

СПЕЦИФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ КИНОМУЗЫКИ

Киноискусство Казахстана имеет уже почти вековую историю. Каждый из этапов его развития различен по качественным и количественным характеристикам отснятых фильмов. Основными критериями их разграничения служат такие определяющие факторы, как сфера и условия развития кинематографа, например, геополитическая ситуация, в которой находился Казахстан в то или иное время.

На основе данных, полученных при изучении казахского кинематографа, автор статьи сделал попытку составления собственной временной характеристики периодов его развития:

1. Пропедевтический (подготовительный) период в развитии казахского кинематографа (1910-1924 гг.).
2. Период возникновения кинематографа в Казахстане (1925-1933 гг.).
3. Период становления и интенсивного развития казахского кинематографа (1934-1990 гг.).
4. Кинематограф независимого Казахстана (1991 г. – до наших дней).

Развитие киномузыкального искусства Казахстана на протяжении всей его истории находилось в тесной зависимости от кинематографической ситуации в стране, т.е., к примеру, от количества выпускаемых фильмов, государственной финансовой поддержки кинопроизводства, показателей кинопроката и т.д.

В настоящее время киномузыка не только становится неотделимым компонентом системы кинофильма, помогающим созданию целостного произведения искусства, но и остаётся при этом оригинальным образцом музыкального творчества. Благодаря своей специфике киномузыка, неразрывно связанная с драматургией кинокартины и её составляющими элементами, стала особым явлением, привлекавшим внимание как теоретиков кино, так и музыковедов.

Не менее интересным (особенно в условиях постоянного расширения технических возможностей) в плане профессионального анализа предстаёт проблема создания киномузыки композитором, талант которого в данном случае определяется не только в способности создать неповторимую музыку, но и в умении понять творческий замысел режиссера, постичь идею кинопроизведения, тонко воссоздать портреты киногероев, а

также в грамотном выборе стилистики, исполнительских составов, используемых тембральных красок.

Современному этапу развития искусствоведения, в том числе и казахстанскому, открываются проблемы, которые еще недавно не рассматривались как возможные области отдельного исследования. Киномузыка, несмотря на недостаточную изученность, в настоящее время является наиболее востребованным жанром в творчестве композиторов и даже более того, уже сложилась в самостоятельную отрасль композиторского творчества. Российский композитор А. Фролов определяет киномузыку как особый прикладной жанр, который, тем не менее, «имеет свои особые законы, подобно симфонии, опере, камерной миниатюре» [1]. По его же мнению, современный композитор может быть наиболее востребован в этом жанре, вследствие чего законы создания киномузыки, её основные разновидности и функции должны непременно входить в область знаний.

В казахстанском обществе наблюдается потребность в дальнейшем развитии кинематографа, которое предполагает безусловное совершенствование всех его элементов, в том числе киномузыки как важнейшей составляющей киноискусства. Киномузыка является сложившейся и признанной во всем мире областью музыкального творчества, которой свойственны свои специфические законы и правила. В связи с этим основополагающей идеей данной статьи является привлечение внимания к вопросу профессиональной подготовки кинокомпозитора в условиях системы образования Казахстана.

Киномузыка, написанная казахстанскими композиторами, отражает наиболее яркие и характерные черты творчества и музыкального языка авторов, подобно опере, балету, симфонии, малым жанрам. В киномузыке композиторов Казахстана активно использованы различные способы взаимодействия музыки и кадра (внутрикадровый, закадровый), а также специфические методы сочинения киномузыки (метод стилизации, символа, цитатный метод и т.д.).

На стадии зарождения кино основным элементом фильма было, как известно, действие. Позже были решены проблемы света и монтажа, и лишь в последнюю очередь ставились задачи оснащения кино цветом и звуком. Анализ фильмов конца XX – начала XXI веков свидетельствует о том, что привлечение в киноиндустрию всех творческих сил привело к значительной модернизации и неожиданным изменениям в миро-

вом кинематографе. Сегодня каждая составная этой сложной системы является сложившейся самостоятельной отраслью в киноискусстве и требует наличия высокопрофессионально подготовленных кадров.

Необходимо конкретизировать термин «киномузыка». Наиболее подходящее, по мнению автора, является определение Т. Корганова и И. Фролова, характеризующих киномузыку как «комплекс музыкально-выразительных средств, являющийся компонентом фильма, участвующий в создании его смысловой и художественной концепции» [2, с. 23].

Некоторые современные композиторы в своём понимании самостоятельности музыки относительно фильма, который она оформляет, ещё больше отходят от традиций. Так, по мнению П. Жансена и Ф. Артхейса, которых, в свою очередь цитирует французский философ Ж. Делёз, «киномузыка должна быть абстрактной и самостоятельной, подлинным «кинородным телом» в визуальном образе, слегка напоминать пыль в глазу, а также сопровождать «нечто присутствующее в фильме без того, чтобы то было в нем показано или даже индуцировано»» [3, с. 101]. Это модернизированное понимание киномузыки не как одного из средств, способствующих раскрытию сюжета фильма, но как самостоятельной семиотической сущности в кинокартине, находит сегодня всё больше приверженцев.

В то время как киномузыка является сложившейся и признанной во всем мире областью музыкального творчества, в ней содержатся специфические законы и правила для кинематографа каждой страны.

Очевидно, что сегодня в казахстанском обществе созрела потребность в дальнейшем развитии кинематографа, что предполагает безусловное совершенствование всех его элементов. Это особенно актуально в наше время, когда, по словам крупнейшего российского специалиста в области медиалингвистики Т. Добросклонской, «произошел своего рода передел мирового информационного пространства, в результате которого границы информационной карты мира оказались практически прозрачными» [4, с. 9]. К тому же, концепция канадского философа М. Маклюэна [5, с. 17] фактически реализовалась: коммуникационные технологии достигли невероятных возможностей, мы имеем доступ к огромному количеству знаний, накопленных человечеством, к продуктам творчества всех стран и континентов, что имеет целый ряд следствий, среди которых – уже отмеченная необходимость

повышения конкурентоспособности специалистов во многих сферах искусства.

Таким образом, очевидно, что в современном мире киномузыка играет гораздо большую, чем когда-либо ранее роль как в структуре каждого отдельного нового фильма, так и в развитии музыкальной культуры в целом. Киномузыка, несомненно, является наиболее перспективным направлением работы композиторов в самых разных странах, что подтверждается многими именами с мировой славой, которые стали известны благодаря деятельности по музыкальному оформлению кинолент. Десятки именитых композиторов обрели мировую известность благодаря работе над музыкальным оформлением фильмов, а кинокартины, в которые они внесли свой вклад, в свою очередь, стали уникальными произведениями искусства. О популярности киномузыки как самостоятельного музыкального жанра свидетельствуют и следующие факты:

1) в настоящее время многие оркестры самых разных составов имеют в своем репертуаре программы, составленные исключительно из музыкальных опусов, ставших знаменитыми именно как произведения, написанные для кинофильмов;

2) с репертуаром «Музыка любимого кино» гастролируют вокалисты из фонда «Таланты мира» под руководством Д. Гвинианидзе;

4) на «Радио России» имеется довольно популярная программа «Саундтрек» (автор и ведущий – М. Предтеченский), посвященная музыке в современном кино;

5) в социальных сетях существует множество групп, пользователи которых обсуждают киномузыку, делятся записями, составляют посвященные фильмам определенных режиссеров или определенной тематике музыкальные коллекции;

6) немалую долю в объемах продаж музыкальных компакт-дисков занимают именно саундтреки, включающие как популярные песни, так и симфонические, камерные, инструментальные произведения для кино;

7) в Казахстане известный киновед О. Борецкий еженедельно ведет авторскую передачу «Киноблюз» на радио «Классика KZ».

Процесс создания композиторами киномузыки обладает своими специфическими особенностями. Работа композитора в этом случае предстаёт как достаточно сложный процесс ввиду многих факторов, например, функций, которые выполняет киномузыка в том или ином фильме.

В условиях современности необходимым представляется учесть передовой опыт университетов и колледжей ведущих стран, тем более что система образования Казахстана так или иначе во многом стремится к западному образцу подготовки специалистов. Отсутствие доступной возможности пройти полноценное обучение в отрасли кинокомпозиции сегодня видится немаловажной проблемой для казахского кинематографа и, по мнению автора, в определенной степени тормозит его развитие.

Рассмотрим основные особенности и требования, учитываемые композитором при создании киномузыки.

Кинокомпозитору не следует забывать о том, что музыка к «экранному» искусству является специфичным жанром, которому не свойственна так называемая концертность, самостоятельность. Музыка в кинофильме скорее выполняет коммуникативную функцию между замыслом создателей и восприятием аудитории. При написании музыки к кинофильму целесообразно учитывать его жанровую специфику.

Жанровая составляющая киномузыки целиком зависит от специфики фильма, к которому она относится. Ниже приведены основные типы кинофильмов, а также дана жанровая характеристика киномузыки к ним.

1. Музыка «немного» кино

Следует отметить, что изначально музыкальное сопровождение было призвано заглушать шум аппаратуры, проектора в зрительном зале. Музыка, исполняемая в момент показа фильма в кинотеатре, носила, как правило, замаскированный либо импровизационный характер. При показе такого кино в зрительном зале музыкальное оформление подбирали и исполняли специальные люди – тапёры. Единичные кинотеатры позже стали содержать симфонический оркестр. Звучание музыки носило синхронный характер по отношению к кадру. Характер и стилистические особенности музыки соответствовали духу времени. В большинстве случаев, это был стандартный набор типичных музыкальных композиций, а музыка появлялась в кинофильме в момент его воспроизведения в зрительном зале.

2. Музыкальный фильм, мюзикл

В данном жанре актёры вербально воплощают сюжетное действие не только с помощью монологов и диалогов, но и при помощи исполнения музыкальных номеров. Музыкальное кино было особо популярно в советский период, в том числе и в Казахстане. Ведущим компонентом в

таких фильмах была песня – наиболее демократичный жанр.

Что касается мюзиклов, то они образуют некоторый жанровый промежуток между музыкальными фильмами и рассмотренными далее фильмами-экранизациями.

3. Фильм-экранизация оперы, балета и т.д.

Экранизация в данном случае представляет собой запечатлённое на плёнку произведение классического искусства. Главное отличие от «живой» постановки на сцене театра заключается в том, что при монтаже фильма в конечный его вариант выбирается лучший дубль, исполненный оперными певцами, танцорами балетной труппы и т.д. Понятно, что музыка в этом жанре уже создана композитором и не претерпевает никаких изменений. Музыкальное сопровождение звучит полностью в кадре и исполняется живыми голосами и оркестром. В какой-то степени музыка в экранизациях играет более значимую роль, чем декорации, освещение, грим актёров, носящие скорее условный, искусственный характер.

4. Фильм-опера, фильм-балет

Отличие от предыдущего жанра экранизации состоит в том, что действия фильма-оперы или фильма-балета происходят не статически на фоне декораций сцены. Подобно художественному фильму действие разворачивается в естественной среде, соответствующей задумке создателей.

Помимо этого, продуманы малейшие детали фильмов данного жанра. Операторская работа включает в себя множество композиций крупных планов, природы и др. Большое значение имеет и внешний облик актёров, который должен полностью соответствовать описанию. В редких случаях, это приводит к тому, что роль в кадре исполняет внешне подходящий актёр, в то время как дубляж производится профессиональным певцом. Как справедливо отмечает З. Лисса: «В опере нет тщательной разработки деталей, ибо они меняются в каждом отдельном спектакле, в то время как в кино, фотографически закреплённые зрительные данности всегда одинаковы и поэтому отделаны до мельчайших подробностей» [6, с. 63]. Данные фильмы легче воспринимаются среднестатистическим зрителем, так как показывают более натуральную, достоверную, живую картину в кадре, создавая гармонию музыкального и зрительного ряда. В подавляющем большинстве случаев, звук «накладывается» на кадр уже в процессе монтажа, в чём проявляется ещё одно отличие от фильма-

экранизации. К тому же жанр фильма-оперы и фильма-балета более подвержен присутствию новаторских режиссёрских постановок, когда действие картины, например, перенесено в другую историческую эпоху, что соответственно сказывается на подборе костюмов, элементов декораций, общем облике героев и т.д.

5. Фильмы о музыке и музыкантах

Такие фильмы, составляющие другую жанровую группу, по сути, являются биографическими лентами о композиторах, певцах, исполнителях, ансамблях и творческих коллективах. В этих фильмах музыка, авторство которой принадлежит прототипам киногероев, выступает в какой-то мере как главный персонаж действия.

6. Музыка к мультипликационным фильмам

В естественной зависимости от жанра и предназначаемой аудитории данная музыка имеет специфические особенности: она проста и мелодична по характеру. Подобно художественному кинофильму анимационные жанры содержат как внутрикадровый, так и закадровый тип киномузыки.

7. Фильмы на готовые музыкальные произведения

Данные фильмы – это так называемое экспериментальное кино, также получившее довольно широкое распространение. Подобно фильму-экранизации, фильму-опере и фильму-балету данные фильмы снимаются на уже созданные произведения музыкального искусства. Отличие состоит в том, что сюжет фильма либо основывается на программности произведения либо разрабатывается режиссёром и сценаристом. Описанный жанр характеризует обратный процесс иллюстрирования музыки фильмом, а не оформление фильма музыкой.

8. Музыка документального и хроникального кино

Подобная музыка, как правило, звучит за кадром и является фоновой, ненавязчиво комментирующей сюжет. В зависимости от тематики фильма, музыка может быть представлена и внутрикадровыми образцами.

9. Музыка художественно-игрового кино

Данная киномузыка воспроизводится как в закадровом, так и внутрикадровом вариантах. Создавая музыку для такого кино, композитор ориентируется, прежде всего, на его жанр: драма, комедия, триллер, боевик, фэнтези, научно-фантастический, приключенческий фильм, фильм ужасов и т.д.

Музыкальное оформление может сочетать в себе множество способствующих целостному

восприятию фильма функций, детально рассмотренных ниже. Сочинение данного типа музыки предполагает использование различных технологий, в том числе сочетание с шумовыми эффектами, в зависимости от сюжетной составляющей.

Жанровое разделение, осуществлённое автором исследования, не претендует на исчерпывающее освещение всех существовавших на протяжении более чем столетней истории искусства кинематографии жанров. Представленная система жанров, находящихся в постоянном развитии, не исключает дополнений и расширений.

В процессе создания музыки к кино возможно использование различных методов. Например, в эпико-исторических фильмах для показа быта, среды и характеристики эпохи, образа жизни оправданным является применение метода стилизации под народную музыку. Помимо авторской музыки (оригинального музыкального материала, написанного композитором), порой необходимо использование цитатного метода, например цитаты образца классической, эстрадной музыки и т.д. Преследуя цель соответствия музыкального оформления атмосфере кадра, нужно помнить о том, что для задуманного восприятия фильма аудиторией необходим современный способ мышления и изложения музыки независимо от метода её написания.

Музыкальное оформление целиком подчиняется сюжетной канве кинокартины и в большинстве случаев имеет свободный, непредсказуемый для аудитории способ развития формы. Сочинение музыки к фильмам предполагает некоторые трудности касательно применения композитором общепризнанных форм классической академической музыки. Однако важно отметить, что кинокомпозитору необходимо владеть самыми различными музыкальными формами, так как во многих случаях традиционные классические способы развития материала вполне применимы.

Огромное значение для кинокомпозитора имеет подготовительный этап, связанный не столько с технической стороной создания музыки, а в большей степени с воздействием на аудиторию эмоционально-психологического плана.

Данный этап, предваряющий непосредственно написание музыки, частично характеризуется беседами с другими создателями кинофильма, в частности с режиссёром, и включает в себя:

- подробное ознакомление со сценарием кинофильма;

- определение ключевого художественно-драматургического конфликта и расстановку психологических акцентов;

- установление основных разделов фильма (экспозиций персонажей, завязки действия, кульминации, развязки и т.д.);

- обсуждение характера среды, героев, общей художественной направленности кинокартины;

- определение сцен, в которых музыка должна звучать, и моментов, где в ней нет необходимости;

- согласование выполняемых задач и функций киномузыки в каждой сцене (комментария, контраста, иллюстрации, динамизации и т.д.).

Не исключается и согласование специфических музыкальных моментов, например, динамических оттенков, выбора инструментария, в том случае, когда режиссёр кинофильма имеет об этом представление. Зачастую это приводит к новым оригинальным идеям музыкального оформления кино.

Профессиональная особенность кинокомпозитора заключается и в хорошей оснащённости знаниями касательно техники записи музыки, при которой важен точнейший учёт измеряемого в секундах хронометража каждой сцены. В настоящее время особую кадровую значимость представляет кинокомпозитор, способный не только написать музыку к фильму с учётом всей её специфики, но и владеющий основами звуко-режиссуры, звукомонтажа и звукозаписи. В противоположном случае следует отметить, что работа кинокомпозитора и звуко-режиссёра должна проходить совместно и предполагает тесное сотрудничество, особенно на этапе совмещения визуального кадрового ряда и музыкального.

Структуру кинофильма могут составлять разнообразные элементы – литературный жанр (сценарий), искусство сцены, фотографии, изобразительный, музыкальный, хореографический, декоративно-прикладной, архитектурный виды искусства и т.д. В целом, многоопределяющим фактором успешной реализации идеи кинофильма как образца синтетического искусства является гармоничная коллективная совместная деятельность представителей самых разных профессий.

Затрагивая тему коллективной кинематографической творческой деятельности, необходимо отметить, что условия создания киномузыки также могут быть самыми разнообразными. Так, к примеру, в самом совершенном варианте, композитору может быть предоставлен видео-

материал кинофильма уже с первоначальным вариантом монтажа и, возможно, с указаниями, к каким именно сценам требуется написание музыки.

В другом случае от кинокомпозитора могут потребоваться собственные предложения по музыкальному оформлению, и он получает в распоряжение только сценарий фильма.

Возможен и третий вариант (актуальный при создании телесериалов, многосерийных кинофильмов), когда с композитором лишь оговаривается художественная направленность кинопроекта, сюжетный материал вовсе не предоставляется, а в требования режиссёра входит написание лишь фрагментов, своеобразных лейтмотивов различного характера, которые впоследствии соединяет с кадром звукорежиссёр. Например – музыка для вступительных и завершающих титров, лирический лейтмотив, музыка, выполняющая функцию динамизации действия и т.д.

Разумеется, что условия создания киномузыки не ограничиваются перечисленными случаями. Каждый из возможных вариантов зависит от разных факторов: творческой индивидуальности создателей, в частности режиссёра и композитора, идейно-художественной задумки кинофильма и др.

Колоссальное значение для кинокомпозитора играет его профессиональная компетентность, а также свойственные данной профессии особый тип мышления, склонность к психологизму и способность к эмпатии. Арамом Хачатуряном был разработан целый комплекс указаний и методических рекомендаций в помощь кинокомпозиторам. В свою очередь, Дмитрий Шостакович считал, что композиторам важно владеть не только обширными знаниями в музыкальной области, но также иметь навыки и разработанные приёмы для создания музыкального оформления к фильмам.

Согласно психологическому словарю, эмпатия (от греч. *empathēia* – сопереживание) – это «постижение эмоционального состояния другого человека, сопереживание психологического состояния другого» [7, с. 789]. Эмпатия предполагает обращённость в другого, и именно эта способность во многом определяет понимание кино как искусства: зритель здесь «вчувствуется» в происходящее на экране, нередко сопереживает героям, а создатели фильма задают определённый тон для восприятия кинокартины, настраивают зрителя соответствующим образом.

Кинокомпозитору в этом процессе принадлежит одна из решающих ролей: он проникает в замысел режиссера, во внутренний мир героев и одновременно моделирует необходимую реакцию зрителя. Для выполнения такой задачи кинокомпозитору самому нужно быть человеком, не только владеющим широкой палитрой чувств и эмоциональных состояний, но и способным к их адекватному пониманию и интерпретации, т.е. обладать высоким уровнем эмоционально-психологической компетентности и психологической культуры.

Психологи выделяют несколько видов эмпатии. Она «может быть эмоциональной, интеллектуальной (когнитивной) и предикативной (предсказывающей переживания другого человека, его аффективные реакции в конкретных ситуациях)» [7, с. 790].

Эмоциональная эмпатия обеспечивает соответствие музыкальной составляющей кинокартины динамике внутреннего состояния персонажей. Интеллектуальная эмпатия предопределяет соответствие музыкального ряда идее фильма. В свою очередь, предикативная эмпатия служит целям моделирования психологических реакций зрителя.

Некоторые психологи выделяют также и «эстетическую эмпатию», под которой понимают «вчувствование в художественный объект, источник эстетического наслаждения» [7, с. 564]. Безусловно, способность к эстетической эмпатии выступает в качестве доминанты всех перечисленных выше составляющих и для человека искусства является важнейшей составляющей его профессиональной компетенции.

Поскольку «в плане психологическом эмпатия является временным сознательным отождествлением с объектом для лучшего его понимания» [7, с. 790], эта способность может быть развита как средствами самого искусства, обладающего колоссальным потенциалом расширения эмоционально-психологической и эстетической компетенции, так и с помощью глубоко психологических методов и приёмов. Если прибегнуть к инструментарию, разработанному в рамках гештальт-психологии, можно отметить, что кинокомпозитору нужно обладать способностью к «самосознанию» [8, с. 74], контакту и присутствию. Как отмечал Ф. Перлз, «методика сосредоточения (фокусированного сознания) дает нам возможность терапевтического движения вглубь, а не ширь» [8, с. 76].

Очевидно, что все вышеперечисленное имеет непосредственное отношение к феномену ка-

тарсиса (*от греч. catharsis* – очищение), который в эстетике смысляется как «высший духовно-эмоциональный результат эстетического отношения, эстетического восприятия в целом, эстетического воздействия искусства на человека» [9, с. 226].

Согласно современным эстетическим представлениям, «внутреннее потрясение, просветление и неопишное духовное наслаждение, которые характеризуют состояние катарсиса и во многом близки к состояниям мистического катарсиса и экстаза как этапов на пути мистического опыта, свидетельствуют о более глубоком духовном опыте, чем психофизиологические процессы в человеке, высокие эмоциональные состояния или интенции к социально-нравственному совершенствованию».

Наряду со всеми этими сопутствующими моментами в катарсисе выражается самая суть эстетического опыта как одного из путей приобщения человека к Духовному универсуму» [9, с. 227]. Не приходится сомневаться в том, что музыкальное искусство (которое, к примеру, для К. Воннегута, было доказательством существования Бога) обладает едва ли не самым сильным катарсическим потенциалом, и эта его способность в полной мере используется в киноиндустрии.

По наблюдениям автора, огромная популярность саундтреков у современного зрителя в значительной мере предопределена тем, что музыкальные композиции как бы концентрируют в себе те психологические состояния, которые были актуализированы во время просмотра кинокартины. Это своего рода якоря, сгустки эмоциональной энергии, доступ к которым можно получить всякий раз при прослушивании музыки из фильмов. Поэтому «способность к эмпатии требует, в некотором смысле, расщепления своей личности на две части» [7, с. 790]. Собственно такое расщепление, а на деле проникновение в мир другого составляет важную часть профессии кинокомпозитора.

В философском плане эмпатии соответствует следующий этический императив: «провидение в абстрактном «другом» конкретного «ты» и установление с ним диалогических отношений» [10, с. 54]. Именно способность к диалогическим отношениям лежит в основе эмпатии. В то же время для того чтобы обладать эмпатией, человеку необходимо уметь, по выражению Ф. Перлза, «опираться на себя», т.е. быть зрелой, развитой личностью, что предопределяет возможность реализации предикативной эмпатии

в творческом процессе создания киномузыки. К примеру, кинокартина «Сталкер» А. Тарковского – часть своеобразной трилогии (где две другие части – «Солярис» и «Зеркало») о поиске людьми самих себя, об обретении смысла существования и путей постижения объективной действительности через совершенствование душ. И зрительный ряд фильма (сюрреалистичные пейзажи, приглушенные тона), и музыкальное сопровождение Э. Артемьева помогают создателям фильма глубоко проникнуть в сознание аудитории, заставляют задуматься о смысле собственного существования.

Знания в области психологии искусства и человека должны стать существенной частью подготовки кинокомпозитора в фундаментальном (усвоение категорий и понятий психологии, её законов) и прикладном (освоение навыков сосредоточения, концентрации, «вчувствования») аспектах. Еще более значительной выступает необходимость в том, чтобы кинокомпозитор самостоятельно работал над этой составляющей, повышая свой уровень. И, наконец, формирующемуся композитору нельзя ограничиваться сферой музыки и кино, но следует учесть опыт А. Эйнштейна, который черпал вдохновение в художественной литературе (в частности, в романах Ф. Достоевского). Чем эрудированнее и разностороннее личность кинокомпозитора, тем это лучше для него как для профессионала, поскольку мир кинематографа в свою очередь моделирует самые разнообразные миры и имеет дело со всевозможными образами, историческими эпохами и культурами. Это является чрезвычайно значимым, так как современный телезритель весьма искушен, обладает широким выбором, требователен, но в то же время нуждается в новых ощущениях и эмоциях.

Кинокомпозитору следует учесть, какими фоновыми знаниями обладает предполагаемый адресат фильма (интеллектуальная эмпатия), чтобы соблюсти необходимую пропорцию между новым и старым в том, что касается музыкальной составляющей фильма. Предикативная эмпатия, моделирующая эмоционально-психологические состояния зрителя, основана на учете всех описанных выше составляющих эмпатии, с безусловным доминированием эстетической эмпатии.

Иначе говоря, музыка должна быть, прежде всего, качественной, эмоционально насыщенной, характеризующейся в том или ином случае следующими функциями касательно критерия её влияния на зрителя:

1. Эстетическая функция. Огромное значение для создателей фильма, как правило, имеет эстетическая или художественная сторона киномузыки. В случае с авторской музыкой это находится и в интересах кинокомпозитора. При заимствовании музыки создателями киноленты осуществляется подбор лучших образцов классической или популярной музыки. Эстетика киномузыки имеет большое значение в сочетании зрительного и звукового рядов фильма.

2. Социальная функция заключается в том, что кинофильм и звучащая в нём киномузыка являются информационным источником для зрительской аудитории об окружающем мире. Свообразным подтверждением этому является факт существования различных типов кино, к примеру, «массовое» кино, «элитарное» кино, так называемое «кино не для всех». В качестве яркого примера социальной роли кино и киномузыки можно назвать кинофильмы советской эпохи, которые имели яркую политическую агитационную направленность.

3. Нравственная функция. Общеизвестным фактом является то, что образцы искусства, в том числе музыка и как её подвид киномузыка, оказывают воспитательный, нравственный эффект на людей. Нравственное воздействие киномузыки осуществляется путём эмоционального восприятия через художественный сюжет. Большое значение нравственной функции киномузыки имеет звуковое оформление к художественным, документальным и мультипликационно-анимационным фильмам, предназначенным для детской и юношеской аудитории.

4. Познавательная функция заключается в расширении диапазона эрудиции зрителей в музыкальном плане, т.е. ознакомлении аудитории кинофильма с новыми образцами, получении свежих музыкальных и художественных впечатлений и представлений.

5. Мировоззренческая функция. Музыка в целом и киномузыка как её подвид оказывают огромное воздействие на зрителей. Музыка к кинофильму, будь она авторская или заимствованная, способствует формированию определённого мировоззрения публики, передаче авторского убеждения, философских взглядов и суждений персонажей кинокартины.

6. Психологическая функция. Основу киносюжета составляет не только событийно-логическая составляющая, но и эмоционально-выразительный элемент. Психологическая функция заключается в том, что музыка кинофильма способна воплощать эмоциональные переживания, недостающие в жизни зрителей, что было затронуто выше, в связи с описанием феномена «катарсиса». Киномузыка как один из составляющих структурных элементов фильма помогает достичь облегчающего, очищающего и возвышающего человеческого дух эффекта, служит способом достижения эмоциональной разрядки аудитории.

7. Психотерапевтическая функция. Современная психотерапия давно применяет лечебные методы с использованием образцов искусства, в том числе музыки (арт-терапия). В случае с данной функцией киномузыки имеется в виду создание ею положительного эмоционального фона, благодаря которому может наблюдаться благотворное влияние на человеческий организм, а также эффект релаксации.

8. Гедонистическая функция, в основном, ярко отражается в кинофильмах развлекательного жанра – комедиях, боевиках, так называемых фильмах-блокбастерах. Музыка к данным кинофильмам также преследует развлекательную цель, предполагая ориентацию на зрелищность кадра и специальные визуальные эффекты.

9. Драматургическая функция целиком зависит от происходящего в кадре действия. Роль драматургической функции в кино довольно многопланова. Необходимо отметить, что данная функция является вспомогательной по отношению к сюжету кинофильма.

В завершение следует обозначить ещё один существенный пункт. Истинный кинофильм полноправно представляет собой образец искусства и мастерства создателей, результат выражения их внутреннего мира. Следовательно, несмотря на выработанные за многие годы стандарты создания музыкального оформления, киномузыка как один из элементов фильма должна также обладать подлинной культурной, художественной, эстетической и нравственной ценностью. Таковы основные особенности киномузыкального композиторского творчества.

Литература

- 1 Фролов А. Введение в киномузыку [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://froland.ru/myart.html?m9.txt>
- 2 Корганов Т. Кино и музыка / Т. Корганов, И. Фролов. – М.: Искусство, 1964. – 351 с.

- 3 Делёз Ж. Кино: Кино 1: Образ-движение; Кино 2: Образ-время / пер. с франц. Б. Скуратова. – М.: Ad Marginem, 2004.
- 4 Добросклонская Т.Г. Медиалингвистика: системный подход к изучению языка СМИ / Т.Г. Добросклонская. – М., 2008.
- 5 Маршалл М., Фиоре К. / Война и мир в глобальной деревне. – М.: АСТ, 2012.
- 6 Лисса З. Эстетика киномузыки / пер. с нем. А.О. Зелениной, Д.Л. Каравкиной. – М.: Музыка, 1970. – 496 с.
- 7 Старовойтов В. В. Эмпатия // Гуревич П.С. Психологический словарь. – М., 2007. – С. 789 – 790.
- 8 Перлз Ф. Гештальтподход и свидетель терапии. – М., 2013.
- 9 Бычков В. Катарсис // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В.В. Бычкова. – М., 2003. – С. 226 – 227.
- 10 Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под ред. В.В. Бычкова. – М., 2003. – С. 54-63.

References

- 1 Frolov A. Vvedenie v kinomuzyku [Elektronnyj resurs]. – Rezhim dostupa: <http://froland.ru/myart.html?m9.txt>
- 2 Korganov T. Kino i muzyka / T.Korganov, I.Frolov. – М.: Iskusstvo, 1964. – 351 s.
- 3 Deljoz Zh. Kino: Kino 1: Obraz-dvizhenie; Kino 2: Obraz-vremja / Per. s franc. B. Skuratova. – М.: Ad Marginem, 2004.
- 4 Dobrosklonskaja T.G. Medialingvistika: sistemnyj podhod k izucheniju jazyka SMI / T.G. Dobrosklonskaja. – М., 2008.
- 5 Marshall M., Fiore K. / Vojna i mir v global'noj derevne. – М.: AST. – 2012.
- 6 Lissa Z. Jestetika kinomuzyki / per. s nem. A.O. Zeleninnoj, D.L. Karavkinnoj. – М.: Muzyka, 1970. – 496 s.
- 7 Starovojtov V. V. Jempatija // Gurevich P.S. Psihologicheskij slovar'. – М., 2007. – S. 789 – 790.
- 8 Perlz F. Geshtal'tpodhod i svidetel' terapii. – М., 2013.
- 9 Bychkov V. Katarasis // Leksikon nonklassiki. Hudozhestvenno-jesteticheskaja kul'tura XX veka / Pod red. V.V. Bychkova. – М., 2003. – S. 226 – 227.
- 10 Leksikon nonklassiki. Hudozhestvenno-jesteticheskaja kul'tura XX veka / Pod red. V.V. Bychkova. – М., 2003. – S. 54-63.