взаимодействий показаны на примере анализа фильмов *«Мусульманин»* (Россия, В.В.С./Роскомкино, 1995, В. Хотиненко, А. Пантыкин), *«Утомленные солнцем»* (Россия-Франция, Camera One/Тритэ, 1994, Н. Михалков, Э. Артемьев), *«Несколько дней из жизни Обломова»* (СССР, Мосфильм, 1979, Н. Михалков, Э. Артемьев), *«Солярис»* (СССР, Мосфильм, 1972, А. Тарковский, Э. Артемьев), *«Мания Жизели»* (Ленфильм, 1995, А. Учитель, Л. Десятников).

Резюме содержания данной главы и эскизный экскурс в стилистические подходы создателей медиатекстов к проблеме цитирования позволяют отметить:

– широту жанрового диапазона цитируемого материала – в кинематографе С. Кубрика точные или аранжированные цитаты представлены класси-

ческой музыкой (Л.В. Бетховен, Б. Барток, Д. Лигети, В.А. Моцарт, К. Пендеревский, Д. Россини, А. Хачатурян, И. Штраус, Р. Штраус) и одновременно испанским танцем фолія, напевом *Dies Irae* и популярными эстрадными и джазовыми темами; в фильмах А. Балабанова – сочетание двух пластов: классической музыки (М. Глинка, А. Гурилев, Э. Григ, М. Мусоргский, П. Чайковский, С. Прокофьев) и рок-музыки (группы «Наутилус Помпилиус», «Би-2», «Сплин», «Океан Эльзи», «Волга-Волга», «ПЭХ», «Партизанское радио», «Томас»); в анимационном кинематографе Г. Бардина яркий калейдоскоп из классики, джаза, народных песен, популярных мелодий и песен советских композиторов;

– принцип использования музыкальной цитаты как интонационного источника авторских тем. Неоднократное обращение к этому приему Н. Михалкова и Э. Артемьева в фильмах «Утомленные солнцем» (цитата танго Е. Петербургского), «Сибирский цирюльник» (тема из концерта В.А. Моцарта *Ля мажор для фортепиано с оркестром*), «Несколько дней из жизни Обломова» (В. Беллини, ария Нормы из оперы «Норма») позволяет считать это стилевым приемом тандема режиссер-композитор. Значимость музыкальной цитаты в данных фильмах определяется не только в плане структурирования музыкальной композиции, но и на уровне концепции фильма, вследствие чего можно говорить о выражении драматургической идеи фильма через цитату.

Частое обращение к цитатам как источнику музыкального тематизма в медийных композициях заложено уже в истории кинематографа – в традиции озвучивания немых фильмов заимствованным материалом. Однако явление это имеет не только исторические, но и более глубинные семантические корни и объясняется повышенной ассоциативной памятью цитатного материала, что позволяет ему активизировать и поддерживать подтекстовые функции музыки в полифонической структуре медиатекста. То есть, музыкальная цитата в медиатексте привносит, добавляет, расставляет смысловые акценты в визуально-сюжетный ряд текста.

Глава IV «Реализация драматургического процесса через взаимодействие разных уровней медиатекста» представлена тремя параграфами, в первом из которых – 4.1 «Закономерности музыкальной драматургии в аспекте драматургии медиатекста» – на основе определения музыкальной драматургии и переноса этого определения на драматургию кинопроизведения делается следующий вывод. Реализация драматургического процесса в медиатексте – это отображение идеи произведения через развитие сюжета и образов медийными средствами, которые включают три основных компонента: видеоряд, вербально-сюжетный ряд, звуковой ряд, представленный музыкой и шумовыми эффектами. На этой основе определяются главные показатели и закономерности проявления музыкальной драматургии в синтетическом тексте:

1. Неотделимость музыкальной драматургии от целостной драматургии медиатекста, в котором действуют общие законы развития процессуальных искусств (функции экспозиции, завязки, развития и развязки) и три основных типа драматургии – конфликтный (основанный на столкновении противоположных образов); эпический (основанный на сопоставлении контрастных образов); смешанный, который содержит элементы первых двух

2. Возможность существования разнообразных драматургических решений, связанных со *стилем* (индивидуальным, национальным, эпохальным), *жанром* (драма, мелодрама, комедия, триллер, детектив и т. д.) кинопроизведения.

Проявление и действие собственно музыкальных элементов в системе организации общего драматургического процесса рассмотрены в параграфе 4.2 «Музыкальный тематизм в драматургии медиатекста», первый раздел которого – 4.2.1 «Музыкальная тема и приемы работы с ней» посвящен анализу *статичных и развивающихся* музыкальных тем. Их «жизнь» в медиатексте важна не столько в чистом виде, сколько в связи с кадром, поскольку слияние с определенными зрительными и словесными образами проясняет значение темы и способствует активному вторжению музыки в драматурги-

ческий план. Принцип использования статичных тем рассмотрен на примере фильма «Собака Баскервилей» из телесериала по мотивам рассказов А. Конан Дойла (Ленфильм, 1981, И. Масленников, В. Дашкевич).

Критериями отбора *развивающихся музыкальных лейтмотивов* стали два параметра: их значимость с точки зрения драматургии фильма, вариационный (тембровое, фактурное, гармоническое) или вариантный (интонационное развертывание) принцип развития, приводящий иногда к жанровой трансформации тем.

Метод *характеристики через жанр* в структурировании музыкального тематизма как ведущий фактор драматургии в кинопроизведении и знак стиля кинокомпозитора и кинорежиссера рассмотрен на примере творческого тандема А. Шнитке – М. Швейцер: фильмы-экранизации «Мертвые души» (СССР, Мосфильм, 1984) и «Маленькие трагедии» (СССР, Мосфильм, 1979).

Стилистический подход к структурированию музыкальной составляющей фильма в соответствии с драматургическими задачами целостной композиции связан не только с приемами развития музыкальной темы или, напротив, ее статикой, но и с количественным фактором. Имеется в виду так называемая *одноэлементная (или монодраматургия)*, основанная на одной музыкальной теме, которую можно назвать «драматургической» темой, и *многоэлементная* драматургия, одна из форм организации которой – *монтаж* или мозаичное нанизывание образов-тем, иногда возведенное в ранг *коллажа* (чередование свободно сменяющих друг друга фрагментов стилистически разнородной музыки), становится ключом к пониманию драматургии медиатекста. Монодраматургия рассмотрена на примере фильмов «Монолог» (Ленфильм, 1972, И. Авербах, О. Каравайчук); «Идиот» (Россия, 2003, В. Бортко, И. Корнелюк); «Лолита» (США – Франция, 1997, Э. Лайн, Э. Морриконе); «Свой среди чужих, чужой среди своих» (Мосфильм, 1974) «Раба любви» (СССР, Мосфильм, 1975) «Автостоп» (СССР-Италия-Швейцария, Тритэ, 1990), Н. Михалков, Э. Артемьев. *Многоэлементный* принцип музыкальной драматургии выявлен на примере фильмов режиссеров

Ф. Феллини *«Амаркорд»* (Италия – Франция, 1974), *«Восемь с половиной»* (Италия, 1963.) и Я. Шванкмайера *«Конспираторы наслаждений»* (Великобритания, Швейцария, Чехия, 1996).

В качестве итога исследований, представленных в первом разделе данного параграфа, делаются следующие обобщения. Выбор музыкального тематизма и приемов работы с ним во многом определяет драматургию медиатекста, в том числе влияя на его жанровую специфику и отражая особенности стиля режиссера, кинокомпозитора или творческого тандема. В плане драматургических задач фильма особенности музыкального тематизма определяются следующими параметрами: *качественным* (взаимосвязь характера тематизма и средств выразительности, создающих его, с образной системой фильма), *количественным* (наличие одной темы, через которую происходит выражение драматургической идеи фильма, или нескольких музыкальных тем, завязанных в монтажную композицию) и *процессуальным* (развитие музыкального материала, его характер и изменения). Развивающиеся лейттемы в драматургии медиатекста – явление достаточно распространенное и порождающее много форм их процессуального претворения.

Второй раздел второго параграфа четвертой главы – 4.2.2 *«Системность лейтмотивов и принцип монотематизма»* – обосновывает значение системы лейтмотивов в процессе раскрытия основных образов, их взаимовлияния и роли в утверждении идеи фильма. Системность предполагает, что все лейтмотивы, даже те, которые не имеют непосредственной смысловой связи, либо *вытекают*, *«рождаются»* один из другого, либо *объединяются единым конструктивным элементом*, при этом их организация в *стройную систему* взаимосвязана с общедраматургическими закономерностями текста. Этот процесс рассмотрен на примере фильмов *«Сибирский цирюльник»* (Россия, Тритэ, 1998, Н. Михалков, Э. Артемьев); *«Маленькие трагедии»* (Мосфильм, 1979, М. Швейцер, А. Шнитке) и *«Мастер и Маргарита»* (Телеканал «Студия 2-Б-2 интертэймент», 2005, В. Бортко, И. Корнелюк).

В результате предполагается, что музыкальная составляющая фильмов, действуя в ансамбле компонентов медиатекста, может выражать драматургическую концепцию фильмов через *лейтмотивную систему*, организованную на основе принципа *монотематизма*. Общий конструктивный элемент, как правило, выраженный типовой мелодической интонацией, объединяет лейт-темы, репрезентирующие разные образно-драматургические линии, в соответствии с раскрытием идейного замысла фильма. Дискретный принцип киномузыки не препятствует выявлению общедраматургических приемов, во многом производных от законов оперной драматургии.

Критерии организации драматургического процесса рассмотрены в параграфе 4.3 *«Кульминации как драматургический фактор (звуковой компонент)»*, где намечаются принципы классификации кульминаций в медиатексте с точки зрения звуковой составляющей: 1) по местоположению в форме; 2) по эмоционально-выразительному фактору, как правило, определяемому жанром фильма; 3) по музыкально-языковым средствам создания кульминации.

На основе данной классификации в работе проанализированы кульминации фильмов *«В джазе только девушки»* («Некоторые любят погорячее» США, 1959, Б. Уайлдер, А. Дойч); *«Необратимость»* (Франция, 2002, Г. Ноэ, Т. Бангальте); *«Остров»* (Россия, 2006, П. Лунгин, В. Мартынов); *«Полеты во сне и наяву»* (СССР, киностудия им. А. Довженко, 1982, Р. Балаян, В. Храпов); *«Родня»* (СССР, Мосфильм, 1981, Н. Михалков, Э. Артемьев); *«Сибирский цирюльник»* (Россия, Тритэ, 1998, Н. Михалков, Э. Артемьев); *«Страна глухих»* (Россия, киностудия им. М. Горького, 1998, В. Тодоровский, А. Айги); *«Урок танго»* (Германия, Франция, Великобритания, Нидерланды, Аргентина, 1997, С. Поттер); *«Эйфория»* (Россия, 2006, И. Вырыпаев, А. Гайнуллин) и др.. В умении правильно распределить кульминации определяется драматургическое мастерство создателей медиатекстов.

Глава V **«Композиция медиатекста как отражение принципов формообразования типовых музыкальных форм»** посвящена выявлению

принципов (импульсов) формообразования (течения, процесса формы) в медиатексте и установлению связи этого процесса с приемами формообразования некоторых типовых музыкальных форм. В параграфе 5.1 «Теория музыкального формообразования в медиатексте», отвечая на вопрос: «Насколько разные виды искусства, а следовательно, и разные компоненты сложного синтетического текста, подчиняются общим закономерностям формообразования?» – приходим к выводу, что в компоновке всего текста в целом при интеграции всех его рядов нередко можно заметить наличие принципов расположения и развития материала, обнаруживающих аналогию, близкую с тем, что можно наблюдать в откристиллизовавшихся и исторически закрепившихся формах-схемах «автономной» музыки. В медиатексте, с его первичностью визуальных и вербальных компонентов, этот процесс «спецификации» музыкального формообразования усугубляется и, более того, находится в прямой зависимости от монтажа. Таким образом, компоновка формы-композиции медиатекста, как правило, определяется *особенностями сюжетосложения и производным от него видеорядом, реализованным через монтажный ритм*. Роль монтажа первостепенна в плане структурирования целостной композиции фильма, когда на разных уровнях текста действуют общие закономерности, иногда не совпадающие, иногда оказывающиеся полностью производными от принципов музыкального формообразования. При этом совпадение в формообразовании может быть как осознанным, тщательно продуманным, так и случайным, интуитивным.

Анализ композиционных закономерностей выявил три иерархических уровня медиатекста, задействованных в процессе формообразования:

1. *Локальный, «местный», композиционный уровень* – музыкальная форма отдельного фрагмента фильма, где музыка звучит без перерыва как относительно самостоятельная часть цельной дискретной композиции.

2. *Композиционный уровень отдельного компонента медиатекста* (в данном случае музыки), т. е. обобщенная форма всей музыкальной композиции, которая звучала на протяжении всего фильма от первого до последнего

кадра. В таком понимании дискретность может быть истолкована как прерывание линейности развертывания текста.

3. *Высший (общий) композиционный уровень* – форма всего фильма в совокупности всех компонентов медиатекста, где прерывность музыки может компенсироваться другими уровнями текста, при этом общая композиция создается через взаимодействие видеоряда, вербально-сюжетного ряда и музыки. Такие формы будем называть *дискретно-рассредоточенными, сюжетно-визуальными музыкальными формами*, которые могут выявлять принципы типовых музыкальных форм.

Процесс обнаружения традиционных музыкальных форм-структур в *целостной композиции медиатекста* происходит путем трех вариантов соотношения рядов текста:

1. Полное согласование компонентов медиатекста, когда *типовая музыкальная форма и смысловой импульс к ее использованию в равной степени выявляются в музыкальном и вербально-сюжетном рядах*. Слияние и соподчинение элементов текста основано на их связности и равнозначности. Примером такого уровня соотношений может служить художественный фильм «Звезда» (Мосфильм, студия «АРК-фильм», 2002, Н. Лебедев, А. Рыбников), в котором принцип сонатности в равной степени реализуется в композиции сюжетно-визуального и звукового рядов текста, и короткометражный фильм «Пес Барбос и необычный кросс» (СССР, Мосфильм, 1961, Л. Гайдай, Н. Богословский), структурно выстроенный как рондо-соната.

2. Такое согласование компонентов медиатекста, при котором *типовая музыкальная форма и смысловой импульс к ее использованию исходят преимущественно из сюжетно-визуального ряда, а музыкальная композиция становится производной от него*. В частности, принцип рондальности изначально заложен в сюжетной линии и визуальном ряде фильмов «Иваново детство» (СССР, Мосфильм, 1962, А. Тарковский, В. Овчинников), «Мусульманин», (Россия, 1995, В. Хотиненко, А. Пантыкин), «Жмурки» (Россия, кинокомпания СТВ, 2005, А. Балабанов, В. Бутусов), «Любовь и голуби»

(СССР, Мосфильм, 1984, В. Меньшов, В. Левашов). Трехчастная композиция лежит в основе фильма «Солярис» (СССР, Мосфильм, 1972, А. Тарковский, Э. Артемьев).

3. Согласование компонентов медиатекста, при котором *типовая музыкальная форма и смысловой импульс к ее использованию заложены непосредственно в музыкально-звуковой композиции, и именно она влияет на монтажный ритм и композицию фильма*. Это крайне редкий случай соподчинения элементов медиатекста, поскольку в нем нарушен традиционный для кинематографа принцип иерархичности. Доминирование звуковой композиции над визуальной может исходить из замысла режиссера, когда он подчиняет структуру фильма музыкальному формообразованию, как это произошло в фильме «Смерть в Венеции» (Италия – Франция, 1971, Л. Висконти на музыку Г. Малера) или в фильме «Метель» (СССР, Мосфильм, 1964, В. Басов, Г. Свиридов).

В параграфе 5.2 «Музыкальное формообразование на локальном уровне» проанализированы фрагменты медиатекстов, вычлененных из целостных композиций фильмов, где музыка преодолевает свою дискретность и фрагментарность, вследствие чего здесь используются типовые музыкальные формы, отражающие принцип тождества и контраста. Это двухчастные, трехчастные, рондальные, вариационные, контрастно-составные формы. Данные музыкальные номера выполняют функцию увертюры (вступления), постлюдии фильма, иногда выступают в роли развернутой лейттемы, но чаще всего связаны с сюжетно-визуальными завершенными фрагментами текста. Типовая музыкальная форма может быть заложена в сюжете. Например, повторы в событийной канве фильма, провоцирующие репризность или рефренность, или контрастное сопоставление сюжетных ситуаций, приводящее к музыкально-тематическому контрасту (сопоставление рефрена и эпизода в форме рондо или середины и первой части в трехчастной форме), или развитие сюжета или образа, требующее вариационного обновления музыкального тематизма. Импульс к применению типовой музыкальной формы в равной

степени может исходить от каждого элемента структуры медиатекста: визуального, вербально-сюжетного и звукового. В данном параграфе проанализированы вступления к фильмам «Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона» (Ленфильм, 1980, И. Масленников, В. Дашкевич) «Кин-дза-дза» (Мосфильм, 1986, Г. Данелия, Г. Канчели) как образцы простой двухчастной формы и увертюра фильма «Земля обетованная» (Польша, 1975, А. Вайда, В. Килар), написанная в форме семичастного рондо (A+B+A₁+C+A₂+C₂+A₃).

Воздействие типовых музыкальных форм (*черты рондальности, трехчастности, вариационности, контрастно-составной формы*) на композиционном уровне отдельных разделов фильма показано на примере анализа фрагментов фильмов «Война и мир» (СССР, Мосфильм, 1965 – 1967, С. Бондарчук, В. Овчинников), «Мертвые души» (СССР, Мосфильм, 1984, М. Швейцер, А. Шнитке), «Мастер и Маргарита» (Телеканал «Студия 2-Б-2 интертэйнмент», 2005, В. Бортко, И. Корнелюк), «С широко закрытыми глазами» (США – Великобритания, 1999, С. Кубрик, Д. Пук). Так, сцена бала у Ростовых («Война и мир») – пример рондальности, сцена бала у екатерининского вельможи (или первый бал Наташи Ростовой) композиционно выстроена в развернутой трехчастной форме, а сцена ужина после охоты в имении дядюшки Наташи Ростовой реализует принцип вариационности. Образец *развернутой трехчастной формы с контрастной серединой и измененной репризой* в равной степени представлен в звуковом и визуальном рядах в эпизоде из третьей серии фильма «Мертвые души» – история жизни Плюшкина, отражая все перипетии сюжета. Композицию сцены бала у Воланда (7-я серия фильма «Мастер и Маргарита») можно рассматривать по аналогии с оперной картиной или оперной сценой, построенной по принципу *сквозного развертывания контрастно-составной формы*.

Параграф 5.3 «Музыкальное формообразование на высшем композиционном уровне» рассматривает целостные композиции медиатекстов в аспекте отражения в них принципов формообразования типовых музыкальных форм. В первом разделе данного параграфа на примере анализа художественного

фильма «Звезда» (Мосфильм, студия «АРК-фильм», 2002, Н. Лебедев, А. Рыбников) раскрывается принцип сонатности в медиатексте. Раздел 5.3.2 «Принцип рондальности в медиатексте» включает анализ фильмов «Жмурки» (Россия, 2005, А. Балабанов), «Иваново детство» (СССР, Мосфильм, 1962, А. Тарковский, В. Овчинников), «Пес Барбос и необычный кросс» (Мосфильм, 1961, Л. Гайдай, Н. Богословский). Принципы других музыкальных форм в медиатексте представлены в разделе 5.3.4 на материале фильмов «Эйфория» (Россия, 2006, И. Вырыпаев, А. Гайнуллин), «Амели» (Франция – Германия, Miramax, 2001, Жан-Пьер Жене, Я. Тьерсен), «Атланта» (Франция, 1934, Ж. Виго, М. Жобер). В разделе 5.3.4 «Принципы других музыкальных форм в медиатексте» анализируются два художественных фильма, композиции которых основаны на редком примере «солирования» музыкального ряда фильма над иными компонентами, вплоть до замещения музыкой вербального текста и проецирования музыкальной структуры на структуру видеоряда. Это художественный фильм «Метель» (Мосфильм, 1964, В. Басов, Г. Свиридов) и «Смерть в Венеции» (Италия – Франция, 1971, Л. Висконти, музыка Г. Малера).

Синтетическая природа медиатекста определяет логические законы, по которым происходит формирование его целостной звукозрительной композиции. В медиатексте действуют общие законы формообразования временных искусств, которые приводят к структурно-схематическим аналогиям с музыкальным формообразованием. Горизонтально-временные и вертикально-пространственные параметры медиатекста управляются принципами тождества и контраста как общими для всех процессуальных искусств. Взаимодействие элементов синтетического текста в плане формообразования предполагает их *равнозначность*, когда смысловой импульс введения типовой музыкальной формы в равной степени заложен во всех рядах текста; *неравнозначность*, когда смысловой импульс введения типовой музыкальной формы инициируется одним из компонентов – сюжетно-визуальный либо звуковой, при вторичности другого. Основополагающее значение принципов

тождества и контраста в аспекте формообразования и их реализация в монтажном ритме композиции медиатекста приводят к выявлению типовых музыкальных форм (двухчастной, трехчастной, рондальной, вариационной, рондо-сонатной, концентрической, сонатной) как на уровне целостной композиции, в совокупности всех компонентов медиатекста, так и отдельных его элементов – сюжетно-визуальных, музыкально-звуковых.

Анализ принципов формообразования непосредственно в музыкальном компоненте медиатекста позволяет рассматривать его на «локальном» и «высшем» уровнях.

Локальный уровень музыкальной композиции не дискретен и дает типовые музыкальные формы (двухчастные, трехчастные, рондальные, вариационные, контрастно-составные формы). Однако специфика медиатекста способствует тому, что сюжет визуализирует и логически развертывает типовую музыкальную форму через тождество (повторы в событийной канве фильма), контраст (сопоставление сюжетных ситуаций) или развитие сюжета или образа, на основе вариационного обновления музыкального тематизма.

«*Высший*» уровень музыкального формообразования приводит к появлению нового типа формы: *дискретной рассредоточенной сюжетно-визуальной музыкальной формы*, где музыка благодаря внутренней логике и сопряжению с другими компонентами текста преодолевает свою раздробленность и создает формы, аналогичные типовым. Высший композиционный уровень текста использует типовые музыкальные формы в основном как принцип, что не предполагает точного следования формальным особенностям музыкальной формы. Чаще речь идет о применении в медиатексте принципов сонатности, рондальности, рондо-сонатности, вариационности, концентричности. При этом соответствующий принцип музыкальной формы определяет внутреннюю логику текста, семантику его композиции.

Закономерности принципов формообразования типовых музыкальных форм в композиции медиатекста никак не связаны с конкретным жанром кинопроизведения, но, как правило, являются выражением стилистики создате-

лей медиатекста, как следствие гениальной интуиции или рационального расчета. Методы анализа, принятые в традиционном музыковедении, требуют определенной адаптации применительно к теории музыкального формообразования в медиатексте, поскольку специфика кино и других медиажанров призывает к поиску новых подходов к рассмотрению синтетических композиций, объединяющих вербально-сюжетную, визуальную и музыкальную субстанции. Несмотря на их различия, механизмы, порождающие информацию на высших семиотических уровнях текста, имеют общие закономерности, которые должны быть определяющими в методологии анализа музыки в структуре медиатекста.

В **Заключении** обобщаются основные результаты, полученные в ходе диссертационного исследования. В ракурсе проблематики работы приоритетными стали электронные медиа, из художественных форм которых избраны жанры художественного и анимационного кино. Определяющим термином, реализующим форму существования медиажанров, стал *медиатекст*. В работе он аргументируется как сложный синтетический текст, для которого характерна системность элементов, аудиовизуальная форма воспроизведения, контекстная природа. Музыка в медиатексте, как обобщающее понятие, объединяющее различные виды звуковой составляющей, функционирующей ей в медиасфере, – явление столь значимое в современном социуме, что не может оставаться вне поля зрения искусствоведческой мысли. Сравнительная характеристика особенностей автономной музыки и музыки в медиатексте расставляет определенные акценты в этой оппозиции. Так, *автономная музыка* характеризуется композиционной цельностью, первичностью и самозначимостью в тексте, множественностью исполнительских интерпретаций, единством тематического материала и средств исполнения, единством функций, стилевым и жанровым единством, использованием оригинальной музыки как интонационного источника тематического материала, в то время как в *прикладной музыке* это – дискретность композиции, вторичность и подчиненность в тексте, контекстная природа, приводящая к зависимости интер-

претаций от рядов текста, многообразие и быстрая смена функций; стилевая и жанровая неоднородность; тяготение к цитатности как интонационному источнику тематического материала. Подобные различия нисколько не умаляют достоинств музыки в медиажанрах, а лишь указывают на особую сферу ее использования и анализа. Апологетам традиционного «нотного» подхода к музыковедческому анализу необходимо переориентироваться на аудиальную и аудиовизуальную формы восприятия этой музыки, что требует определенного пересмотра и традиционной методики развития музыкального слуха.

Материал, представленный в исследовании, лишь намечает пути дальнейшей разработки этой темы как в научном, так и в педагогическом, и практическом аспектах.

Направления научных перспектив развития заявленной темы в музыковедении видятся в следующих аспектах: специфика функционирования музыки в определенных жанрах кинематографа (мелодрама, комедия, триллер, фантастика и пр.); стилистические особенности использования музыки в творчестве конкретного кинокомпозитора, кинорежиссера или творческом тандеме (кинорежиссер – кинокомпозитор); семантический анализ музыки, в проблематику которого могут входить музыкальные характеристики через жанр в структуре медиатекста, «интонационные формулы» и их роль в расшифровке музыкальной составляющей медиатекста, современные композиционные приемы письма (додекафония, сонористика, пуантилизм, алеаторика, минимализм) в структурировании музыкальной составляющей медиатекста, проблемы психологии восприятия музыки в медиатексте, музыка и приемы музыкальной звукорежиссуры в медиатексте и т. д. Отдельного музыковедческого анализа требует и музыка на телевидении в таких медиажанрах, как музыкальное видео, видеоигры и вебсайты.

Педагогические аспекты заявленной проблемы определяются тем, что отечественная система музыкального образования, всегда отличающаяся фундаментальностью благодаря традициям, заложенным двумя ведущими русскими музыкальными школами, петербургской и московской, на данном

этапе требует адаптации в связи с содержанием обучения; методами обучения; социальной значимостью выпускаемого специалиста; запросами рынка труда, диктуемыми современной социокультурной ситуацией.

Важность музыки в кинематографическом процессе способствует повышенному интересу критиков и исследователей к выявлению ее функций. Можно осознавать ее вторичность, прерывность, контекстность, но она остается *музыкой*, обладающей огромной силой воздействия и большим потенциалом развития, вследствие чего требует к себе особого внимания.

Список публикаций

Статьи, опубликованные в изданиях, рекомендуемых ВАК

1. Шак Т.Ф. Анализ музыки в медиатексте: методологический подход // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар, 2010. – № 6 (35). – С. 25-28. – (0,3 п.л.).

2. Шак Т.Ф. Закономерности музыкальной драматургии в аспекте драматургии медиатекста (к постановке проблемы) // Поиск. Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура. – М., 2009. – Вып. № 4 (24). – С. 42-51. – (0,5 п. л.).

3. Шак Т.Ф. К проблеме структурирования музыкальной формы-композиции в прикладной музыке // Поиск. Политика. Обществоведение. Искусство. Социология. Культура. – М., 2010. – № 1 (25). – С. 59-66. – (0,3 п.л.).

4. Шак Т.Ф. Сонатность как принцип построения композиции в киномузыке // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Серия «Филология и искусствоведение». – Майкоп: изд-во АГУ. – 2010. – Вып. 1 (57). – С. 265-272. – (0,4 п. л.).

5. Шак Т.Ф. Стилистические особенности киномузыки А. Рыбникова (к проблеме стилового анализа музыки в медиатексте) // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар. – 2009. – № 5 (34). – С. 61-63. – (0,4 п. л.).

6. Шак Т.Ф. Учебный курс «Музыка в структуре медиатекста» // Проблемы музыкальной науки. – 2009/2 (5). – С. 213-218. – (0,4 п. л.).

7. Шак Т.Ф., Волкова П.С. Живопись и музыка в контексте диалогической культуры // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар, 2009. – № 5 (34). – С. 15-17. (0, 4 п. л.), (в соавторстве, авторство не разделено).

8. Шак Т.Ф., Семченкова А. В. Музыкальная цитата в структуре медиатекста: направления анализа // Вестник Адыгейского гос. ун-та. Серия «Филология и искусствоведение» – Майкоп: изд-во АГУ. – 2010. – Вып. 2 (58). – С. 217-224. – (0, 4 п. л.), (в соавторстве, авторство не разделено).

Монографии и учебные программы

9. Шак Т.Ф. Гармонические системы в оперной драматургии Н.А. Римского-Корсакова. Монография. – Краснодар: Эоловы струны, 2002. – 122 с. – 8 п. л.

10. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста. Монография. – Краснодар: изд-во КГУКИ, 2010. – 356 с. – 16, 7 п. л.

11. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста. Программа для высших учебных заведений. – Краснодар: Эоловы струны, 2006. – 30 с. – 1, 7 п. л.

Статьи, опубликованные в других изданиях

12. Шак Т.Ф. Анализ медиатекста в аспекте музыкального формообразования // Медиаобразование. – № 2. – 2010. – С. 32-36. – (0, 3 п. л.).

13. Шак Т.Ф. Анализ медиатекста как компонент профессиональной составляющей музыковеда // Художник и время: феномен восприятия и интерпретации в искусстве: сб. материалов конф. (21 апреля 2004 г.). Вып. 1. – Краснодар, 2004. – С. 220-223. – (0, 2 п. л.).

14. Шак Т.Ф. Анализ медиатекста как музыковедческая проблема // Междисциплинарность и социокультурное проектирование. – Краснодар, 2002. – С. 94-99. – (0, 4 п. л.).

15. Шак Т.Ф. Видеоклип как разновидность медиатекста // Кайгородовские чтения: материалы науч.- практической конф. Вып. 7,8. – Краснодар, 2007 - 2008. – С. 230-233. – (0, 3 п. л.).

16. Шак Т.Ф. Дистанционное обучение как компонент дополнительного образования музыканта // *Духовное возрождение России: образование и культура*. – Краснодар, 2002. – С. 67-70. – (0, 3 п. л.).

17. Шак Т.Ф. Жанровый синтез как основа концепции симфонии-реквиема «Последние свидетели» Владимира Магдаллица // *Кайгородовские чтения: материалы научн.-практической конф. Вып. 4*. – Краснодар, 2005. – С. 77-82. – (0, 3 п. л.).

18. Шак Т.Ф. Звуковой мир космоса в отечественном кинематографе 70-х годов XX века // *Научное наследие советской эпохи: современное осмысление: материалы научн.-практической конф., посвященной 100-летию со дня рождения Н.Г. Чернышова*. – Краснодар, 2006. – С. 163-168. – (0, 4 п. л.).

19. Шак Т.Ф. Информационные аспекты музыковедческого анализа медиатекста // *Системно-синергетическая парадигма в культуре и искусстве: материалы международного науч. симп. (24-26 июня 2004)*. – Таганрог: изд-во ТРТУ, 2004. – С. 25 -256. – (0 3 п. л.).

20. Шак Т.Ф. Информационные технологии в практике дополнительного образования музыкантов // *Новые университеты: Роль информационных технологий в становлении гуманитарного образования*. – Челябинск: изд-во ЮУрГУ, 2003. – С. 144-151. – (0, 4 п. л.).

21. Шак Т.Ф. Кульминации в медиатексте. Звуковой фактор // *Кайгородовские чтения: материалы научн.- практической конф. Вып.5, 6. Ч 1*. – Краснодар, 2006. – С. 209-212. – (0, 3 п. л.)

22. Шак Т.Ф. Лейтмотивы как целостная система в операх Н.А. Римского-Корсакова. – М., 1995. – 12 с. – Деп. в НИО Информкультура № 2994. – 0, 5 п. л.

23. Шак Т.Ф. Медиаграмотность как компонент профессиональной подготовки музыканта // *Многоуровневая система профессионального художественного образования: проблемы интеграции и дифференциации: материалы региональной научн.- практической конф. (27 июня 2002 г.)* – Краснодар: КГУКИ, 2002. – С. 70-74. – (0, 3 п. л.)

24. Шак Т.Ф. Медиаобразование в практике подготовки музыкантов // Гуманитарное образование в современном вузе: традиции и новации: материалы региональной научн.- практической конф. (Краснодар, 25 октября 2002 г.) – Краснодар: КГУКИ, 2002. – С. 135-136. – (0,2 п. л.).

25. Шак Т.Ф. Медиаобразование для музыкантов //Высшее образование в России. – 2004. –№ 8. – С. 46-49. – (0, 3 п. л.).

26. Шак Т.Ф. Медиаобразование для музыкантов, каким ему быть? // Современное музыкальное образование 2004: материалы международной научн.- практической конф. (26-28 октября 2004 г.). – СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2004. – С. 61-64. – (0, 3 п. л.).

27. Шак Т.Ф. Медиаатекст и урок музыки //Кайгородовские чтения: материалы научн.- практической конф. Вып. 10. – Краснодар, 2010. – С. 122-126. – (0, 3 п. л.).

28. Шак Т.Ф. Медиаатехнологии в музыкальном образовании [Электронный ресурс] // Интернет-конференция «Августовский педсовет». Сайт министерства образования России. 26-30 августа 2004. – Режим доступа: <http://www.mediaeducation.ru>. – (0, 3 п. л.).

29. Шак Т.Ф. Методика анализа музыки в структуре медиаатекста //Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика: сб. науч. ст. – Ростов-на/Д.: изд-во РГК им. С.В. Рахманинова, 2003. – С. 340-356. – (0, 8 п. л.).

30. Шак Т.Ф. Музыка в современном кинематографе. Опыт искусствоведческого анализа // Сб. материалов круглого стола. Краснодар: КрУ МВД России, 2010. – С. 55-91. – (1,7 п. л.).

31. Шак Т.Ф. Музыкально-теоретическое образование в контексте современной культуры: проблемы освоения новых технологий в обучении // Региональные проблемы многоуровневой системы профессионального музыкального образования: материалы региональной научн.-практической конф. (21 марта 2001 г.). – Краснодар, 2001. – С. 97-103. – (0,3 п. л.).

32. Шак Т.Ф. Музыкальный лейтмотив в структуре медиатекста (принципы классификации) // Интеграция науки и высшего образования в социально-культурной сфере: сб. науч. тр. Вып. 4. Т. 2. – Краснодар, 2006. – С. 328-331. – (0, 3 п. л.).

33. Шак Т.Ф. Мультимедийные пособия в курсе сольфеджио для студентов специальности «Музыкальная звукорежиссура» // Проблемы оптимизации профессионального музыкального образования: сб. материалов межрегиональной научн.-практической конф. Н. Новгород: изд-во НГПУ, 2008. – С. 206-210. – (0, 3 п. л.).

34. Шак Т.Ф. Популярная монография «Звуковой мир медиаискусств» к проблеме методического обеспечения профессиональной подготовки кадров в сфере СМИ) // Подготовка современных специалистов аудиовизуальных искусств: проблемы, поиски, решения: материалы V Всероссийской научн.-практической конф. – СПб., 2008. – С. 55-59. – (0, 3 п. л.).

35. Шак Т.Ф. Принципы музыкального формообразования в медиатексте // Интеграция науки и высшего образования в социально-культурной сфере: сб. научн. тр. Вып. 3. – Краснодар, 2005. – С. 111-114. – (0, 3 п. л.).

36. Шак Т.Ф. Проблемы методического обеспечения дисциплин музыкально-теоретического цикла // Многоуровневая система профессионального художественного образования: современные технологии обучения: сб. материалов конференции (26 апреля 2003) – Краснодар, 2003. – С. 255-261. – (0, 4 п. л.)

37. Шак Т.Ф. Проблемы музыкальной стилистики в медиатексте // Интеграция науки и высшего образования в социально-культурной сфере: сб. научн. тр. Вып. 3. – Краснодар, 2005. – С. 257-260. – (0, 3 п. л.).

38. Шак Т.Ф. Профессиональное образование музыканта в аспекте молодежной культуры XXI века // Социализация и адаптация молодежи в условиях полиэтничного региона: материалы региональной научн.-практической конф. (12-13 сентября 2003 г.). – Краснодар, 2003. – С. 16 -167. – (0, 3 п. л.).

39. Шак Т.Ф. Развитием медиаобразования в современных условиях [электронный ресурс] // Первая Всероссийская Интернет-конференция Ассоциации кинообразования и медиапедагогике России – Режим доступа: <http://www.mediaeducation.ru>. – (0, 3 п. л.).

40. Шак Т.Ф. Семиотические аспекты анализа медиатекста // Семиотика культуры и искусства: материалы 5 международной научн.-практической конф. (г. Краснодар, 2-6 ноября 2007 г.) – Краснодар: КГУКИ, 2007. – С. 122-125. – (0, 3 п. л.).

41. Шак Т.Ф. Система музыкальных лейтмотивов как драматургический фактор в художественном фильме «Сибирский цирюльник» // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность: межвузовский сб. научн. тр. Вып. 4. – Краснодар: КвУМВД России, 2009. – С. 50-54. – (0, 3 п. л.).

42. Шак Т.Ф. Современное музыкальное образование в свете новых информационных технологий // Культура XX века и проблемы музыкальной педагогики. Вып 2. – Ростов-н/Д: изд-во РГПУ, 2002. – С. 4-22. – (0, 9 п. л.).

43. Шак Т.Ф. Структурирование музыкальной формы-композиции в прикладной музыке: к постановке проблемы // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность. Вып. 5. – Краснодар: КрУМВД России, 2010. – С. 211-216. – (0, 4 п. л.).

44. Шак Т.Ф. Учебный курс «Музыка в структуре медиатекста» (методические и практические основы) // Информационная культура общества и личности в XXI веке: материалы международной научн. конф. (Краснодар 20-23 сентября, 2006 г.). – Краснодар, 2006. – 518-521. – (0, 3 п. л.).

45. Шак Т.Ф. Функции лейттематизма в киномузыке / Размышляя о современном (симпозиум ГЦ КГУКИ) Пятая научн. конф. Гуманитарного центра КГУКИ. Нью-Йорк – Краснодар, 2009. – С. 49-51. – (0, 3 п. л.).

46. Шак Т.Ф. Цитата как основа музыкальной композиции в фильме режиссера А. Балабанова «Про уродов и людей» //Музыкальное и художественное творчество в контексте фестиваля-конкурса «Краснодарская камера-

та»: сб. материалов научн.-практ. конф. – Краснодар, 2009. – С. 122-128. – (0, 3 п. л.).

47. Шак Т.Ф., Брижань Д.Л. Стилистика киномузыки Д. Шостаковича (к вопросу об интонационных параллелях) // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность. – Краснодар: КрУ МВД России, 2010. – С. 158-166. – (0, 4 п. л.), (в соавторстве, авторство не разделено).