Н.Ф. Бабич

МУЗЫКА КАК ЖАНРОВЫЙ ИДЕНТИФИКАТОР ФИЛЬМА.

Проблема жанровой идентификации произведений современного киноискусства с течением времени становится все острей, и попытки киноведов создать идеальную классификационную схему пока не увенчались успехом. Причина этой ситуации в том, что современные кинопроизведения имеют, как правило, полижанровую природу. Эпоха «чистых» жанров закончилась тогда, когда кинематограф оказался в ситуации постмодерна. Новая культурная парадигма привела не только к смене эстетической платформы в искусстве, но породила иные формы взаимосвязей элементов в синтетических жанрах. С одной стороны, постмодернистские установки спровоцировали новую волну экспериментального кино, что способствовало его обновлению и появлению новых жанров и направлений. С другой стороны, начались процессы разрушения стилистической, структурной, жанровой целостности произведений. К концу ХХ столетия в художественном кинематографе практически не осталось так называемых «чистых» жанров. Теперь одно и то же произведение часто может иметь признаки сразу нескольких жанров и числиться в разных жанровых группах[[1]](#footnote-1). Возникает новая проблема систематизации полижанровых явлений. Классификационные системы стали безмерно разрастаться, и на сегодняшний день не существует единой удовлетворительной жанровой классификации в игровом кино.

Киномузыка, являясь активным элементом художественного синтеза, также несет на себе отпечаток процессов, связанных со смешением или, точнее сказать, «сращиванием» жанров в киноискусстве. К сожалению, как явление киномузыка мало изучена, не говоря уже об изучении закономерностей и специфики взаимодействия последней с визуальным рядом, словом. Но именно музыка содержит основную эмоциональную информацию о киножанре. Г.В. Ратников в «Жанровой природе фильма» пишет: «Сущность эстетического содержания жанра не может быть полностью выявлена без изучения его эмоциональных характеристик. А.С. Пушкин обращал внимание на эмоциональную природу искусства драмы: “Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством”[[2]](#footnote-2)» [1, *19*]. Великий поэт, как видим, в основу жанра ставит базальную эмоцию, определяющую его специфику. Несмотря на предельно абстрактную природу музыкального языка (а может, именно благодаря ей) музыка в боевике, хорроре, мелодраме и т.п., следуя определенной сложившейся жанрово-стилистической традиции, является своеобразным *эмоциональным кодом* киножанра. Так, слушая саундтрек к фильму ужасов даже самому неискушенному зрителю, обладающему эмоциональным слухом (В. Морозов), вполне доступно различить эмоцию страха, присутствующую в подавляющем большинстве треков. Примечательно то, что каким бы неоднозначным с точки зрения жанра ни было кинопроизведение, его саундтрек несет в себе основной жанровый код, эмоционально вполне определенный.

Для того чтобы понять, как жанр фильма отражается в музыке, необходимо проанализировать свойства этого кода, т.е. собственно музыкальное содержание. Сразу скажем о том, что в рамках данной статьи категориальный термин «музыкальное содержание» используется не в полном объеме (как, например, у А.Ю. Кудряшова)[[3]](#footnote-3). Мы говорим здесь лишь о базальной эмоции как о первичном содержании музыки. В связи с этим анализируются средства, направленные на выражение той или иной эмоции, которая и воздействует на зрителя через упомянутый жанровый код. Для большинства зрителей музыка в фильме – пространство неосознаваемого, сфера подсознательного воздействия. Это своего рода зона «повышенного “градуса” суггестивного внушения тех или иных … значений и смыслов» [2, *31*]. Поэтому нам крайне интересно было бы проанализировать элементы этого воздействия.

Мы выбрали хоррор как наиболее яркий в ракурсе заявленной темы. К тому же, фильм ужасов не имеет постоянных компонентов, характеризующих его жанровую специфику. Причем это относится как к формальным средствам, так и к сюжетам, которые хоррор заимствует у других жанров. По словам киноведа Д. Комма «Единственное, в чем проявляется уникальность фильмов этого рода, позволяющая классифицировать их как единый жанр – это легко узнаваемый комплекс драматургических, стилистических, технических приемов, предполагающий эффективное манипулирование психологией восприятия, использование архетипов и мифов массового сознания». Вслед за Риком Олтманом[[4]](#footnote-4), Д. Комм определяет жанр как «договор между создателями фильма и публикой, предполагающий получение зрителями определенного рода эмоций» [3, *8*]. Все же есть один постоянный признак ужасов – эмоция страха, проводником которой и является музыкально-звуковой ряд, неизменно сохраняющий эмоциональную основу поэтического образа хоррора.

Обратимся к саундтрекам, которые были созданы для известных фильмов, снятых в этом жанре. Отдавая себе отчет в том, что киноязык – синтетическое единство, система «элементов, развертывающихся во времени и пространстве и организованных в определенную структуру на основе иерархической соподчиненности, коммуникативной функциональности и смысловой интерпретации» [4, *3*], которые подразумевают системный анализ, все же ограничимся здесь рассмотрением сугубо музыкальной стороны вопроса в заявленном нами проблемном контексте. Такой подход вполне оправдан форматом и темой статьи.

Прежде всего, заметим, что музыкально-звуковые средства киномузыки рубежа веков решительным образом отличаются от выразительных средств киномузыки, созданной в более ранние годы. Имеются в виду, конечно, не цитированные музыкальные ряды, составленные из известных произведений или импровизаций таперов. Речь идет о специально написанной музыке и отборе выразительных средств. Можно отметить несколько тенденций в творчестве композиторов, пишущих для хоррора.

Одна из них характеризуется предпочтением сугубо музыкально-драматургических принципов в создании произведения (тематическая работа, интонационная разработка, фактурное развитие, драматургия тембров и т.п.) с обращением к симфоническим инструментам как темброво-выразительной основе, оставаясь в видовых рамках академической музыки. Таковы главные темы к фильмам «Пятница, 13-е» (Ш. Каннингем, Г. Манфреддини, 1980), «Хэллоуин» (Д. Карпентер, 1978), «Восставший из ада» (К. Баркер, К. Янг, 1987), «Челюсти» (С. Спилберг, Д. Уильямс, 1975), «Девятые врата» (Р. Полански, В. Килар, 1999), «Сонная лощина» (Т. Бертон, Д. Элфман, 1999) и мн. др.

Другая тенденция связана с использованием звуковых эффектов и обращением к современным технологиям, электронной эстетике звука, жесткому звуковому воздействию: «28 дней спустя» (Д. Бойл, Д. Мерфи, 2002), «Пила» (Д. Ван, Рю Кросс и А. Дарси, 2003-2010), «Яма» (Н. Хэмм, К. Мэнселл, 2001), «Звонок» (Г. Вербински, Х. Циммер, 2002) и мн. др. Эти две тенденции легко совмещаются в музыке современного кинематографа.

Упомянем еще одну, существующую в независимом кино внутри целой эстетической установки (так называемый стиль «псевдо-документалистики»). Это отказ от закадровой музыки и, как следствие, отсутствие каких бы то ни было специальных звуковых эффектов, кроме бытовых внутрикадровых звуков (или моментов тишины), жестко воздействующих на нервы зрителя благодаря реалистичности звуков. Таково, например, звуковое решение композитора Т. Кора к фильму ужасов Д. Майрика и Э. Санчеса «Ведьма из Блэр» (, 1999).

Внутри каждой из тенденций существуют стилевые закономерности в отборе средств, так или иначе обусловленные ими. Например, в сонорной музыке наибольшую выразительность имеет тембровая сторона; сложные «академические» партитуры в духе Уильямса опираются (помимо тембральных красок) на эффект непривычных гармонических оборотов, заостренных мелодических интонаций; электронным партитурам свойственно стремление к созданию оригинальных звуковых пространств, широкое использование шумов и синтетической обработки звука.

Что же является типичным (специфичным) для музыки хоррора? Неотъемлемое ее качество – выражение ужасного. В различных культурных традициях и стилистических школах ужасное, страшное «звучит» по-разному. Надо заметить, что существует взаимосвязь между наличием в фильме центральной фигуры монстра и проявленностью и яркостью мелодики саундтрека. Так, в большинстве фильмов, где в качестве монстра выступает фигура Дракулы, звучит достаточно ясно оформленная с точки зрения мелодики устрашающая тема злодея – его музыкальный портрет. Типичные интонации – тритоновые и полутоновые обороты, скачки на большую септиму.



1. Д. Уильямс. Тема Дракулы к к-ф "Дракула"

Показательна в этом отношении работа Джеймса Бернарда к «Вкусу крови Дракулы» (1970). Главная тема строится на поступательном движении вниз с использованием только хроматики и тритонов. С помощью этого приема возникает картина спускающегося во мрак преисподней злодея.



2. Д. Бернард. Главная тема к к.-ф. «Вкус крови Дракулы»

В музыке к фильмам, в которых фигура монстра отсутствует или не является центральной, задействованы уже другие средства – длительные неустойчивые построения без разрешений, направленные на создание эффекта саспенса, атональный принцип, сонорная техника, внезапно и часто возникающие резко диссонирующие акценты. Пожалуй, именно эти приемы и техники можно отнести к основным музыкальным признакам фильма ужасов («Психо», «Сияние», «Сонная лощина», «Из ада»).



3. В. Килар. Главная тема к к.-ф. «9 врата»



4. Д. Элфман. Главная тема к к.-ф. «Сонная лощина»

Однако, как было сказано выше, хоррор часто пользуется сюжетами и персонажами, типичными для других жанров. Любопытно в этом отношении музыкальное решение двух фильмов итальянца Пола Моррисси. «Кровь для Дракулы» (1974) имеет явно мелодраматический оттенок, что сказалось на музыке. Никаких «пугалок», диссонансов и «давящих на психику» звуков мы не обнаружим в главной теме Дракулы. Композитор Клаудио Джиззи с помощью наивной светлой мелодии в размере ¾ и звуков рояля раскрывает мир человека, жаждущего «чистоты и непорочности»…своей жертвы. Разумеется, музыкальное решение всего фильма выдержано в ироничном ключе.



5. К. Джиззи. Главная тема к к.-ф. «Кровь для Дракулы»

В главной музыкальной теме к «Плоти для Франкенштейна» чувствуется со всей определенностью дыхание психологического триллера с философским акцентом. Для этого Джиззи излагает тему полифонически, которая проходит поочередно во всех регистрах в партии струнных.

К. Джиззи. Главная тема к к.-ф. «Плоть для Франкенштейна»



6. К. Джиззи. Главная тема к к.-ф. «Плоть для Франкенштейна»

Музыкальные жанровые признаки колыбельной (жанровый стиль) используют в версиях «Женщины в черном» композиторы Марко Белтрами (2012) и Рейчел Портман (1989). Терцовые интонации, набор звуков, состоящих из музыкальной шкатулки и колокольчиков позволяют безошибочно распознать некую детскую тематику в фильме. Устой у контрабасов сообщает колыбельной суровый и мистический оттенок. Так складывается ощущение нависшей угрозы над детской беззащитной судьбой. Как видим, здесь задействованы музыкальные средства драмы.

М. Белтрами. Главная тема к к.-ф. «Женщина в черном»



7. М. Белтрами. Главная тема к к.-ф. «Женщина в черном»



8. Р. Портман. Главная тема к к.-ф. «Женщина в черном»

От главной темы «Сияния» (композиторы У. Карлос и Р. Энкинд, 1980) веет архаикой и суровостью. Мерная поступь мелодии-устоя, изложенной в натуральном миноре и октавном звучании низкой меди, напоминающая сказания о викингах – конечно, это музыкальные признаки эпической саги.



9. У. Карлос и Р. Энкинд. Главная тема к к.-ф. «Сияние»

Признаками же хоррора выступают подвывающие звуки, шепоты крики в эхо-эффекте с сильной реверберацией. С. Кубрик вводит в звуковой ряд композиции известных мастеров сонорного письма К. Пендерецкого и Д. Лигети, непревзойденных в своем умении создавать эффект саспенса в музыке.

Из приведенных примеров видно, что киномузыка сохраняет определенный жанровый код и свидетельствует о конкретном жанре, даже будучи помещенной в иной жанровый контекст.

Как справедливо замечал Г.В. Ратников, несмотря на почти вековой опыт изучения искусства кино, «эмоциональность кинообраза остается малоисследованной» [1, *20*]. Анализ музыкально-выразительных средств фильма помог бы разрешить эту проблему. Он позволил бы выявить музыкально-стилистические признаки и типологии музыкального языка, типичных для основных киножанров, исследовать феномен функционирования музыки в качестве эмоционального кода жанра, своеобразного жанрового концепта. Этот концепт содержит главные эмоциональные характеристики фильма, которые выражаются в конкретной музыкальной формуле. Мы убеждены, что знание музыкальных признаков киножанра открывает пути к более точной жанрово-стилистической идентификации фильма, особенно необходимой в ситуации тотальной полижанровости и полистилистики.

Библиографический список:

1. Ратников Г.В. Жанровая природа фильма. – Мн: Навука i тэхнiка, 1990. – 181 с.
2. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII-XX вв.: Учебное пособие. – СПб.: Лань, 2006. – 432 с.
3. Комм Д.Е. Формулы страха. Введение в историю и теорию фильма ужасов. – СПб.: БХВ-Петербург, 2012. – 224 с.
4. Шак Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино). Автореф…докт. искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2010. – 56 с.
1. Так, в краткой информационной справке авторитетного рейтинга фильмов IMDb читаем: «007: Координаты Скайфолл»(2012) - Action-Adventure-Thriller; «Багровый пик» (2015)- Drama-Fantasy-Horror-Mystery-Romance-Thriller и т.п. [↑](#footnote-ref-1)
2. Пушкин А. С. «О народной драме и драме "Марфа Посадница"» // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1977-1979. – Т. 7. Критика и публицистика. – 1978. – С. 146-152. [↑](#footnote-ref-2)
3. Кудряшов А.Ю. рассматривает эту категорию в полном объеме исторического, философского, культурологического контекста в книге «Теория музыкального содержания» [2]. [↑](#footnote-ref-3)
4. Rick Altman, профессор кафедры кино и сравнительной литературы Университета штата Иовы, кинокритик, автор монографии «Genre: The Musical» (1981). [↑](#footnote-ref-4)