

# КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ КІТЧУ В МУЗИЦІ

*Антонина Карпилова  
(Минск)*

## КИТЧ В КИНОМУЗИКЕ

*У статті розглядаються жанри масового кінематографа з погляду їх музичного вирішення, де проявляється домінування масово-побутових музичних жанрів, художніх кліше, жанрово-стильових і драматургічних стереотипів. Аналізується також орієнтація на включення до саундтреку естрадних пісень-хітів, «вторинних» форм фольклору, формування словника музично-риторичних фігур.*

*Ключові слова: масовий кінематограф, первинні жанри, адаптація, цитата, жанрово-стильові стереотипи, саундтрек.*

*There are genres of a mass cinema shown in article from the point of view of their musical decision where domination of musical of masses and household's genres is shown, art cliches, genre, style and dramaturgic stereotypes are considered.*

*Orientation to inclusion in a soundtrack of variety songs-hits, «second» forms of folklore, formation of the dictionary of is musical-rhetorical figures is analyzed also.*

*Keywords: the Mass cinema, primary genres, adaptation, the citation, stereotypes of genres and styles, a soundtrack.*

Традиционное толкование китча связано с массовой культурой, масштабами ее распространения и с ее эстетической всеядностью. В этом случае массовая культура обычно рассматривается как базисное основание генезиса и развития китча. Однако сегодня все большее распространение получает «трехмерная» модель современной культуры, в которой массовая культура распространена всюду, а элитарная является, скорее, субкультурой. Действительно, в условиях стратифицированной и насыщенной разнообразной информацией культуры говорить о китче как о безвкусице становится все сложнее. В настоящее время китч приобретает более сложные формы, порой перерастая в неидентифицируемый пока жанр. Стремительные процессы глобализации, под натиском которых ценности традиционных культур народов мира проходят испытание на прочность, в то же время придают черты универсальности феномену китча, обуславливая его широкое распространение.

Китч вызывает противоречивые, порой весьма полярные суждения аналитиков, вплоть до негативных. В то же время обоснован и позитивный взгляд на проблему китча, поскольку ему присущи такие общечеловеческие ценности, как неприятие насилия и жестокости, стремление к спокойствию и гармоничности, демократизации общественного сознания. Известно, что экранная культура (в частности СМИ) базируется в основном на китчевой эстетике и при этом воздействует как на общественное мнение, поведение людей, так и на формирование культурных, мировоззренческих установок массового сознания.

В контексте существующей проблемы необходимо отметить ряд классических работ Т. Адорно, К. Гринберга, К. Келлера, А. Моля, посвященных непосредственно теме китча. Русскоязычная наука о китче представлена в основном работами искусствоведов: В. Борева, Е. Карцевой, Н. Конрадовой, А. Коваленко, А. Кукаркина, В. Шимко, А. Яковлевой. В области музыкального искусства выделяются работы В. Рожновского,

А. Сохора, А. Цукера. В данной статье делается попытка раскрыть формы и способы проявления китча в киномузыке как области прикладной музыки.

Обратимся к статье Н. Конрадовой «Китч: не-искусство не-элиты. Этимология и история понятия», опубликованной в журнале РАН «Общественные науки и современность» за 2000 год, где в характеристике китча выделены такие категории, как несоответствие элитарным представлениям о прекрасном; массовость и тиражированность произведений китча; ориентация на имитативность, адаптивность и серийность; преувеличенные сентиментальность, сюжетность и занимательность; обращение к «далеким мирам» (местам или историческим эпохам) и несовременность (ретро) и др. Нам представляется продуктивной характеристика киномузыки по обозначенным критериям, где важны не столько морфологические, сколько функциональные параметры.

Проявление тенденций адаптивности выражается, в частности, в обращении экранной культуры к архетипам и эксплуатации их семантического потенциала. Это выражается, главным образом, в структуре так называемых «низких» киножанров (комедии, мелодрамы, детективно-приключенческого фильма) и их музыкальной составляющей. В первичных жанрах изначально существует пласт многочисленных знаков и стереотипов, связанный со скрытым мощным архетипическим и мифологическим слоем. Известно, что жанры-первофеномены агрессивнее других в отношении проявления индивидуально-личностного начала, что они требуют от автора больших ограничений. Музыкальный компонент также оказывается запрограммированным в структуре жанров, которым требуется, в первую очередь, его эмоциональная сила. Общий показатель «низких» жанров – коллективное переживание эмоций, причем эмоций в очищенном виде – опасность без угрозы для жизни, страх, который будет преодолен, лирика «без границ». Отсюда и выработанная музыкальная стилистика – преобладание «коллективного», оркестрового, звучания; большое значение тембра струнных инструментов как наиболее приближенных к звучанию человеческого голоса; отсутствие тембровой индивидуализации и т. д. Принципиальное для традиционных киножанров доминирование коллективного начала над личным переживанием обусловило активную роль первичных, массово-бытовых музыкальных жанров. Это типологическое, родовое свойство киномузыки пришло из немого кинематографа, где оформились стереотипные жанровые связи, где комической киноленте сопутствовали, например, двигательные-танцевальные жанры (юмореска, галоп, полька), мелодраме – жанры салонной музыки (романс, ноктюрн, элегия) и т. д. Постепенно в киномузыке устоялась своеобразная жанровая иерархия специфического типа. На вершине этой пирамиды царит песня – культовый, «неприкосновенный» жанр, наиболее полно выражающий идею и атмосферу фильма. В советском кино непревзойденным создателем «песенного» типа музыкальной драматургии был И. Дунаевский. Следующие по значению в музыкальном решении фильма жанровые комплексы – маршевый, связанный со сферой активного коллективного начала, и танцевальный, представляющий сферу досуга и развлечения. Так актуализируется архетипическое содержание жанровых структур, зачастую в форме музыкально-кинематографического китча. Примечательно, что кинематограф появился именно как массовое развлекательное искусство, как китч для тех, кто ищет развлечения вне, например, литературы или театра. Оно служило для балаганного эффекта оживления сюжетов, а также популяризировало классические мотивы. Со временем кинематограф стал отдельным видом искусства и в нем снова выделились «высокие» и «низкие» жанры.

В современной экранной культуре почти не существует произведений «чистого» жанра: все они содержат несколько жанровых структур. Так, например, мелодрама включает элементы комедии или детектива, признаки вестерна присутствуют в боевике или гангстерском жанре и т. д. Киномузыка по своему жанрово-стилевому составу также отличается множественностью жанрово-стилевых и культурных векторов и обращена к разным областям музыкальной культуры – народной, церковной, академической, массовой.

Среди образцов, на которые ориентируется китч, следует выделить фольклор. Тонкие взаимосвязи массовой, популярной и народной культур а также, главное, их различия еще не изучены и не обобщены на должном теоретическом уровне. Разумеет-

ся, некорректно сводить китчевую эстетику к народной. Но очевидно, что и китч, и фольклор ориентируются на один и тот же пласт сознания, эксплуатируют одни и те же методы привлечения и развлечения слушателя-зрителя. В мировом кинематографе интерес к фольклору общеизвестен и повсеместен. При этом этническая достоверность и аутентичность песенных или инструментальных «инкрустаций» является несущественной. Известно увлечение современных кинематографистов специфическим тембром армянского дудука, который присутствует, например, в партитуре американского блокбастера «Гладиатор». Целый арсенал «общеазиатских» инструментов введен в партитуру кинопритчи «Бо-ба-бу» узбекского режиссера А. Хамраева. Подобный не-офольклоризм свидетельствует о наступлении эпохи свободной миграции этнической субкультуры в пространстве глобальной мировой культуры и взаимодействии с ней. Появление в современных белорусских фильмах («Анастасия Слуцкая», «Три талера», «Маленькие беглецы») фольк-рок-группы «Палац» О. Хоменко и этно-трио «Троица» под руководством И. Кирчука также представляется неслучайным. Это свидетельство того, что производные эстрадные, так называемые «вторичные», «секундарные» формы фольклора обретают новую, кинематографическую жизнь. Однако весьма тонкая грань отделяет обработки фольклорного материала от китча.

С проблемой «чужого слова» как носителя иного сознания связано и отношение к музыкальной классике. Цитаты из классических произведений зачастую выступают как знаки, отсылающие не к глубинному значению, а к внешнему слою их происхождения, принадлежности к иному культурному миру. В кинематографическом тексте цитаты зачастую теряют свою инакость как культурные феномены и подчиняются сугубой функциональности, обыгрываются как элементы действия. Известно, что музыка к фильмам К. Тарантино — это огромная библиотека художественных клише. Как истинный маргинал, виртуозно ходящий по краю китча, он сопровождает видеоряд своих картин музыкой, тонушей в цитатах.

Проявление тенденций адаптивности и ориентации на сложившийся образец обнаруживается в современных кинолентах в самых разнообразных формах и видах. Так, в сериале «Мастер и Маргарита» музыка И. Корнелюка — это вполне предсказуемая калька с сотен американских «готических» фильмов, например, мистического фильма «Омен» («Предзнаменование»), которые, в свою очередь, ориентируются на классическую музыку — произведения И. С. Баха, Р. Вагнера, К. Орфа. Думается, что величайший трагический роман XX века заслуживает совсем другой музыки. В фильме «Бумер» музыкальная тема, написанная лидером группы «Ленинград» Сергеем Шнуровым, напоминает сигналы мобильного телефона, что послужило ее быстрому включению в бытовую практику.

Известно, что китч опирается на повторение условностей и шаблонов. Так, черты стереотипности в киномузыке проявляются как в ее жанрово-стилевых параметрах, так и в способах организации музыкальной драматургии фильма и взаимодействия ее с изобразительным рядом. Уже в киномузыке 1930–1950-х годов сформировались музыкальные стереотипы в иллюстрации типичных жанровых ситуаций — детективных, мелодраматических, комедийных, а также массовых сцен, обязательных для киноэпоса, — коллективных шествий, собраний, митингов и т. д. Часто встречающееся сравнение кинематографического стиля 1930-х годов с большим оперным стилем неслучайно, в частности, по причине существования в фильмах тех лет концертно-номерной структуры, которая подчеркивала изолированность, самодостаточность музыкального компонента, возможность его отрыва от изобразительного ряда. В современном кинематографе востребованными становятся традиционные драматургические функции музыки, ее коммуникативные возможности как наиболее «эмоциональный» компонент фильма, действующего в качестве «приманки» для зрителя, — это могут быть чувствительная песня или интригующая «музыка погони» и «саспенса» (в приключениях и триллерах). Музыка в новых фильмах уже не борется с условностями старого стиля, с его томными скрипками в любовных сценах и полным «tutti» оркестра

в драматических. Экспериментальные же формы киномузыки перемещаются в более «камерные» и мобильные области документального и анимационного кино.

В киномузыке яркое отражение находит преувеличенная сентиментальность китча, которая акцентирует зрителя на сочувствии и умилении вопреки собственно эстетическому восприятию. Особенно чувствительна к музыкальному элементу мелодрама как наиболее эмоциональный жанр, использующий музыку как средство раскрытия, педалирования и нагнетания страстей. Яркие музыкально-тематические контрасты, общий повышенный эмоциональный тон, экспрессивность и патетика создают атмосферу эмоциональной напряженности. Важными становятся захватывающая фабула, лежащая на поверхности идея или мораль, «запуск» эмоциональных механизмов — умиления и жалости в мелодрамах либо страха и агрессии в боевиках и триллерах. Сильным средством создания преувеличенной, избыточной эмоции становится так называемый «большой» стиль, который остается главенствующим в киномузыке и особенно активно внедряется голливудскими кинематографистами. Искусствовед Д. Ухов определяет это направление как романтизм или, точнее, как поздний романтизм в версии эстрадно-симфонического оркестра. Американские блокбастеры изобилуют подобного рода музыкой («Горец» и «Бразилия» с музыкой Майкла Кэймена, «Матрица» Дона Дэвиса, «Список Шиндлера» Джона Уильямса). Среди европейских фильмов можно назвать картины «Утомленные солнцем», «Тарас Бульба», «Остров» и др.

Признаки растиражированности, важные для характеристики китча, в современной киномузыке тесным образом связаны с таким явлением, как саундтрек (звуковая дорожка). Подобный тип музыкально-звуковой композиции является частью PR картины, изначально предполагает самостоятельную жизнь вне экрана и массовое распространение в виде дисков. Вышедший в 2000 году фильм А. Балабанова «Брат-2» с первым российским саундтреком, сделанным по всем канонам мировой индустрии, включал песни Земфиры, групп «Би-2», «АукцЫон», «Танцы Минус». Предтечей этого явления в советском кино можно считать музыку к фильму «Асса» (1987) режиссера С. Соловьева, где звучали песни Б. Гребенщикова, Ж. Агузаровой и группы «Кино» с ее лидером В. Цоем. Звуковой ряд белорусской киномелодрамы «Поводырь» (2001) насыщен песнями из репертуара белорусских певцов: ансамбля «Сябры» и Алеси, И. Афанасьевой и К. Слуки, групп «Мегаполис» и «Белорусские песняры». Следует отметить, что ориентация авторов на включение исключительно эстрадных песен-хитов может привести к тупиковой ситуации, когда аудиоэстетика кино не будет отличаться от передач MTV.

Большая роль в китч-стиле отводится псевдоисторической реальности, отрешенности от реального мира, обращению к «далеким мирам». Китч уводит зрителя-слушателя в «мир иной» — другую историческую эпоху, географическое место (отдаленное и малоизвестное, экзотическое) или в другую социальную прослойку, как это происходит в кинофэнтези «Властелин колец» и «Гарри Поттер», где музыка буквально «завораживает» слушателя. В этой же области присутствует понятие «ретро»: то, что когда-то было модным, по прошествии определенного времени умиляет своей прошлой актуальностью. Очевидно, что китч существует отчасти благодаря этой ностальгической нотке, вызывая эмоции и «сантименты» по прошлому.

Как отмечают многие исследователи, современный кинематограф перестает быть инструментом познания, он фиксирует в основном уже заведомо распознанные проблемы, основывается на принципах узнавания и предуведомления, в том числе и в звуковых композициях. Современный фильм тяготеет к «респектабельному» зрелищу, к «гладкому» и комфортному типу звучания. В звуковой композиции современных фильмов доминирует тяготение к легкости и удобоваримости потребляемого «продукта». Сложная внутренняя структура всего звукового комплекса современного фильма, который включает речь, музыку, шумы и тишину, оказывается подчиненной утилитарной задаче «обслуживания» фабулы. Технические открытия в области звука не вызвали преобразований самого киноязыка, т. к. ни в сценариях, ни в режиссуре, ни в операторском решении чаще всего не заложены новые коды, новые задания, требу-

ющие продуманного и творческого их применения. На этом фоне звуковое решение фильма зачастую воспринимается как необходимый, но чисто оформительский при-даток, добавочное украшение к основной части фильма.

Анализ современного кинопроцесса дает основания говорить о том, что киномузыка, главным образом американская, близка барочному принципу кодификации отно-шений музыки и слова, использованию музыкальных средств, способных возбудить в слушателях то или иное эмоциональное состояние (аффект). В начале XXI века, по мнению исследователей, стало возможным говорить о том, что в голливудской киномузыке сложился и прочно утвердился словарь музыкально-риторических фигур. Можно говорить также об общей направленности современной киномузыки в сторону жанрово-стилевых стереотипов и функциональной музыкальной драматургии. В ре-зультате современный массовый кинематограф, отличающийся стандартизацией об-разов, сюжетных перипетий и методов работы сценаристов, режиссеров и композито-ров, предлагает целую систему форм и видов визуального и музыкального китча.

**Ирина Климук  
(Минск)**

## **МАНИПУЛЯТИВНЫЕ МЕХАНИЗМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО КИТЧА**

*У статті аналізується сучасна соціокультурна ситуація та функціонування таких явищ XX ст., як музика популярних жанрів, молодіжна субкультура, музичний китч. Авторка роз-глядає специфіку сприйняття популярної музики й маніпулятивні механізми її дії. Обґрунто-вується використання музики популярних жанрів у педагогічному процесі.*

**Ключові слова:** музичний китч, музика популярних жанрів, молодіжна субкультура, сприй-няття популярної музики, типи художньої комунікації.

*The modern social-cultural situation and the modern phenomena of the 20th century, such as popular music genres, subculture of young people are analyzed. In this article the author describes the specific features of the attitude of popular music genres. The author gives the scheme of genre classification of the popular music of the 20th century. Comparative characteristics between rock-music and classical music, between rock-music and folk-lore are shown as a table.*

*The article gives a basis of the use popular music genres in education*

**Keywords:** popular music genres, subculture of young people, attitude of popular music.

Научно-технический прогресс, обусловивший небывалое развитие индустрии раз-влечений и средств массовой коммуникации (СМК), не мог не оказать влияния на музыкальные пристрастия подрастающего поколения, в большинстве случаев отда-ющего предпочтение произведениям массовой музыкальной культуры. Жизнь цивилизованного человека в течение дня окружена музыкальным фоном, создаваемым ра-дио- и телепередачами. Как известно, в общем объеме художественной информации удельный вес фольклора, «классической» и современной академической музыки весь-ма низок. Начиная с анимационного кино, которое сопровождает ребёнка с первых лет жизни, и продолжая развлекательными музыкальными программами для подростков и молодёжи, большинство из которых ограничивается образцами поп-музыки, школь-ники находятся в сфере влияния музыки невысокого качества. К сожалению, следу-ет констатировать, что массовая культура обладает практически неограниченными манипулятивными возможностями. По мнению культурологов А. Оганова и И. Хан-гельдиевой, ««масс-медиа» – пресса, радио, кино, телевидение, аудио-, видеопродук-ция – стали проводниками и популяризаторами различных форм массовой культуры. Тиражирование, поточность, конвейерность производства массмедийной, часто низко-