

ГЛАВА II

Кинофильм как вид искусства

1. Звуковой фильм—новый вид синтетического искусства

Сегодня уже всеми признано, что звуковой фильм — это новый вид синтетического искусства. За исключением авторов, которые, как Эйслер, желают видеть в кино только сплав драмы, психологического романа, репортажа, оперетты, симфонического концерта и ревю [267], или, как польский эстетик Ингарден, считают звуковое кино искусством, занимающим промежуточное положение между искусствами, большинство кинотеоретиков рассматривает кино как новый самостоятельный вид, представляющий синтез многих искусств.

Синтетическим можно назвать искусство, в котором произведение построено на органическом взаимодействии средств различных, самостоятельно существующих видов искусства. Так, музыкальные произведения и драмы существуют самостоятельно; но музыка и драма соединяются в оперную постановку, это образует новый тип произведения, специфика которого и состоит именно во взаимодействии музыки и сценического искусства. То же относится и к другим синтетическим видам, как балет или формы вокальной музыки. Поэзия и музыка также существуют автономно, независимо друг от друга, но в песне, в вокальной музыке они действуют сообща и вместе образуют целостность нового, высшего

порядка. В синтетическом искусстве средства каждого из действующих совместно искусств поддерживают и дополняют друг друга. Это касается и кино, где объединяются средства выразительности разных видов искусства: зрительных — живопись и графика, театр и фотография (также архитектура) — и звуковых — прежде всего музыка, а также некоторые жанры литературы, в первую очередь драматические формы. В фильме сюда привходит еще красота природы, которая до сих пор служила скорее объектом искусства. Она могла быть предметом изображения (десигнатом) в живописи или темой для произведения программной музыки, объектом описания в поэзии. В архитектуре элемент красоты природы имеет значение только как активный впечатляющий фон архитектурного произведения. В фильме впервые красота природы средствами фотографии вовлекается в общий синтез.

Отдельные виды искусства пользуются только своими собственными средствами выражения: в кинофильме эти средства действуют либо параллельно, либо скрещиваясь, либо в контрапункте. В различные моменты отдельные выразительные средства, принадлежащие к отдельным, здесь взаимодействующим видам искусства, берут на себя основную нагрузку, выдвигаясь на первый план, в то время как остальные несколько отступают назад. Правда, зритель всегда воспринимает фильм как целостность, но более глубокий анализ позволяет нам выделить из этой целостности то, что в данную минуту представляет главный драматургический фактор.

Синтез различных видов искусства возможен на том основании, что все искусства — каждое с другой стороны, другим способом и другими средствами — изображают человека и его отношение к миру, к своему окружению, к действительности. Если каждый автономный вид искусства показывает человека и его отношение к действительности только с одной стороны, то синтетические искусства — одновременно со многих сторон. Кинофильм делает это более разносторонне, нежели другие синтетические искусства, ибо он показывает явления, во-первых, в пространстве, во-вторых, во времени, в-третьих, в движении и развитии, в-четвертых, показывает человека во взаимодействии с предметами и другими людьми, а главное, в-пятых, раскрывает внутреннюю

жизнь человека со всеми его поступками и переживаниями, его реакцию на окружающий мир, его ощущение действительности.

Таким образом, кино показывает человека более многосторонне, при помощи всех тех художественных форм выражения, которые оно унаследовало от автономных видов искусства. Следовательно, оно по-новому отображает действительность.

Итак, фильм показывает человека с внешней стороны и его внутренний мир, его поведение, его реакцию на явления жизни, его поступки и одновременно его духовную жизнь. Кино дает это наглядно, прямо, недвусмысленно, литература — только через словесный текст, через значение слов, живопись передает все только косвенно, через одно схваченное и закрепленное выражение лица, а музыка — многозначно, поскольку она может выразить только образность обобщенного типа. Кино объединяет выразительные средства всех этих видов искусства, а потому оно может более конкретно показать духовную жизнь человека путем изменения его мимики, характера его движений, через его поступки (действия) и вместе с тем однозначно, ибо к его услугам — слово, уточняющее ситуации и переживания; кино может с помощью музыки комментировать эмоциональные состояния, всегда опираясь на наглядное изображение человека в кадре, на ситуации, — и все это в движении, а не статично. Задний план, на фоне которого действуют показываемые люди, здесь не условен, как в театральной декорации, не неподвижен, как в живописи, и пространственно не гетерономен, как в скульптуре.

Иоффе [148] выдвигает интересный тезис, согласно которому в фильме все элементы целого несут свою семантическую нагрузку и способствуют конкретизации кинопроизведения в его целостности: свет и тени, предметы и слова, регистры человеческих голосов, регистры и тембр музыкальных инструментов имеют для кинозрителя всегда более или менее определенный семантический характер, и способ их взаимодействия окончательно определяет выразительный характер каждой фазы кинопроизведения. Эту «семантику» кино унаследовало от исторически созревших видов искусства.

Синтетический характер кино ныне выдвигает ряд новых проблем, которые необходимо разрешить, чтобы

осмыслить специфику кино и принципы взаимодействия различных видов входящих в него искусств. Традиции других видов искусств, имеющих многовековую историю, создали столь же старые теории этих искусств, теории, которые, разумеется, так же подвержены непрерывным изменениям, как и сами искусства, к которым они относятся. Звуковое кино хотя имеет пока очень короткую историю, тем не менее также нуждается в собственной теории, и теория кино музыки должна составить важнейшую ее часть.

Теоретические положения, выработанные на почве эстетики других, а именно автономных искусств, оказались несостоятельными там, где взаимодействие различных искусств составляет сущность жанра. Таким образом, теория кино, и в частности киномузыки, должна стать теорией взаимодействия между различными факторами синтетического целого, называемого «кинофильмом».

2. Звуковой фильм и другие виды искусства

До сих пор эстетика всегда классифицировала искусства с точки зрения материала; исходя из этого, а также из отношения искусств к основным категориям времени и пространства осуществлялось их подразделение по роду восприятия. Так, искусства делили на зрительные и звуковые, пространственные и временные; в последнее время появилось подразделение на искусства, требующие исполнения, и на такие, которые, однажды созданные своим творцом, существуют, не нуждаясь в исполнении. Ни одна из этих классификаций не была однозначной, ибо многие виды искусств невозможно было втиснуть в какую-либо одну из этих категорий. Кино окончательно опрокидывает такого рода классификацию и делает необходимой другую, новую.

В связи с этим рассмотрим, какое место занимает звуковое кино среди других искусств, что именно заимствует у них и как модифицирует это наследие для осуществления своих задач

Прежде всего бросается в глаза генетическая связь кино с театром
От театра в художественный фильм

перешли фабула, действие, драматический конфликт, способ показа действия через игру актера. Но театр — это искусство, требующее каждый раз нового исполнения, как и автономная музыка, — с той только разницей, что у музыки есть нотная запись и что каждый раз произведение исполняется на основании определенной системы знаков, для ее основных свойств всегда одинаковой, и только ее второстепенные черты, которые не поддаются точной фиксации в нотной записи, например динамика, агогика, тембр и т. д., подвергаются некоторой модификации. В напечатанных театральных пьесах закреплён только словесный текст, литературная сторона, а все остальное, что составляет театральное представление в целом — постановка, декорации, освещение, режиссура, индивидуальная игра актера, — все это от раза к разу меняется. Даже говоря об одной и той же пьесе, мы оцениваем достоинства разных постановок, и это уже доказывает, что реализация словесной ткани и всех остальных факторов в каждом отдельном случае бывает различной. То же происходит и с игрой: каждый актер вносит свое понимание роли, что, разумеется, отражается на театральном представлении в целом. Даже один и тот же актер может вносить новые нюансы в разные представления одной и той же пьесы.

Итак, театральная пьеса может приобретать новые черты в каждом новом спектакле; в свою очередь кинофильм — это фотографически зафиксированное раз и навсегда исполнение драматического действия. Фильм, поставленный однажды, уже никогда не меняется. В этом пункте, следовательно, кино отличается от театра; оно не нуждается в опосредовании через каждое исполнение и здесь, хотя многие другие элементы роднят его с театральным представлением, приближается к форме существования произведений изобразительного искусства. Это обстоятельство связывает кино с живописью, скульптурой, а также с художественной фотографией, так как здесь свойства произведения, однажды созданного, остаются неизменными.

На этот момент, разделяющий кино и театр, указывают и И. Иоффе [148], и Ж. Аккар [513]. Последний из своих наблюдений делает вывод о необходимости нового принципа разделения искусств. Он утверждает, что соотношение между творчеством и исполнением может

быть двояким: творец может быть и исполнителем своего творения, как это бывает с произведениями изобразительных искусств, или же творец и исполнитель — разные лица, как это бывает в театре, в музыке¹. Полученные в результате творческой деятельности первого рода произведения остаются такими, какими они представлялись их создателю — он же исполнитель, — и больше уже повторных исполнений не требуют. Произведения, относящиеся ко второй группе, делают необходимым посредничество, творческую интерпретацию. Музыкальный текст представляет собой нечто вроде раз навсегда заготовленной канвы, по которой исполнитель продолжает ткать до конца; с каждым новым исполнением произведение приобретает некоторые новые индивидуальные черты, которые, правда, не изменяют основных, решающих для него черт. Создатель произведения не может прийти в соприкосновение с публикой без посредничества исполнителя. По утверждению Ж.-Бре-ле, «живая форма произведения всегда несколько отклоняется от партитуры» [471, стр. 49], а «долгая жизнь произведения искусства всегда зависит от возможностей его обновления», иначе говоря, от изменения некоторых его свойств, выявленных исполнителем.

Аккар причисляет кино к той группе искусств, к которой относятся изобразительные искусства, архитектура и литература, не требующие посредничества. Он даже придерживается мнения, что и музыка в кино меняет характер своего «существования», ибо, хотя в принципе музыка не может обойтись без исполнителя, здесь, однажды зафиксированная на пленку, она исполнена раз навсегда. Ее передача всегда остается одинаковой, так же, как и проекция фильма, к которому она принадлежит.

По нашему мнению, киномузыка принадлежит одновременно к обеим группам, поскольку для того чтобы существовать в качестве таковой, она должна быть прежде всего исполнена, и только потом это исполнение становится неизменным. В электронной или конкретной

¹ В традиционной музыке объединение в одном лице творца и исполнителя осуществляется только в случае, если композитор импровизирует, но и это в результате не дает «произведения», которое могло бы пережить время, подобно записанным сочинениям.

музыке мы наблюдаем переход музыки из группы, требующей исполнения, в группу, которая в исполнении не нуждается. Эти новые ответвления музыки объединяют в лице композитора и творца музыки и чисто технического ее «исполнителя» — следовательно, в этом случае из музыки момент исполнения полностью исключается¹.

Рассуждения Аккара приводят к выводу, что и кино в целом принадлежит одинаково к обеим группам. Готовый фильм уже не зависит от изменчивой игры актера, так как в нем зафиксировано единственное исполнение. Это исполнение не подлежит больше никаким изменениям². Следовательно, в этом аспекте готовый кинофильм соприкасается с произведениями изобразительного искусства. Но тот факт, что сценарий — еще не фильм и делают его именно актеры, то есть исполнители, опять-таки приближает фильм к театральной пьесе.

С театром, а также с музыкой и литературой фильм роднит и то, что это искусство, которое — в отличие от изобразительных искусств — имеет протяженность во времени, во времени развивается и требует для своего исполнения определенного отрезка времени и определенной последовательности своих фаз во времени. Но несмотря на эти общие моменты, фильм существенно отличается от упомянутых искусств характером организации временного развития.

Театральное представление показывает развитие действия в непрерывности своих разделов (явлений, сцен, актов), правда, в антрактах между сценами и актами может продолжаться подразумеваемое, не показанное действие, и театральный зритель не забывает об этом. В кинофильме такая непрерывность может осуществляться только в небольших отрезках. Фрагменты действия сменяются гораздо быстрее, фазы короче; ибо прин-

1 И наоборот: современные достижения техники, как запись на пластинку или ленту, придают музыкальным произведениям, или, вернее, их исполнению в отдельных случаях, особую продолжительность существования, которая принципиально влияет как на общественные формы потребления и воспроизведения музыки, так и на ее онтологические свойства: записанное на пластинку музыкальное произведение существует, правда, потенциально, но в другом плане, чем его изложение нотами в партитуре [см. 496].

2 Одну киноленту можно проецировать до двухсот раз. Но ее можно размножить в огромном количестве копий.

цип монтажа таков, что эпизоды, хотя и относящиеся к одной фабуле, все время сменяются. В принципе этот момент идет от театра, но кино его сильно модифицирует главным образом в отношении количества и темпа изменений.

Нанизывание отдельных отрезков изображаемого времени в фильме происходит гораздо свободнее, чем в театре, и допускает такую же «игру» со временем, с какой мы познакомимся в «игре» с кинематографически изображаемым пространством. Фильм может связывать эпизоды, представляющие различные, происходящие в одно и то же время, но в разных отрезках изображаемого пространства события (например, сооружается эшафот, и в то же время мчится всадник, несущий весть о помиловании), что в театре почти невозможно; кино без всякого труда может показать чередование различных временных отрезков, хронологически более или менее отдаленных друг от друга (например, изображается молодой человек — и тут же он уже в пожилом возрасте); кино может оглядываться назад (например, в ретроспективных фильмах), что нередко происходит в современных романах, например у Олдоса Хаксли, но в театре очень трудно осуществимо¹; оно может показать параллельно две одновременно происходящие линии действия; оно может, наконец, сгустить (сжать) во времени или, наоборот, растянуть различные эпизоды и таким образом добиться более быстрого или медленного темпа развития фильма. Обычно драматическое действие (скажем, сцена бегства) требует сжатия, а лирическое действие (скажем, любовная сцена) — более медленного течения.

Кроме того, темп развития самих временных процессов в фильме может быть иным, нежели в театре. В театре в пределах одной сцены или одного акта должно истечь «натуральное» время, то есть такое, какое потребовалось бы для изображаемого события в подлинной жизни. Кинофильм может, показывая короткие отрезки известных событий, конденсировать во времени развитие этих событий. В нем можно применить замедленную съемку, чтобы, например, показать, как распу-

¹ Бертольт Брехт с успехом сделал это в спектакле «Кавказский меловой круг».

скается цветок,— явление, которое мы в реальной жизни не можем наблюдать во всех фазах. Процесс, который в реальности формулируется только отвлеченно (цветок распустился), фильм показывает нам наглядно в сжатом виде (цветок распускается).

Театр имеет только возможность перескакивать через промежутки времени, ибо в показываемом он вынужден придерживаться естественного темпа развития событий. Кинофильм может и сгустить события во времени и перескочить через отрезки времени. В театре такие скачки через, изображаемое время могут происходить только между большими отрезками, как сцены или акты, зато в кино - между самыми короткими эпизодами, ибо они нередко могут быть показаны, так сказать, «афористически», как *pars pro toto* ¹.

Таким образом, как при всегда одинаковом размере экрана в фильме можно показать различные размеры изображаемого пространства, так и время показа фильма, то есть примерно те полтора часа, во время которых длится киносенс, может охватить действие, длящееся и один час, и десятилетия². Разница заключается здесь лишь в соотношении показанных фаз действия с непоказанными.

У театра кино заимствует форму драмы, живое слово, диалог, монолог — разнообразные, связанные с речью формы высказывания. Но кино использует слово совсем иначе, чем театр, ибо здесь действие показано главным образом зрительными средствами и диалог максимально сконденсирован. В театре речь — единственная форма развития действия, она представляет собой нечто непрерывное, как пение в опере, и является важнейшим средством взаимодействия между персонажами.

Актеры каждого из этих видов искусства пользуются в игре неодинаковыми средствами, и это доказывает, что роль актера в фильме иная, нежели в театре. В кино она менее значительна, чем в театре, несмотря на то что актер и здесь в основном всегда находится на пе-

¹ Часть вместо целого (лат.).

² На проблеме объективного, психологического и изображаемого времени более подробно останавливается Ж. Бреле в своей работе [472]

реднем плане. В фильме наряду с актером «играют» и предметы, и пейзажи; в театре — единственный, кто играет, это актер. Фильм без актера возможен, театральный спектакль — нет. Объем всего того, что может показать кино, настолько огромен, что значение актера здесь несколько умаляется. Он, конечно, остается одним из важнейших элементов фильма хотя бы потому, что он — человек, а именно на человеке сконцентрировано большинство художественных фильмов, но/здесь он не такой единоличный властитель, как в театре. В театре только актер динамичен, в фильме динамичными могут быть все элементы зрительной сферы и от индивидуального стиля режиссера будет зависеть, сосредоточивает ли он свое внимание, и насколько, на живописных или театральных сторонах фильма, придает ли большее значение музыке или, наоборот, старается ее приглушить. Мы говорим порою о «театрализованных фильмах» — в тех случаях, когда в них доминирует речь, — или о «живописных», когда темп монтажа замедляется, чтобы подчеркнуть живописные достоинства фильма.

Кино заимствует у литературы, в особенности у романа, некоторые формы эпического высказывания, какими театр не располагает. Эпическое начало в кино осуществляется, однако, зрительными средствами, а не речевыми. Точно так же и субъективные комментарии автора, ограниченные в романе словесными высказываниями, в кино реализуются с помощью соответствующего монтажа эпизодов, наводящего зрителя на определенную установку по отношению к показанному и на необходимые выводы из него. Нередко, как мы увидим дальше, соответствующее взаимодействие кинокадра с музыкой служит этой задаче.

То, что роман описывает, кино показывает. Так же, как в романе мы отличаем диалог героев от тех частей, где события описываются, либо от субъективных высказываний автора, так и в фильме мы находим диалоги героев рядом с теми частями, где их поступки и поведение показываются. В романе слово — единственный материал для художественного высказывания, в фильме оно — лишь один из многих элементов, применяемых тогда, когда нужно выразить нечто такое, что другими средствами либо совсем нельзя высказать, либо можно высказать весьма приблизительно. Из этого сле-

дует, что в фильме функция слова совсем иная, чем в литературном произведении.

Мы видим, что многие моменты связывают кинофильм и с изобразительными искусствами, с их всевозможными жанрами. Фильм помещает актера на экране так же, как живописец свой объект на картине: в определенном освещении, в различных размерах, на разном фоне, в различной перспективе и т. д. Такое отношение к актеру соответствует отношению художника к предмету изображения (десигнату). Так же, как живописец в рамках твердо установленных размеров полотна может показать пространство разных размеров, так и кинофильм в рамках одинаковых размеров экрана может показать одного-единственного человека или целую человеческую толпу, карниз окна или целую улицу. Он может, следовательно, соотносить изображаемое пространство с реальным. В театральном спектакле такой возможности нет. Здесь изображаемое пространство может быть показано только в размерах, соответствующих реальному пространству.

В кино элементы изобразительных искусств играют гораздо большую роль, чем в театре. Во-первых, форма движения здесь имеет некую эстетическую ценность, аналогично зрительным качествам движения в балете, правда, в ином смысле: в фильме это не танцевальное, то есть искусственно воспроизводимое, а естественное движение. Поднятие головы, движение руки, поступь, еще больше — движение неодушевленных предметов, например поезда, описывающего дугу, волнения па воде и т. д. — все это получает новое художественное значение. Итак, фильм подчеркивает в зрительной сфере движение в качестве носителя эстетических ценностей.

У кино есть качества, перешедшие к нему от портретной живописи, от натюрморта, от пейзажной живописи. Съемка крупным планом в кино использует все приемы портретного искусства, разница лишь в том, что она обогащает последнее элементом движения. В фильме «играют» и показываемые «вещи» благодаря своим специфическим визуальным свойствам; и, наконец, фильм дает сильные эстетические переживания благодаря своим возможностям показывать разнообразнейшие пейзажи, к тому же в разнообразнейших перспективах (на-

пример, воздушные съемки) и в разнообразнейших размерах (съемки крупным планом мелких предметов). Эти свойства, ведущие свое происхождение от станковой живописи минувших эпох, а также от современной художественной фотографии, играют в кино значительную роль. Портрет крупным планом всегда подчеркивает душевные переживания персонажей фильма приближение к зрителю лица актера заставляет обращать большое внимание на его эмоциональную выразительность (текущие слезы, дрожащие губы, улыбки, взгляды). Театр, как уже говорилось, не может всего этого показать и должен передавать то же выражение «общим планом». «Живописные» качества кино оказывают, следовательно, свое влияние на стиль актерского исполнения, который на сцене и в фильме бывает разным. Всегда одинаковое расстояние, с какого зритель в театре смотрит спектакль, делает зрительные элементы менее действенными, хотя и здесь, конечно, жест и мимика артиста, а также декорации и костюмы несут эстетическую нагрузку.

От традиции живописи перешли в кино и эффекты светотени, степень пластичности изображения, тесно связанные с его содержанием. Темные кадры в сценах преступлений, туманные ландшафты в сценах расставания, капли дождя на стеклах в трагических ситуациях уже превратились даже в некий штамп. Свет в фильме принимает большое участие, он обозначает время суток, погоду, место действия, среду, иногда даже указывает на тип героя и общее настроение показываемой сцены. Как говорит Иоффе, свет имеет «свою семантику».

Цветной фильм, пока еще недостаточно усовершенствованный, также вводит экспозицию живописных качеств. Стоит вспомнить такие великолепные цветные фильмы, как «Мулен-Руж», выдержанный в колорите живописи Тулуз-Лотрека, советский фильм о Мусоргском или многочисленные экспериментальные короткометражные фильмы, снятые в киностудии Пьера Шеффе-ра в Париже за последние годы.

Интенсификация живописных качеств в фильме, по сравнению с театром, начинается прежде всего с заднего плана. Схематизм театральных декораций уступает здесь место реалистическому фону, необычайно обогащающему фильм в целом, делающему его реаль-

ней. Пейзаж (на природе или в городе) «играет» созвучно внутренней жизни изображаемых персонажей или в ярком противопоставлении, многое добавляет к их эмоциям, служит нередко прямой метафорой, указывающей на эти эмоции. О применении красот природы *in scudo*¹ уже говорилось. В фильме этот элемент динамизирован благодаря своему многообразию и постоянной смене, что связано с технической возможностью показа.

Кино может объединять самые разнообразные визуальные качества в одной сцене, так же, как оно может в зависимости от требований сюжета сочетать различные музыкальные жанры и стили. Так, оно объединяет качества портретной живописи, боевых сцен, пейзажной и интерьерной живописи, натюрморта и т. п. Оно осуществляет «микросинтез» жанра при смене зрительных кадров, а также «макросинтез» разных видов искусства, воспринимаемых по различным каналам чувств, и пробуждает перцепционные установки, выработанные другими искусствами.

И, наконец, еще одна черта, общая для кино и живописи, состоит в том, что оба эти вида искусства показывают изображаемое пространство, только в картине это всегда одно и то же пространство, а в фильме оно непрерывно меняется.

Кино во много раз обогащает наше видение мира, наше ощущение пространства². В театре изображаемое пространство наглядно, но статично, в литературе оно подвижно, но не наглядно, в музыке вообще не существует изображаемого пространства, хотя, естественно, движение звуков способно вызвать в нас «ощущение слышимого пространства» [69; 104]. В кино изображаемое пространство неслыханно динамично, и не только потому, что оно само непрерывно меняется, но и потому, что оно подвержено изменению в зависимости от перспективы камеры (зритель всегда идентифицирует себя с глазом кинокамеры, точно так же, как он идентифи-

¹ В естественном виде (лат.).

² Еще в начале XX века Маринетти, основоположник итальянского футуризма, возвестил после своего первого полета на аэроплане революцию в живописи, рожденную возможностью видеть землю сверху, то есть новыми пространственными представлениями человека. Или вспомните неизменно восторженную реакцию первых космонавтов при виде земли с расстояния в триста километров.

цирует себя с ухом микрофона), ибо сама камера движется, а движение вглубь может захватить гораздо большее пространство, нежели ограниченная кулисами театральная сцена. Кроме того, кино создало такие интересные эффекты перспективы, как съемка с воздуха или с нижних точек (*zabia perspektywa* — перспектива лягушки). Подвижность кинокамеры раздвигает наше поле зрения шире даже по сравнению с опытом повседневной жизни. Она уводит нас за границы чистой эмпирики, обогащая ее, и не в последнюю очередь благодаря тому, что показывает детали крупным планом, выхватывая их из глубины. Правда, из-за этого камера вводит неестественные (ненатуральные) размеры, но это средство уже стало общепринятой условностью и не мешает восприятию. Приближение с помощью крупного плана помогает драматургически выделить какую-либо деталь.

Кроме того, пространство может быть показано в фильме при помощи света и теней, например при помощи теней, которые выступают вместо предметов. В кинематографическом пространстве может быть показано изображаемое пространство театрального зала или же «цитируемого» кинокадра — это и будет эффект изображаемого пространства внутри кинематографически изображаемого пространства, что нам знакомо также по живописи.

Кроме влияния живописи, в киноискусство проникает и влияние графики. Так, мультипликационные фильмы Уолта Диснея можно назвать «движущейся графикой», точно так же, как художественный фильм — «движущейся фотографией». Кукольный фильм не вносит никаких принципиальных изменений в этом смысле, ибо в нем показываются типичные «угловатые» движения кукол. Кино только сообщает им больше динамики, которой в самом кукольном театре достичь довольно трудно. С графикой связаны и некоторые виды экспериментальных фильмов, где художественный рисунок соединяется с цветовыми пятнами и вырезанными силуэтами. Итак, мы видим, что кино обязано изобразительным искусствам, безусловно, не меньше, чем театру.

Так же, как и все вышеупомянутые виды искусств, и автономная музыка имеет свое влияние на искусство кино в целом. У музыки кино заимствует прежде

всего «самую» музыку. Но подобно тому, как оно преобразовывает наследие, полученное от других искусств, оно перестраивает и музыку. Как уже упоминалось, музыка в фильме меняет свое качество, а именно свой характер исполнения: она превращается в однажды исполненную, в этом исполнении зафиксированную и отныне уже неизменяемую музыку. Но, беря на себя многие драматургические задачи внутри целостности фильма, она одновременно теряет свою автономию. Она создается для каждого фильма в отдельности и только вместе с ним имеет свой смысл. Своим развитием, своим стилем она должна отвечать потребностям фильма и не может функционировать одинаково с автономной музыкой. Если иллюстрация в книге может быть до некоторой степени рисунком, имеющим самостоятельную ценность, то киномузыка обладает этим в значительно меньшей степени, разве только тематический материал или целые разделы этой музыки послужат композитору поводом написать автономное музыкальное произведение. Но такие произведения уже нельзя считать киномузыкой. Музыка, сочиненная для одного фильма, уже никогда не сможет служить иллюстрацией к какому-нибудь другому фильму; она подчиняется законам «тотальной организации» определенного фильма, для которого она предназначалась.

Иначе проявляется и характер ее как целого. В автономной музыке определенный тематический материал, определенные методы его взаимодействия и связь с другими темами образуют принцип построения музыкального произведения. При восприятии музыкального произведения минувшие фазы окрашивают текущие; бессознательное (а может быть, и сознательное) сравнение их, ощущение сходности или различия, видоизменений и контрастов внушает слушателю чувство непрерывности, единства развития. В киномузыке такая непрерывность столь же мало возможна, как и единство материала и исполнительских средств. В кино ощущаются — да еще в гораздо более сильной степени — традиции оперного жанра, то есть разрыхление формы и свободное нанизывание одного на другой музыкальных отрывков. В опере фабула либретто выполняет задачу интеграции музыкального развития. То же проис-

ходит, в кинофильме; но поскольку подвижность зрительного ряда здесь гораздо больше, сцены менее связаны между собой и гораздо более прерывисты, поскольку у музыки здесь совершенно другие и дифференцированные функции, звуковая ткань в киномузыке гораздо более разрыхлена. Большой реализм кинематографических условностей, по сравнению с оперными, ведет к тому, что музыка часто вынуждена отступать перед речью, звуковыми эффектами или просто необходимостью длительной паузы. Следовательно, киномузыка прерывна, и в этом ее основное отличие от автономной музыки.

Полной непрерывности в киномузыке (в полнометражных художественных фильмах) не существует. Есть только своего рода внутренняя непрерывность, выражающаяся в том, что музыка, когда она вновь вступает, не коробит слух зрителя, ибо он правильно приемлет ее функции как принадлежащие к единому целому, как—пусть и иное — «продолжение» той музыки, что была и отзвучала. Она производит впечатление непрерывной и этим, хотя и в другом смысле, напоминает повторное появление определенных персонажей фильма. Мы предполагаем непрерывное существование определенного персонажа в изображаемом мире; в противном случае его повторное появление не имело бы никакого смысла. Герой фильма существует для нас не только тогда, когда мы видим его на экране; так и музыка воздействует на нас не только тогда, когда мы ее реально слышим.

Прерывность музыки в фильме обусловлена еще и быстрой сменой ее функций, ибо она может по очереди быть иллюстративной, носить выразительный характер, стилизовать шумовые явления, может стать символом чего-то непоказанного, быть субъективным комментарием автора или же выступать в своей естественной роли, и т. д. Музыка, относящаяся к определенному кинокадру, может звучать в нем и тогда, когда герой фильма сам играет или поет в изображаемом мире; но она может звучать и только для зрителей как музыка, комментирующая извне определенный кинокадр. Смена двух этих форм существования музыки в фильме приводит опять-таки к прерывности. Все это создает прерывный характер, стилистический разноречивый, изменчивость ее исполни-

тельских средств. И так, киномузыка прерывна во м н о -гих отношениях. Но ее полное подчинение непрерывному зрительно-драматическому развитию фильма, ее точное соответствие с этим развитием заставляет нас все же воспринимать ее как нечто целое.

Драматургическая принадлежность музыки к фильму в целом проявляется еще и другим образом: как уже говорилось выше, ощущение единства музыкального развития возникает оттого, что музыкальное содержание минувших фаз накладывается в нашей памяти на содержание фаз, воспринимаемых в данную минуту. Это относится и к восприятию изображения в фильме. Изображение, видимое в данную минуту, понятно зрителю, потому что оно наслаивается в его памяти на прежние кадры. Содержание эпизода фильма определяется, следовательно, и содержанием предыдущих эпизодов. Но на каждую сцену фильма накладываются и м у з ы к а л ь н ы е образы, то есть музыкальная характеристика персонажа или ситуации, музыкальный комментарий и т. д. Это остается в нашем сознании даже тогда, когда музыка, сначала сопровождавшая персонаж, уже возвращается вне связи с кадром. Музыкальная характеристика персонажа оставила свои следы в нашей памяти и «играет» на протяжении всего фильма; повторяющаяся музыка ассоциируется со связанным с нею прежним кадром, что определяет содержание нового кадра. Это комплексное взаимодействие сохраняется на протяжении всего фильма и влияет на переживание зрителем целостности даже тогда, когда он не отдает себе в этом отчета.

Насколько важны драматургические функции киномузыки, доказывает тот факт, что даже стилистически и художественно слабая музыка может выполнять свою драматургическую функцию и казаться уместной.

Отсюда можно сделать далеко идущие выводы: критерий качества киномузыки не только заключен в ней самой, в ее выразительной риле и средствах, но определяется в большой степени ее многочисленными другими свойствами, которые она приобрела благодаря своим функциям как интегрирующий фактор целостности фильма. Это подтверждает наш тезис, что киномузыка — новый, преображенный фильмом род музыки, что ее нужно совсем иначе исследовать, нежели автономную музыку,

ибо ее законы значительно разнятся от законов автономной музыки.

Но мы не должны забывать, что влияние здесь обоюдное. Фильм может, например, заимствовать у музыки ее композиционно-технические законы. Не случайно кинематографическая лексика Эйзенштейна так изобилует музыкальной терминологией. О перенесении в ткань фильма некоторых законов музыки мы поговорим более подробно в связи с проблемами формы киномузыки (в главе VI).

То обстоятельство, что фильм, как и музыкальное произведение, развивается во времени, создает предпосылки, с одной стороны, для онтологической связи между ними, и с другой — для возможного перенесения некоторых принципов музыкальной архитектоники на развитие фильма. Уже одно то, что в фильме сама музыка применяется в самых разнообразных формах, что она привлекается к выполнению самых различных драматургических задач внутри целого, показывает, что фильм использует наследие этого искусства. Связь музыки с фильмом выходит, как мы попытаемся доказать в главе V о функциях музыки в фильме, далеко за пределы всех тех связей, которые существуют между музыкой и традиционными синтетическими видами искусства.

Здесь мы должны подчеркнуть, что кино — наименее условное из всех видов искусства: оно показывает человека в действии, среди окружающего его мира, причем показывает и то и другое реалистически, а не условно, как в театральных декорациях; наглядно, а не с помощью семантики слов, как в романе; в движении, а не статично, как в произведениях живописи или графики, и оно показывает человека — в противоположность музыке, которая не может его показать, а может только служить средством выражения его чувств, — определенно, однозначно. В этом и заключается одна из важнейших причин такого широчайшего распространения искусства кино, почти достигшего популярности литературы. Кроме того, кино отображает мир многопланово, в зрительных и звуковых образах, отображает и с семантической стороны, применяя слово, диалог, оно комментирует его художественно с помощью света, монтажа, музыки. Оно воздействует на несколько органов чувств одновременно, так, как сама жизнь. Оно требует для

восприятия нескольких установок одновременно, в то время как другие виды искусства требуют каждый только одной. Оно принуждает нас к синтетической установке восприятия.

Итак, кино объединяет онтологические свойства тех видов искусства, которые показывают явления в их развитии, со свойствами тех, в которых они раз навсегда закреплены зрительно.

Описанные здесь отличительные признаки кинофильма заставляют нас признать его новым родом искусства с собственной спецификой, таким новым видом искусства, который опрокидывает все до сих пор применявшиеся принципы классификации искусств.

3. Музыка в звуковом кино и в других видах синтетического искусства

Аналогия между музыкой в кино и в опере только кажется глубокой; при более тщательном анализе обоих видов искусства выступает наружу целый ряд коренных различий. Хотя в киномузыке применяются все средства и приемы, выработанные за долгие столетия другими синтетическими формами, главным образом оперой и балетом, а также иллюстративной и программной музыкой, все же она имеет и свои собственные формы взаимодействия с другими факторами целого, каких более старые виды синтетических искусств не знали.

При сравнении киномузыки с музыкой в более старых видах синтетического искусства обращает на себя внимание ряд генетических связей: диалоги на музыкальном фоне идут по прямой линии от мелодрамы; использование музыки и пения в драматическом действии берет начало в опере; если музыка применяется вне кадра, для поддержки движения в кадре, это указывает на связь с пантомимой и балетом. Но кино может связывать звуковые элементы со зрительными таким образом, как все эти жанры не в состоянии были бы осуществить. Кино расширяет традиции указанных жанров и ломает их рамки; оно их смешивает, свободно ставит рядом и таким образом в течение многих лет создает собственные методы, которые сегодня уже оказывают

свое влияние на другие виды искусств — на современную оперу, балет, пантомиму. Более того: экранизация драм и опер изменяет характер последних и функции самой музыки в них. Для того чтобы понять это до конца, мы должны помнить о существенных различиях между этими видами искусства. Различия касаются почти всех факторов этих синтетических произведений.

Начнем со сравнения кинофильма с оперой. Опера в принципе — музыкальная форма, вовлекающая в свою орбиту все атрибуты сценического искусства. Кино ведет свое начало от движущейся фотографии, то есть искусства зрительного, и лишь в своем дальнейшем развитии оно кооптировало всю звуковую сферу, подчинив ее себе.

Опера имеет свои условности: пение вместо реальной речи. Вокальная музыка здесь доминирует. Без пения не обходится почти ни одна, даже самая мелкая деталь действия, и только на немногие мгновения оно уступает место чистой инструментальной музыке. Ненатуральность возникающих вследствие этого ситуаций, расхождение с жизненным опытом настолько бросается в глаза, что для многих слушателей сводит па нет эстетическое наслаждение. То обстоятельство, что опера применяет пение в самых невероятных ситуациях (герой оперы ест и поет, поет, страдая и умирая), лишает изображаемое реальности, которую им возвращает кино.

Киномузыка никогда не ведет к таким неправдоподобным ситуациям именно потому, что музыка здесь отступает перед звуковыми эффектами, реалистическими шумами или диалогом, а самое главное, потому, что она может все время менять свои средства: шарманка уже в следующей сцене уступает место симфоническому оркестру в полном составе, а симфоническая музыка — народной песне, которую напевает про себя один голос, или гармошке, а то и вовсе «играющей» в фильме пластинке.

Музыка в фильме не нуждается также ни в тематической интеграции, ни в стилистическом единстве; если это требуется сценарием, рядом могут стоять вокальная музыка разных народов, джаз, концертная музыка и т. д. Для киномузыки необязательны также законченность и единство формы; ее единство вытекает из характера ее функционирования по отношению к зрительной

сфере. Это, однако, вовсе не означает, что пока зрительный фактор не потребует иного, музыка не тяготеет к тематическому и стилистическому единству в границах одного фильма. Тем не менее программное начало этой музыки гораздо более гибко, а главное, куда более многосторонне, нежели в оперной музыке. В силу этого музыка в фильме может быть связана с многообразными факторами целого, и здесь возможны функции, каких в области оперы нигде не встретишь.

В фильме темп изменений является для динамики решающим. В опере темп действия даже замедлен по сравнению с реальным темпом, потому что более длинные высказывания в пении оперных героев растягивают их естественную протяженность во времени и замедляют общий темп развития. Так как музыка в опере — исходная точка всей формы, то законы развития драматургии здесь подчиняются законам развития музыки. В результате музыка ложится бременем на развитие действия: в минуту наивысшего напряжения, в разгар конфликта действие приостанавливается, чтобы дать музыке возможность наиболее интенсивно проявить себя своими средствами. Ради эстетического переживания музыкально-вокальных качеств зритель вынужден отказаться от естественного развития действия. И этот момент составляет одну из условностей оперы, специфическую условность жанра. В фильме многие функции музыки определяются тем, что она непосредственно связана со зрительными данностями и их быстрой сменой и потому тоже должна меняться. Но это отнюдь не вызывает замедления темпа движения в целом, как в опере. Если все же такие задержки кое-где случаются, то мы говорим об оперных пережитках.

Кино отказывается от точного сочетания музыки со словом. Музыка здесь не только независима от текста — она независима и от показываемых в кадре персонажей, ибо она сочетается не только с людьми и их высказываниями, но и с предметами, пейзажами и т. п. Нередко она выступает в качестве фона или как самостоятельный фактор, причем ей даже не обязательно быть связанной с содержанием данного кадра, а только с общей кривой всего действия фильма. В то время как в опере преобладает метод синхронности музыки и слова, музыки и ситуации, в фильме уже давно взяли верх асинхронность,

контрапунктический метод. В последние годы музыку включают в фильм совершенно свободно, для создания общей атмосферы фильма в целом.

О косности оперных условностей мы уже говорили. В кино выработались условности другого типа, так же беспрекословно принятые всеми, как условности оперы. Когда мы видим на экране покрытые снегом горные вершины или пески пустыни, звучащая при этом музыка не может функционировать как реально относящаяся к изображаемому пространству, но разнообразные иллюстрации к буре или ветру, реализованные с помощью музыки, выполняют здесь свои драматургические функции так же условно, как в опере. Мотивированность музыки в различных кинематографических ситуациях бывает весьма различной. Мы не всегда ищем ее в самом кадре, в его содержании, в изображаемых предметах. Мы уже привыкли к изменениям характера и степени мотивированности музыки в кадре и меняем наше толкование воспринимаемой музыки в зависимости от рода ее связи с кинокадром. Мы просто выработали в себе соответствующие установки восприятия, условности которых отличаются от условностей восприятия оперы, и реализуем эти установки в зависимости от того, чего требует от нас данная сцена фильма.

Степень мотивированности музыки в фильме, несмотря на это, гораздо больше, чем в опере. В каждой предлагаемой ситуации, в каждом эпизоде фильма это обоснование будет иным, и источник его надо искать во взаимодействии музыки с различными, всякий раз другими сценическими элементами. В опере эта связь, правда, более однородна, но зато и более условна и антиреа-листична. Условности кино производят впечатление более естественных и легче принимаются. Мы не ощущаем противоречия музыки с изображаемой ситуацией, так как воспринимаем ее как закадровую. Она в таких случаях обращена к нам, кинозрителям, и мы знаем, что этой музыки персонажи фильма не слышат, что это — форма договоренности между режиссером и композитором, с одной стороны, и зрителем — с другой.

Совершенно ясно, что музыка в кадре функционирует для нас иначе, чем музыка за кадром. В первом случае она функционирует как воспроизведенная музыка, точно так же, как шумовые эффекты, связанные с изобража-

емыми предметами; во втором случае она предназначена для публики и помогает ей в толковании данного кадра.

В традиционной опере нам не приходится так часто менять эту установку, как в кино. Здесь музыка прежде всего связана с пением актера, в балете и пантомиме — с танцем и жестами исполнителя. Она сопровождает их большей частью по принципу неукоснительного сочетания; повествует о чувствах человека, когда певец поет о них, иллюстрирует бурю на море, утреннюю зарю, сцены сражений, которые на оперной сцене могут быть показаны лишь весьма несовершенно. В кинофильме музыка может сочетаться с любым содержанием; значит, и тогда, когда не демонстрируются никакие чувства человека, когда он вообще не появляется, она выступает в непосредственной связи с целой зрительной сферой.

С другой стороны, расширение сферы зрительного ряда в фильме снимает непрерывность киномузыки: быстрые изменения в содержании отдельных сцен ведут к параллельным изменениям музыки, а именно ее характера, ее функций, инструментовки, а иногда даже стиля. В опере она непрерывна, ибо она является исходной точкой всего произведения; в кино, напротив, этой основой является зрительный ряд со всем его богатством и изменчивостью, и музыку можно последовательно подчинять этому зрительному ряду, что делает, как мы увидим, мир звуков куда богаче.

Музыку иногда приходится заменять другими слуховыми явлениями, например шумовыми эффектами, речью и т. д. К тому же звуковой ряд может состоять из нескольких пластов, это значит, что музыку могут сопровождать шумовые эффекты, на них может накладываться обыкновенная речь, иногда все три элемента участвуют одновременно. Неодинаковый звуковой характер позволяет различать их, и режиссер рассчитывает на аналитическую способность человеческого слуха и на различное толкование каждого из взаимодействующих одновременно элементов звукового ряда.

В опере нечто подобное вообще невозможно. Там на всем протяжении спектакля исполнительские средства остаются более или менее одинаковыми. Мы видим, следовательно, что большая гибкость в сочетании музыки со зрительным фактором, типичная для кино, ведет за собой некоторую дезинтеграцию звуковой ткани, в то

время как большая непрерывность развития самой музыки связана с большей условностью в сочетании с кадром.

Связь музыки с либретто в балете и пантомиме не менее условна, чем в опере: здесь, правда, связь ее с формой движения, данной зрителю, гораздо теснее, ибо каждое исполнение в балете или пантомиме держится на сочетании формы движения и жеста танцора с музыкальной формой, но зато только этот жест и движение имеют право выражать переживания изображаемых героев, что создаст весьма странную условность, условность «немоты» героя. Хотя музыка в подобном симбиозе с жестом играет не менее важную роль, чем в опере, и хотя она, комментируя ситуацию и поведение танцора в балете, даже важнее, чем в опере, ее функции все же здесь не так дифференцированы, как в кино.

В кино существует разделение труда между зрительной и звуковой сферой; обе они действуют по принципу взаимодополнения, реже по принципу омонима. В опере и балете господствует скорее принцип параллелизма высказывания, доходящего до нас через различные каналы чувств: через зрение и слух в балете и пантомиме; через зрение, слух и семантику — в опере. В кинофильме эти различные формы высказывания переплетаются по принципу контрапункта и наслаиваются друг на друга.

Отношение музыки к оперному или балетному либретто складывается иначе, нежели ее отношение к киносценарию. Либретто все сплошь положено на музыку, оно звучит на сцене, сплавленное с музыкой, и часто музыка его даже расширяет (путем повторения слов или отдельных фраз в опере). В драме, на сцене тоже звучит весь написанный текст в словах актера. Но в кинофильме сценарий всего лишь канва, в которую зрительный и звуковой ряд, как два ткацких челнока, вплетают свои узоры. Они часто ткут параллельно друг другу, но еще чаще контрапунктически, порою один вместо другого или же один над другим. В чтении сценарий представляет особый литературный жанр, нечто среднее между драмой и повестью. При экранизации сценарий переводится в зрительные и звуковые элементы, при этом конкретные слова сценария появляются больше в виде кратких отрывков диалога.

Музыка часто действует в фильме в той же плоскости, что и субъективные рассуждения автора в литера-

турной прозе. Сценарий лишь в слабой степени определяет характер музыки, хотя иногда очень точно отмечает места ее вступления. В создаваемых в последнее время фильмах композитор принимает все большее участие в написании сценария, ибо он предлагает музыкальные приемы, способные оказать сильное влияние на характер развития действия. Музыка стала конструктивным фактором, который активно содействует развитию, углублению действия в каждом данном эпизоде.

Но возвратимся к моментам, отличающим музыку кино от оперной. Необходимо подчеркнуть, что видимое глазом движение в фильме играет гораздо более важную роль, нежели в опере. В опере так же, как и в драматическом спектакле, на протяжении целого акта (в новейших операх — более коротких сцен) мы встречаемся с одним и тем же показываемым пространством, где, самое большее, движутся и сменяются только человеческие фигуры. В фильме движение в зрительной сфере заключается в смене показываемого пространства, в частом изменении ракурса кинокамеры внутри того же пространства. По сравнению с этим опера производит впечатление статичности. В фильме можно менять перспективу (приближение, передний и задний план и т. п.), в опере перспектива слушателя по отношению к произведению в целом, и в частности слуховая перспектива, неизменна, она зависит от пространственного соотношения места в зале со сценой. В фильме можно приблизить и удалить звук, показать отдельные подробности, сосредоточить на них внимание и использовать их в целях большей выразительности. В опере всегда дается сцена в целом.

В фильме согласование зрительных деталей с музыкальной иллюстрацией возможно, в опере оно встречается реже. В опере нет тщательной разработки деталей, ибо они меняются в каждом отдельном спектакле, в то время как в кино фотографически закрепленные зрительные данности всегда одинаковы и потому отделаны до мельчайших подробностей. В опере изменения, имеющие место в каждом спектакле, ведут за собой значительные изменения всех остальных элементов целого. В фильме это отпадает, ибо технически зафиксированное раз навсегда исполнение всегда потом

репродуцируется одинаково. Это, конечно, меняет значение музыки в обоих жанрах.

Но и на этом различия не кончаются. В опере, как и в драматическом спектакле, декорации искусственны, условны. Видимый мир, образующий задний план для действия оперы, всегда иллюзорен, и мы на это соглашаемся, понимая, что это — еще одна специфическая условность оперы. В кинофильме задний план представляет собой либо фотографическую реконструкцию действительности, или же кулису, искусно подделывающую действительность. Лес представлен лесом, а не деревьями из папьемаше, море — это настоящее море, а не колышущееся полотно, и т. д. Оперные ситуации теряют свою реальность не только из-за того, что там непрерывно поют, что это пение делает ненатуральными речь и строение фразы, но и из-за сценических условностей, когда все действие происходит «будто нарочно». Именно потому самыми «естественными» оказываются фантастические оперы, и не случайно все боги Олимпа, ада и валгаллы так долгу держатся на подмостках сцены, а работницам табачной фабрики («Кармен» Визе) так трудно было пробиться на эти подмостки. Еще менее естественно выглядят на сцене оперы люди наших дней в нормальных, будничных костюмах, что привело кое-кого к выводу, что этот жанр себя «пережил».

Каждый вид искусства рожден мировоззрением своего времени и не всегда подходит для других эпох, имеющих другое мировоззрение и выражающих его в других формах. Нет ничего удивительного в том, что и музыка в опере, имеющей чегырехвековую историю, должна функционировать иначе, нежели в звуковом фильме, совсем недавно отпраздновавшем свое сорокалетие.

Описанные выше различия явились также причиной того, что перенесение оперных форм в кино, нередко практиковавшееся за эти десятилетия, в результате дало только экранизацию оперы, но никак не кинооперу. Подробнее об этом будет рассказано в главе VII (раздел 2).

4. Онтологическая структура звукового кино

Наука о киноискусстве в наше время уже шагнула далеко вперед как в области истории кино, так и его теории. Примечательно, однако, что первые гносеологи-

ческие выводы и анализы в области кино сделаны польскими эстетиками. Концепция многослойности произведений искусства, развитая в тридцатых годах Р. Ингарденом [68] в приложении к литературе и живописи, а позднее, в другой его работе, перенесенная и на кино [496], была подхвачена Б. Левицким [139] и — как основа для развития положений о функциях музыки в кино — мною в моей первой книге о киномузыке [158]. Невозможно постичь важную роль музыки в кинофильме, не имея общих эстетических и теоретико-познавательных исходных позиций, которые образовали бы единую основу для рассмотрения различных форм проявления музыки в кино.

Несмотря на то что после издания моей работы о музыке в фильме прошло более тридцати лет, несмотря на то что накопилось гораздо больше проанализированного материала, а формы функционирования музыки в фильме стали значительно многограннее, оказалось, что использованный в той работе принцип распределения материала еще сегодня пригоден для классификации и описания всевозможных форм сочетания музыки со зрительной сферой. Поэтому нам следует начать наши рассуждения с анализа онтологической структуры звукового фильма, которая в принципе не изменилась.

а) Структура зрительной сферы в звуковом кино

Если бы мы могли проникнуть в чувства человека, никогда не бывавшего в кино и впервые соприкоснувшегося с фильмом, если бы мы могли взглянуть на фильм с полным простодушием, без всякой подготовки предшествующего опыта, если бы мы могли в ту минуту осознать наши впечатления, то возможно бы установили: мы воспринимаем ряд черно-белых, то есть расположенных на шкале между черным и белым цветом движущихся пятен (в цветном фильме — движущихся цветных пятен) и ряд шумов и звуков, также непрерывно меняющихся¹.

¹ Это утверждение вытекает из многих бесед со взрослыми людьми, впервые увидевшими кинофильм и — в известной мере — сумевшими провести самонаблюдение в отношении характера восприятия фильма при первом соприкосновении с кино.

Для того чтобы зритель мог привести эти движущиеся тени на экране в некоторый порядок, он должен просто-напросто приобрести определенный навык — умение увидеть в этих плывущих тенях, изображенных на экране, движущиеся предметы. Таким образом, зритель начинает различать, что определенные группы пятен, света и теней имеют отношение друг к другу, что вместе они составляют фотографическую репродукцию «вещей», причем он одновременно начинает отличать их от других групп, принадлежащих к другим изображаемым предметам. Он воспринимает их как внешний вид (Ansicht) отдельных человеческих фигур, деревьев и других предметов и соединяет или разъединяет их на основе принадлежности к определенному предмету, то есть схватывает их структуру, суммирует свои зрительные впечатления на основе каждодневного жизненного опыта.

Кроме того, действие света и тени на экране раскрывает перед нами меняющийся вид определенных предметов в движении, что возникает в результате смены бегущих кадров. Причем для существа кинофильма совсем неважно, что эти отдельные изображения на киноленте не что иное, как множество не связанных одно с другим «окон». Не кинолента создает кинопроизведение, а возникающие при демонстрации ленты зрительно-звуковые явления. Кинолента — это, так сказать, «система записи» изображения и звука в фильме. Это — комплекс закрепленных фотографических снимков, которые существуют все одновременно и лишь потенциально обладают возможностью протекать во времени. Кинопроизведение лишь тогда становится таковым, когда зрительно-звуковое развитие фильма в определенной последовательности фаз воспринимается зрителем, следовательно, только при соприкосновении объекта восприятия с воспринимающим субъектом ¹.

Таким образом, в нашем представлении на основе слоя непосредственных зрительных впечатлений возни-

¹ Теоретико-познавательная проблема, можно ли назвать кинопроизведением демонстрируемый в совершенно пустом кинозале фильм, который никем не воспринимается, просто прокручивается кинолента, выходит далеко за пределы обсуждаемых нами вопросов.

кает надстроенный над ним другой слой — предметов, изображенных в движении. Изображаемые предметы фотографически воссоздают реальные предметы и движения. Меняется лицо взволнованного человека, меняется внешний вид, облик человека в отдельных фазах движения. Сущность воспринимаемых впечатлений в фильме в его обеих сферах, зрительной и, как мы увидим дальше, звуковой, заключается, следовательно, в наличии движения, то есть изменения качеств элементов. Но эти изменения не должны заходить слишком далеко, иначе будет утрачено чувство цельности изображаемого предмета. Ведь меняющее свое выражение лицо остается тем же лицом того же изображаемого человека, и меняющиеся слуховые качества должны оставаться однородными, дабы у нас могло возникнуть представление именно о данном слуховом явлении.

Осмысление изображаемых предметов в их взаимных отношениях, понимание того, что с ними происходит, создает основу для третьего фактора целого—для осознания действия фильма, его драматургической фабулы. Но этот слой выдвигает другие требования, нежели оба предыдущих; он требует от публики духовной активности более высокого типа. Он создается между публикой и данными самого фильма. Чтобы воспринять зрительные или звуковые впечатления, достаточно пассивного поведения; чтобы осознать их известную предметность, уже требуется некоторая активность. Понимание связи отдельных кадров с развитием действия в целом предусматривает осмысление их взаимоотношений между собой [82]. Бела Балаш безусловно прав [24], говоря, что в каждом кинокадре существует нечто «закадровое», и оно не всегда в фильме превращается в изображение; оно является результатом причинных связей между отдельными кадрами. Этих связей нельзя «увидеть», их можно только «познать», то есть кинозритель может их присовокупить на основании актов своего мышления, выводов, возникающих из понятого смысла развертывающихся кадров. Но эти акты никогда не могли бы иметь места, если бы не существовала определенная структура фильма, то есть определенное чередование фаз, киномонтаж. Задача монтажа и заключается в такой композиции

развертывающихся кадров, сцен или эпизодов, которая максимально облегчила бы процесс возникновения у зрителя намеченных режиссером комментирующих актов. К этим актам относится осознание не только воспринимаемого в данную минуту отрывка, но и предыдущих. Сумма этого «знания», вытекающего из восприятия развития предыдущих кадров, всегда дополняет показываемый в данную минуту кадр, придает ему определенное значение, напряженность, объясняемые не только его собственным содержанием. Эта направленность содержания — результат определенной направленности зрителя, подготовленного к данному кадру благодаря пониманию предыдущих, благодаря возникающим у него ассоциациям!, его собственному жизненному опыту.

Язык кино — это движение кадров в их взаимосвязи. Эту связь реализует зритель в своем восприятии, но режиссер создает надлежащие предпосылки, а именно: он упорядочивает смену кадров и сцен таким образом, чтобы эта связь могла легко осуществиться в уме зрителя. Принципы этой связи, то есть монтажа, бывают очень разными; они являются одним из элементов творческого мастерства режиссера, они осуществляются при помощи различных методов и подчиняются своим законам, они исторически меняются [561]. Режиссер, применяющий определенный метод монтажа, рассчитывает на определенную реакцию интеллекта у зрителя. В принципе фильм дает только то, что можно увидеть, остальное зависит от того, насколько это «зримое» понятно зрителю и как он его понял. Здесь можно говорить как об объективном, так и о «субъективном» монтаже, ибо оба они представляют основу эстетического переживания фильма.

Но этот закадровый остаток — не только правильно понятая фабула развития фильма. Сюда включается еще один слой (прежде всего в художественных фильмах): подразумеваемое психологическое содержание, которое, в силу зрительно постижимого и знакомого нам выражения этого содержания, связано с каждой данной ситуацией в фильме. Это содержание мы приписываем изображаемым персонажам фабулы фильма; оно охватывает не только эмоциональные, но также интеллектуальные и волевые явления: мы, например, понимаем,

что герой фильма в данной ситуации осознал свое положение и реагирует на это соответствующими чувствами, решениями и т. д. Предполагаемые интеллектуальные явления мы сами вводим в данную сцену. Более отчетливо «читаются» в этих случаях эмоциональные переживания героя, если они подчеркнуты поведением актера. Следовательно, и этот слой, неотъемлемый в целостности кинопроизведения, надстраивается над предыдущим.

Следует подчеркнуть, что мы все четыре слоя всегда воспринимаем как неразрывное целое и только теоретически эти слои можно выделить как отдельные, образующие эту целостность. Но иногда один из них бывает особенно подчеркнут: застывшее на лице выражение боли подчеркивает душевные переживания; в других сценах быстрое движение может подчеркнуть острый момент фабулы.

Посмотрим теперь, из каких элементов состоит зрительная сфера. Каждый отдельный кадр в известном смысле всегда «полиритмичен». Человеческие фигуры большей частью подвижны, задний план — неподвижен, хотя он своим содержанием и выразительностью участвует во всей сцене в целом. Связь движущихся и неподвижных предметов между собой бывает относительной (например, фигура человека на фоне неподвижного дерева или тот же человек, едущий в поезде, на фоне мчащихся мимо пейзажей). В изображении имеются различные «голоса» зрительного движения, они взаимодействуют друг с другом и придают кадру динамику движения.

Разделение на две группы: действующий человек и функционирующие в качестве фона статические предметы — отнюдь не является исчерпывающим. Оно заимствовано у театра, где актеры — с одной стороны, а реквизит и декорации — с другой — действительно выполняют совершенно разные функции, но в кино такое разделение необязательно. В фильме и человек тоже может фигурировать как фон, как реквизит, особенно в массовых сценах, и наоборот, благодаря многим возможностям установки камеры так называемые неодушевленные предметы могут быть показаны в движении.

Кроме того, такой реквизит заднего плана, как пейзаж, то есть природа, тоже получает в кино новую, самостоятельную функцию. Природа в живописи — только один из многих показываемых предметов, следователь-

но, она — десигнат художественного произведения. Само произведение при этом представляет собственно объект эстетического переживания, хотя сам оригинал не всегда им бывает. В музыке природа не может быть показана наглядно, а может являться только программой («больше выражение чувств, чем живопись», — говоря словами Бетховена). В архитектуре природа — элемент заднего плана, с которым более или менее необходимо считаться. В кино она участвует реалистически, самостоятельно, как красота природы сама по себе (разумеется, фотографически реконструированная, как и весь изображаемый в кино мир). То обстоятельство, что пейзаж так часто функционирует в качестве кинометафоры, что он своей «красноречивостью» дополняет актерское высказывание, что он подчеркивает настроения, иногда обобщает или подготавливает их, доказывает нам, что природа в фильме «играет» иначе, чем в живописи¹. Уже это наблюдение помогает нам понять, что мы должны менять свои навыки восприятия, подходя к фильму с опытом восприятия театра, где элемент природы вообще не функционирует, а если даже и функционирует, то только опосредствованно, отраженным в декорациях, то есть относится к эстетическому фактору, который только изображает природу, следовательно, является носителем не красоты природы, а только эстетических качеств художественного произведения. То, что мы порою, независимо от содержания спектакля, аплодируем театральным декорациям, восхищаемся ими, доказывает, что мы оцениваем их эстетические достоинства именно в этом смысле.

Итак, мы видим, что зрительная сфера в кино многослойна и состоит из нескольких элементов, которые функционируют здесь не так, как в других искусствах, и в этом состоит специфика кинопроизведения. Но особенно отчетливо проявляется эта специфика во в з а-

¹ Современная эстетика не очень интересуется так называемой красотой природы. По сравнению с красотой произведения искусства, красота природы представляет собой нечто разнородное она — не творение человека, не отражает отношения человека к действительности, как это делает искусство. Ее можно назвать прекрасной лишь постольку, поскольку человек вносит в нее категорию красоты, которую он осознал сам для своих творений, то есть для произведений искусства.

взаимодействии зрительной сферы с другой, звуковой, которая, в свою очередь, состоит из многих элементов и функционирует также специфически.

б) Структура звуковой сферы в кино

Различные акустические элементы в фильме обладают различными онтологическими свойствами. Звуковая сфера вовлекает в свою орбиту все существующие в реальной жизни звуки, причем каждое явление функционирует по-своему.

Центральный элемент нашего исследования, музыка, примененная в кино, коренным образом меняет свой онтологический характер. Если мы указывали на то, что некоторые виды автономной музыки, в частности программная музыка, состоят из двух слоев, другие же — из одного, то киномузыка в принципе всегда двуслойна. Прежде всего она включает в себя собственно звуковые структуры, но кроме того указывает и на нечто отличающееся от них, а именно на то, что в фильме приобретает конкретность благодаря изображению. В связи со зрительным элементом музыка дает свой вклад в тот уже упомянутый «остаток», который не может содержаться ни в одном из зрительных слоев, но необходим для целостного восприятия кинопроизведения. Немое кино за время своего развития всегда стремилось как можно больше показать своими собственными средствами, преодолеть чистый эмпиризм своего материала и придать ему с помощью монтажа, ритма, ракурса, освещения, композиции эпизодов и т. д. возможно большую значимость, но с того момента, когда выкристаллизовалось звуковое кино, большая часть этих задач была возложена на музыкальный элемент.

В связи с тем что музыка во многих случаях может заменять зрительный элемент, стала другой и ее роль. Функция музыки в фильме изменила ее собственную онтологическую структуру по сравнению с формами существования автономной музыки. Ибо если даже в функции киномузыки не входит иллюстрация каких-либо процессов в кадре или за его пределами и нет у нее определенного выразительного назначения, самый факт, что она действует совместно с определенными кад-

рами, что она наслаивается на демонстрируемое зрителю содержание, придает ей новую емкость, обычно ей не присущую. Само ее взаимодействие с кадрами фильма сообщает ей двуслойный характер. Тем более, если она участвует в целом как фактор, на который сознательно возложены определенные задачи. Музыка должна оставаться музыкой, но в то же время она должна участвовать в фильме таким образом, чтобы перешагнуть через свои границы, — она должна подчеркивать совершенно определенное, конкретное, реальное содержание.

Кино уже воспитало в нас навыки восприятия, придающие симбиозу зрительного элемента с музыкой, который по сути своей часто бывает «ненатуральным», характер «натурального». Я имею здесь в виду прежде всего две формы применения музыки в кино, о которых уже упоминалось. Музыка, например, может быть «объектом», принадлежащим к зрительному кадру, как его звуковой коррелят, то есть она может иметь отношение к данной сцене вместе с показанным или ассоциируемым источником звука (играющий оркестр, насвистывающий мелодию герой и т. д.), или же она может, как субъективный комментарий автора, включиться как «вне-кадровая» в движение зрительных кадров, имея собственные драматургические задачи. Когда мы ее слышим, мы предполагаем, в первом случае, что ее слышат и изображенные в кадре герои, и все их поведение доказывает это. Вторая форма ее выступления адресована исключительно зрителю; только он ее слышит, и только он один понимает ее роль в развитии целого; она существует полностью за пределами показываемого в фильме мира. В первой форме она полностью принадлежит этому миру и одновременно реальному миру кинозала и публики. В этом случае музыка действует по тому же принципу, что и звуковые эффекты, шумы жизни, принадлежащие, в силу предположения, к кинематографическому миру. «Внутрикадровая музыка» имеет, если можно так выразиться, «двойную» форму существования она — реально звучащая, но одновременно и «изображаемая» музыка, она раздается в кинозале, как всякая другая (механически репродуцированная) музыка но одновременно представляет и музыку, которая звучит в другом мире, изображаемом мире фабулы, другом,

нежели реальный мир кинозала и кинозрителей. Это придает музыке некоторые онтологические свойства, какими она вне фильма обладать не может и какие присущи ей в исключительных случаях только в таком синтетическом жанре, как опера¹.

При этом музыка получает определенные временные признаки и даже двойные признаки: она принадлежит нашему времени, времени, когда она звучит и воспринимается нами, но также она представляет и другое время — изображаемое, то есть время действия фильма, следовательно, она получает возможность представлять изображаемое время, не совпадающее с временем ее восприятия [517].

Мы уже установили выше, что киномузыка отличается от автономных музыкальных произведений еще тем, что она прерывна, причем и по времени, и по средствам исполнения, и даже по своему стилю. Фактором, интегрирующим музыку в фильме, служит его зрительная сторона и то, что музыка в ее многоликих формах выполняет определенные задачи, драматургически переплетенные со зрительной сферой в единое целое. Источник этой интеграции заключен не в самой музыке, между тем как цельный характер автономных музыкальных произведений проистекает от их структурного единства, единства тематического материала, средств исполнения и временной непрерывности.

Музыка кино перестает быть чем-то непрерывным во времени, хотя и сохраняет свои временные рамки, то есть в определенную минуту начинается и вместе с фильмом заканчивается. Ее временная организация (последовательность фаз) носит другой характер: в фильме она выступает в форме нескольких замкнутых отрывков с различными качествами звучания, но эти отрывки связаны с общим развитием целостности выс-

¹ «Двойное существование» музыки мы встречаем, например, в сцене из «Гальки», где Ионтек играет на волынке Его игра воспринимается и слушателями оперы как элемент оперной сцены, и горцами на сцене как музыкальный элемент «оперной действительно сти» То же происходит и в «Дон Жуане» Моцарта, когда оркестр за сценой играет менуэт одновременно с оперным оркестром, и в «Воццеке» Берга, когда гитарист и скрипач на сцене играют танец,— одним словом, везде, где согласно оперной условности музыка звучит «на сцене»

шего порядка. Они, впрочем, не полностью закончены, ибо они часто и незаметно переходят в звуковые явления другого типа, следовательно, они, так сказать, «открыты» для продолжения музыкальных и немусикальных явлений. Исполнительские и стилевые средства музыки перестают быть однородными, но их изменяемость подчинена драматическому развитию целого, и благодаря этому образуется целостность другого типа, чем целостность произведения автономной музыки. Она теряет также — с психологической точки зрения — и свою исключительность, автономию и становится составной частью высшего синтетического целого.

Но благодаря своей связи со зрительным слоем музыка приобретает и некоторые свойства, какими она, будучи автономной, не обладает: как уже упоминалось, ее содержание становится однозначным; она относится к чему-то совершенно определенному, конкретному, наглядно показываемому. Нельзя рассматривать и оценивать киномузыку в отрыве от фильма, для которого она написана. Ее функциональная зависимость от зрительной сферы больше, чем в опере или балете, ибо из них музыку можно при известных обстоятельствах выделить как автономную. Об этом свидетельствуют многие исполняемые в концертах оперные увертюры и арии и еще более многочисленные балетные сюиты. Что касается киномузыки, то из нее можно выделить в первую очередь те фрагменты, которые функционировали в фильме как «музыка в кадре», то есть песни, танцы и т. д. И тем не менее из музыки «за кадром» возникли также многочисленные самостоятельные произведения, преимущественно сюиты, вариации, рапсодии и т.п.¹.

¹ В качестве примера упомянем здесь сюиту Прокофьева «Поручик Киж» и кантату «Александр Невский», сюиту Шостаковича из кинофильма «Падение Берлина», сюиту Бакса из кинофильма «Оливер Твист» для фортепиано с оркестром, вариации Бриттена на тему Перселла из детского кинофильма «Оркестровые инструменты», оркестровую сюиту для детей Аарона Копленда из музыки к кинофильму «Красная "лошадка"» или оркестровую сюиту по мотивам фильма «Наш маленький городок», Джорджа Гершвина — «Нью-Йоркскую рапсодию» и балетную музыку из фильма «Американец в Париже», Онеггера — «Пасифик-231», сюиты Арама Хачатуряна или Ральфа Воана Уильямса, многочисленные симфонические произведения Уильяма Уолтона, а также многие другие.

В данном случае композиторы обрабатывают большей частью использованный в кинофильме тематический материал. Эти произведения доказывают, во-первых, что композиторы считают этот материал столь же ценным, как и автономные произведения, а во-вторых, что этот материал может функционировать двояко, и как киномузыка, и (в переработанном виде) как музыка автономная.

Музыкальный творческий процесс, плодом которого является музыка к кинофильму, тоже носит иной характер, нежели процесс сочинения автономной музыки. Прежде всего, он определяется целым комплексом уже заранее возникших зрительных данностей, и смысл музыки заключается единственно в ее связи с определенным визуальным материалом. Киномузыка не может быть одновременно связана с другим визуальным материалом и не может функционировать как целостность вне данного визуального материала. Автономное музыкальное произведение в различном индивидуальном исполнении всегда возникает перед нами в новом виде, но киномузыка существует в одном, раз навсегда механически зафиксированном исполнении. Музыкальная сторона исполняется, так сказать, «анонимно», хотя в титрах мы видим имена дирижера или солистов.

Итак, кино изменяет форму существования музыки и еще в одном отношении: из искусства, которое в разных исполнениях всегда приобретает несколько иные, своеобразные качества, превращается в раз навсегда зафиксированный звуковой образ, уподобляясь в данном случае произведению изобразительного искусства.

Звуковая сфера кинофильма включает в себя и другой тип слуховых явлений, а именно шумовые эффекты, охватывающие в принципе все шумы реальной жизни — сотни (свыше четырехсот) шумовых явлений, какие различает акустика и какие появляются в слуховой сфере окружающей нас жизни.

Шумовые явления имеют в фильме особое значение. Движение воспринимаемых зрительно явлений всегда связано с шумами. Более того, движение определенных предметов в действительной жизни находится в постоянной корреляции с определенными видами шумов. Тем самым эти шумы становятся всем нам понятны, информируют о чем-то опреде-

ленном, означают что-либо с ними связанное. Все реальные шумы имеют и в фильме свое значение, выполняют определенные информационные функции. Следовательно, они по существу своему двуслойны: само по себе слуховое явление представляет нечто иное, чем то, что оно означает. Кроме того, изменчивость фаз слухового явления делает для нас доступным сам процесс и его смысл; грохот падающей пустой бочки позволяет нам понять акустически коррелят ее «падения», сменяющиеся фазы человеческого голоса дают нам возможность понять его возглас или речь, текучесть различных фаз звуковой структуры дает нам ощутить целостность музыкальных мотивов. Шумовые эффекты в фильме не только несут в себе неотъемлемый акустический коррелят показанных в кадре явлений (мчащийся поезд — грохот, свисток паровоза; человеческая толпа — шум человеческих голосов и т. д.); на том основании, что эти эффекты представляют собой неизменный коррелят зрительных явлений, они могут заменять последние и таким образом со своей стороны проникать в структуру зрительной сферы, делать излишними некоторые кадры, ускорять темп развития фильма.

В то время как в старых фильмах шумовые эффекты выступали скорее по принципу точной синхронности с изображением, в фильмах последних лет они выступают самостоятельно, иногда даже вместо изображения. Точно так же, как глаз режиссера и оператора отбирает среди окружающего мира то, что важно для драматургической целостности, так ухо режиссера и композитора отбирает из звуковых и шумовых эффектов то, что содействует драматическому развитию в данном отрезке действия. Шумовые эффекты иногда участвуют только как фон, что сделалось возможным особенно с тех пор, как в фильме стали применять стереофонические эффекты. Так, шумовые эффекты нередко звучат на фоне музыки и вместе с нею участвуют в развитии сюжета.

Шумовые эффекты и музыка не только связаны друг с другом по их последовательности, не только переходят один в другое, но и образуют, переплетаясь одновременно, ту полифонию разнородных слуховых явлений, ту многоплановость звуковой сферы фильма, которая характерна и для действительной жизни.

ни и сообщает фильму в полной мере реалистический характер.

Наслаивание различных элементов акустической сферы дает — если оно хорошо выполнено — пластическую и слитную целостность. Ухо слушателя относится к этой целостности аналитически, оно отделяет разнородные слуховые элементы друг от друга, приписывает им различное значение и функции, связывает их с различными элементами зрительной сферы, которые со своей стороны помогают зрителю правильно истолковать и выделить различные элементы звуковой целостности. Кроме того, шумовые эффекты нередко переходят в музыку, которая методом стилизации перерабатывает их в музыкальные фрагменты.

Звуковой ряд фильма включает в себя, кроме того, еще один элемент, очень важный для драматургии фильма в целом: человеческую речь. Речь вносит семантический слой в фильм, то есть особую категорию, а именно значение слова. Речь представляет собой особый вид акустической знаковой системы¹, связанный с определенным содержанием и понятиями. Таким образом, речь также двуслойна, подобно другим звуковым эффектам. Но последние выражают свой «смысл» многозначным способом (грохот экипажа будет до тех пор грохотом «некоего» экипажа, пока его не показывают на экране), а словесные знаки определяют значение происходящего однозначно и являются средством выражения мыслей, суждений, выводов, настроений или чувств киногероя.

Использование речи в фильме вносит в киноискусство чужеродный в некотором смысле элемент, сближающий его с драматическим искусством. Речь, введенная в кинофильм в виде диалога или монолога, важна не столько как конструктивный элемент звукового ряда, сколько как акустическая форма выражения психологического содержания. Последнее не дается прямо, наглядно в кинокадре, и речь тоже не более как знак этого содержания. Речь, следовательно, отвлекает внимание кинозрителя от визуальной сферы на семантический слой.

¹ В этой книге мы вводим в плане достижений современной семиотики термины «знаковая система» и «знак» в применении к речи,

Слово вносит еще одно специфическое изменение в кинофильм: оно вызывает изменение временного развития фильма, темпа движения в зрительной сфере. Как известно, в фильме почти каждое событие, почти каждое движение преподносится конденсированным во времени, Глаз режиссера отбирает характерные для данного явления детали. Между показанными отрезками действия протекает какое-то воображаемое время, которое зритель должен домыслить. Условность восприятия кино заключается в том, что мы учитываем это «предполагаемое» время; впрочем, о течении «непоказанного» времени нас информируют различным способом. Различны и формы этих кинематографических эллипсов, этой конденсации объективного течения действия во времени.

Соответственно этому темп событий в фильме быстрее, нежели темп тех же событий в реальной жизни.

Между тем человеческая речь не подчиняется в кинофильме такому ускорению. Она может быть количественно сокращена до минимума, но в тот момент, когда она звучит, требуется нормальный темп развития. Это влечет за собой превращение темпа кинематографического в темп «жизненный», замедляет движение зрительного ряда, навязывает ему некоторую статичность, чуждую существу кинематографа. Этим и объясняется общепринятый постулат ограничения до минимума элемента диалога в кино.

Как зрительная, так и звуковая сфера в фильме создают некую художественную конструкцию, искусственно создаваемую режиссером при помощи определенного отбора элементов действительности. Способ обращения со светом, отдельные ракурсы, выделяющие определенные элементы и приглушающие другие, а также монтаж — все это методы организации зрительного материала. Сам по себе монтаж двух отрезков способствует выявлению определенного содержания, которое при другом монтаже уже становится иным. Человеческая речь, однако, если она хочет сохранить свою функцию передачи мыслей; должна оставаться в своей естественной форме; она должна в точности копировать свою реальную акустическую форму. В изображаемом мире кинофильма речь — это наиболее яркий реалистический и даже «натуралистический» элемент. Но при множественности голосов (например, при массовых возгласах,

ропote толпы) семантический момент может отступать на второй план ради выражения эмоционального характера самого шума.

В звуковую сферу фильма входит, кроме того, еще один элемент — тишина. Это не просто отсутствие звуковых явлений. Нередко она наполнена равноправным с другими элементами звукового ряда содержанием, а не только служит средой, в которой происходят звуковые явления. В кинофильме, как и в театре, в опере, в декламации и в музыке, где тишина наступает в виде паузы, она несет порою важную драматургическую нагрузку; она может выступать совместно с другими элементами произведения, причем иногда приобретает значение самостоятельного эмоционального момента звуковой сферы. Так, например, тишина ожидания залпа во время казни полна большего напряжения, чем любая музыка, и представляет собой нечто большее, чем среда, в которой раздается выстрел. Она хотя и выполняет функцию заднего плана, на котором раздается важный для действия фильма шум, но и сама «играет» своим собственным звуковым качеством. Таким образом, тишина может выражать величайшую концентрацию действия, полную напряженности, а не быть просто тишиной в смысле отсутствия шума [558, 567].

Кроме того, тишина еще выполняет функцию кинематографической «пунктуации», отделяя одну от другой разные виды акустических явлений: музыку от звуковых эффектов и последние — от речи. Тем самым она действует подобно тому, как действует фразировка в музыке, делает пластичной акустическую целостность звукового ряда.

Материал звуковой сферы в кино состоит, таким образом, из четырех групп явлений, которые, в зависимости от драматургии, а также от намерений режиссера и композитора, связаны между собой самыми разнообразными способами. Назовем эти группы: звуковые эффекты, музыка, человеческая речь и тишина.

Звуковой ряд кинофильма создается для каждого фильма в отдельности; он продумывается специально для каждой сцены и строго сочетается с ее отдельными фазами. При этом характер, стиль музыки определяются драматургической концепцией и всем содержанием фильма. Вытекающая из многообразия звуковых элемен-

тов разнородность сглаживается их органическим сочетанием со зрительным рядом.

Систематизация этих методов сочетания и закономерность художественных канонов в этой области будут предметом обсуждения в главе V данной книги.

5. Диалектическое единство сфер в звуковом фильме

Онтологическая разнородность обеих основных сфер звукового фильма не исключает их взаимодействия. Тезис Жобера о том, что музыка лишь заполняет бреши в фильме «из страха перед длиннотами в статических сценах», опровергается всей практикой звукового кино. Эта практика доказывает, что действие звуковой сферы в фильме усиливается там, где кончается действие зрительной, и что в результате взаимодействия обеих рождается новое эстетико-драматургическое качество, како-го ни одна из этих сфер в отдельности не могла бы дать.

Связи звуковой и визуальной сфер весьма многообразны. Характер их зависит от того, какие элементы звукового и зрительного ряда сочетаются между собой. Единство зрительного кадра и звуковых эффектов зиждется на аналогичных связях этих элементов в реальной жизни, единство речи и зрительных кадров тоже берет начало в опыте зрителя, почерпнутом в повседневной жизни, но связь музыки с изображением уже есть специфически кинематографическая условность, она основана на условностях, которые вырабатывались постепенно, по мере того как зритель приобретал навыки восприятия звукового фильма.

Как уже упоминалось, формы существования музыки и изображения в фильме различны. Кадр на экране— всегда фотографическое воспроизведение действующих лиц и предметов, представляющих некий воображаемый мир и лишь в редких случаях (в документальных фильмах) — воспроизведение действительности.

Внешний вид предметов на экране лишен некоторых свойств этих предметов, во всяком случае — цвета. И даже вид предметов в цветных фильмах отличается по

окраске от их цвета в действительности. В обоих случаях мы ощущаем изображаемый мир как воспроизведенный. Звучащая в кинозале музыка не является воспроизведенной музыкой, это — сама музыка, не изображение звука, а самый звук, хотя и она здесь дается в форме механически воспроизведенного живого исполнения. Но к такому воспроизведению нас уже приучили записи на радио, пластинках, магнитофонах, которые мы слушаем как «передачу» музыки, а не как явление, изображающее музыку, как это бывает в «движущейся фотографии», с которой, собственно, имеешь дело, когда смотришь события на экране. Экран показывает воображаемое действие, для которого действительность только служит образцом. Музыка, звучащая за экраном, представляет только себя. Шумы, речь, наоборот, функционируют аналогично изображению, это значит, что они механически — иногда в модифицированном виде — воспроизводят аналогичные явления действительности.

Изменения акустических свойств музыки в фильме никогда не бывают такими резкими, чтобы мы могли их воспринимать лишь как воспроизведение, как «фотографию звука». Только музыка в кадре одновременно представляет и себя самое, и принадлежащее к кинематографическому миру явление.

Таким образом, единство звука и изображения представляет собой единство противоположностей, оно-то и составляет основу многообразнейших музыкально-кинематографических приемов, специфичных только для этого вида искусства. Существенное различие сочетающихся друг с другом сфер не мешает публике. Связь звука с изображением вошла в сознание кинозрителя как условность еще во времена немого кино.

Между тем говорящие персонажи на экране — тоже явление условное, хотя и другого рода, нежели звучание музыки, сопровождающее изобразительные кадры. Ибо говорящие персонажи на экране — это не говорящие люди, а говорящие фотографии людей, даже если они движутся и изображены в красках. И это тоже вошло в условную установку восприятия современного человека, хотя в тридцатых годах «говорящие духи» еще воспринимались как «призраки». Психологические трудности восприятия этого явления сегодня полностью преодолены.

Более того, нынешний кинозритель вряд ли даже осознает, какие трудности теоретико-познавательной природы приходилось преодолевать поколению тридцатых годов, когда оно делало прыжок от восприятия немого кино к восприятию звукового.

Процесс объединения зрительной и звуковой сферы в фильме имел две стороны, одну внешнюю, касавшуюся усовершенствования техники записи и репродукции, и вторую — эстетико-психологическую, касавшуюся углубления драматического взаимодействия обеих сфер и освоения форм взаимодействия публикой. Этот процесс созревания выразился в переходе от синхронности или параллелизма обеих сфер к их контрапунктическому взаимодействию; в переходе от эпизодической и внешне-иллюстративной роли музыки к более глубоким ее задачам, во вращении ее в разнообразные слои зрительной сферы; от роли музыки как сопровождения к роли самостоятельного изображения отдельных моментов фабулы; от решительного главенства зрительного ряда за счет звукового ко все далее идущей самостоятельности музыки, которая все же никогда не достигала полного равенства.

Характер противоположности между зрительной и звуковой сферой имеет свои глубокие корни, лежащие в различном значении слуха и зрения для сознания человека. В повседневной жизни человека глаз дарит более богатые впечатления, более точно информирует об окружающей среде, нежели слух. Оба эти органа чувств функционируют по-разному: зрение ведет к непосредственным актам познания; увиденное явление требует интеллектуальной переработки, присоединения зримого к определенному классу явлений, оно, так сказать, заставляет нас абстрагироваться от себя, забыть свою личность и сконцентрировать внимание на увиденном предмете. То, что мы видим, представляет собой самостоятельную «вещь», существующую вне нас самих, и существующую независимо от того, видим мы ее или нет.

В области слуха все обстоит иначе (хотя шумы тоже информируют об известных явлениях, но информация эта дается менее однозначно и точно). Когда мы слушаем музыку, впечатление от услышанного заставляет нас не абстрагироваться, а скорее сосредоточиться на

себе, на наших собственных представлениях, наших переживаниях. Музыка не в такой степени требует интеллектуального опосредования, как зрительные представления. Она обращается к нам прямо, не нуждаясь в логических рассуждениях. В зрительном же восприятии мы видим и познаем предмет как таковой только если нам уже приходилось с ним встречаться. Зато предмет можно постичь сразу как целое, меж тем как звуковые явления — только во временном развитии. Психологи чesким вопросом о том, какую роль чувство слуха играет для чувства зрения и наоборот, до сих пор еще никто не занимался. Кино ставит его особенно остро в своей области, отсюда — необходимость обобщающих исследований подобного рода.

Самое удивительное в связи музыки с изображением в кинофильме заключается в том, что музыка, которая сама не может ни определять, ни изображать пространство (как это делают живопись, театр или — другими средствами — литература), связанная с кадрами кино, помогает подчеркивать пространственные элементы (подробнее об этом смотри дальше). Реальный мир мы воспринимаем одновременно двумя органами чувств — глазом и ухом, и мир, воспринятый нами только визуально, будет казаться нам плоским, несовершенным. Звуковые явления подчеркивают движение. Изобразительные искусства, передающие визуально схваченный момент в неподвижном состоянии, не требуют звукового коррелята. Но театр, танец, кино, показывающие нам движение зрительных явлений, должны быть связаны с акустическими явлениями. Последние звучат всегда в трехмерном пространстве и поэтому помогают зрителю дополнять явления, изображенные на экране, третьим измерением. Таким образом зрительная перспектива, которая вкладывается в изображение, подчеркивается «звуковой перспективой» акустических явлений, будь то реальные шумовые эффекты, будь то музыка. Так же, как свет и тени связаны структурно с каждым зрительным кадром, так и определенные звуковые явления соотносятся с ними, хотя действующая здесь цепь ассоциаций несомненно сложнее. Эти ассоциации и создают основу для чувства принадлежности определенного звукового явления к определенной фазе киноизображения.

Размышления об основах единства зрительного и акустического элементов в кинофильме мы находим уже у Эйзенштейна и Эйслера. Эйслер пытался найти это единство в аналогии элементов восприятия: света, тембра звука, характера движения. Однако нам все же кажется, что единство развития в обеих сферах возможно лишь тогда, когда сходство касается именно структуры зрительно движущихся и звуковых движущихся явлений. Структурную аналогию зрительного и звукового момента движения можно постичь и осознать. Все иллюстративные мотивы в музыке возникают от перенесения структуры зрительно движущихся явлений на звуковой материал¹. И все же иллюстративность как главная основа единства зрительной и звуковой сфер наблюдалась только на заре звукового кино, во времена эмпирической синхронности, до того как на музыку были возложены куда более важные задачи. Кроме того, этот метод иллюстрации был приложим только к очень коротким, подходящим для этого эпизодам. В принципе зрительная сфера в кинофильме всегда конкретна, описательна, музыка же — нет. Поэтому ей приходится, в интересах высшего единства обеих основных сфер, преодолевать это онтологическое противоречие.

Эйзенштейн и Балаш справедливо утверждали, что любые два соединенные друг с другом во временной последовательности кадра создают новое качество, вытекающее из самого факта их соединения. Это в еще большей степени относится к слиянию такого разнородного материала, как зрительный и звуковой, и при одновременном их использовании, и во временной последовательности. Это слияние дает новое художественное качество, поскольку оно совершается сознательно, с точки зрения драматургии каждого отдельного фрагмента или же всей целостности. Разнообразные противоречия сфер стираются или ликвидируются при этом соединении. При определенном монтаже это соединение приобретает более глубокий смысл, а отдельные элементы такой противоречивой целостности получают уже благодаря их взаимодействию новые эстетические черты.

¹ Подробнее об этом см в главе V, раздел 1. 84

Противоречия между звуковым и зрительным началом в кинофильме указанным еще не исчерпываются. Как мы уже говорили, зрительный ряд кинофильма не соблюдает непрерывности в изображении событий, а дает только отбор некоторых фаз этих событий. Музыка, напротив, течет единой струей, минуя скачки этих фаз, через различное зрительное содержание, через изменение перспективы, ракурса, приближение и удаление кинокамеры. Ни своим характером, на своей динамикой она не следует за этими изменениями (разве только ради специальных эффектов, например, чтобы приглушить звучащую музыку в момент, когда в кадре закрывается дверь или окно и т. п.).

По сравнению с этим единством и непрерывностью музыкального развития на маленьких отрезках фильма, в масштабе всего кинопроизведения происходит совершенно обратное. Через все фазы кинофильма проходит единое развитие фабулы, связывающее отдельные эпизоды, отрезки, сцены, кадры в целостность высшего порядка. Музыка, сопровождающая эту целостность, наоборот, в этом отношении не имеет непрерывного и гомогенного течения. Перебиваемая шумовыми эффектами, диалогом, она не непрерывна; дифференцируемая в зависимости от потребностей сюжета, она не имеет единой музыкальной формы. Итак, обе сферы одновременно и непрерывны и прерывны: музыка — непрерывна на коротких отрезках, но прерывна с точки зрения всего кинопроизведения в целом; зрительный ряд — прерывен в кратчайших фазах своего развития, но непрерывен по фабуле. Такая противоположность позволяет обоим этим элементам взаимно поддерживать друг друга, сглаживать прерывность одного непрерывностью другого.

Онтологические противоречия между музыкой и киноизображением часто ведут к взаимодополнению и более глубокому взаимодействию и в другом смысле. Музыка не указывает нам на какие-либо конкретные десигнаты, она не «изображающее искусство». Как уже говорилось не раз, музыка всегда многозначна, изображение — всегда однозначно по своему содержанию. Когда они выступают вместе, зрительный кадр конкретизирует музыкальные структуры, музыка, наоборот, обобщает смысл изображения. На этом основано взаи-

модополнение обоих элементов При такой/связи, естественно, меняется в известной мере характер их функционирования, музыка воспринимает кое что конкретное, что ей не присуще, а изображение претупает границы конкретности в сторону некоторого обобщения На этом строятся кинематографические приемы, когда, например, музыка выступает как резюме, как вывод из предыду-щих эпизодов, обобщая их выражение По этой же причине музыка порою продолжает звучать, когда фильм уже закончен.

Обобщающий характер музыки в кино выражается еще и в том, что повторение одного и того же музыкального отрывка (в форме лейтмотива, вариационно измененного фрагмента) с художественной силой содействует интеграции фильма в его зрительном неуклонно изменяющемся развитии

Как явствует из наших рассуждений, звуковое кино — это синтетическое искусство не только в том смысле, что оно связывает элементы разных искусств и соединяет их новыми обоудными узами, но и в том, что оно преодолевает их внутренние противоположности в высшем диалектическом единстве