

Марина Владимировна Рожкова  
(Marina Vladimirovna Rozhkova)

ORCID 0000-0002-7019-5881

**Анализ звукового оформления фильма «Антихрист», 2009**

**Sound Design in Lars Von Trier's Antichrist (2009)**

sound and original music by Kristian Eidnes Andersen

Прага, 2019 / Prague, 2019

*Выражаю особую благодарность Анне Пинской  
за аргументированную критику и поддержку на всех этапах работы.*

## Содержание:

1. Введение
2. Основные моменты в концепции саунд дизайна
3. Анализ звукового содержания
  - 3.1. Пролог
  - 3.2. Глава первая: Скорбь
  - 3.3. Глава вторая: Боль (хаос правит)
  - 3.4. Глава третья: Отчаяние (убийство женщин)
  - 3.5. Глава четвертая: Трое нищих
  - 3.6. Эпилог
4. Заключение
5. Использованные источники

# 1. Введение

В большинстве описаний «Антихрист» относят к жанру «экспериментальный хоррор», хотя в сущности это скорее психологический триллер/драма. На мой взгляд, в ранге хоррора фильм оказался в частности благодаря выбранному звуковому оформлению. Однако создатели не преследовали цели напугать зрителя. Их главной задачей было передать в звуке чувство постоянного беспокойства, ощущения фатальной «неправильности» окружающей реальности и вытекающего из этого постоянного психологического давления. Подобный стиль повествования свойствен многим работам Ларса фон Триера, где он часто переступает черту психологического комфорта, за которой чувствительному зрителю становится трудно воспринимать нарратив. В случае с Антихристом саунд-дизайн настолько физиологичен и при этом надежно завуалирован, что даже безобидные на первый взгляд вещи создают напряжение.

Окончательная точка в выборе произведения для анализа была поставлена после встречи с Kristian Eidnes Andersen, проходившей в Праге в октябре 2019. Поговорив лично с саунд-дизайнером фильма, я в очередной раз убедилась, как близок мне на данном этапе моего творческого развития подход Ларса и Кристиана к их проектам. Перед съемками каждого нового фильма они ставят определенные правила и ограничения для собственных действий. Ограничения всегда способствуют творческому процессу, что особенно актуально в наше время ввиду открытия за последние десятилетия множества технических возможностей в аудио-визуальном поле. На этапе обсуждения сценария Ларс и Кристиан договорились не использовать музыкальные инструменты, являющиеся продуктом человеческой культуры. Вместо этого они разработали собственный словарь аудио выражения, о котором я рассказываю в своем анализе.

В фильме использовано только одно музыкальное произведение в классическом смысле этого понятия, оно звучит в прологе и эпилоге. Остальное время повествование сопровождается реальными звуками и многослойными микротональными саундскейпами и эффектами. Несмотря на то, что музыка в Антихристе играет важнейшую роль, ее количество сведено к минимуму, что наделяет ее значительно большей силой воздействия. В конечном итоге такая форма убеждает меня как зрителя.

## 2. Основные моменты в концепции саунд дизайна

Основная часть сюжета разворачивается в лесу, поэтому функция музыкальных инструментов была отдана звукам предметов природного происхождения, то есть органическим материалам: камни, вода, прутья, листья и т. п. Таким образом, большой пласт аудио оформления занимает микс музыкальных шумов, записанных из окружающего мира органики и искаженных до неузнаваемости.

Звук воздуха, проходящего через резонирующую травинку, стал основой одного из главных мотивов фильма. Саунд дизайнер создал микс из диссонансного писка нескольких разных

травинки, заиклился и понизил получившуюся композицию до нижнего порога человеческого слуха. Так же он поступил еще с несколькими природными шумами, подвергнув их сложной постобработке. Получившиеся звуковые композиции тембрально богаты и крайне диссонансны. Как правило, они заполняют собой широкий спектр частот, при этом в них преобладают низкие частоты, находящиеся на грани диапазона человеческого слуха. Композиции подчеркнута грязность, слушатель не может выделить для себя определенный тон. Здесь либо отсутствует какая-либо тональная система, либо она сознательно заменена микрохроматикой. Все это дополнено постоянным движением звуковых текстур по панораме и глубине в зависимости от визуального ряда.

Тишина - еще один выразительный элемент Антихриста. В нашем случае, наравне со звуковыми композициями, условная тишина используется как портал во внутренний мир героев. Затыкая уши пальцами, мы не избавляемся от звуков, а направляем наш слух в буквальном смысле внутрь нашего тела. Саунд дизайнер Антихриста решил воплотить эту идею буквально: он проглотил lav-микрофон и *записал шум своих внутренних органов*. По его словам, это было довольно неприятно, и не стоит следовать его примеру. Однако это позволило ему воссоздать свою идею в точности (и теперь при просмотре Антихриста мы имеем дело с внутренностями Кристиана Андерсена).

Общая звуковая драматургия фильма построена на контрастах реальных звуков *внешнего* пространства и иллюзорных звуков *внутреннего* пространства героев. В начале картины эта граница четко очерчена за счет резких аудио-визуальных переходов. К концу граница практически исчезает. По мере того, как помешательство героев прогрессирует, противопоставление между реальными и нереальными звуками стирается.

В саунд дизайне Антихриста использованы несколько видов звука:

- диететические шумы и диалоги,
- заимствованная музыка (перезаписанная),
- нереальные звуки: звуковые эффекты-маркеры, которые состоят из стилизованных музыкальных шумов и их вариаций. В данном случае сложно провести границу между звуковыми эффектами и музыкой, так как они органично переплетены в одну ткань.

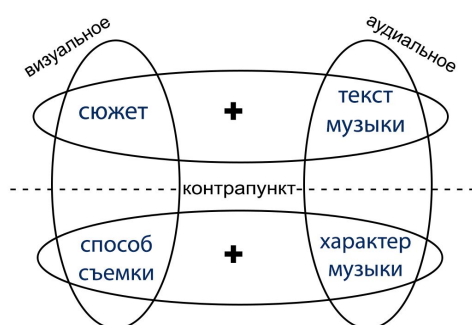
### 3.1. Пролог

Пролог описывает сцену секса между супругами, в то время как их маленький ребенок вылезает из кроватки и падает в окно. Подчеркнутая эстетическая идеализация сцены достигается с помощью гипер-слоумо 1000 кадров в секунду, снятое на Phantom V4. Следуют нарочито совершенные в своей пластике и композиции черно-белые кадры, вычурные порнографические детали, застывшие в воздухе брызги воды (сцена начинается в душе). Условным контрастом к воде выступает снег, залетающий в распахнувшееся окно, куда стремится любопытный ребенок. Безусловная красота кадров вызывает ощущения, вступающие в конфликт с контекстом катастрофы: мальчик падает на снег одновременно с тем, как его мать испытывает оргазм.

Все это время зритель не слышит ни единого звука из реального пространства героев. Не слышно также работающую стиральную машинку, которая неоднократно попадает в кадр и по сюжету, вероятно, препятствует тому, чтобы ребенок и родители слышали друг друга в разных комнатах. Вместо этого звуковое пространство полностью занимает музыка.

Контрапункт создается на контрасте эстетики аудио и видео ряда с показанной бытовой проблемой, приводящей к трагедии. Действие пролога сопровождается известной арией Генделя *Lascia Ch'io Pianga* из оперы *Rinaldo*. Светлая тональная палитра, изящные украшения, кристально-чистый вокал, медленный, созерцательный темп. Музыка в сочетании с плавно движущимся изображением вызывает ощущение внутреннего спокойствия и тепла, желание оставаться в текущем моменте. Что совершенно противоречит сюжету смерти ребенка по вине слишком увлеченных друг другом родителей. В то же время музыка дополняет живописность и эстетику кадров, работая с бытовой действительностью по образу искусства ренессанса и раннего барокко. В этой сцене можно проследить влияние работ северного возрождения, к которым Триер обращается в духе, сходным с Гринуэем и его художниками-постановщиками Беном ван Осом и Яном Рулфсом: педантичное совершенство здесь балансирует на грани религиозной возвышенности и сарказма. Так же двойственно воспринимается и постоянная переключка с «Зеркалом» Тарковского.

Название арии переводится как «Дай мне оплакать мою тяжелую судьбу», это мольба о сострадании. В тексте арии содержится отправная точка сюжета: на протяжении всего фильма родители пытаются пережить горе из-за гибели ребенка. И в этом смысле музыка и сюжет тесно переплетены. Эти связи можно проиллюстрировать как сложносоставной контрапункт:



В нашем веке музыка барокко вызывает ассоциации с чем-то рафинированным, возвышенным, далеким от быта. Как интерпретировать выбранный стиль саундтрека, каждый решает для себя сам после просмотра. Но смысл текста становится очевиден по мере развития сюжета и закольцовывается в своем сокращенном повторении в эпилоге. Разумеется, мало кто из потенциальной аудитории фильма знает или помнит перевод текста арии. В данном случае, авторам это не нужно, им достаточно понимать, *что* это значит для них самих, и грамотно распорядиться материалом, чтобы это сработало для публики.

В черновом монтаже фильма была использована ария в исполнении Чечилии Бартолли. Однако этот вариант в конечном итоге показался авторам “слишком красивым”. Они

записали собственную версию в небольшом католическом храме, работая с вокалисткой и камерным оркестром напрямую. Благодаря исполнительской редакции Кристиана музыка вступила в коллаборацию с визуальным рядом на уровне тонких динамических нюансов. Например, последний кадр пролога, где стиральная машинка замедляет обороты и останавливается, идеально складывается с музыкой по ритму и пластике.

Интересная деталь заключается в том, что Кристиан прописал дополнительную партитуру для метронома, изменения темпа в котором соответствовали финальному монтажу, и дал наушник с кликом дирижеру. Это значительно усложнило работу музыкантов. Через какое-то время, когда темповая партитура была практически выучена исполнителями наизусть, они предложили записать дополнительную версию без клика. И это оказался самый лучший и органичный вариант, который в конечном итоге был использован в фильме. Впоследствии Триер задействовал эту арию еще раз в «Нимфоманке».

## 3.2. Глава первая: Скорбь

Первая глава начинается со сцены похоронной процессии. Съемка ведется одним непрерывным кадром с точки зрения гроба, находящегося в машине. Вслед за машиной идут главные герои, мы видим их через заднее стекло. Мужчина плачет, женщина кажется спокойной, но вдруг теряет сознание, машина продолжает движение, и вместе с ней камера постепенно отдаляется от остановившейся толпы. Во всей сцене использованы только шумы медленно едущего гроба, причем как будто доносящиеся изнутри него (переключки с идеей шумов внутренних органов человека). Мы не слышим ни рыданий отца, ни звука падающего тела женщины, ни толпу.

Первый момент перехода в иную реальность происходит в больнице, где уже месяц героиня лежит с депрессией. До этого момента во всех сценах подход к звуковому оформлению был сугубо документальный. После слов мужчины «Ни один терапевт не знает тебя лучше, чем я» камера, все это время снимавшая с рук, смещается на неприметную вазу с цветами и вдруг начинает приближаться к ней, переключившись на слоумо и двигаясь непривычно ровно. Room больничной палаты кросс-фейдом переходит в глубокий басовый гул, напоминающий тот шум, который слышит человек, затыкая уши пальцами или находясь под водой. Камера движется не к бутонам, а к корням растений на дне вазы, показывая в макро стебли цветов в мутной воде. Это первое погружение во внутренний мир героини, который раскроется позже как в звуке, так и в визуальной подаче и в сюжете в целом.

После нескольких сцен быта супругов с реальными звуками зритель снова ненадолго окунается в мир кошмаров главной героини. В момент поцелуя (женщина соблазняет мужчину после уничижительной беседы) появляется кадр *темного леса* с подсвеченными ветками деревьев. Длющаяся несколько секунд картина леса не произвела бы такого жуткого впечатления без использования музыкального шума, сконструированного из звуков природы, пусть и совершенно не читаемых как природные.

Далее картину сменяют макро-кадры глаз, кожи, губ женщины, которой снится кошмар. Пространство звука резко сжимается: высокие частоты основного шума приглушены, в центре внимания остается низкий, давящий гул. Он имеет подвижную структуру, перемещаясь по панораме, меняя глубину, «застывая» то в одном, то другом ухе. Примешивается стук сердцебиения. Возникает раздражающий, бедный на обертона звук в районе 7 - 10 khz. Этот тянущийся примерно на одной высоте «инструмент» (высота варьируется в пределах малой секунды) еще не раз появится в фильме. Чтобы получить его, саунд дизайнер поместил конский волос внутрь расщепленной ветки и записал скрип/писк от скольжения волоса *по волокнам древесины*. Полученный после тональной обработки звук очень похож на тот, который человек может испытать от приступа сильного внутричерепного давления.

Последний кадр из сцены воспаленного сознания - *затылок* женщины. Это один из ключевых кадров фильма. Здесь мы снова слышим трек, использованный в кадре с лесом. Как мы узнаем дальше, лес - это место, где героине страшнее всего находиться. В сцене, где она признается в этом, иллюзорные шумы ее сознания впервые проникают в реальное пространство героев, становясь фоном их диалога. Вариация этого трека с пронзительным звуком давления уже была использована в сцене ночного кошмара. Этот трек передает общее психическое состояние героини. Далее я буду указывать его как Foetus в соответствии с его оригинальным названием в альбоме саундтреков.

Звуки внутренностей Кристиана использованы в сцене *визуализации* (женщина представляет себя идущей по лесу), когда муж-психоаналитик решает применить гештальт терапию и окунуть свою жену-пациентку в ее воспоминание, заставляя ее направить взгляд внутрь себя.

Глава заканчивается тем, что мужчина встречает в лесу *олень* с мертвым олененком, который наполовину свисает из утробы матери. Эта встреча сопровождается тем же треком Foetus, который до этого момента выражал только психологическое состояние женщины. В этой сцене мужчина впервые испытывает то напряжение и страх, от которых пытается вылечить свою жену.

### 3.3. Глава вторая: Боль (хаос правит)

Во второй главе герои достигают своего дома в лесу. Дом и место, в котором он находится, они называют Эдемом. В диегетические звуки все чаще вплетаются нереальные саундскейпы. При появлении в кадре дома беспокойство усиливается за счет использования все тех же низких микротональных аббераций: мужчина испытывает сомнения в своем решении отправиться сюда. Назовем этот звуковой эффект для удобства «психологический маркер» или «маркер состояния».

В то время, как женщина явно чувствует себя в безопасности, находясь в доме, мужчина стремительно теряет это чувство. Ночью мы слышим звуки падающих на крышу желудей -

*реальный звук, наделенный функцией передачи внутреннего напряжения героя. Это еще один важный момент размытия границ между внешним и внутренним.*

Муж-психоаналитик организует для жены испытание по преодолению фобии: нужно пройти от одного камня к другому по траве, при соприкосновении с которой она испытывает панический страх. Крупные планы, снятые с рук дергающейся камерой, в совокупности с саунд дизайном сцены передают состояние дезориентации в пространстве из-за сильного стресса. На фоне комментариев мужа и захлебывающегося дыхания женщины звучит очередной психологический маркер. На этот раз он больше напоминает шум ветра в пещере, а элементы, похожие на стрекот кузнечиков, пониженный на октаву, делают его более хаотичным и дробным. Его активное перемещение по панораме усиливает визуальный эффект головокружения. На несколько секунд в кадре появляется картина из воображаемого леса героини. Это пространство четко ограничено маркером из предыдущей главы - грязный мощный басовый гул, который резко появляется и также резко исчезает с возвращением в реальное пространство героев.

В середине главы возникает еще один звук из воображаемого мира героини. Во время очередного сеанса психоанализа муж восстанавливает ее воспоминания. В них женщина слышит длительный плач ребенка, доносящийся не понятно откуда. Он звучит в ревере, по которому сложно определить расстояние до источника: он не далеко и не близко. Женщина бежит по лесу в поисках своего сына и находит его дома спокойно играющим в игрушки. Плач при этом продолжает звучать, никак не контактируя с изображением счастливого ребенка. В звуковом пространстве плач расположен в центре и не меняет своего положения на протяжении всей сцены. Одновременно с ним мы слышим реальные звуки окружающего пространства героини. Голос как будто звучит в голове матери, не заглушая при этом окружающую реальность.

Заглядывая вперед сюжета, стоит отметить двойственность этой сцены. Позднее зритель узнает, что, скорее всего, все здесь было совсем наоборот: плач ребенка был настоящий, а то, что женщина видела вместо этого, было плодом ее воображения.

Глава заканчивается сценой встречи мужчины с *лисом*, поедающим свою плоть. Сцена сопровождается знакомым саундтреком Foetus с высоким звуком внутричерепного давления, используемый в сценах внутреннего состояния. Отрывающаяся плоть в слоумо сопровождается соответствующим замедленным звуком. Внезапно лис открывает пасть и произносит короткую фразу "Хаос правит всем" искусственно пониженным человеческим голосом (на грани человеческого и животного). Этот эффект звучит как явное клише инфернального персонажа из голливудского кино. Сложно сказать, что здесь преследовал автор - эффект внезапности или юмористический элемент, но сцена воспринимается как комическая, по крайней мере в 2019 году.



### 3.4. Глава третья: Отчаяние (убийство женщин)

На чердаке дома мужчина обнаруживает рабочие заметки жены. Чердак усеян вырезками из журналов и жуткими иллюстрациями в духе молота ведьм, который, очевидно, являлся темой ее работы. Муж находит тетрадь с записями жены, озаглавленную как «Геноцид», где прослеживаются нездоровые изменения почерка до состояния неразборчивого бреда. Саундтрек к этой сцене содержит не только низкие шумы и знакомый нам пронзительный звук Foetus, он также дополнен глиссандирующим женским вокалом. Этот голос принадлежит вокалистке, с которой Кристиан писал арию для пролога и эпилога. Вокал обработан до неузнаваемости и уведен глубоко в микс.

Саунд дизайн этой сцены включает также звуки реального пространства, в том числе доносящийся снаружи ливень. В следующем кадре, снятом снаружи дома, звуки реальности выходят на первый план, полностью замещая собой музыкальные: под звуки ливня высокое дерево падает с громким треском. Возникает невольная ассоциация с ломающейся психикой.

Следующее значимое аудио-событие - это цена секса у подножия дерева, скриншот которой использован в постере к Антихристу. Она примечательна тем, что в кадре крупного плана затылка мужа на пару секунд возникает почти полная тишина. В этот момент происходит, кажется, бесповоротный переход в другую реальность. Почти идентичный кадр уже встречался в первой главе фильма, но тогда это был затылок женщины.

Когда муж обнаруживает, что на всех фотографиях сына его правый и левый ботинки перепутаны, нам показывают кадр с плачущим ребенком, где его плач является уже абсолютно диегетическим звуком.

Следующая затем сцена подчеркнута реалистична, что подкрепляется документальным характером звука. Это первая кровавая сцена борьбы и насилия, в которой жена набрасывается на мужа, «вырубает» его ударом тяжелого предмета и привинчивает к его ноге тяжелый точильный камень, пока мужчина находится без сознания. Если бы сюда вмешались нереальные музыкальные шумы, это бы частично обесценило сюжет и превратило бы происходящее в сцену из банального фильма ужасов.

Знакомые низкие частоты тихо и ненадолго проявляются только в момент, когда муж приходит в себя, находясь в помещении один. После нескольких секунд осознания ситуации мужчиной звуковое оформление возвращается к сухим диегетическим звукам и остается таким большую часть повествования вплоть до завершения третьей главы. Все это время действие в кадре очень насыщенное, близкое к экшну: муж уползает в лес, пытаясь спрятаться в лисьей норе, ему мерещится каркающий *ворон*, которого он тщетно пытается убить камнем. «Пациентка» в истерике бежит по туманному лесу и лопатой пытается добить своего «психиатра».

### 3.5. Глава четвертая: Трое нищих

Ряд коротких кадров, в которых полностью раскрывается энергетика сумасшествия женщины, изображены в форме отражений. Мы видим кадр из реального пространства и слышим реальные звуки, которые тут же дословно повторяются в ином пространстве с искаженной картинкой, где те же самые звуки при их повторе уже не имеют к реальности отношения.

Сцена, где мужчина приходит в себя, снова оформлена как реальная. Однако звук колокольчика на шее у забежавшего в дом лиса герою явно мерещится, хоть и выглядит натурально. Как и карканье ворона под половицами. Но мы видим этих животных в кадре, видим колокольчик и воспринимаем их как естественные звуки окружающей среды. Сцена удушения и сжигания тела, опять же, сопровождается только диегетическими звуками, как нечто бытовое.

Глава заканчивается кадром воображаемого леса, по аудиовизуальному оформлению идентичному сцене *визуализации*, когда героиня мысленно перемещалась в этот лес по просьбе мужа-психоаналитика. Только вместо женщины по лесу в гипер-слоумо идет мужчина с костылем, на этот раз в противоположном направлении от Эдема. Звук в этих двух сценах одинаковый.

### 3.6. Эпилог

Благодаря идентичной музыке в прологе и эпилоге сюжет фильма закругляется: музыка несет функцию *interpunkce*. Из-за неоднозначной по смыслу концовки фильма можно предположить, что происходит даже не закругление, а закольцовывание. Это предположение выглядит более убедительным, если обратить внимание на заключительные титры после посвящения Тарковскому: они сопровождаются саундтреком из самых первых заставок фильма и возвращают утраченное в эпилоге напряжение.

## 4. Заключение

На протяжении всего фильма реальные и нереальные звуки, находясь на разных полюсах, стремятся к центру водоворота. Они двигаются к хаосу, о котором недвусмысленно заявил лис. Динамику этого процесса можно сравнить с устройством водяной воронки или черной дыры: чем ближе к центру, тем быстрее скорость вращения.

По словам саунд дизайнера, самым сложным в работе было избежать очевидные клише, когда в звуке появляется что-то слишком узнаваемое, что ты уже встречал раньше. В этом отношении, по его мнению, «меньше значит больше». На протяжении всего фильма он следовал этому плану, не создавая в экшн-сценах лишнего эмоционального напряжения.

Все существующие поверхностные символы и смыслы в картине можно рассматривать как средства выразительности и повествования, в то время как наиболее интересные смысловые связи генерируются самим зрителем, и поэтому для каждого они свои. Мне по душе такой подход, его я использую в своей музыке и считаю самым либеральным по отношению к аудитории.

## 5. Список использованной литературы

*Zvuková dramaturgie audiovizuálního díla.* Ivo Bláha. AMU Praha, 2014.

*Dějiny filmu.* Kristin Thompsonová, David Bordwell.

Электронные источники:

*The Story of Film: An Odyssey.* Документальный фильм, UK, 2011

[https://www.amazon.com/Birth-Cinema-Hollywood-Dream/dp/B00AMPHKJM/ref=sr\\_1\\_1?keywords=The+Story+of+Film%3A+An+Odyssey&qid=1573145573&s=instant-video&sr=1-1](https://www.amazon.com/Birth-Cinema-Hollywood-Dream/dp/B00AMPHKJM/ref=sr_1_1?keywords=The+Story+of+Film%3A+An+Odyssey&qid=1573145573&s=instant-video&sr=1-1)

<http://www.filmsound.org>

<http://www.kinozapiski.ru>

<https://www.youtube.com/watch?v=-UTEVJHnxk0>