

ЭМОЦИОНАЛЬНО-ЭКСПРЕССИВНАЯ ФУНКЦИЯ КИНОМУЗЫКИ: КОММУНИКАТИВНЫЙ АСПЕКТ

Элькан О. Б.¹, Макарская Л. В.²

¹ Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица, Соляной переулок, д. 13, Санкт-Петербург, 191028, Россия.

² Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке, ул. Маршала Соколовского, д. 10, Москва, 123060, Россия.

Значение и роль киномузыки сложно переоценить, и определяются они в первую очередь эмоционально-экспрессивной функцией кинематографа. Единство аудио- и визуальных средств работает на усиление эмоционального эффекта, в пределе — эффекта «катарсического». Выразительные средства кинематографа призваны обеспечить целостное, тотальное восприятие кинотекста, и в рамках этих средств музыка как аудиовизуальный синтез занимает очень важное место. Музыка взаимодействует с повествованием, обогащает кинофильм и влияет на зрительскую интерпретацию. Но если в основе музыкально-литературного синтеза лежит, как правило, т. н. «музыкальность», то в киномузыке многие исследователи видят обычно иную иерархию: самоценность музыкального оформления «снимается», музыка воспринимается как производная от кинонарратива. В то же время все популярнее становятся взгляды, согласно которым музыкальный ряд кинопроизведения представляет собой формообразующий элемент аудиовизуальной диады. Эмоциональная функция киномузыки неотделима и от ее коммуникационной функции, ведь музыка всегда представляла один из важных аспектов коммуникативной сферы.

Ключевые слова: киномузыка, функции киномузыки, эмоционально-экспрессивная функция, катарсис, катарсический эффект.

EMOTIONAL AND EXPRESSIVE FUNCTION OF CINEMA MUSIC: COMMUNICATIVE ASPECT

Elkan O. B.¹, Makarskaya L. V.²

¹ Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design, 13, Solyanoy lane, St. Petersburg, 191028, Russian Federation.

² Moscow State Institute of Music named after A. G. Schnittke, 10, Marshala Sokolovskogo St., 123060, Russian Federation.

It is difficult to overestimate the significance and the role of film music, and they are determined primarily by the emotionally expressive function of cinema. The unity of audio and visual means works to enhance the emotional effect, in the limit – the “cathartic” effect. The expressive means of cinema are designed to provide a holistic, total perception of the film text, and within these means, music as an audiovisual synthesis occupies a very important place. Music interacts with the narrative, enriches the film and influences the audience’s interpretation. But if the basis of musical and literary synthesis is, as a rule, the so-called. “musicality” – in film music, many researchers usually see a different hierarchy: the inherent value of musical arrangement is “removed”, music is perceived as a derivative of film narrative. At the same time, views are becoming more and more popular, according to which the musical sequence of a film is a form-building element of an audiovisual dyad. The emotional function of film music is also inseparable from its communication function, because music has always been one of the important aspects of the communicative sphere.

Keywords: film music, film music functions, emotionally expressive function, catharsis, cathartic effect.

Сегодня принято обозначать музыку кино и телевидения общим термином «киномузыка». Значение и роль киномузыки, рассматриваемой в рамках кино-текста как такового, сложно переоценить. Кино/телефильм, практически с самых первых периодов развития кинематографа, сложно представить совсем без музыкального аудиоряда — пусть даже (если речь именно о начальных периодах) весьма примитивного, на уровне фортепианного сопровождения в зале, где демонстрировались ранние «немые» кинофильмы. «Демонстрация кинокартины без звука была подобна пребыванию в мертвом пространстве, поэтому ее сопровождала игра тапера. Но важнее было другое: сама природа кинофильма требовала особенного подхода к звуку и видения его потенциально огромных художественных возможностей» [1, с. 80].

Сам собой возникает вопрос: какими факторами определяется столь важная роль музыкального аудиоряда для кинематографа? Ведь многие из основных стоящих перед ним задач — такие, например, как информационно-нарративные, описательные, агитационные и т. п. — вполне возможно, казалось бы, решать и без звукового сопровождения, осуществление которого требует дополнительных материальных, временных и интеллектуальных вложений.

Ответ, конечно, лежит на поверхности, и этот ответ — опять же в сфере задач и функций кинотекста. Одной из главных таких функций, и опять же с самого начала развития кино, выступает функция *эмоционально-экспрессивная*.

«Концепция звука в кино отражает сложные процессы взаимодействия технических новаций и актуальных идей режиссера, которое в жанровом кинематографе ориентировано, прежде всего, на зрителя и способствует его полному погружению в произведение» [2, с. 106]. Действительно, многочисленные уже свидетельства музыковедов, киноведов, композиторов, данные множества проведенных эмпирических исследований убедительно демонстрируют и акцентируют именно эмоциональную функцию киномузыки: она служит в первую очередь усилению эмоционального эффекта, заложенного в кинематографическом повествовании.

Киномузыка выполняет различные функции: например, она может способствовать развитию той или иной сцены, выступать как «визитная карточка» того или иного кинопроизведения, предоставлять зрителю дополнительную информацию; обязательное условие при этом — музыка должна соответствовать содержанию, временному периоду и историческому контексту фильма [3]. В 1960-е британский киновед Раймонд Спотисвуд писал: «Роль музыки в фильмах в настоящее время сильно недооценена и недостаточно исследована. Она не может обсуждаться с позиций преимущественной “привязки” к визуальной компоненте» (цит. по: [4, р. 40]); речь идет снова об акцентуации синтетического характера киномузыки. В числе базовых функций кинозвука вообще и киномузыки в частности Спотисвуд выделял следующие:

1. Имитационную; («Виртуальный» кинозвук имитирует реально существующие звуки.)
2. Комментаторскую; (Звук «берет на себя» определенную функцию «комментирования», зачастую иронического, от лица создателя фильма.)
3. Катарсическую (у автора — *evocative*, т. е. «воскресительную»); (Здесь особо подчеркивается роль лейтмотивов, в рамках которых синхронизированные звуки служат высшей цели — способствуют достижению зрителями психологических инсайтов относительно тех персонажей, к которым они успели привязаться.)
4. Контрастную; (Аудиоряд вступает в очевидное противостояние с визуальным рядом.)

5. Следующим уровнем у Спотисвуда выступает именно уровень аудиовизуального единства [4, р. 40]. Эти, по Гегелю, «единство и борьба противоположностей» (т. е. видимого и слышимого материала) подчеркивались еще в трудах А. Эйнштейна.

Отечественные авторы также делают акцент на единстве аудио- и визуальных средств, вопреки их изначальной «противоположности». Ю. В. Михеева определяет такие их «единство и борьбу» как «аудиовизуальный контрапункт» [1, с. 80].

Очень значимым моментом также является третий из приведенного списка — «катарсический», «эвокативный». Дело в том, что, как убедительно показала, например, В. А. Пুтра в своем диссертационном исследовании, эффект катарсиса вообще характерен для «настоящего» кино. «Во многих... картинах катарсический эффект затрагивает не только и даже не столько персонажей, сколько воспринимающих — т. е. зрителей» [5, с. 138]. Греческий термин *katharsis*, означавший «очищение» и введенный в теоретическую поэтику Аристотелем, подразумевал эффект духовного воздействия на античного зрителя трагедий тех переживаний, которые он «проживал» в ходе просмотра «вместе» со своими любимыми героями. В. Пুтра приводит также высказывание одного из классиков кинематографа, Альфреда Хичкока, об эмоциональном воздействии кино, в котором она видит явное сходство с «катарсическим» концептом Аристотеля: «Цивилизация отняла у нас способность непосредственно реагировать на что бы то ни было. Избавиться от омертвления...можно только с помощью искусственных приемов, действующих на грани шока. Наилучшим образом эта цель достигается с помощью кино» [5, с. 139].

Кинофильм должен не просто донести до своей зрительской аудитории определенную информацию, недостаточно даже и авторской интерпретации этой информации — кинематографические выразительные средства работают на целостное, тотальное ее восприятие. Главным инструментом обеспечения восприятия является аудиовизуальный синтез, истинной вершиной которого до самого недавнего времени (до появления и массового распространения электронных технологий) выступало именно кино. Такой синтез способствует вовлечению в процесс перцепции (восприятия) более массивных и развитых нейронных структур, а следовательно, и более глубокому психофизиологическому уровню этой перцепции и ее воздействия на человека, особенно в сочетании с направленным (либо даже спонтанным, не предусматривавшимся намеренно) эмоциональным воздействием кинопроизведения.

Имманентные атрибуты любых музыкальных произведений — такие как мелодия, гармония, ритм, смена музыкального тона и т. п. — обогащают кинофильм и могут существенно влиять на его зрительскую интерпретацию. Музыка взаимодействует с повествованием и предоставляет информацию,

которую зритель обрабатывает и приводит к «эмоциональному знаменателью». Таким образом, способность музыки влиять на эмоциональное состояние зрителя и в той или иной мере регулировать это состояние предстает как одна из важнейших функций киномузыки в целом. Согласно исследованиям, музыка влияет на общее психическое состояние человека и обогащает его эмоциональный мир. В кинофильме сочетание звука и изображения вызывает у зрителей определенные эмоции в определенное время. Это можно наблюдать, например, в какой-то момент фильма, когда музыка выходит на первый план и может быть интенсивной, громкой и/или впечатляющей; зрительские эмоции меняются, зритель испытывает беспокойство, страх или предвкушение, которые призваны усилить или «конкретизировать» музыкальное сопровождение тех или иных кадров. Показательный пример — фильм «Психо» уже упоминавшегося А. Хичкока и музыка к нему, написанная Б. Херманном. «Визг скрипки, услышанный во время знаменитой сцены в душе, остался в истории киномузыки, вызывая страх и тревогу зрителей» [3, р. 31].

Музыка как элемент кинофильма дает зрителю представление о том, должно ли повествование восприниматься как пугающее, романтическое, забавное, тревожащее, знакомое, утешительное, потустороннее и т. п. В этом качестве роль музыки значительно усиливается за счет уровня двусмысленности, присущей визуальной сцене. В частности, чем более двусмысленно значение визуального образа, тем большее влияние оказывает музыкальная партитура в процессе интерпретации сцены [3, р. 31].

История кинематографа знает множество примеров разработки и развития, с помощью музыкальных выразительных средств, самых различных способов и механизмов обеспечения необходимой эмоциональной «загруженности» кинофильмов, их способности вызывать соответствующий психологический отклик со стороны аудитории в соответствии с драматическим замыслом режиссеров.

Одним из таких механизмов, по мнению многих специалистов, выступает определенное «снятие» самооценности музыки в диаде «музыка – фильм». Если в синтезе литературных и музыкальных выразительных средств базисом, как минимум в большинстве случаев, выступает так называемая «музыкальность»¹, то в киномузыке, по мнению многих исследователей, мы наблюдаем иную иерархию «синтезируемых» видов искусства.

¹ О. Б. Элькан, отстаивающая именно этот приоритет музыкального в музыкально-литературном художественном синтезе, определяет его как «результат процесса “музыкализации” литературного текста, выражающего стремление автора к большей степени синестетизма в восприятии аудиторией создаваемого им текста путем частичного вовлечения в это восприятие механизмов, традиционно характерных для восприятия музыкального искусства» [6, с. 15].

Согласно подобным подходам, озвученным, например, классиком немецкой социологии культуры Збигневом Кракауэром, эти диадные отношения не равноправны. Иными словами, если элемент «кино» в данной диаде все-таки сохраняет свою самостоятельную и самоценную позицию (даже в том случае, когда возможное «лишение» музыкального сопровождения явно было бы способно ослабить его эмоциональное воздействие), то музыкальная компонента здесь представляет элемент в достаточной степени вторичный, зависимый. Это непосредственно касается даже таких аудиофрагментов, которые «вне» кинематографа представляют собой уникальные и значительные музыкальные явления — например, музыка Баха, использованная А. Тарковским и многими другими режиссерами в качестве звукового «фона». Безусловно, они существуют и автономно, «сами по себе», «как таковые». Однако парадокс в том, что именно в качестве вторичного элемента диады «музыка – фильм» эту автономность они как бы теряют. Вероятность того, что зритель отвлечется от сюжетных перипетий (например, от продвижения по Зоне персонажей фильма Тарковского «Сталкер») и полностью погрузится в наслаждение «аккомпанирующими» этим продвижениям переливам альтовой арии из баховских «Страстей по Матфею», крайне мала.

«Впоследствии такой взгляд на роль и значение музыки в кинематографе разделялся очень многими режиссерами, сосредоточенными на изобразительной стороне кинопроизведения. Согласно такой позиции, музыка должна лишь усиливать выразительность визуального ряда фильма. Можно принять, что в этом случае музыка в кинопроизведении наиболее *кинематографична* [выделено соавтором. — Л. М.], то есть всецело подчинена его экранной специфике. При этом тезис совершенно не означает, что режиссером уделяется мало внимания музыке (или вовсе не уделяется). Для того, чтобы музыка стала *кинематографически неслышимой* [выделено соавтором. — Л. М.], режиссером и композитором подчас проводится огромная совместная интеллектуальная работа» [7].

В то же время другие исследователи, напротив, видят в музыке формообразующий элемент аудиовизуальной диады, либо, как минимум, значительный потенциал ее в указанном отношении. «В дополнение к передаче общего настроения или представления и развития персонажа, хорошо продуманная музыкальная партитура может прояснить, или даже установить, чувство порядка, представляя четко воспринимаемую формальную структуру. ...музыка может обеспечить основу для театрального построения сцены, придать ей завершенность. ...визуальная сцена структурирована вокруг музыкальной формы, а не наоборот. Также возможно, что форма музыки определяет форму повествования, или помогает в ее определении. Появление, исчезновение и повторное появление музыкального звука может обеспечить или прояснить повествовательную структуру фильма» [3, р. 33].

Специфический аспект рассматриваемой темы представлен *песенной кино-музыкой*. В кинопеснях культурный синтез, представляющий в целом дуальные отношения («кино – музыка»), обогащается поэтическим текстом и предстает уже как триада «кино – музыка – текст песни». В этом случае мы имеем дело с еще более глубоким и многогранным синтезом. Характерно, что еще более сложными оказываются и те самые иерархические взаимоотношения между вовлеченными в художественный синтез видами искусства: сами песни (в подавляющем большинстве) есть, результат процесса «музыкализации» литературного текста. Они базируются на «музыкальности», но уже в основной связке «кино – музыка» музыку опять можно рассматривать как элемент, скорее, вторичный.

При ближайшем рассмотрении эмоциональная функция киномузыки оказывается неотделимой от ее коммуникационной функции. Не случайно в последние десятилетия популярным становится такое новое направление исследований, как «музыкальная коммуникация» в кинематографической музыке (см., напр.: [3]). Эта сфера исследований развивается и в отечественном научном поле. Так, проф. А. Н. Якупов описывает музыкальную коммуникацию как «специфическую коммуникативную систему», которая «обеспечивает и поддерживает потоки информации, связывающие всех участников музыкального процесса и общество» и которая имеет, в соответствии с указанными своими характеристиками, «сложности самого музыкального искусства, стройную, многоликую и динамичную внутреннюю структуру» [8, с. 27].

Коммуникативная сфера тесно соприкасается со сферой социальной, представляя, в сущности, один из важных аспектов последней. Музыка, в свою очередь, в течение всей многовековой истории своего развития представляет один из важных аспектов коммуникативной сферы. Можно предположить, что как средство общения, взаимного информирования (в первую очередь, опять же на уровне эмоциональной экспрессии) музыка могла эффективно использоваться уже на довербальных стадиях развития человеческой коммуникации. Со временем ее значение как инструмента такой коммуникации только возрастает, в том числе и в формате киномузыкальных произведений; развиваются и совершенствуются также механизмы, инструменты, способы передачи значимой информации музыкальными средствами.

В числе этих развивающихся механизмов и инструментов есть и те, что используются при создании музыки к кинофильмам, посредством которых совершенствуется способность киномузыки дополнять, усиливать и расширять смысл киноповествования. Это особенно актуально на современном уровне развития электроники, ведь развитие новых технологий «стимулирует поиск новых средств авторского выражения, синтеза искусств, способа обращения к зрителю» [9, с. 205].

Практически ни одна из сфер человеческого творчества, как утверждает А. Н. Якупов в своей работе «Музыкальная коммуникация как универсум искусства», не обладает в такой мере развитым и реализованным в уже многовековой практической деятельности социальным, коммуникативным потенциалом, как музыкальное искусство. Грандиозный этот потенциал определяется в первую очередь сочетанием, высочайшей степени обобщения, характерной для музыкальных произведений; доступностью, «условной общепонятностью» музыкального языка. Отсюда — глубина воздействия музыкальных высказываний и музыкальных образов на психику, вовлеченность слушателя в музыкальную «ткань» и побуждаемые музыкой динамические процессы «обратной связи» между воспринимаемым материалом и воспринимающим индивидом.

Одна из главных задач теории музыкальной коммуникации — исследование специфики «коммуникативных процессов, протекающих в пространстве общения между творцом музыки (композитором) и «потребителем» его творчества — слушателем. Творец и слушатель могут общаться не только с помощью единого посредника — музыкального языка, но и путем опоры на традиции и нормы восприятия, актуализацию собственного личностного опыта, как жизненного, так и познаваемого через искусство в целом» [8, с. 28].

Именно в рамках такого «общения» максимально высокую роль играет эмоционально-экспрессивная компонента. Значение эмоциональных процессов здесь настолько велико, что во многих своих аспектах современная теория музыкальной коммуникации «пересекается» с теми или иными концептами, выработанными в рамках музыкальной психологии. Разумеется, эмоциональное «содержание» музыкального произведения, изначально вложенное в него творцом, может частично или полностью не совпадать с интерпретацией и реакциями слушателя; оно может сильно варьировать также у разных слушателей. Тем не менее та самая «условная общепонятность» музыкального языка, о которой говорит Якупов, в какой-то мере сглаживает эти различия. Проще говоря, «веселый» мотивчик с большой вероятностью развеселит нас, «грустный» — заставит грустить; другие мелодии, воспринимаемые нами как «тревожные», «радостные» и т. д., скорее всего, вызовут соответствующие эмоциональные реакции и переживания. Необходимо, указывает автор, определить, «по каким каналам — прямым и косвенным — поступает от композитора к исполнителю и далее к слушателю музыкальная информация и на какие принимающие структуры она воздействует» [8, с. 29]. К таким «принимающим структурам», помимо индивидуальных, могут относиться также и структуры коллективной психики, включающие, в том числе, и общий ассоциативный фонд той или иной культуры. Приведем в качестве небольшой иллюстрации данного тезиса пример — музыкальный эпизод из знаменитого фильма советского кинорежиссера Леонида Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию» — песню стрельцов, широко известную также как «Маруся».

Перед нами кинокомедия, и общий юмористический «посыл» данного эпизода (как и практически любых других эпизодов фильма) очевиден. Бравые (хотя и слегка глуповатые) вояки по нелепой прихоти самозванцев отправляются в поход, распевая залихватскую дорожную песню. Однако комический эффект, на наш взгляд, усиливается довольно необычным способом (о котором мы даже не можем сказать, был ли он использован намеренно или сработала классическая «счастливая случайность»).

Дело в том, что комедия Л. Гайдая вышла на экраны в 1973 году. А за несколько лет до того, в 1969-м, появился и успел завоевать огромную популярность у советской зрительской аудитории мультипликационный фильм И. Ковалевской «Бременские музыканты» (песни из которого также очень быстро и широко распространились в народе). В числе последних — Песня охраны («Ох, рано ...»). Если мы сравним два этих музыкальных эпизода из совершенно разных кинопроизведений, то заметим между ними удивительное сходство. Написанные и исполняемые в разных тональностях, они, в частности, демонстрируют заметное метроритмическое сходство (чуть в меньшей степени — мелодическое).

Особенно заметным это сходство становится при сравнении: двух бравурных маршевых вступлений к обеим песням, под звуки которых выступают в путь молодцеватые, подтянутые воины; и благодаря контрастной «вставке», исполняемой в обеих песнях дрожащим тоненьким фальцетом. В мультфильме его обладатель — отставший от товарищей щупленький охранник — дважды (по числу припевов) выпевает ту самую «титულную» фразу: «Ох, рано встает охрана...». В фильме фарсовый эффект достигается еще и тем, что фальцетная фраза «От грусти...» (перед хоровым продолжением — «болит душа ее») накладываются на кадры широко открывающего рот, будто бы поющего, коня.

Здесь уместно вспомнить слова З. Лиссы, посвятившей специальную главу своего труда «Эстетика киномузыки» комическому в киномузыке: «Резкое несоответствие между типом звукового тембра и звуковыми структурами, между “нормальной”, знакомой нам на основании определенных слуховых навыков, ролью этих инструментов в оркестровом ансамбле и тем, что мы воспринимаем в данную минуту, и есть источник некоторого комизма...» [10, с. 402]. Сказанное может быть адресовано и к использованному здесь Л. Гайдаем и И. Ковалевской приему.

Независимо от того, была эта интертекстуальная аллюзия использована И. Ковалевской намеренно или ненамеренно, она, как говорится, упала на подготовленную почву. Советские зрители уже очень хорошо знали, любили и цитировали песни из «Бременских музыкантов», в том числе и Песню охраны. Скорее всего, они не замечали отмеченной нами «переклички», но существование общего для всей аудитории культурно-ассоциативного «арсенала»,

как мы полагаем, должно было обеспечить возрастание комического эффекта соответствующих сцен в фильме Гайдая. Воспроизведем еще одну цитату из монографии З. Лиссы: «Объективной предпосылкой для получения комического эффекта является несовместимость отдельных свойств или элементов данного предмета, то есть отклонение от знакомой нам закономерности, от нормы — в результате чего зрителя ждет непредвиденное. Субъективная предпосылка заключается в отсутствии ощущения закономерности, “нормальной” для данного предмета» [10, с. 401]. О неожиданности, «ненормальности» объекта как о главной характеристике юмора говорил еще З. Фрейд; потому мы и говорим, что аллюзия на песню из мультфильма, даже если и не вполне осознавалась зрителем, наверняка фиксировалась его мозгом как нечто в данном контексте неожиданное. Она усиливала ощущение комизма происходящего на экране.

Сравним с «коммуникативно обусловленным» эмоциональный эффект от еще одной песни из той же гайдаевской комедии — Песни о счастье. Текст всем известен. В песне говорится о неожиданно «постучавшем в дверь» счастье. Сюжетный фон, казалось бы, свидетельствует о полном совпадении в данном эпизоде «картинки» и звукового ряда: два мелких самозванца — жэковский активист и жулик — из обычной (а значит, не слишком обеспеченной) советской действительности перенесли в роскошные кремлевские палаты: получили неограниченную власть, наслаждаются и пируют. Это ли не нежданное счастье? Однако существует и некий более глубокий, архетипический уровень восприятия и психологической интерпретации, отсылающий к таким сакраментальным понятиям, как, например, «народная душа». Возможно, свое воздействие здесь оказывает и бурлескный, пародийный оркестр гуслиров, парадоксальным образом выступающий как своего рода триггер индивидуально-личностных проблесков архетипов той самой «народной души». И сама песня уже воспринимается не как юмористическая или сатирическая иллюстрация, а как лирическое и даже философское повествование о вечно живущей в душе надежде на счастье, в духе русских народных пословиц: «Где жизнь, там и надежда», «Век живи, век надейся», «Будет и на нашей улице праздник», «Взойдет солнце и перед нашими воротами», «Без одежды, но не без надежды», и множества подобных.

Таким образом, мы убедились, что одна из наиболее часто упоминаемых функций музыки как таковой и киномузыки в частности — это экспрессивно-эмоциональная функция, обладающая ярко выраженным коммуникативным характером.

ЛИТЕРАТУРА

1. Михеева Ю. В. Философские основания аудиовизуального контрапункта в кинофильме // Вестник ВГИК. 2012. № 11. С. 80–98.
2. Контрерас К. А. Роль иммерсивного звука в кино // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 2. С. 105–115.
3. Lipscomb S. D., Tolchinsky D. E. The role of music communication in cinema // Musical Communication / Ed. D. Miell, R. MacDonald, D. J. Hargreaves. Oxford Press, 2022. 431 p.
4. Gallez D. W. Theories of Film Music // Cinema Journal. Vol. 9, No. 2 (Spring, 1970). P. 40–47.
5. Путьра В. А. Идея бессознательного в западной культуре XX века: дисс. ... канд. культурологии. Симферополь, 2021. 169 с.
6. Элькан О. Б. Музыкальность как объединяющая основа художественного синтеза в немецком интеллектуальном романе первой половины XX века. СПб.: Издательский дом Сатори, 2017. 160 с.
7. Михеева Ю. В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе: М.: ВГИК, 2016. 240 с.
8. Якупов А. Н. Музыкальная коммуникация как универсум искусства // Культурное наследие России. 2016. № 2. С. 27–33.
9. Югай И. И. Роль медиа в развитии художественных форм и языка современного искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2021. № 72 (2). С. 196–206.
10. Лисса З. Эстетика киномузыки. Эстетика киномузыки. М.: Книга по Требованию, 2013. 446 с.

REFERENCES

1. Miheeva Yu. V. Filosofskie osnovaniya audiovizual'nogo kontrapunkta v kinofil'me // Vestnik VGIK. 2012. № 11. S. 80–98.
2. Kontreras K. A. Rol' immersivnogo zvuka v kino // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2022. № 2. S. 105–115.
3. Lipscomb S. D., Tolchinsky D. E. The role of music communication in cinema // Musical Communication / Ed. D. Miell, R. MacDonald, D. J. Hargreaves. Oxford Press, 2022. 431 p.
4. Gallez D. W. Theories of Film Music // Cinema Journal. Vol. 9, No. 2 (Spring, 1970). P. 40–47.
5. Putra V. A. Ideya bessoznatel'nogo v zapadnoj kul'ture XX veka: diss. ... kand. kul'turologii. Simferopol', 2021. 169 s.
6. El'kan O. B. Muzykal'nost' kak ob"edinyayushchaya osnova hudozhestvennogo sinteza v nemeckom intellektual'nom romane pervoj poloviny HKH veka. SPb.: Izdatel'skij dom Satori, 2017. 160 s.

7. *Miheeva Yu. V.* Estetika zvuka v sovetskom i postsovetskom kinematografe: M.: VGIK, 2016. 240 s.
8. *Yakupov A. N.* Muzykal'naya kommunikaciya kak universum iskusstva // Kul'turnoe nasledie Rossii. 2016. № 2. S. 27–33.
9. *Yugaj I. I.* Ro' media v razvitii hudozhestvennyh form i yazyka sovremennogo iskusstva // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2021. № 72 (2). S. 196–206.
10. *Lissa Z.* Estetika kinomuzyki. Estetika kinomuzyki. M.: Kniga po Trebovaniyu, 2013. 446 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Элькан О. Б. — д-р искусствоведения, доц; проф. каф. общественных дисциплин и истории искусств; olga.elkan@mail.ru

Макарская Л. В. — преподаватель каф. вокальной и оперной подготовки; lara9@bk.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Elkan O. B. — Dr. Habil. (Art), Ass. Prof.; Prof of the Chair; olga.elkan@mail.ru

SPIN-ID: 3034-7322

ORCID ID: 0000-0003-2143-3692

Makarskaya L.V. — Lecturer of the Chair; lara9@bk.ru