**МУЗЫКА КАК КОНЦЕПТ КИНОФИЛЬМА**

**Бабич Николай Федорович**

*Аннотация:* автор статьи исследует одно из важных свойств музыкального решения фильма – музыку в функции концепта, вбирающего в себя мировоззренческие и духовные идеи режиссера, эмоциональный строй, образно-семантические стороны произведения. Результаты исследования могут быть применены как в режиссерской практике при разработке музыкальной концепции фильма, так и в образовательном процессе при подготовке кинорежиссера.

*Ключевые слова:* концепт, музыка, семантическое поле, композиционный принцип, кинофильм.

О музыке в кинематографе написано не так много, как она того заслуживает. Причем, большая часть из написанного появилась в середине прошлого столетия. Тем не менее, способы функционирования музыки в фильме описаны достаточно подробно: «иллюстративные функции, зарисовки пространства, представление изображаемого времени, авторский комментарий к изображению, средства выражения переживаний, музыкальный символ, музыкальный лейтмотив, средства композиционного объединения и противопоставления и т. д.» [4].

Однако об одной значительной, даже глобальной функции музыки в кино исследователи почему-то умалчивают. Выступая в этой функции, музыкальное искусство репрезентирует сущностную нравственную позицию автора, главные идеи фильма в концентрированном, сжатом виде. Музыка, не обладая никакой конкретной информацией, кроме эмоциональной, тем не менее, дает нам знания об эпохе и человеке, ведет к познанию мира через эмоциональное переживание идей. Так, не называя явления, мы понимаем его сущность. Музыкальное искусство подобно концепту, это «своеобразное семантическое “поле” культуры, содержит в “свернутом”, закодированном виде особенности культурных эпох и стилей, их мировоззренческое и духовное содержание, откристаллизовавшиеся типические элементы музыкального языка и речи, формирующие представления об особенностях музыкального мышления и мировосприятия» [3]. Приведем одно из многочисленных определений концепта, которое на наш взгляд, наиболее точно отражает его сущностные свойства. «Концепт — это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека. И, с другой стороны, концепт — это то, посредством чего человек — рядовой, обычный человек, не “творец культурных ценностей” — сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [2, с. 43].

Музыка фильма содержит богатое образно-семантическое поле, отражающее наиболее существенные стороны режиссерской идеи. Это обстоятельство дает возможность режиссеру выразить в краткой и емкой музыкальной формуле невыражаемое на экране, непроизносимое в тексте, остающееся за кадром. В качестве концепта выступает далеко не вся и не всякая музыка, звучащая в фильме, но лишь та, которая вбирает в себя с наибольшей полнотой его образно-символическое содержание. Неудивительно, что часто в роли концепта оказывается закадровая обобщающая музыка «от автора» («Обыкновенное чудо» Захарова, «Мертвец» Джармуша, «Сказка странствий» А. Митты) или лейтмотив героя, как в «Дороге» Феллини, «Тот самый Мюнхаузен» Захарова. Концепт фильма может быть выражен либо через одно музыкальное произведение, либо через несколько, организованных в единый драматургический ряд, soundtrack-знаков и оппозиций, как во «Властелине колец» П. Джексона, «Облачном атласе» Л.Л. Вачовски, «Аватаре» Д. Кемерона.

В музыке на титры, выполняющей, как правило, также функцию авторского обобщения, сконцентрирована основная нравственная, философская идея фильма («Назад в будущее» Р. Земекиса, «Индиана Джонс» С. Спилберга, «Ностальгия», «Зеркало», А. Тарковского, «Кровь для Дракулы» П. Моррисси, «1 + 1» О. Накаша и мн.др.). Интересная коллизия случилась с музыкой титров знаменитой бондианы. Как известно, кинематографическая версия романа Я. Флеминга об агенте 007 родилась в 1962 году, и в первых двух сериях «Dr. No» и «From Russia with Love», фирменная тема (т.н. «тема Джеймса Бонда») написанная композитором Монти Норманом и аранжированная Дж. Барри на тот момент выполняла роль концепта, от начала до конца пронизывая действие узнаваемыми интонациями. Музыка вмещала в себя авантюрное эмоционально-образное содержание фильмов. Однако, начиная с «Goldfinger» авторская идея, как и сам жанр, драматизировались, приращивая черты мелодрамы, трагедии, психологической драмы. И вот тогда заглавная «тема Джеймса Бонда» утратила свое концептуальное значение и превратилась «товарный знак», цитату-намек. Концептом же каждой серии выступал специально созданный двухминутный клип с оригинальной музыкой и текстом, появляющийся на экране сначала на 4-5 минуте, а потом все позднее (в «The Man with the Golden Gun» 1974г. на восьмой, в «Golden Eye» 1995 г. на десятой, в «The World Is Not Enough» 1999 г. на четырнадцатой минуте) и в законченной образно-символической форме транслирующий основные события фильма.

В особую группу в авторском кинематографе можно было бы выделить кинопроизведения, в которых музыка является и смысловым и драматургическим стержнем. В фильме Р. Брессона «Приговоренный к смерти бежал или Дух веет, где хочет» звучит Kirie из мессы В. Моцарта до минор (К. 427). Музыка появляется только в тех моментах, где герой обдумывает план своего спасения – побега из фашистской тюрьмы Монлюк. Музыкальные фрагменты мессы распределены таким образом, что каждый следующий, не завершаясь, является продолжением предыдущего. Таким образом, весь фильм можно представить в виде непрерывной молитвы главного героя, то слышимой зрителем, то сокрытой от него. Примечательно в этой картине то, что в финале, когда герой оказывается на свободе и экран гаснет, месса продолжает звучать еще более минуты (на пустом темном экране!) и, наконец, приводит к финалу, словно «досказывая» то, о чем автор умолчал, удерживая зрителя в состоянии внутренней сосредоточенности. В таком решении музыка выступает концептом всего фильма, содержащим множественность эмоциональных и смысловых ассоциаций, связанных невидимыми нитями и соединяемых в едином музыкально-временном потоке. Формообразующую функцию выполняет музыка в фильме Э. Скола «Бал» (в котором нет ни единой реплики). Режиссер использует композиционные принципы вариационной музыкальной формы – шесть вариаций с прологом и эпилогом, в которых рассказаны события французской истории с 1930-х по 1980-е годы. Здесь музыкальный жанр позиционируется как концепт, содержащий эмоциональные и социально-политические реминисценции эпохи.

Композиция фильма «Репетиции оркестра» Ф. Феллини построена по законам музыкальной сонатной формы. *Вступление* – музыканты собираются в здании старой церкви на репетицию. Здесь формируются основные музыкальные партии: главная – житейско-гротескная, выраженная в музыке в саркастическом марше и побочная – философско-лирическая, возникающая в эпизоде интервью с тромбонистом. *Экспозиция –* главная партия наполнена бесконечными ссорами оркестрантов между собой и с дирижером, которые находят отражение в жанре галопа. В побочной партии – рассказы о сентиментальном отношении к своему инструменту, как верному и любимому другу. Заключительная партия представлена пространным монологом дирижера в гримерке. *Разработка* начинается с внезапного выключения света, который вызывает грандиозный скандал и приводит к бунту против деспотизма дирижера. Согласно законам музыкальной формы, в разработке заявленные ранее темы претерпевают метаморфозы. Так, характер музыки главной партии теряет черты зажигательного галопа, его отголоски слышны в одиноком соло трубы. Побочная партия драматизируется, ноты отчаяния слышны в интервью арфистки Клары. Разработка заканчивается крахом лирического начала (Клара погибает под обломками разрушенной стены). *Реприза* полностью построена на музыке: вновь звучит галоп (тема главной партии), переходящий в светлую лирическую мелодию побочной партии. Таким образом, не только звучащий материал, но и сам принцип организации музыки становится для данного фильма концептообразующим элементом.

К музыкальной форме как композиционному принципу обращались А. Тарковский («Иваново детство», «Солярис»), И. Бергман («Осенняя соната»), Л. Висконти («Смерть в Венеции»). Ю. Лотман отмечает: «В качестве отдаленного прообраза его (сонатного аллегро – *Н.Б*.) можно назвать жемчужину немого кинематографа – чаплинскую «Золотую лихорадку», структура которой (согласно анализу Б.М. Гаспарова) также подчинена законам сонатной формы» [1, с. 149]. Отечественный исследователь в области медиатекста в кино Т.Ф. Шак установила три уровня соответствий между типизированными музыкальными формами и вербально-сюжетным и визуальным рядами фильма. «Первый уровень предполагает 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... Второй уровень – это согласование компонентов, при котором типовая музыкальная форма и смысловой импульс к ее использованию заложены непосредственно в звуковой композиции, и именно она влияет на монтажный ритм и композицию фильма... Третий уровень – 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» [5].

Таким образом, можно утверждать, что музыка, благодаря универсальным качествам языка и композиционных принципов временного развертывания, представляется межвидовым коммуникативным средством среди различных искусств и проявляет все сущностные свойства концепта в сфере кинематографа, концентрируя в емких формулах всеохватное образно-семантическое поле бытия человека.

Список литературы

1. Лотман М.Ю. Репетиция оркестра в развивающемся мире // Киноведческие записки. 1992. № 15. С. 145-165.

2. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: 3-е изд. – М.: Академический проект, 2004. – С. 42-67.

3. Хохлова А.Л. Концептосфера музыкального искусства и категории стиля, жанра, формы, композиции / Музыкальная наука в едином культурном пространстве. IV Международная интернет-конференция [Электронный ресурс]. ­­­­­­­­­– URL: <http://gnesinstudy.ru/?cat=22&paged=7> (дата обращения: 24.03.2018).

4. Чернышов А.В. Киномузыка: опыт изучения / Музыкальная наука в едином культурном пространстве. IV Международная интернет-конференция [Электронный ресурс]. ­­­­­­­­­– URL: <http://gnesinstudy.ru/?cat=22&paged=7> (дата обращения: 24.03.2018).

5. Шак Т.Ф. Сонатность как принцип построения композиции в медиатексте // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2010. №1. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/sonatnost-kak-printsip-postroeniya-kompozitsii-v-mediatekste (дата обращения: 28.03.2018).