

*М. И. Гумис*

## О ЗАКОНОМЕРНОСТЯХ ВОСПРИЯТИЯ КОМИЧЕСКОГО ЭФФЕКТА, ПЕРЕДАВАЕМОГО СРЕДСТВАМИ КИНОМУЗЫКИ

*В звуковом решении фильмов в жанре кинокомедии музыка является выразительным средством, часто используемым для передачи комического эффекта. В жанровом кинематографе комические приемы с участием музыки опираются на закономерности сочетания визуальной и звуковой информации. Каждый из компонентов подобного аудиовизуального приема выполняет свою функцию в процессе формирования смысла. Особенности передачи смысла при помощи музыки, используемой в кинематографе, определяются не столько законами жанра, сколько работой восприятия зрителя. Благодаря этому существуют общие принципы использования киномузыки, которые не зависят от культурных тенденций и предпочтений, характерных для каждого конкретного периода в истории кинематографии.*

*Статья посвящена закономерностям передачи комического эффекта средствами музыки, определяющим структурные свойства приемов, встречающихся в кинокомедии.*

**Ключевые слова:** киномузыка, кинокомедия, восприятие, звуковое решение фильма.

*M. Gitis*

## ON THE CINEMA MUSIC COMIC EFFECT PERCEPTION

*In comedies, music is often used as a means of expressing the comic effect. It is argued that there are general principles of using music in films which do not depend on cultural tendencies and preferences, as they are based on perceptions of the audience.*

**Keywords:** movie music, comedy, perception, sound.

В жанре кинокомедии для создания комического эффекта активно используются разнообразные выразительные средства. В их числе — и музыкальные приемы, получившие в данном жанре широкое распространение.

При рассмотрении комической функции музыки в кино следует учесть тот факт, что киномузыка, особенно входящая в комплекс выразительных средств жанрового кинематографа, опирается на некоторое количество закономерностей проявления

---

комического, присущих музыкальному искусству вообще. Выявление этих механизмов способно также помочь в процессе обоснования принципов работы наиболее характерных приемов, встречающихся в музыке кинокомедий.

Проявление комизма как эстетического явления возможно в видах искусства, заметно различающихся между собой по своей природе и набору выразительных средств. При этом сама сущность комизма остается неизменной, меняются лишь способы его адаптации к среде конкретного искусства со специфическими особенностями ее художественной выразительности. Обобщая признаки, которыми обладает любой комический прием, следует отметить, что главным его свойством является наличие некоего отчетливо распознаваемого несоответствия понятию нормы. Сама же норма, относительно которой возникает комическое несоответствие, может представлять собой как понятие этического характера, так и эталон любого объекта, явления, события, действия, вербальной конструкции, визуального, и — что наиболее важно в данном случае — звукового образа. Кроме того, выявленное несоответствие не должно вызывать у субъекта таких эмоций, которые способны заблокировать получение удовольствия, порождаемого комизмом. К этим эмоциям относятся жалость, гнев, отвращение, сострадание и т. д. Также весьма важен фактор получения удовольствия от разгадывания дополнительных смыслов, кроющихся в структуре того или иного комического приема.

Сама природа музыкальной среды оказывает заметное влияние на особенности проявляемого в ней комического. Главное отличие этой среды заключается в том, что в процессе восприятия музыки мышление манипулирует особым типом операндов, каковыми являются не слова-понятия, но музыкальные звуки, подчиняющиеся определенной системе правил их организации,

благодаря которой становится возможной передача эстетической информации различного характера [3, с. 19–21]. По сути, это означает, что при сопоставлении способов передачи комического эффекта в музыке и, например, в речи обнаруживается основное различие. Оно состоит в том, что в речи информация передается за счет сочетания значений слов и соотношений между этими значениями. Поэтому в данном случае комическое воплощается тем или иным способом в виде несоответствия на уровне конкретных, точных значений и их сочетаний. Когда же рассмотрению подвергается музыкальный язык с его структурными особенностями, то оказывается, что он лишен такой строгой системы фиксированных значений, как язык вербальный [5].

По этой причине следует обозначить некоторые свойства музыки как совершенно особой среды для формирования комизма. В большинстве исследований, посвященных структуре музыкального языка, предлагается подразделять все составляющие музыкальной речи на несколько уровней. Например, согласно концепции М. Г. Арановского, механизмы музыкального языка классифицируются по принципу деления на грамматики и модели. Грамматикам присваивается функция управления элементарными смысловыми единицами музыкального текста. Модели, в свою очередь, предназначены для того, чтобы объединять грамматики в структуры синтаксического уровня для последующего управления ими в процессе организации музыкальной формы [3, с. 27–30]. Грамматики музыкального языка представляют собой три группы различных по своим функциям элементов. В первую очередь, к грамматикам предлагается причислять лад как звуковысотную систему отношений, определяющую поведение звуков в музыкальном тексте. Также к грамматикам относят метроритм, отвечающий за организацию вре-

---

менных отношений таким образом, что метр выполняет общие функции временной организации, а ритм реализует метрические отношения вариативно. Факторы, отвечающие за функции индивидуализации, также названы грамматиками музыкального языка. К таким факторам отнесены инструментовка, фактура, динамика, тембр, артикуляция и прочие подобные средства музыкальной выразительности.

В свою очередь, в качестве моделей музыкального языка названы элементы музыкального синтаксиса: мотивы, синтагмы, фразы и сверхфразовые единства. В похожих концепциях речь идет о том, что базовый уровень представлен такими элементами, как отдельные звучания, к которым относятся не только музыкальные звуки, но и — что особенно важно — шумы и компоненты, обозначенные как «звуковые смеси». В данном случае речь идет о расширении выразительных средств музыкального языка за счет включения в него звуков внемузыкального происхождения, что особенно характерно для музыки 2-й половины XX века, а также для киномузыки как части звуковой драматургии фильмов того же периода. Следующий уровень включает в себя группы звуков, к которым относятся, например, мотивы и темы. На высшем иерархическом уровне в данной классификации располагаются такие элементы, как части, связи групп, целое и т. д. [5, с. 87]. Согласно другой схожей концепции, трем базовым уровням соответствуют понятия звука, интонации и композиции [9, с. 88].

Особое внимание в подобных концепциях уделяется утверждению, что смысловые элементы, стоящие на нижних уровнях, не являются полным подобием обычных для вербального языка знаков, обладающих фиксированными значениями. По этой причине предлагается расценивать музыкальный язык в качестве системы отношений. Такой подход частично позволяет опровергнуть неустойчивость и изменчивость

передаваемых средствами музыкального языка смыслов. То же самое характерно и для смысловых элементов высших уровней, где значение передается посредством системы отношений различных структур. Причем эти структуры также, по сути своей, не обладают статусом знаков.

Таким образом, несмотря на четко просматривающуюся иерархию элементов музыкального языка, в музыке все же отсутствует универсальная предустановленная речевая единица, которая могла бы стать носителем фиксированного значения. В дальнейшем это могло бы вызывать определенные затруднения в попытке рассмотреть основы проявления комического в музыке в соответствии с теми же принципами, с которыми эта эстетическая категория проявляется в речи. Все вышесказанное характеризует музыкальный язык как среду, потенциально не очень приспособленную для формирования комического эффекта путем передачи фиксированных значений [5, с. 83].

В качестве того уровня наиболее высокого порядка, на котором становится возможным конкретизировать все поле значений входящих в него элементов, в системе целого выступает контекст [2, с. 90–128]. Именно контекст раскрывает в полной мере содержание объединенных и организованных в его целостной структуре смысловых элементов. Так, например, М. Ш. Бонфельд предлагает рассматривать в качестве контекста особую общеэстетическую категорию, называемую художественной действительностью [5, с. 100–104]. Для художественной действительности характерно то, что она является результатом постоянного активного взаимодействия и взаимного влияния большого числа различных художественных образов. Предполагается существование художественной действительности во всех видах искусства, но наиболее интересным представляется ее развитие и влияние на особенности формирова-

---

ния смыслов именно в структуре музыкального языка. Целесообразно предположить, что, воспользовавшись понятием художественной действительности, можно попытаться сформулировать принципиальную особенность природы музыкального комизма. Комическое в музыке способно проявляться в тех случаях, когда смысл воспринимается не за счет индивидуальных автономных смыслов разрозненных элементов, а вследствие их взаимной корреляции в общем контексте художественной действительности. Если в подобном ключе рассматривать передачу комического эффекта средствами киномузыки, то в качестве контекста, формирующего смысл, будет выступать не только состояние чисто музыкального слоя художественной действительности, но и состояние такового на уровне совокупности выразительных средств кинематографа. Художественная действительность формирует понятие нормы, а следовательно, и отклонения от нормы, которое и может стать основой для комического. Поскольку контекст художественной действительности является динамически меняющимся в соответствии с существующими культурными тенденциями, то и понятия нормы, а также потенциально комического отклонения от нее, влияющего на комическое смыслообразование, тоже являются динамически изменяющимися, подвижными. Собственно, похожие процессы происходят с комизмом с течением времени во всех видах искусства. Но если в комизме вербального происхождения это происходит в силу потери смысла одного или нескольких автономных элементов, используемых в структуре того или иного комического построения, то в случае музыкального языка сами по себе индивидуальные элементы не в состоянии утратить фиксированный смысл, поскольку по отдельности им не наделены. Таким образом, для потери комического эффекта требуются серьезные изменения

всего контекста, определяющего передачу смысла.

Исследователями отмечается существенная особенность природы элементов, формирующих структуру музыкального языка. Определенный фиксированный смысл в них, как было обозначено ранее, отсутствует, за исключением редких случаев. При этом музыка обладает свойством передачи при помощи звуков представления о пространстве и времени. Иначе говоря, музыка изначально тесно связана с синестетическим восприятием. Под синестезией принято понимать процесс восприятия, при котором стимулирование одной сенсорной модальности не только вызывает свойственные ей ощущения, но и стимулирует одновременно другую, не связанную с ней сенсорную модальность [10, с. 591]. Даже если не рассматривать специфические феномены музыкальной синестезии, наподобие цветного слуха и т. д., в общем случае будет проследиваться закономерность в выражении средствами музыки тех или иных свойств временного, а также пространственного порядка. Также будут передаваться некоторые представления, ассоциативно связанные с движением и с визуальными ощущениями [6, с. 341–342]. К примеру, тембр звука, объективно связанный с его спектральным составом, может вызывать у слушателя ощущения, подобные визуальным. Именно по этой причине часто встречается определение тембра в качестве «окраски» звучания. Вместе же с тембром в формировании подобного комплекса ощущений участвуют высота звука, связанная с частотой основного тона, и громкость, связанная с уровнем интенсивности звукового давления. С точки зрения восприятия различные варианты сочетания этих факторов способны вызывать большое число ассоциаций между услышанной музыкой и ощущениями внемзыкального происхождения — такими, например, как ощущение «весомости»

---

звучания [4, с. 61]. Сюда же относится и кинестезия как связь музыки с двигательной физиологической активностью человека, проявляющаяся в том числе в появлении ощущений напряжения и расслабления, связанных с характером воспринятой музыки. Также важна передача ощущений, связанных со скоростью движения и определяемых, в первую очередь, музыкальным темпом и ритмом. С точки зрения изучения механизмов зарождения комического в структуре музыкального языка это свойство музыкального восприятия играет главенствующую роль в понимании уникальной природы чисто музыкального комизма. По своей сути он близок комизму не вербальному, языковому, но комизму действия.

Синестезия музыкального восприятия формирует не столько понятие нормы, сколько ощущение нормы. То есть распознаваемое восприятием отклонение от нормы происходит не на уровне операндов-понятий, а на уровне операндов-ощущений, в результате чего и возникает комический эффект, выражаемый средствами музыкального языка [8, с. 182]. Подобное свойство способно придать комическому в музыке определенную устойчивость. Это связано с тем, что базовые взаимосвязи между свойствами звучания и вызываемыми ощущениями имеют происхождение не столько культурного характера, то есть не приобретаются в процессе воспитания и приобщения к господствующей на данный момент системе выразительных средств, иначе говоря — к конкретному состоянию художественной действительности. Эти взаимосвязи уходят корнями в общие закономерности восприятия, которые, в отличие от художественной действительности и определяющего ее состояния культуры, не подвержены кардинальным изменениям. Благодаря неизменности закономерностей восприятия именно принципы проявления комизма в музыке, основанные на синестезии, могут быть настолько устойчивыми,

что музыкальный язык, модифицируясь с течением времени на уровне системы жанровых и стилевых элементов, надолго сохраняет сформированные комические приемы без риска потери комического эффекта.

Закономерно предположить, что восприятие слушателя при распознавании комического эффекта в том или ином музыкальном построении совершает работу, аналогичную той, что происходит при восприятии комических приемов иной природы — например, вербальных. Иначе говоря, во всех этих случаях происходит анализ и сопоставление получаемой информации с имеющимися в памяти образцами ощущений различной природы — слуховых, визуальных, двигательных и т. д. Эти образцы обеспечивают как саму возможность восприятия значений, так и способность определять в соответствующих случаях наличие комического эффекта. Сохраняемый и пополняемый слушателем по мере накопления опыта набор этих своеобразных эталонов обозначается понятием тезауруса [7, с. 95]. Именно посредством поиска и сопоставления воспринимаемого с уже имеющимися в тезаурусе образцами осуществляется восприятие смысла вообще и комического смысла в частности.

Данная модель восприятия функционирует в процессе мышления вне зависимости от типа используемых операндов. То есть эта закономерность наблюдается в любых языковых системах, в том числе и в системе музыкального языка. Таким образом, возможность либо невозможность воспринять смысл комического музыкального приема кроется, в первую очередь, в согласованности либо в несогласованности предлагаемого набора средств художественной выразительности с имеющимся у воспринимающего субъекта тезаурусом. Исходя из вышесказанного, можно предположить, что сохраняемые в музыкальном тезаурусе данные, в зависимости от их происхождения, могут относиться к одному

---

из двух уровней. Один из этих уровней — контекстуальный, способный меняться в ходе развития стилей и жанров художественной действительности. Он усваивается слушателями в процессе воспитания, в противном случае информация, ссылающаяся на этот слой, распознаваться не будет. Другой уровень — перцепционный, формируемый ощущениями и в том числе синестезией. Он практически неизменен для большинства слушателей вне зависимости от уровня их культурной подготовленности, поскольку основан на всеобщих закономерностях восприятия. Эти же два слоя существуют в музыкальном тезаурусе и относительно комических приемов. Иначе говоря, комизм в музыке способен проявляться двумя способами. Во-первых, это проявление возможно на уровне в большей или меньшей степени размытых смыслов, определяемых общим контекстом художественной действительности и сформированного ею тезауруса. В этом случае характер комического несоответствия будет контекстуальным. Во-вторых, музыкальный комизм способен проявляться путем сопоставления воспринимаемой информации с нормой, которая относится к части музыкального тезауруса, сформированной на уровне синестезии и основанной на всеобщих закономерностях восприятия.

В случае с музыкальным тезаурусом, обуславливающим при определенных условиях возможность проявления комизма, возникает вопрос о способе компоновки и сохранения информации, его формирующей. Особый интерес представляет собой подход, при котором в качестве подобных структур данных предлагается рассматривать фреймы [1, с. 157–171]. Ключевым свойством фрейма как способа группировки информации, ориентированного на восприятие, является множественность смысловых связей между различными типами сохраненных данных. В многоуровневой структуре фрейма присутствует одновре-

менно большое количество подобных смысловых связей, и они могут иметь различный характер. Среди них могут быть представлены и родовидовые отношения, и основанное на типизации образование смыслов, и ассоциативные связи и т. д. Благодаря этим связям такая структура, как фрейм, способна ускорить обработку информации, поступающей в процессе восприятия. Обеспечивающие таким образом наиболее быстрое понимание фреймы могут включать в себя и слова разговорного языка и иные операнды, такие как визуальные образы, последовательность действий и многие другие, в том числе и звуковые образы. Мышление звуковыми фреймами, в свою очередь, также предполагает разные типы сохраняемой и используемой информации, обеспечивающие не только передачу собственно смысла, но и временную организацию этой передачи. В случае с музыкой как видом искусства, существующим в неразрывной связи с течением времени, мыслительные упорядочивающие структуры не могут не включать в себя подобный элемент.

Благодаря множеству одновременно вызываемых в памяти свойств, характерных для того или иного явления, фреймовое мышление в музыке способно быстро организовать хранящуюся в тезаурусе слушателя информацию таким образом, чтобы существовала возможность практически мгновенного распознавания того или иного жанра, авторского стиля, композиционной схемы и т. д. Это же свойство мышления помогает в процессе распознавания комизма в музыке, поскольку позволяет сохранять в памяти слушателя не только набор свойств, присущих норме, но и наиболее характерные образцы отклонений от ощущения нормы, присущие тем или иным комическим приемам. Среди таких отклонений можно назвать входящие в структуру комического музыкального приема компоненты звуковысотного и тембрового по-

---

рядка. Например, к подобным элементам могут быть отнесены несоответствие высоты звучания или исполнения нормальному диапазону инструмента, несоответствие тембра инструмента его типичной роли в инструментовке, а также намеренное явное гипертрофированное искажение тембра с использованием технических средств. Довольно близко к этой группе стоят интонационные составляющие комических музыкальных приемов, такие как эффект «преднамеренной фальши звучания» или звуковое подражание, которое ассоциативно связывается сознанием с образцами тех или иных характерных узнаваемых интонаций, на которые происходит ссылка.

Природа музыки и музыкального комизма предполагает использование компонент временного порядка — темповых и метроритмических. Соответственно в памяти слушателя может храниться представление об утрированно быстром или замедленном темпе, преднамеренном нарушении ритмической структуры либо специально вносимых в метроритмическую организацию музыкальной речи ошибках как о наиболее вероятных признаках комического приема. Также сюда относится ритмическое подражание, предполагающее узнавание имитируемого действия путем возникновения ассоциативной связи со скоростью тех или иных движений или процессов, с их членением во времени и ритмической структурой. Возможно также использование особенностей изменения динамики звучания во времени — например, неоправданные нелепые перепады громкости, либо нарушение естественности динамики (нарастание громкости вместо затухания и т. д.).

Таким образом, благодаря фреймовому мышлению слушателями довольно легко распознаются комические приемы, такие как, например, эффект «буффонного баса» [8, с. 182]. Причем реализация данной конструкции в каждом конкретном случае может варьироваться — буффонной может

быть и вокальная партия баса, и партия басового музыкального инструмента, такого как туба, контрабас или бас-гитара. Слушатель в любом из случаев будет способен идентифицировать данный комический прием благодаря фрейму, описывающему характерные признаки проявления комизма, такие как несоответствие низкого регистра быстрому темпу исполнения. Характер же этого несоответствия будет уходить корнями в несоответствие ощущений «тяжести» звучания и нетипичной для нее скорости, иначе говоря — в перцепционный слой тезауруса.

Похожим образом фреймовое мышление проявляет себя в случае с другими комическими приемами, например, при комической стилизации, пародировании музыкальной темы, лейтмотива или иной подобной конструкции. Подобным образом функционирует узнавание слушателем стилевого или жанрового пародирования, предполагающее слуховую идентификацию целого набора характерных взаимосвязанных признаков нормы, а также типа вносимых в нее искажений. Сюда же относятся узнаваемые нарушения стилевого или жанрового канона и несоответствие характера музыкальной темы средствам ее реализации. По сути, в данных случаях речь идет о манипулировании целой группой разнообразных фреймов. Этот процесс обеспечивает возможность быстрой оценки предъявляемого приема в качестве комического.

Некоторые комические фреймы впоследствии становятся настолько устойчивыми в восприятии, что способствуют возникновению сначала характерных стилевых приемов, а впоследствии и приемов «штампов». В данной связи вполне закономерно вспомнить, что формирование подобных устойчивых смысловых конструкций уже отмечалось ранее. В частности, упоминается, что в некоторых случаях значения становятся настолько семантически устойчивыми, что в результате образуются

смысловые конструкции с практически неизменным значением, называемые музыкально-слуховыми лексемами [3, с. 31]. Они способны выступать в роли стилевых знаков, откладывающихся в музыкальной памяти в качестве единиц с очень устойчивым смысловым содержанием. Особенно это характерно для музыкальных приемов, используемых в кинокомедиях. Наиболее заметно проявляются подобные конструкции в случае сопровождения средствами музыки внутрикадрового действия комического характера. Эти приемы настолько часто применялись и применяются в кинематографе и на телевидении, что мышление современных зрителей уже невольно включило данный аудиовизуальный фрейм в свой тезаурус.

Таким образом, при восприятии киномузыки фреймовое мышление предоставляет возможность оперировать одновременно структурами данных, содержащими значительное количество разнородной информации. Восприятие комических музыкальных приемов в кинофильмах происходит посредством использования фреймов более сложной структуры, нежели в случае с чисто музыкальными приемами, однако принцип работы сознания во многом остается прежним. Перечисленные особенности восприятия музыкального комизма позволяют более точно обозначить закономерности, лежащие в основе кинематографических комических приемов с использованием различных элементов, формирующих звуковое решение фильма.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Амрахова А.* Перспективы фреймовой семантики в музыкознании // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. М.: КомКнига, 2007.
2. *Арановский М. Г.* Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М., 1974.
3. *Арановский М. Г.* Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. М.: КомКнига, 2007.
4. *Блинова М.* Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. М., 1974.
5. *Бонфельд М.* Семантика музыкальной речи // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. М.: КомКнига, 2007.
6. *Леви В.* Предмузыка. (Жизнь и звук) // Пути в неизвестное. М., 1969.
7. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М., 1972.
8. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М., 1982.
9. *Назайкинский Е. В.* Музыка — звуковой мир // Советская музыка. 1986. № 11.
10. *Шиффман Х. Р.* Ощущение и восприятие. 5-е изд. СПб.: Питер, 2003.

#### REFERENCES

1. *Amrahova A.* Perspektivy frejmovoj semantiki v muzykoznanii // Muzyka kak forma intellektual'noj dejatel'nosti. M.: KomKniga, 2007.
2. *Aranovskij M. G.* Myshlenie, jazyk, semantika // Problemy muzykal'nogo myshlenija. M., 1974.
3. *Aranovskij M. G.* Muzyka i myshlenie // Muzyka kak forma intellektual'noj dejatel'nosti. M.: KomKniga, 2007.
4. *Blinova M.* Muzykal'noe tvorcestvo i zakonomernosti vysshej nervnoj dejatel'nosti. M., 1974.
5. *Bonfel'd M.* Semantika muzykal'noj rechi // Muzyka kak forma intellektual'noj dejatel'nosti. M.: KomKniga, 2007.
6. *Levi V.* Predmuzyka. (ZHizn' i zvuk) // Puti v neznaemoe. M., 1969.
7. *Nazajkinskij E. V.* O psihologii muzykal'nogo vosprijatija. M., 1972.
8. *Nazajkinskij E. V.* Logika muzykal'noj kompozicii. M., 1982.
9. *Nazajkinskij E. V.* Muzyka — zvukovoj mir // Sovetskaja muzyka. 1986. № 11.
10. *Shiffman H. R.* Oshchushchenie i vosprijatie. 5-e izd. SPb.: Piter, 2003.