

ЭСТЕТИКА КИНОМУЗЫКИ

ЭСТЕТИКА КИНОМУЗЫКИ
зофья лисса

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА
МОСКВА 1970

778 Л63

ПЕРЕВОД С НЕМЕЦКОГО

А. О. ЗЕЛЕНИНОЙ и Д. Л. КАРАВКИНОЙ

РЕДАКТОР ПЕРЕВОДА С А. МАРКУС

9—2 741—70

О книге З. Лиссы „Эстетика киномузыки“

Книга польского музыковеда З. Лиссы «Эстетика киномузыки» представляет собой капитальный труд, посвященный вопросу о роли музыки в создании кинофильма

Быть может, такое название книги несколько спорно, ибо, заглянув в ее оглавление, нетрудно убедиться, что фактическим содержанием труда является анализ драматургических функций музыки в фильме, взаимодействия двух его главных факторов — зрительного ряда и фонограммы. Но нельзя не согласиться с автором, утверждающим, что «систематизировать методы этого сотрудничества (то есть зрительной и звуковой сфер фильма — Б.Я.) — это значит осветить эстетику киномузыки». Да, в большой мере это именно так, раскрывая драматургическую роль музыки в процессе развертывания главной сферы воздействия фильма — зрительного ряда, — мы в конечном счете познаем ее эстетику, принципы возвышения позитивного и обличения негативного в образной системе кинофильма. То обстоятельство, что проф. Лисса не ограничивается сводом практических приемов использования музыки в фильме, классификацией различных сочетаний зрительного и звукового рядов, а осмысливает все это с точки зрения эстетического эффекта, стилистики, психологии восприятия и творчества, лишь подтверждает возможность и такого названия книги.

В начале изложения автор приводит обстоятельный критический обзор опубликованных трудов на эту же или близкие темы. Их за последние годы издано немало в разных странах и самых различных авторов — музыкантов, кинотеоретиков, эстетиков. Труды специальные и общие, в которых анализу киномузыки посвящена обычно одна из глав, небольшие эссе, фиксирующие практический опыт композитора (например, французских композиторов А. Онеггера,

А. Жоливе, И. Бодрие), и солидные работы, в которых авторы пытаются осмыслить место музыки в целостной эстетической концепции звукового кино (труды Ж. Аккара, Р. Ингардена, З. Кракауе-ра и других). Книг же, посвященных специально эстетике музыки в кинофильме, крайне мало. Помимо данного труда, можно сослаться на книги Д. Хантли и Р. Мэнвелла, чеха В. Бора.

В нашей советской литературе не было издано капитальных трудов, однако уже с рубежа тридцатых годов начали выходить в свет небольшие, но примечательные труды, посвященные проблемам музыки в звуковом кино. Причем уже в то время были попытки и эстетического осмысления этой проблемы, например в книге И. Иоффе «Синтетическая история искусств». Следует особенно выделить разбросанные по разным статьям, но замечательные по своей глубине и меткости суждения, мысли о роли музыки в кино, принадлежащие классикам советского киноискусства, и прежде всего С. Эйзенштейну. Недавно вышедшие в свет тома собрания сочинений автора «Броненосца «Потемкина» открыли нам — по существу впервые — немало удивительных по прозорливости наблюдений выдающегося режиссера.

В меньшей мере это относится к А. Довженко, но и в его, также недавно опубликованных, работах содержатся отдельные интересные мысли режиссера о музыке в кино. З. Лисса справедливо ссылается в своем обзоре литературы и на статьи корифеев советской музыки — Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, обобщивших в статьях свой практический опыт работы в кино.

Начиная с 1964 года у нас публикуются более капитальные работы. Среди них книга Т. Курганова и И. Фролова «Кино и музыка», в двенадцати главах которой довольно обстоятельно излагается систематизированный опыт музыкальной драматургии фильма — главным образом на примерах отечественного кинематографа. Вышли в свет и другие книги (например, «Музыка в кинофильме» Э. Фрид и другие).

В последние годы нашими институтами было представлено несколько научных работ, связанных с проблемой музыки в кино; в изданных исторических трудах о советской музыке свое место занял постоянный раздел, посвященный анализу музыки в советских кинофильмах.

В специальных журналах систематически публикуются статьи, теоретически осмысливающие и обобщающие практический опыт кино (отметим, например, статьи доктора искусствоведения В. А. Васиной-Гроссман).

И все же следует признать, что по сравнению с тем исключительным размахом, который приняло ныне развитие киноискусства, в

частности и у нас в Советском Союзе, обилием кинопродукции, приносящей каждый год немало нового, рожденного талантом часто совсем молодых еще авторов, достойных трудов, обобщающих творческий опыт, еще очень мало. Польза, приносимая нашей теорией практике киноискусства, еще весьма недостаточна. Поэтому нельзя не приветствовать публикацию не только новых трудов наших, советских, авторов, но и лучших переводных исследований, представляющих современную зарубежную мысль. Думается, что выбор издательства был сделан правильно: книга проф. Лиссы, как уже было сказано, — одна из самых капитальных по охвату материала, и вместе с тем она не эмпирична, автор пытается создать научно обоснованную, эстетически осмысленную теорию киномузыки. Во многом это связано с тем, что З. Лисса счастливо сочетает в себе профессионализм крупнейшего музыковеда и эрудицию философа-эстетика ¹.

Основатель и бессменный (с 1947 года) директор Института музыкознания Варшавского университета З. Лисса известна своими трудами (их около трехсот) во многих странах мира, они изданы на четырнадцать языках; автор книги — участник и организатор многих международных музыковедческих конгрессов², член директората Международного общества музыковедов. Нам особенно приятно, что в своей научной деятельности, наряду с эстетическими проблемами, историей польской старинной и современной музыки, З. Лисса уделила немало внимания проблемам русской, и в частности советской, музыки. Ее докторская диссертация посвящена гармонии Скрябина; в 1955 году Лисса издала первую в народной Польше историю русской музыки. Ею было опубликовано много научных статей, организовано несколько циклов радиопередач о русской, советской музыке. Отражение этого постоянного интереса к нашей музыке достаточно ощутимо и в данной книге значительная часть примеров почерпнута автором в советской кинематографии, в советской музыке.

Проблема музыки в кинофильме — давнее увлечение проф. Лиссы. Еще в 1937 году во Львове вышла из печати ее первая книга «Музыка и фильм. Эстетические, онтологические и психологические проблемы киномузыки». Здесь впервые обрисовались основные аспекты анализа, в частности его онтологические основы, намечена

¹ Проф. Лисса является одновременно доктором музыковедения и философии.

² В частности, состоявшихся в Польской Народной Республике: в 1959 году — посвященного творчеству С. С. Прокофьева, в 1960 — Ф. Шопену, в 1962 — К. Шимановскому, в 1966 — старинной музыке Средней и Восточной Европы,

классификация, принципы функциональности и т. д. Позднее ею была опубликована серия статей «Фильм и опера», «Воспитательное значение киномузыки», «Психологические основы киномузыки», «Музыка в польских экспериментальных фильмах», «Проблема формы в киномузыке»; параллельно, в связи с интересом к эстетическим проблемам, появились статьи Лиссы, посвященные вопросу введения в музыкальные произведения различных цитат, тишины в музыке (драматургия пауз) и другие. Достаточно сравнить названия статей с оглавлением настоящей книги, чтобы понять, как она рождалась¹.

Этот капитальный труд объемом около тридцати печатных листов основан на ином, естественно, материале, представляющем современный этап в истории молодого киноискусства — звукового, использующего цвет, широкий экран, более совершенную технику, а главное — с неизмеримо обогащенной драматургией, разнообразнейшим взаимодействием зрительного и звукового рядов. Из иллюстрирующей отдельные детали (на основе синхронности) звуковая сфера выросла в современном фильме в мощный и самостоятельный (разумеется, всегда скоординированный со зрительным рядом²) фактор кинодраматургии. Закадровая музыка получила ныне едва ли не большее драматургическое значение, чем музыка в кадре, синхронно связанная с действием.

«Контрапунктический» принцип соединения двух основных выразительных сфер фильма (в том числе и «контрастной» полифонии), позволяющий решительно углубить образное содержание, вскрыть «подводное» действие фильма, стал важнейшим творческим приемом современной кинодраматургии. Много дает в этом отношении и современный монтаж, искусство которого способно творить поистине чудеса, в особенности если мы имеем дело с режиссером, хорошо чувствующим образ, его драматургические возможности, как, например, С. Эйзенштейн. Его творческое содружество с С Прокофьевым оставило нам блестящие образцы киномонтажа, построенного с учетом музыкальных образов.

В книге З Лиссы использован богатый материал польских и зарубежных (в том числе и советских) фильмов². Это дало возможность сделать важные обобщения, касающиеся не только драматургической практики, но и стилистики фильмов. Автор почти исчерпывающе исследует многообразнейшие связи зрительного и звукового

¹ Книга была издана в Польше в 1964 году и годом позже переведена и издана в ГДР.

² К сожалению, мало использованы работы последних лет, в том числе молодых советских режиссеров.

рядов в современном фильме, проблему диалектики сочетания прерывного и непрерывного, конкретного и обобщенного, конструктивных и выразительных функций киномузыки. Очень важно, что Лисса ясно ощущает жанровую природу фильма и особенности использования музыки в зависимости от жанровой специфики, в отдельном разделе поставлена спорная, но интересная проблема введения музыки (в том числе конкретной и электронной) в экспериментальные фильмы.

Не мало тонких наблюдений содержится в книге по поводу использования музыки для создания психологических эффектов в драматургии, вскрытия подтекста, активизации авторского комментария в фильме

Попутно З. Лисса затрагивает немало проблем, касающихся музыкальной эстетики в целом, общих проблем музыкальной драматургии, сообщая читателю много интересных мыслей и наблюдений.

В конце книги автор отмечает влияние принципов драматургии звукового кино на «традиционные» искусства — драматический театр, литературу, живопись, оперный театр, указывает на связи драматургии молодого искусства с обновленным мышлением драматурга театра и даже симфонической музыки («наплывы», «крупные планы», приемы монтажа и т.д.). Эти положения придают особый интерес обобщениям, приводимым автором «Эстетики киномузыки».

Разумеется, как и во всякой книге, есть в «Эстетике киномузыки» и отдельные дискуссионные мысли, субъективные оценки. Так, например, в интересных философских экскурсах второй главы книги есть немало спорных положений, главным образом связанных с эстетическими идеями Ингардена.

То же можно было бы сказать, например, по поводу сноски на стр. 70; в ней автор, с одной стороны, утверждает, что эстетическое восприятие природы «не отражает отношения человека к действительности» (весьма спорное утверждение!), а строкой ниже пишет о том, что «человек вносит в нее (природу. — Б. Я.) категорию красоты» Нам кажется, что эти утверждения явно противоречат друг другу, кроме того, видимо, точнее было бы сказать о том, что человек вносит категорию красоты не в природу как таковую, а в ее восприятие.

Представляются спорными параллели, проводимые автором между ролью музыки в кинофильме и опере. Отмечая «косность оперных условностей», автор книги почему-то имеет в виду практику старой традиционной оперы, не учитывает, что уже в опере второй половины XIX века можно без труда ощутить и контрапункт сценического и музыкального действия («Отелло» Верди, «Пиковая дама»

Чайковского и другие), и стремление отойти от оперных условностей, в частности от «остановки действия в разгар конфликта», а опере XX века эти условности тем более мало свойственны. Спорны и отдельные определения автора, как, например «музыка в фильме не нуждается в стилистическом единстве», — или мысль о том, что в советском кинофильме «Человек идет за солнцем» использована музыкальная форма вариации, скорее — если уж возможны подобные аналогии — в нем можно ощутить форму рондо с рефреном (мальчик идет за обручем).

Наконец, сообщая много интересного и верного об эффективном использовании в современном кинематографе приемов конкретной и электронной музыки, в начале раздела, посвященного этой теме автор явно преувеличивает значение экспериментов как самостоятельного направления современной музыки.

Более слабым представляется раздел книги, посвященный вопросу об использовании в кинодраматургии отдельных музыкальных выразительных средств (особенно это касается мелодики, гармонии, раздел о ритме более содержателен).

Советскому читателю будет несомненно интересно сравнить трактовку некоторых общих проблем теории музыкальной драматургии в книге польского автора и в опубликованных трудах советских музыковедов. Кое что в них знаменательно совпадает, иное получает несколько отличную трактовку. Но в этом и заключен истинный интерес появления различных изданий на одну или близкую тему, ибо в спорах, разных подходах к проблеме и рождается, обогащается истина — теоретическая истина, столь необходимая для творческой практики, для успешного развития молодого еще искусства кинематографа, занявшего столь большое место в жизни миллионов наших современников.

Б. Ярустовский

От автора

Многие авторы в принципе не любят возвращаться к уже написанным ими и изданным книгам. Но всякий новый перевод на иностранный язык принуждает заново посмотреть на собственные выводы и рассуждения. Временная перспектива помогает увидеть пробелы и недостатки собственной работы, позволяет многое исправить и дополнить. Так было и с этой книгой, которую мы передаем в руки советского читателя.

«Эстетика киномузыки» создавалась на польском языке в 1959—1961 годы, хотя была результатом более чем тридцатилетних наблюдений и анализов. В 1964 году книга была издана в Польском музыкальном издательстве (Краков), а в 1965 году—в ГДР.

Русский перевод¹ дан в определенной переработке. Отдельные разделы сокращены, другие перестроены, в аналитической части добавлены многочисленные примеры из советских фильмов с целью приблизить рассуждения книги к опыту советского кинозрителя. В целом анализы основаны на наблюдениях кинокартин многих стран в течение всего периода развития звукового кино. Только на такой основе можно было раскрыть некоторые закономерности функционирования музыки в звуковом фильме. А именно это — определение общеэстетических и философских основ того нового жанра киноискусства, каким стало звуковое кино в XX веке, — было целью данной книги.

Я сознаю, что работа получилась объемная и к ней можно применить следующее высказывание: «понеже немцы обили многими рассказами негодными, книги свои наполнять, только для того, что бы велики казались,—чего кроме самого дела и краткого перед всякою вещью разговора переводить не надлежит, но и вышеречен».

Перевод сделан с немецкого издания

ный разговор чтоб не ради праздной ради красоты, но для вразум-ления и наставления в том чтущему был... Дабы по сему книги переведены были без лишних рассказов, которые время только тра-тят и у чтущих охоту отъемлют» (из указа Петра I Святейшему синоду о приемах перевода иностранных научных книг на русский язык от 16 ноября 1724 года)

Предлагаемая книга безусловно не является легкой для чтения, так как всякая попытка углубленного проникновения в изучаемое явление осложняет контакт читателя с автором; но все же мы надеемся, что она найдет отклик у советского читателя.

Автор хотел бы здесь выразить свою сердечную благодарность всем, кто помогал выходу этой книги в Советском Союзе прежде всего директору издательства «Музыка» К. А. Фортунатову, который всячески способствовал изданию этой книги на русском языке, переводчикам с немецкого языка Д. Л. Каравкиной и А. И. Зелениной, очень добросовестно выполнившим перевод, и главным образом редактору книги Н. А. Беспаловой, меткие редакторские замечания которой во многом помогли в уточнении формулировок, упорядочении рассуждений и выводов

Предисловие

...Каждое искусство означает собственное отношение человека к миру,
собственный объем его души
Бела Балаш

Казалось бы, о проблемах современного звукового кино вправе судить только теоретики кино, а музыковеды мало что могут сказать в этой области. Любопытным контраргументом может служить тот факт, что как раз музыкальный теоретик XVII столетия Атана-зиус Кирхер, автор знаменитого труда «*Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni*»¹ и других трактатов о музыке, был изобретателем первой *laterna magica*², которую историки кино рассматривают как предшественницу кинематографа.

Кинотеоретики редко высказывают свои суждения о киномузыке, а если и высказывают, то преимущественно односторонне или даже совсем ошибочно и, как правило, недооценивая роль музыки в кино

В настоящей книге я стараюсь восполнить этот пробел, хотя сознаю, что мой труд не сможет вполне удовлетворить ни кинотеоретиков, ни музыковедов. Первые не обнаружат в книге специфически кинематографического аспекта и безусловно решат, что значение музыки в кино мною чрезмерно преувеличено. Вторые тщетно будут искать типичный музыковедческий анализ. Рискую заслужить двойной упрек, я все же поставила перед собой задачу исследовать эту новую проблему, свидетельствующую о расширении функциональных возможностей столь древнего искусства, как музыка

Книга моя создавалась в течение тридцати с лишним лет из мелких работ, освещавших отдельные проблемы, но объединенных лишь

1 «Общее учение о музыке, или великое искусство консонанса и диссонанса» (лат.).

2 Волшебный фонарь (лат.).

позднее в законченный, систематизированный труд Она основана на наблюдениях и анализе кинопроизведений на протяжении столь же длительного периода Это, конечно, не история киномузыки, хотя в книге и говорится об эволюции, которую последняя проделала за эти долгие годы Моя работа — скорее всего попытка систематизировать явления музыки в звуковом кино и сформулировать общие принципы и основы их использования Обобщения, сделанные в моей книге, основаны на многостороннем анализе фильмов Следовательно, сформулированные в ней теоретические положения о кино музыке не являются результатом дедукции на основе предвзятых принципов, это — обобщение тридцатилетних эстетических наблюдений и анализа Объединяет их определенная эстетическая установка В своей книге я подвергаю анализу не все фильмы, а только те (да и то в отрывках), где музыка нашла интересное применение и играет особую драматургическую роль Это не всегда фильмы, признанные наилучшими, ибо очень часто музыка интересно использована в кинокартинах, которые в остальном не завоевали большого признания Вполне понятно, что в моем анализе количественно преобладают польские фильмы Читатели простят мне также, если я, для большей убедительности, буду по несколько раз — порою даже очень часто — возвращаться к одному и тому же примеру

И еще одно мои выводы не претендуют на то, чтобы стать нормой для всеобъемлющих эстетических оценок Аналогичные функции музыка может выполнять и в хороших и в плохих фильмах, она может быть лучше или хуже использована, сама музыка бывает хорошей или плохой, традиционной или новаторской — все это образует ряд проблем, которые мною исследуются Если моя работа в какой то степени прояснит вопрос о том, как музыка должна служить кинодраматургии, как она служила ей до сих пор и где и как следует искать новых путей в ее применении, — одним словом, если работа в известном смысле окажется полезной практикам, то я считаю свою задачу целиком и полностью выполненной А задача моя была такова выяснить основы синтетического взаимодействия музыки — или, если взять более широко, всей звуковой сферы — с другими факторами звукового фильма, а также систематизировать методы этого взаимодействия в кинофильме Подробный обзор этой проблематики дается в пятой главе

Я выпускаю книгу в глубоком убеждении, что это — первая попытка охватить весь комплекс проблем киномузыки с музыкально эстетических позиций Насколько эта попытка удалась, предоставляю судить читателю.

ГЛАВА I

Введение

1. Как возникла эта книга

История возникновения настоящей книги довольно сложна

Много лет я жила с родителями в доме, во дворе которого помещался кинотеатр. В те годы, когда кино было немым, в мою комнату, особенно в летние месяцы, через открытое окно проникало брнчание на рояле — беспорядочные, ничем не связанные друг с другом отрывки из разных пьес, сопровождавшие демонстрацию кинокартин. Сама музыка не представляла для меня интереса, она просто терзала мой слух своей банальностью и бесконечными повторениями при каждом сеансе. Но, имея возможность во время репетиционных сеансов смотреть немые фильмы без музыки, я еще тогда ощутила, какую важную роль играет она в кинофильме.

Ситуация резко изменилась, когда в 1930 году в Польше широко распространилось звуковое кино. Музыка первых увиденных мною звуковых фильмов, как некогда аккомпанемент к немым кинокартинам, по-прежнему, неизменно повторяясь, через окно достигала моего слуха. Эти звуки, связанные с определенными сценами, ассоциировались для меня со зрительным и драматическим содержанием. Важный переворот в моих наблюдениях произвел фильм Рене Клера «Под

крышами Парижа». Сочетание музыки со зрительным рядом фильма сделалось проблемой, заставившей меня задуматься. Каждый новый фильм приносил с собой новые проблемы. Я начала записывать свои наблюдения. Материал накапливался годами. Передо мной стали вырисовываться очертания некоторой закономерности во взаимодействии музыки и кинокадра. В 1933 году я написала первую статью — «Психологические основы киномузыки» [86]¹ в 1935 году — более обстоятельную работу — «Функции музыки в кино» [117], в 1937 году — книгу, целиком посвященную этой проблеме, — «Музыка и фильм. Очерк по вопросам онтологии, эстетики и психологии киномузыки» [158]. Но перевод последней работы на немецкий язык, принятой в «Zeitschrift für Ästhetik», так и остался неопубликованным, ибо к тому времени этот журнал был запрещен гитлеровскими властями.

В годы войны я на много лет оказалась оторванной от научной работы, все мои наброски на тему о киномузыке были утеряны.

Два события содействовали тому, что я после более чем двадцатилетнего перерыва вновь взялась за проблему киномузыки. Я получила предложение подготовить для сборника «Музыкальная культура народной Польши» главу о музыке в польском кино за 1945—1955 годы [480]; кроме того, в Варшавской консерватории был открыт факультет по музыкальной режиссуре радио и кино, где я по сей день читаю лекции и руковожу занятиями по проблемам киномузыки. Отсюда возникли и труды, касающиеся этой темы: «Проблемы польской киномузыки» (рукопись), затем статья «Об отображении времени в киномузыке» [517] и позднее — «Музыка в польских экспериментальных фильмах» [557]. Так через двадцать пять лет я вернулась к этому кругу проблем.

За истекшие четверть века звуковое кино достигло гигантского развития. Оно превратилось в самое массовое искусство, которое вызвало оживленнейший обмен опытом между отдельными странами и целыми континентами.

¹ Цифры в прямых скобках означают порядковый номер упоминаемой работы в библиографическом указателе, помещенном в конце книги.

центами. Оно созрело и окрепло как новый вид синтетического искусства и создало свои собственные условности; взаимодействие его зрительного и звукового факторов углубилось. Произошло разделение кино на несколько жанров со своей спецификой. Кино стало искусством со своими собственными закономерностями и специфически действующими факторами, отличающимися от действия этих факторов в других видах синтетического искусства. Кино сделалось ареной многочисленных экспериментов, поисков нового, и у него появился свой авангард. Звуковое кино уже сегодня имеет свою историю, большие успехи в техническом и прежде всего в художественном развитии. О кино уже создана специальная, правда, еще не всегда строго научная, литература.

2. Литература о звуковом кино

Каждое новое художественное явление рано или поздно создает свою собственную теоретическую литературу, которая формулирует его основные проблемы, его эстетические и конструктивные принципы, пытается обобщить его специфику и внутренние закономерности как вида искусства. Это относится в полной мере и к звуковому фильму.

Художественная специфика кинематографа выявилась полностью только в звуковом фильме. Музыка в немом фильме не могла еще выполнять многих драматургических функций; это стало возможным только с переходом к звуковому кино¹. Нет ничего удивительного в том, что уже через несколько лет появились первые работы, в которых делались попытки постичь законы и нормы этого вида синтетического искусства и раскрыть его специфику.

¹ Уже в 1915 году появилась брошюра кинорежиссера Жака де Барончелли «Пантомима, музыка, кинематограф» [12] (Париж), в которой автор не только подчеркивает важную роль музыки «как специфического завершения эмоциональной атмосферы» в кино, но и утверждает, что «кино достигнет полного расцвета только благодаря музыке». Исторические сведения о развитии музыки в немом кино и в звуковом — в первые годы его существования — дает работа Р. Мэнвелла и Д. Хантли [518].

Первые выводы, касающиеся теории киноискусства, опираются на опыт немого кино и лишь попутно освещают роль музыки в фильме. Характерный факт: пророчество Белы Балаша о том, что звуковое кино заведет некое в тупик и не приведет к созданию нового вида искусства, он сам был вынужден опровергнуть и признать ошибочным в своей книге «Фильм, становление и сущность нового искусства», появившейся тридцать лет спустя, в 1961 году [549]. Мы еще не раз будем возвращаться к выводам Балаша, так как это были первые высказывания об эстетике и философии киноискусства и они поныне не потеряли своей ценности.

Огромное значение музыки в кино признает уже Жак де Барончелли в своей брошюре «Пантомима, музыка, кинематограф» [12]. Заслуживают внимания ранние работы Белы Балаша [24], Кароля Ижиговского [26], Сергея Эйзенштейна [184] и Всеволода Пудовкина [92], где в связи с другими проблемами обсуждаются и некоторые художественные приемы киноискусства, связанные с использованием музыки. Особенно хочется подчеркнуть значение работ Балаша «Дух фильма» [54] и «Видимый человек» [24]. Знаменитая «Заявка» Эйзенштейна, Пудовкина и Александрова, выпущенная ими в 1928 году [48], содержит ряд касающихся киномузыки эстетических установок, принципы которых остаются плодотворными по сей день.

Поразительно, что целый ряд интересных и весьма прогрессивных для начала тридцатых годов работ советских кинематографистов, музыкантов и эстетиков остался на Западе неизвестным и не значится в филь-мологических библиографиях. Сюда относятся работы А. Андриевского [64], С. Бугославского и В. Мессмана [35], А. Острцова [80], А. Пиотровского [53] и, прежде всего, главы, касающиеся звукового кино в обеих работах И. Иоффе [78; 148], посвященных общим вопросам эстетики; особенность последних в том, что в них делается первая попытка включить звуковое кино в единую систему искусства. После этого появилось еще много работ советских авторов на эту тему [91; 60; 90; 126].

Первыми трудами, где проблема киномузыки оказывается отправной точкой исследования, были уже упомянутые работы Бугославского и Мессмана, опубли-

кованные в 1926 году, а также ранние статьи Эйзенштейна и — самое главное — опубликованная в 1931 году книга Андриевского, попытавшегося создать теорию этого вопроса, привести в систему музыкальные явления звукового кино и определить под этим углом зрения специфику его жанров. Оригинальны в этом отношении выводы Иоффе, который уже в своем первом труде по эстетике (1933), «Синтетическая история искусств. Введение в историю художественного мышления», называет кино одним из новых явлений синтетического искусства и с этой позиции рассматривает роль музыки в фильме. Эту теорию он развивает и в одной из своих последующих работ (1937), в которой внимание его уже сконцентрировано на проблемах звукового кино, это «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино», где он приписывает музыке чрезвычайно важную роль. Насколько близка была автору проблематика киномузыки, доказывает его третья книга — «Музыка советского кино. Основы музыкальной драматургии» [163], целиком посвященная этой теме; в ней он, однако, занимается не столько теоретическими обобщениями проблемы, сколько описанием примеров, взятых из музыки советских кинофильмов.

В 1935—1936 годах начинает появляться литература по этим вопросам в Англии. Там выходят две работы, в центре внимания которых находится проблема киномузыки; это книги Леонида Сабанеева [123] и Курта Лондона [141]; в них киномузыка рассматривается с общеэстетических позиций. Обе книги охватывают весь комплекс вопросов, касающихся музыки, как в немом фильме, так и в звуковом — в первые годы его существования; многие выводы Лондона до сих пор сохранили свой интерес. Лондон, например, придерживается мнения, что музыка — независимо от течения фильма — сама может порождать ассоциации, вызывать представления и мысли, что музыка способна сгустить эмоциональную атмосферу какой-либо сцены фильма, подготовить благодаря своему характеру дальнейшие фазы драматического действия. По сей день сохранила свою актуальность ввиду обширного накопленного опыта в общих вопросах кино книга Р. Споттисвуда, пытающегося внести известный порядок в освещении разнообразных явлений и проблем, связанных со

звуковым кино; в некоторых главах он останавливается на специальных проблемах киномузыки [124].

К этому же времени, то есть к 1937 году, относится и первая польская книга на эту тему — моя книга [158], написанная совершенно независимо от вышеназванных публикаций. В ней делается попытка систематизировать звуковые, в частности музыкальные, явления в кинофильме, особенно с точки зрения их связи со всеми элементами зрительного ряда. Этот труд отличается от других тем, что он построен на определенных общеэстетических принципах, из которых выводятся все законы взаимодействия музыки и зрительного элемента. На этой работе основываются мои последующие изыскания, плодом которых и явилась предлагаемая книга.

Примечательно, что все до сих пор перечисленные работы появились совершенно независимо одна от другой, и это доказывает, что в разных странах все более насущной проблемой делалась потребность систематизировать многочисленные факты и опыт, потребность в теории киномузыки.

В 1939 году вышла книга Михаила Черемухина «Музыка звукового фильма» [171]. Свидетельствуя о большой композиторской практике, она лишь косвенно затрагивает теоретические вопросы киномузыки. Гораздо глубже в сущность проблемы проникают появившиеся в тридцатых годах работы Мориса Жобера [134], Герберта Штотгарта [162], Дариуса Мийо [143], Ганса Эйслера [131] и других, излагающие теоретические высказывания выдающихся авторов киномузыки.

В послевоенные годы Эйслер, композитор с большим практическим опытом в области кино, с присущим ему полемическим темпераментом написал книгу о сочинении музыки для кино [267], вложив в нее опыт автора киномузыки, приобретенный в Голливуде, где он работал после 1933 года. Рассуждения Эйслера-композитора приобретают особую актуальность благодаря содержащейся в них критике общественных отношений и критике состояния кинематографии в Соединенных Штатах. Его выводы чрезвычайно конкретны, они исходят от композитора, искусного в сочинении музыки кино, хорошо знакомого с проблемами кинематографической среды, в частности американской. Менее убе-

дительно, однако, его эстетические тезисы, из которых становится ясным его отрицательное отношение к концепции кино как синтетического искусства, а также осуждение им большинства установившихся и применяемых по настоящий день в кино приемов композиции; это относится к технике лейтмотивов, иллюстративной музыке, музыке как фону и т. д. Эйслер признает только ценность техники «контрапункта» музыки и зрительного фактора, хотя в собственной практике и не всегда ее придерживается.

Но и эту интересную книгу нельзя все же, по сути дела, назвать теорией киномузыки. Определенную тенденцию рассмотреть музыку кино с более общих эстетических позиций мы находим в статьях Эрнеста Ирвинга [203], Ганса Келлера [156] и Марион Матисон [220]. Аналогичный взгляд мы обнаруживаем в итальянском сборнике статей 1950 года [338], а также в многочисленных более мелких работах многих стран. Упомянутая книга «La Musica nel film» — сборник статей как эстетических (не слишком глубоко проникающих в эту область), так и касающихся проблем музыкальных жанров и техники записи, а также исполнения музыки в кино. В книге освещается также путь развития звукового кино в отдельных странах (Америке, Франции, СССР).

На более высоком уровне стоит второй подобный сборник работ итальянских кинотеоретиков, появившийся десять лет спустя [520]. Большое достоинство его состоит в том, что в него включены подробная фильмография и библиография.

К прежним темам присоединяются новые: сравнение роли музыки в фильме и опере, фильме и балете, киномузыки и автономной музыки. Доминируют, однако, проблемы функций музыки в кинофильме [198; 216; 218; 331]. Реже обсуждаются проблемы творческой лаборатории композитора, и все чаще появляются исследования о специфически кинематографической инструментовке, о песне или джазе в кино, о «киноопере» и, наконец, о проблемах музыки в исторических, экзотических, экспериментальных, абстрактных и мультипликационных фильмах и т. д.

Все чаще отдельные кинофильмы анализируются с точки зрения использования в них музыки. Но лишь

очень немногие авторы стремятся создать определенную эстетическую теорию в этой области. Среди этих немногих первое место занимает Пьер Шеффер [258], основоположник и главный теоретик «конкретной музыки». Кинофильм именно как трамплин для конкретной музыки интересует его больше всего. На материале киномузыки он развивает свою «теорию маскировки» зрительного кадра с помощью музыки или музыки с помощью зрительного кадра, и в этом он видит основу для «сосуществования» звука и зрительного образа. Другие основы он находит в приеме «противопоставления», когда оба главных фактора взаимно действуют по принципу синхронности, при которой зрительные и слуховые впечатления сплавляются воедино, и в «синтонии», когда они, действуя каждое в отдельности, в результате дают новое качество. Шеффер, как инженер и специалист по акустике, переносит многие понятия из области акустики на взаимодействие звукового и зрительного образов и на этом основании делает выводы о нормах художественной практики. Его статья произвела чрезвычайно сильное впечатление на ряд авторов, пишущих о киномузыке.

В то же время, сразу после второй мировой войны, были опубликованы работы Джорджа Кокшота [234], Луи Леви [309] и других. В первой книге внимание в основном сконцентрировано на английских фильмах, во второй дается обзор кинопроблем главным образом с точки зрения практической работы композиторов и дирижеров, а также техники исполнения в звуковом фильме. В работе чешского автора Владимира Бора «О киномузыке» [233], полагающего, что он создал собственную эстетику киномузыки, чувствуется односторонность в отборе материала и недостаточное знакомство с литературой вопроса. Но, разумеется, практически неосуществимо — это, кстати, относится и к нашей работе — изучить кинопродукцию всего мира и всю литературу на эту тему. Современная и более ранняя продукция кинематографии так велика, что ознакомиться с нею одному человеку просто невозможно.

Стремление охватить полностью все проблемы киномузыки отчетливо сказалось в работе Д. Хантли и Р. Мэнвелла [518]. Эта книга излагает историю музыки в немом, а потом в звуковом фильме, а также проб-

лемы техники записи, и представляет собой попытку систематизировать функции музыки в кино и выявить музыкальную специфику отдельных киножанров. Систематизация функций здесь, однако, неполная, она проводится в различных перекрещивающихся аспектах и не исчерпывает всего богатства явлений, накопленных кинематографической практикой за долгие годы. Недостаток книги и в ее компилятивном характере: в ней почти половину составляют обширные цитаты из работ других исследователей и высказывания авторов киномузыки. Тем не менее и эта книга, появившаяся также в итальянском переводе, показывает, насколько назрела потребность в теории киномузыки, которая обобщила бы огромное богатство фактов.

Интересной попыткой в этом отношении является работа, недавно написанная одним из парижских эстетиков, Жоржем Аккаром [513], автор которой, анализируя специфику звукового кино, стремится на этой основе сделать выводы о единой системе искусств и ввести новые принципы классификации, деля искусства на те виды, которые требуют исполнения, и те, которые его не требуют. Кино стоит здесь на грани между двумя областями. В своих положениях о внутренней связи между звуковой и зрительной сферами в фильме Аккар широко использует мысли Жобера и Шеффера.

В органической принадлежности музыки к фильму ни Хантли с Мэнвеллом, ни Аккар не сомневаются. У последнего мы встречаемся с попытками дать онтологическое обоснование этой принадлежности, приближающееся к нашим выводам, сделанным в 1937 году.

Строгое теоретико-философское исследование, вытекающее из феноменологической концепции киноискусства, мы находим в одной из глав книги Романа Ин-гардена «Очерки об эстетике» [496]. Автор защищает положение о том, что звуковое кино есть искусство, соприкасающееся со многими видами искусства, но при этом он уделяет мало внимания проблеме всесторонних функций музыки в кино. Тем не менее он приходит к определенному выводу, что музыка здесь только кажется сопровождением, в действительности именно музыка полностью завершает то, что чисто кинематографическим путем, через изображение, может быть показано лишь частично. Тем самым и он признает органи-

ческую принадлежность музыки к кинопроизведению как целому.

В 1960 году появилась примечательная работа Зигфрида Кракауера о теории и эстетике кино, седьмую главу которой автор посвящает музыкальным проблемам. Следует все же заметить, что, наряду с очень интересными главами о других компонентах звукового фильма, его рассуждения о музыке содержат мало нового, не считая попытки новой классификации ее явлений. Знаменательно лишь то, что автор признает очень важную роль музыки в фильме, тем самым противопоставляя свой взгляд известной формулировке Стравинского, будто «музыка в фильме имеет такое же отношение к драме, как ресторанная музыка к застольной беседе» [см. 535, стр. 138].

Уже после появления настоящей книги на польском языке (1964) была опубликована работа Алисии Хель-ман «Роль музыки в фильме» [585], написанная с публицистической горячностью, хотя и не очень глубокая в научном отношении. В ней поднимаются такие проблемы, как ритм музыки и фильма, стиль киномузыки, ее специфика и т. д. Но она отрицает важность функционального сотрудничества музыки со зрительным кадром. Автор пропагандирует концепцию слитности звуковой и зрительной сфер, однако недостаточно освещает их эстетические принципы. Суть ее позиции сводится к отрицанию кино как искусства вообще и к отрицанию роли музыки в кино в частности. Приведу две цитаты из книги Хельман, чтобы осветить взгляды автора: «С точки зрения киномузыки только одно подразделение имеет существенное значение, то есть подразделение технико-производственное. Входить здесь в эстетические подробности было бы излишним...» [585, стр. 112], «Роль, которую музыка играла в истории развития кинематографии... доказывает, что мы имеем дело не с синтезом искусств на основе техники, а с совершенно новым качеством, для которого название искусства быть может недостаточно» [585, стр. 212].

За аналитическими и теоретическими трудами вскоре последовали исторические, большей частью касающиеся киномузыки отдельных стран, в том числе книга Д. Хантли «О британской киномузыке» [269], богато документированная фактическим материалом, «История

американского музыкального фильма» Э. Ульрихсона и И. Штегельмана [506], а также мои работы: «Киномузыка в народной Польше» [480] и другие.

Если в конце тридцатых годов, в годы войны и в первые послевоенные годы интерес советских кинокритиков и музыковедов к проблемам киномузыки явно понизился, то после 1950 года он вновь возрастает, обогащая специальную литературу многими интересными работами. Безусловно, на оживление интереса к музыке в кино повлияли хорошие фильмы с любопытным использованием в них музыки, участие известных советских композиторов в такого рода творчестве; кроме того, теоретики кино и музыковеды осознали, что именно в этой области открываются широкие и еще до конца не освещенные исследовательские возможности. Советские авторы подходят к этой проблеме со стороны либо исследования индивидуального творчества композитора, как, например, в известной мне рукописи диссертации Н. П. Бродянской о киномузыке Шостаковича [400], либо давая тщательный анализ отдельных фильмов, как, например, В. А. Васина-Гроссман [484]. Есть также исследователи — теоретики кино, как Е. Добин [545], которые, наряду с более широкими проблемами этого вида искусства, среди прочих рассматривают и проблему музыки, хотя подчас недооценивают ее. Иногда это бывают и режиссеры, творчество которых само ведет к попыткам теоретического обобщения.

Среди интересных новейших работ следует назвать статью Васиной-Гроссман «Заметки о музыкальной драматургии фильма» в сборнике «Вопросы киноискусства» [598]. Автор рассматривает главным образом способ функционирования и роль песни и ее симфонического развития в фильме, а также проблему оперы в фильме. Вторая статья — «О некоторых функциях музыки в кино» И. Шиловой, хотя и не лишенная интересных наблюдений о развитии и способе функционирования песни в советском фильме, о причинах отсутствия музыки в фильмах итальянской «новой волны», не вносит ничего нового в эту проблематику. Зато значительно интереснее представляется попытка анализа фильма Эйзенштейна и Прокофьева «Иван Грозный», предпринятая Л. Козловым [598].

За последние годы в литературе такого рода наметилась тенденция к широкому охвату проблем, а также и к более глубокому эстетическому анализу взаимодействия обоих рядов в фильме.

Две интересные работы такого плана появились в советской киноведческой литературе. Это книги Т. Корганова и И. Фролова «Кино и музыка» [578] и «Музыка в советском кино» Э. Фрид [601].

Работа Фрид наполнена умными наблюдениями, проведенными на материале анализов музыки в советских фильмах, хотя выводы и не достаточно систематизированы. Кроме этого, автор дает краткий очерк истории музыки в советском кино и указывает на изменения в способе ее функционирования в фильме, а также рассматривает отношение звукового кино к опере.

Более серьезной представляется книга Корганова и Фролова, появившаяся в 1964 году, с которой я смогла познакомиться только после выхода моей книги в Польше (1964) и ГДР (1965). Поэтому я называю ее среди перечисляемой литературы только в данном, русском издании моей книги. Направленность книги названных авторов схожа с основной направленностью моей. Корганов и Фролов стремятся выявить функции музыки в кино, многообразные формы участия музыки в драматургии кинопроизведения, опираясь на эстетический анализ обоих взаимодействующих компонентов. В книге представлены интересные данные по истории киномузыки. По сравнению с другими работами, книга Корганова и Фролова отличается глубиной проникновения и широтой охвата проблемы, исключительно ценным представляется рассмотрение форм участия музыки с точки зрения драматургии кинопроизведения в целом.

По ходу этих рассуждений нам придется неоднократно возвращаться к этой книге, хотя нужно сказать, что мы существенно расходимся в способе систематизации функций музыки в фильме и философского ее обоснования.

Интересные высказывания в области музыки кино мы находим в работах советских композиторов: Прокофьева [170], Шостаковича [387], Хачатуряна [425], а также Щербачева [129], Книппера [125] и многих других.

По окончании второй мировой войны во Франции, Англии и США появилось множество статей, нередко написанных композиторами, работавшими в области киномузыки, такими, как Артюр Онеггер [201; 202], Ральф Воан Уильямс [223], Роман Влад [362], Дариус Мийо [221], Ганс Эйслер [493] и другие, а также работы критиков в области киномузыки; они публиковались в бесчисленных кино- и музыкальных журналах, где обсуждалась техническая сторона этой музыки, анализировались ее важнейшие принципы и ставился ряд эстетических проблем. Проблемами звука в кино занимаются также теоретики конкретной и электронной музыки, видящие в кино благодарную ниву для развития своих экспериментов [258].

Этот краткий обзор важнейших публикаций на интересующую нас тему далеко не исчерпывает ставшей в наши дни поистине необъятной, хотя и не всегда равноценной по качеству, литературы по этому предмету. Ознакомившись со всеми порой весьма интересными выводами, уясняешь себе, насколько необходим обобщающий труд, который, с одной стороны, исходил бы из определенной эстетической и гносеологической концепции, из теоретических основополагающих идей об искусстве кино в целом и, с другой стороны, опираясь на эту концепцию, систематизировал бы драматургические функции музыки в кино и внес некоторый порядок в оценку необычайно богатых и многогранных форм ее функционирования в кинофильме в целом.

В такой ситуации мне показалось целесообразным вернуться к теории, сформулированной в моей книге (1937). Выяснилось, что за истекшие годы выдвинутые тогда основные эстетические положения нисколько не потеряли своей злободневности. Напротив, многочисленные более поздние наблюдения и анализы показали их пригодность для дальнейшего, подтвердили их правильность. Конечно, они не исчерпывают всех возможностей применения киномузыки, но они раскрывают типологию функций, указывают перспективы их дальнейшей дифференциации.

Разумеется, режиссеры и композиторы находят здесь неограниченный простор для своей изобретательности. Многочисленные симптомы, наблюдаемые в последние

годы, говорят о поисках новых средств киномузыки и новых принципов взаимодействия музыки и зрительного фактора в кинофильме. Но эти явления не вносят ничего принципиально нового ни во внутреннюю структуру кинофильма, ни в характер совместно действующих факторов, они лишь расширяют сферу их художественного взаимодействия. Именно ими, их описанием, определением понятий, генетическим обоснованием, познавательно-теоретическими разъяснениями и систематизацией мы намерены вновь заняться в данной книге.

Естественно, и эта работа не претендует на полное и исчерпывающее освещение всех мыслимых функций музыки в кино. Нет сегодня на свете человека, который мог хотя бы просмотреть все фильмы, выпущенные или создаваемые в различных странах и на различных континентах. Правда, не во всех фильмах можно обнаружить особую изобретательность в смысле сочетания музыки с визуальной сферой. И все же нередко даже в посредственных с художественной стороны фильма к мы вдруг встречаем неожиданные, интуитивно найденные, интересные приемы. Все более ширящийся интерес крупных композиторов к творчеству /такого рода внушает нам надежду на появление новых находок в этой области, которых по мере изменения стиля зрительной сферы кино будет становиться все больше.

Не успеет эта книга увидеть свет, как безусловно появится новый обширный материал для ее «модернизации». Необходимо, следовательно, считаться с тем, что она будет касаться этапа, уже пройденного искусством кино, и, конечно, какая-нибудь из новых драматургических функций музыки не будет в ней освещена. Такова судьба всех теоретических трудов по проблемам актуальных явлений культуры и искусства.

3. Метод исследования

Я поставила перед собой задачу осветить в этом труде целый ряд функций, какие может выполнять музыка в сочетании со зрительной сферой фильма. Это значит, что будут описаны конструктивные

средства, которые, как и в каждом искусстве, одновременно служат и средствами выражения. Изучение этих приемов не является чистым техницизмом, это попытка проникнуть в суть искусства, попытка очертить его границы как такового.

Разница между отдельными видами искусства определяется не только различием материала, передаваемого по различным каналам чувств, и принципов его организации, но в такой же степени и различием явлений, которые они могут отражать и передавать зрителю. Зрительный материал пространственных искусств предполагает их ограниченную возможность отражать временные процессы. Звуковой характер музыкальной ткани допускает ее развитие во времени, но лишает ее однозначности воплощения. Семантический и временной характер литературы позволяет ей пробуждать представления, но зато лишает ее возможности воздействовать наглядно. Таким образом, каждое искусство создает свои специфические установки восприятия и подготавливает к восприятию того, что оно может дать, не притязая на формы воздействия, лежащие за пределами его возможностей [481].

Искусство кино благодаря синтезу разнообразных элементов (зрительного, семантического и звукового) имеет самые широкие возможности воздействия. Тем важнее вопросы, касающиеся методов и границ сотрудничества этих разнородных элементов кинофильма в целом. Эта проблема до сих пор не исследовалась на познавательно-теоретической основе ни в отношении кино как синтетического искусства, ни в отношении других видов синтетических искусств — оперы, балета и т. д.¹. До сих пор не существует научной теории взаимодействия музыки и жеста, музыки и движения в балете и в пантомиме или музыки, текста и сценического действия в опере. В отношении последней такой опыт предпринял Вагнер, но созданная им теория музыкальной драмы должна была служить лишь для подтверждения эстетических принципов его собственного творчества [1].

¹ Частично эти вопросы обсуждаются в работах М. Друскина [364], Б. Ярустовского [368] В связи с кино эти вопросы затронуты в статьях В. Зурбах [464], Н. Кладо [524], З. Лиссы [559].

Эмпирический принцип, положенный в основу нашего исследования, то есть изучение роли музыки в драматургии звукового кино, опирающееся на анализ фрагментов из целого ряда фильмов, исключает возможность чистой умозрительности наших выводов. Но одно только несвязное перечисление применяемых средств не позволило бы нам подняться над уровнем голого прагматизма. Опора на теорию кино как определенного вида синтетического искусства позволит нам систематизировать эти средства в зависимости от их функций, связанных с отдельными факторами целого.

С этой теорией мы более подробно ознакомим читателя в одной из дальнейших глав. Здесь мы только подчеркнем: если фильм, как всякое искусство, должен отображать жизнь, раскрывать психику человека, он сделает это тем совершенней, тем глубже, чем лучше будут использованы имеющиеся в его распоряжении технические средства, и знание внутренних закономерностей, которым подчиняется материал каждого искусства, позволит художнику правильно использовать их в целях художественного выражения.

Материал, из которого строится звуковой фильм, разнороден и в некотором смысле антагонистичен; форма существования зрительного ряда настолько отличается от формы существования звукового¹, что они выступали до сих пор совместно только в очень немногих видах искусства, а именно, в танце и балете, в театре и в опере. Там, где главные эстетические ценности основываются на зрительном элементе, как, скажем, в живописи, скульптуре и архитектуре, а с недавних пор и в фотографии, звуковой элемент вообще не нужен. И наоборот, чисто звуковое искусство, как, например, музыка, редко избирает визуальные элементы предметом своего отражения—даже в программной музыке передаются скорее вызванные этими элементами чувства и настроения. Генетически разнородные факторы объединились только на почве немногих вышеупомянутых «синтетических» видов искусства, и именно на них мы должны смотреть как на исторических предшественников синтеза, который сегодня — на новой

¹ Теоретико познавательный анализ этой проблемы читатель найдет в работах Р. Ингардена [495, 496].

технической основе и в новом облике — представляет собой звуковой фильм.

В области киноискусства такой антагонизм между зрительным и звуковым факторами долгое время выражался в недооценке роли последнего, и это было предопределено историей становления кино. Ограниченные технические возможности немого фильма обусловили эстетически подчиненное положение звукового элемента.

Только новые технические условия, созданные звуковым кино, позволили одновременно фиксировать (на одной ленте) и репродуцировать оба фактора и тем самым хотя бы приблизительно — если не полностью — дать равное право на драматургическое применение. Теперь музыка могла взять на себя ряд драматургических функций более широкого масштаба, качественно тоже более дифференцированных. Она смогла не только синхронно сочетаться со зрительным рядом и его элементами, но и дополнить их с той стороны, которую сам зрительный элемент, ограниченный своей спецификой, не мог показать самостоятельно: тем самым она оказалась в состоянии углубить выразительность зрительного элемента и даже контрапунктически противостоять ему собственным содержанием, иным, чем показанное в кадре. В каждой из этих функций музыка могла выполнять бесчисленные задачи внутри того целого, каким является кинофильм.

Таким образом, роль музыки в кинофильме претерпела существенные изменения: она перестала быть только «музыкальным аккомпанементом»; она породила новые явления в звуковой сфере; она приобрела функциональную связь с внутренним развитием кинофильма; ее эстетические функции стали играть почти такую же важную роль, как функции зрительной сферы, хотя абсолютного равноправия с последней она так и не достигла и, вероятно, никогда не достигнет. Усовершенствование технических возможностей звукового кино дало толчок развитию ее разнообразных драматургических связей. Характер этих связей, конечно, определяется изобретательностью режиссера и композитора, которые подходят к этому вопросу исходя из связи многообразных факторов внутри синтетического целого. Именно в этом проявляется тот новый синтез

искусств, каким является звуковой фильм. Тут и начинается проблема, которую мы будем освещать в нашей работе: каковы методы драматургического функционирования звуковой сферы, главным образом музыки, в звуковом кино?

Если подойти к данной проблеме с этой стороны, потребуется применение специфического исследовательского метода: нужен не музыковедческий, стилистический анализ киномузыки, не анализ примененных средств музыкальной выразительности и их развития, не анализ творчества отдельных авторов киномузыки и их индивидуального стиля, а анализ того, каким образом музыка и другие звуковые факторы сочетаются с визуальной сферой и ее элементами.

4. Этапы становления киномузыки

Связь музыки со зрительной сферой фильма имеет, естественно, предшествовавшие ей исторические формы. Связь музыки с драматическим действием осуществлялась уже на почве античного театра¹. В драмах, в театральных пьесах роль музыки менее органична, но и здесь музыка выполняет свои художественные задачи: она эмоционально объединяет исполняемую сцену, которую сопровождает; она пробуждает эмоции слушателя, подготавливая настроение последующей сцены. Музыка выполняет также функцию фона для монолога или диалога; в других местах она появляется в качестве музыкальных вставок. Но эти «инкрустации» всегда несут в себе лишь эмоциональный заряд. Более значительную роль играет музыка в мелодраме, где

¹ Еще со времен древнегреческой драмы музыка связана со сценой и драматическим действием. В эпоху Возрождения музыка участвовала во многих сценических формах, в английских масках и в итальянских интермедиях, итальянских и испанских зрелищах. Позднее это взаимодействие перешло в новый вид искусства, оперу, где музыка связана с развитием действия и с текстом. В балете, где семантический слой отсутствует, музыка так же сочетается с действием, но помимо этого еще становится регулятором каждого движения, каждого жеста.

она создает постоянный фон для речевого компонента и комментариев к драматическому действию. Все эти формы слияния разнородных видов искусства подготовили установку для восприятия звукового фильма.

Звуковой фильм появился на свет в такой момент, когда другие формы, объединявшие различные виды искусства, уже имели позади многовековую историю развития и создали многочисленные собственные традиции и (условности). Но в них всегда преобладал один род искусства: в драме — сценическое действие, в опере — музыка, в балете — пантомима и танец. В кино, разумеется, преобладает визуальный фактор; здесь музыка полностью ему подчинена, но образует вместе с ним единство диалектического типа; ибо только вместе они составляют целостность высшего порядка. Если зрительный кадр имеет самостоятельное и конкретное содержание, то музыка служит обобщающим началом; зрительный кадр конкретизирует — музыка дает обобщенную характеристику и тем самым усиливает воздействие изображения. Вот в чем, по существу, состоит взаимодействие обоих компонентов. Не исключено, однако, что это взаимодействие подготовлено условностями, выработанными на почве синтетических жанров.

Правда, вначале применение музыки в кино отнюдь не было связано с этой традицией. Когда Эдисон в 1887 году построил свой кинескоп, он имел в виду показать только смену кинокадров параллельно с чередованием звуков, которые воспроизводились на изобретенном им ранее кинетофоне (фонографе). Первые демонстрации немого фильма, этой «движущейся фотографии», в кафе, между выступлениями жонглеров или после спектакля теней сопровождались легкой, развлекательной музыкой, действовавшей по тому же принципу перекрывания шума, как музыка в цирке, в кафе, на ярмарках. В 1892 году была показана «Световая пантомима», в 1895-м Люмьер давал свои кинопрограммы уже под аккомпанемент рояля. В то время в немом фильме использовали музыку главным образом для того, чтобы заглушить сильный треск проекционного аппарата. Задача пианиста, а вскоре, в наиболее роскошных кинотеатрах, и оркестра, в этом и заключалась

Музыкантам приходилось импровизировать аккомпанемент к мелькающим кинокадрам или подбирать

произведения, подходящие к каждой показанной ситуации. От их вкуса и знания музыкальной литературы зависел характер музыки, сопровождавшей кинофильм. Классические пьесы шли 'впережку с банальными шлягерами или модными танцами, из них брали отрывки, коротенькие или более длинные, и нередко обрывали музыку на середине фразы. Но вскоре стало очевидным, что между музыкальным сопровождением фильма и его развитием нельзя допускать антагонизма в характере выразительности, что к ним не должно быть и безразличного отношения. Так, примером ново-то подхода явилось музыкальное сопровождение кинофильма «Прибытие поезда» (демонстрировался в Лондоне в 1896 году), оно было поручено специальной машине, имитировавшей грохот поезда.

Первым шагом в некоторой синхронизации обоих этих компонентов была каталогизация многочисленных музыкальных произведений с точки зрения их выразительного и программного характера. В 1913 году была создана первая музыкальная «киноотека»¹. На следующем этапе уже начали специально заказывать музыкальное сопровождение к типичным кинематографическим ситуациям и даже к целым фильмам и вскоре стали пользоваться записями оркестровой музыки из граммофонных пластинок. В 1908 году наступил коренной перелом: Сен-Санс сочинил оригинальную музыку к 'полнометражному фильму «Убийство герцога Гиза», несколько позднее Ильдебрандо Пизцетти написал «Огненную симфонию» к фрагменту из фильма «Кабирия». Правда, это были все еще разрозненные отрывки; так, музыка Сен-Санса состояла из интродукции и пяти картин для струнного оркестра и даже числилась под опусом 128. В этот же период в России М. Ипполитов-Иванов написал музыку специально к полнометражному фильму «Купец Калашников» и короткометражному — «Стенька Разин». В годы 1909— 1912-й около трехсот короткометражных фильмов уже сопровождались специально для них заказанной музыкой.

1 Киноотека была составлена Замечником в 1913 году [10]. В 1915 году появились аналогичные сборники для оркестра. В них были такие разделы, как катастрофа, драматическая ситуация, торжественная обстановка, картины природы, ночь, борьба, страх, безнадежность, шумная сцена, вакханалия, буря, тревога и т. д.

В 1921—1923 годах появились законченные полно-метражные фильмы, для которых специально написали музыку известные композиторы (Джордж Антейль, Да-риус Мийо, Роже Дезормьер, Мариус Гайар и другие¹). Синхронизация этой музыки с визуальным процессом была еще неудовлетворительной, мелодии записывались на пластинки.

В 1926—1927 годах выходят первые звуковые фильмы, в которых музыка уже фиксируется на ту же пленку, что и изображение. Теперь техническая основа для полной синхронности музыки с визуальным элементом в фильме была налицо. Одновременно на пленку начинают записывать разговорную речь — совершенно другой вид звуковых явлений, несущий семантическую нагрузку. Это вводит в кино новые проблемы.

Новый аспект приобретает уже не только проблема музыки для фильма, но меняется и вопрос отношения фильма к готовой, ранее созданной, совершенно автономной музыке. Начинается экранизация опер и оперетт², за ними входят в моду биографические фильмы о великих композиторах, где музыка составляет основное содержание действия; потом появляются филь-

1 В 1921 году появился фильм «Эльдорадо» с полной музыкальной обработкой М. Гайара; в 1924 году — «Нибелунги» (две серии) с музыкой Рихарда Вагнера, в обработке Г. Хуппертца; в 1924 году — «Механический балет» (Фернана Леже) с музыкой Джорджа Антейла; «Антракт» Рене Клера с музыкой Эрика Сати;

«Бесчеловечная» с музыкой Дариуса Мийо; В 1925 году—«Броне- носец «Потемкин» с музыкой Эдмунда Майзеля, далее фильмы с му-зыкой Г. Эйслера, А. Онеггера, Э. Тоха, Ж. Ибера; в 1929 году — «Новый Вавилон» с музыкой Д. Шостаковича, затем музыка к фильмам Пауля Хиндемита, Поля Уитмена, Жоржа Орика и многих других. Тот факт, что самые выдающиеся композиторы стали писать музыку для кино, неопровержимо доказывает, что звуковое кино сделалось новым видом искусства. Это произошло в тридцатых годах.

2 Такая участь постигла оперы: Гуно — «Фауст», Бизе — «Кармен», Вейля — «Трехгрошовая опера», Россини — «Севильский цирюльник», Верди — «Риголетто», позже Римского-Корсакова — «Садко», Чайковского — «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» и многие другие, а также большое количество оперетт. Эти обработки опирались на подлинную музыку и подлинное, правда, несколько видоизмененное, либретто. Не следует смешивать их с теми модернизациями, образцом которых может служить «Кармен Джонс» — фильм, где действие оперы Бизе переносится в негритянскую среду наших дней. «Опера в кино» несет с собой специфически новый комплекс вопросов (см. главу VI).

мы, где все внимание сосредоточено на знаменитых оркестрах, джазовых коллективах или виртуозах-исполнителях. Джаз-банды (Эллингтон, Армстронг и другие) или выдающиеся виртуозы и дирижеры (Падеревский, Браиловский, Тибо, Стоковский, Ка-зальс, Митропулос) сами участвуют в исполнении музыки, что сообщает фильмам документальный характер.

В биографических фильмах о великих композиторах (Бетховен, Шуберт, Шуман, Шопен, Глинка, Мусоргский, Верди, Гершвин и другие) мы наблюдаем часто злоупотребление в исполнении их музыки: в одних случаях она служит преимущественно фоном к различным сценам из жизни композитора и редко сама выступает на первый план; в других — произведения звучат в качестве иллюстрации отдельных сцен согласно замыслу кинорежиссера, но иногда в противоречии с замыслом композитора. Разрезанная на отдельные куски, сокращенная, порученная другим исполнительским составам, использованная в произвольном порядке, эта музыка представляет собой пример возмутительного искажения творчества композитора.

Более осмысленными оказались музыкальные фильмы, в которые вводилась подлинная народная музыка. К этим случаям, когда берется оригинальный фольклор, это может содействовать углублению художественной выразительности фильма. Такой вид использования музыкального материала мы часто находим на этом этапе в советских, бразильских, индийских и других фильмах.

Довольно рано возник также тот порожденный музыкой жанр киноискусства, который пытался перевести в зрительную сферу готовые, самостоятельные музыкальные произведения. Такие фильмы едва ли можно назвать абстрактными, ибо они не всегда оперировали только абстрактными формами, линиями, цветными пятнами и их движением или же движением геометрических фигур; иногда это были пейзажи и реальные предметы. Поскольку в этих фильмах отсутствовало драматическое действие, этот жанр должен был только визуально имитировать развитие звуковых структур. В тридцатые годы появился целый ряд авангардистских фильмов типа «Визуальных симфоний», «Танца геометрических фигур», кинематографических «Ритмов» или

«Оркестров», скомпонованных на основе готовых музыкальных произведений. Сюда, например, относятся фильмы Оскара Фишингера «Венгерские танцы» на музыку Брамса или «Менуэт» Моцарта, фильм Вальтера Рутtmана на музыку «Ночных пьес» Шумана, фильмы Жермен Дюлак на музыку Дебюсси «Арабески», Александра Алексеева — на музыку Мусоргского «Ночь на Лысой горе», «Киносцены» на музыку Шёнберга, снятый Сергеем Эйзенштейном во Франции фильм «Сентиментальный вальс» на одноименную пьесу Чайковского и другие; «Фантазия» Диснея (на музыку отдельных пьес — Токкаты Баха d-moll, пьесы Дюка «Ученик чародея», отрывков из «Пасторальной симфонии» Бетховена, «Ночи на Лысой горе» Мусоргского и других) тоже должна быть причислена к фильмам, рожденным музыкальными произведениями, хотя и частично принадлежит также к жанру мультфильма. В 1935 году появляются первые цветные абстрактные фильмы на готовую музыку (Colour-Vox в Англии). В наши дни в их число вошли и опыты Мак-Ларена (Канада), польские «Кинеформы» (Урбанский и Павловский); на грани абстрактного искусства стоят многочисленные экспериментальные фильмы, снимаемые в самые последние годы парижскими авангардистами в области кино (студия Пьера Шеффера).

На вопрос, какова линия развития музыки в художественном фильме на протяжении всей истории этого вида искусства, можно кратко ответить следующим образом: музыка в звуковом кино берет на себя все более важные драматургические функции и все глубже пронизывает ткань произведений киноискусства. От очень точной, но чисто внешней иллюстрации визуальных деталей она переходит к более сложным функциям. От синхронности, когда музыка только подчеркивает уже представленные в зрительном кадре детали, она переходит к асинхронности, к кинематографическому контрапункту. При этом формы этого контрапункта весьма дифференцированы, и роль музыки возрастает иногда до самостоятельной передачи целой линии действия. Функциональные связи между музыкой и фильмом в целом растут количественно, дифференцируются и совершенствуются качественно. Все теснее и многограннее становятся ее связи с драма-

тургией целого. В отношении стиля развитие киномузыки состоит в том, что она расширяет свои стилевые границы и — в зависимости от задач, поставленных перед нею фабулой фильма, — в эти границы вовлекаются самые разнообразные исторические и этнические музыкальные явления. Это относится и к ее новейшим стилевым течениям, к эффектам электронной и конкретной музыки, рождению которых она сама способствовала. В кинофильме музыка, после фабулы, занимает второе место, как интегрирующий фактор всего произведения.

Таким образом, музыка в фильме имеет свои пред-формы, предысторию, историю и перспективы развития. Есть у нее и свои общепринятые условности, которые все время меняются. В фильме нам не мешают ни прерывность музыки, ни изменчивость ее исполнительских средств; она не кажется нам неуместной, если сопровождает бредущего по пустыне одинокого путника или звучит среди айсбергов Арктики. Нам не мешает, что порою она является частью изображаемой в фильме действительности, когда, скажем, на экране играют и танцуют, а иногда звучит и выполняет понятные для нас драматургические задачи в таких местах, где она к этой действительности явно не принадлежит.

Хотя многие до сих пор охотно повторяют поверхностный парадокс, будто киномузыка наиболее хороша тогда, когда ее вообще в фильме не слышишь, она уже прочно вошла в представления нынешнего посетителя кинотеатров.