

ГЛАВА III

Онтологические основы объединения звуковой и визуальной сфер в кинофильме

1. Проблема движения в кинофильме

Мы пытались проанализировать онтологическую структуру обеих основных сфер звукового фильма и определить диалектический характер их взаимодействия. Теперь мы остановимся более подробно на основах этого взаимодействия, которые весьма многообразны.

Онтологическая связь зрительного кадра с музыкой в кинофильме возможна — как мы уже подчеркивали — прежде всего потому, что отличительным свойством зрительной сферы кинофильма является движение и непрерывная смена зрительных явлений. Сущность звуковых явлений, особенно музыки, также заключается в постоянном развитии, а именно в изменении качеств звучания. Это, впрочем, относится и к немзыкальным звуковым явлениям¹.

Именно момент движения и отличает зрительный ряд кинофильма от всех остальных искусств, оперирующих зрительным материалом. Исключением является театр, но все же сфера и характер движения в кино и на

¹ Л. Могол и Надь утверждает (это относится еще к немому кино), что кино — это проблема воплощения не столько оптических явлений, сколько движения [43].

сцене весьма различны, как мы уже пытались разъяснить в главе II, раздел 2.

Движение в зрительной сфере фильма сообщает последнему не только его динамику и полноту, но и акцентирует реалистический характер рисуемого мира и, прежде всего, жизненность. Неподвижность, остановка в развитии кадров мешает эстетическому воздействию кинофильма, межд тем как она составляет неотъемлемую специфическую принадлежность других зрительных искусств (живописи, скульптуры, архитектуры).

Понятие движения в фильме многозначно. Это, во-первых, изменение вида определенного предмета; во-вторых — движение изображаемых предметов в каком-нибудь эпизоде; в-третьих — изменение ракурсов при съемках, связанное с движением кинокамеры вокруг изображаемого предмета; в-четвертых — собственный ритм и темп смены эпизодов; в-пятых — темп развития событий фабулы. Помимо перечисленных выше видов движения кино еще отличается изменениями заднего плана, что в театре достижимо разве только между актами. Изменение изображаемого пространства в результате монтажного соединения разных эпизодов также содействует динамике развития фильма. Тут, следовательно, наблюдаются параллельно два типа движения: движение внутри кадра, внутри сцены, происходящей в воображаемом мире кино, и последовательность в развитии отдельных фаз фильма, касающаяся уже самой конструкции фильма.

Упомянутые виды кинематографического движения не гомогенны. Одни из них непрерывны, например движение шагающего человека, поднятие головы, открывание окна или совсем мелкие движения, выражающиеся в жесте или мимике. Движение камеры вокруг предмета, изменение ракурса, скачки с переднего на задний план могут быть осуществлены и непрерывно и прерывно. Прерывны в принципе все изменения, возникающие вследствие монтажной связки.

Прерывность в изображении предметов является принципом. Актер приходит и уходит, уступая место другим, и все же мы, по принципу идентичности показываемого персонажа, принимаем его воображаемое существование в кинофильме как непрерывное, и нам понятен смысл его возвращения. Хотя фабула фильма

с ее зрительной стороны и прерывна, но непрерывность создает сам зритель, воссоздавая в своем восприятии связь отдельных моментов действия. Предполагаемые душевные переживания героев тоже придают всей ткани фильма непрерывность через прерывность прочих слоев.

Все типы зрительного движения находят свои корреляты в движении и изменениях, наблюдаемых в звуковой сфере, особенно в музыке.

Главной предпосылкой для создания целостности звуковых явлений служит изменение их акустических качеств. Эти изменения производят впечатление движения, принципиально отличного от движения предметов в пространстве. Звуковых явлений в статическом состоянии, то есть в неизменности по крайней мере их временных свойств, не существует. Даже вой сирены на одной высоте несет в себе момент движения уже хотя бы потому, что каждая фаза этого одного звука по времени следует за предыдущей. Изменяемость определяет структуру всех звуковых явлений, то есть их становление во времени, их характер временного протекания.

Следовательно, основой связи между звуковой и зрительной сферой в кино служит общий для обеих момент движения, а именно протяженность и изменчивость во времени, характер развивающегося явления. Расчленение этих временных процессов является решающим для структуры целого. В фильме оно происходит, разумеется, по совершенно разным принципам в каждой сфере в отдельности. Мало того, оно совершается в каждой из них независимо от другой. Конец определенного жеста или движения в зрительной сфере не может, не должен совпадать с концом музыкальной фразы или более крупного музыкального отрывка. Тем не менее основу их взаимной принадлежности образует известная структурная синхронность. Тот факт, что наряду с синхронностью возможны и художественно оправданы контрапункт движения, переплетение обеих сфер и их независимость друг от друга, указывает на разнородность действующих между ними связей. И все же эти связи реализуются исключительно на основе существенных свойств, общих для обеих сфер: временная протяженность и изменчивость в границах даже самых мелких фаз временного развития — вот характернейшие

онтологические черты как зрительного, так и звукового элемента и, в первую очередь, музыки ¹.

Когда речь идет о движении зрительного и звукового фактора в фильме, мы часто встречаемся с термином «ритм» в приложении к обоим. Здесь следует подчеркнуть, что понятие ритма в применении к зрительному кадру следует рассматривать как метафору. Музыкальный ритм осуществляется, прежде всего, как микроритм в самых коротких фазах звуковых структур. Он большей частью метрически упорядочен, зрительный — нет. Как макроритм, первый подчиняется законам музыкальной архитектуры, зрительный — нет. В кинофильме единство зрительной и музыкальной сфер основывается не столько на чисто ритмических аналогиях, сколько на высшей аналогии структуры движения. Точное согласование ритма движения и звука можно найти только в балете, где движение в зрительной сфере приспособляется к музыкальному ритму и его закономерностям. Если музыкальный ритм в кинофильме слишком буквально переносится на движение в зрительной сфере, могут возникнуть комические музыкально-кинематографические эффекты: когда, к примеру, Чаплин бредет под музыку венгерского танца Брамса («Великий диктатор») или когда в фильме «Веселые ребята» пастух расставляет посуду в ритме песенки. Точное соответствие музыкального ритма со зрительным явлением не мешает, если они оба адекватны в действительности, например в ходьбе или в танце. Ритм более крупных музыкальных построений — это уже симметрия, чуждая естественным движениям живого человека.

«Ритм», связывающий эпизоды или сцены в зрительной сфере кинофильма, не знает — в противовес музыкальному — точных единиц измерения времени. Здесь мы имеем дело скорее с разными приемами монтажа, с мнимым ускорением или замедлением темпа. Этот темп может казаться более скорым (при большем уплотнении монтажа коротких фаз) или замедленным (при монтаже более длинных фаз). Тут никак нельзя перене-

¹ Форме существования музыкального произведения посвятил свои работы Р. Ингарден [495; 496]. В последней книге он ставит также проблему структуры кинопроизведения (стр. 299 — 314).

силь музыкальный ритм на монтаж эпизодов; можно лишь синхронизировать темп развития обоих.

Иначе обстоит дело с этой проблемой в мультипликационных фильмах, где в зрительной сфере происходит художественная трансформация изображаемых предметов и их движений. В мультипликационных фильмах метроритмическое соответствие зрительного и музыкального ритма бывает идеальным, что составляет специфическую черту этого жанра кинематографии. Но именно потому зрительная сфера этого жанра производит впечатление гораздо более искусственной, «конструированной».

Наибольшей полноты достигает согласованность между музыкальным ритмом и ритмом движения кадров в абстрактных фильмах, где и тот и другой уже не подчиняются законам реальности, следовательно, где материал как в зрительной, так и в звуковой сфере формируется совершенно свободно, что отнюдь не исключает их выразительного характера. Только осуществляется здесь ритм на совершенно другой основе, по сравнению с художественным фильмом, в чем и заключается специфика этого жанра.

Теория кино — особенно тридцатых годов — часто пользуется все же понятием «зрительного ритма» и пытается этим понятием охватить разнородные явления, но при этом не выходит за рамки чисто метафорического его применения¹. Только в исключительных случаях, например в сценах фантастических, балетных или в танцах, зрительная сфера определяется ритмическим построением музыки. В развитии зрительных кадров мы всегда воспринимаем одновременно много движений, нечто вроде «полиритмии», которая никак не укладывается в категорию «музыкального ритма». Зрительный ритм в кинофильме — это проблема, еще ожидающая своего разрешения.

¹ Так, например, Л. Муссиак доказывает, что ритм как в самом кинокадре, так и в чередовании кинокадров возможен. Рене Клер, напротив, отказывается от этого понятия в применении к кинофильму. О ритме фильма говорили и Пудовкин, и Эйзенштейн. Последний заявил, что ритм в зрительной сфере кинофильма осуществляется путем «отклонения отдельных акцентов». Определение киноритма как «художественно построенной последовательности движений» в такой связи ничего не выражает. Работы Энцо Мазетти и Ролана Манюэля по этим вопросам также не вносят ясности.

2. Проблемы пространства в кинофильме

Движение в зрительной сфере — это, прежде всего, движение пространственных форм, представляющих какие-то изображаемые пространственные предметы. Это движение происходит в двояком пространстве: в реальном кинозале — это движение на экране двумерных черно-белых пятен, движение в двух измерениях нашего реального пространства. Но одновременно оно представляет движение изображаемых в трех измерениях предметов в имеющем три измерения изображаемом пространстве киномира. Другими словами: через показанное в двух измерениях движение мы воспринимаем пространство, предметы и их движение в трех измерениях. Эффекты приближения или удаления камеры производят особенно сильное впечатление движения вглубь, в третье измерение киномира.

Иногда это даже дважды изображенное пространство, например, если в кадре показываются воспоминания или воображаемые видения киногероя. В таких случаях зритель перемещается в воображаемое пространство, которое персонажи киномира только представляют себе. То же происходит, если в фильме показывается представление в театре или кадры из кинофильма.

Итак, представленное в зрительных кадрах пространство, куда зритель помещает изображаемых персонажей, их движения, движение предметов — одним словом, все события, которые изображаются на экране благодаря действию света и тени, — отнюдь не реальное пространство, оно только аналогично реальному. Эти движения не принадлежат к реальному пространству, где находятся кинозрители, точно так же, как изображенные на картине предметы не принадлежат к комнате, где висит картина. Картины выделены из реального пространства своими рамами, кинокадры — рамками экрана.

Пространство, в котором производились съемки, безусловно, было реальным пространством. Но когда зритель смотрит кинокадры, для него это несущественно. Он ощущает показываемое пространство и предметы в этом пространстве не как воспроизведенные, а как принадлежащие к изображаемому пространству киномира.

Только в документальных фильмах отношение зрителя к изображаемому пространству и к показываемым предметам иное: кадры с экрана он воспринимает как реальное пространство и реальные предметы, показываемые средствами кино; он принимает их «всерьез».

Это означает, что в игровых фильмах установка кинозрителя делается не на реальное, фотографически воспроизведенное пространство студии или пленэра, где производились съемки, а на воображаемое пространство, где происходит действие фильма. Таково отношение и к актерским образам. Если зритель, например, смотрит фильм из времен Колумба, воображение его направлено не на личность актера, воплощающего определенный образ той эпохи, а на образ самого Колумба, причем такого Колумба, каким его сделали внешний облик и характерные черты персонажа фильма. Это относится, впрочем, не только к историческим персонажам, но вообще ко всем, изображаемым в фильме. Мы воспринимаем по преимуществу не актера, изображающего некое лицо, а с а м о это лицо. Конечно, нам в этом до некоторой степени может мешать то обстоятельство, что мы видели данного актера в других ролях.

Не иначе обстоит дело и с фоном, на котором происходит действие фильма: если мы видим в фильме дворцы античного Рима или дома современной Варшавы, мы их воспринимаем не как декорации римских дворцов или варшавских домов, а как реальные здания, принадлежащие к воображаемому пространству, где происходит действие. Это двойное переживание пространства, разумеется, индивидуально и зависит от опыта и знаний зрителя.

Воображаемое пространство киномира некоторыми своими качествами отличается от пространства реального мира. Мы не должны забывать, что даже снятые самыми совершенными аппаратами кинокадры дают изображения, увиденные одним глазом, в то время как нормально мы зрительно воспринимаем предметы в пространстве двумя глазами. Далее: камера (глаз режиссера) выбирает себе всегда определенный ракурс, позволяет себе некоторые сокращения или деформацию перспективы, делая все это ради художественной выразительности, чтобы выделить именно те, а не иные черты показанного явления. Эти перспективы не всегда

соответствуют нашей нормальной зрительной перспективе; они заставляют нас смотреть на изображаемые предметы то снизу, то сверху, то со стороны, то вдруг с ненормально близкого расстояния и т. д., и все это обогащает наше видение пространственных предметов. Расположение различных установок, различных углов зрения камеры и само движение камеры вокруг предмета подчеркивают «угол зрения» режиссера и оператора. Кадр фильма — это всегда синтез объективных свойств показываемых явлений и субъективных намерений режиссера, его отношения к предмету. Изображение на экране есть результат определенной конструкции зрительного ряда, оно несет нагрузку живописного видения. Монтаж способствует этому еще больше, так как он подчеркивает это субъективное видение объективных данностей. В кино, столь крепко опирающемся на технику в искусстве, изобразительные средства (наряду с другими, как освещение, резкость съемки и т. д.) служат целям творческой деформации реально показываемых объектов. Эта деформация, однако, в кинофильме никогда не достигает такой степени, чтобы кинозритель не мог узнать предметы в пространстве и определить их согласно своему опыту действительной жизни. Зритель идентифицирует свое собственное видение с глазом камеры, так же, как он идентифицирует ухо микрофона со своим собственным ухом. То, что он видит и как он это видит, соответствует замыслу режиссера, который для своей цели избирает именно эту точку наблюдения, этот монтаж, это освещение, а не другие.

Деформация пространства в мультипликационных и кукольных фильмах происходит совершенно иначе. Здесь фотографическая реконструкция относится не столько к реальным десигнатам, сколько к предметам, которые и без того уже представляют собой изображение предметов, а именно к рисункам или куклам. Онтологической структурой этого жанра кино мы займемся в отдельной главе (VII, раздел 3).

Пространство в фильме нам показывают всегда фрагментарно. Размер экрана сильно его ограничивает. Но зритель этого ограничения не замечает: он воспринимает показываемые ему фрагменты как представляющие все пространство. Если бы это было

иначе, если бы этого представления *pars pro toto* не произошло, зритель не смог бы воспринять показываемый ему мир как аналогичный своему собственному миру¹. Следовательно, кинозритель на основании показанного куса изображаемого пространства всегда ориентируется на более широкий, не показанный, а только представляемый киномир. Более того, он предполагает, что в этой, более широкой, не показанной части кинематографического пространства происходят многие явления, связанные с показанными, их продолжение. Таким образом, изображаемое пространство в представлении зрителя дополняется дальнейшими частями, в данный момент не показанными, но которые в зависимости от обстоятельств либо уже были показаны прежде, либо, возможно, еще будут показаны в дальнейшем ходе действия и которые обогащают то, что видишь в данную минуту. Смена показываемых частей пространства способствует тому, что зритель считается с этими непоказанными частями кинематографического пространства, меж тем как, созерцая картину, человек почти забывает о недостающих частях изображенного на картине пространства.

Установка зрителя на показанное пространство связана, таким образом, с бессознательно возникающей в нем установкой на непоказанные, недостающие части этого пространства. Благодаря этому происходит не только переплетение двоякой установки в воображении зрителя, но и возникает чувство непрерывности показанного кинематографического пространства. Непрерывность изображаемого пространства состоит и в том, что каждый из его отрезков бывает чем-то заполнен, в отличие от мультипликационных фильмов, которые имеют незаполненный фон или фигуры, данные только контуром.

Со спецификой восприятия кинематографического пространства связана и еще одна проблема. Кадры, ограниченные в размерах рамками экрана, могут показывать предметы в пространстве в различных раз-

¹ То же относится и к живописи. Ни один человек, глядя на картину, скажем на пейзаж или портрет, не усомнится в том, что показанная часть человеческой фигуры или пейзажа имеет свое «продолжение», которое в картине не показано и она, следовательно, только часть целого. Этой проблемой я занимаюсь более детально в моей книге [481].

мерах. Так, на экране, будто на картине, может быть изображен далекий пейзаж, или человеческая толпа, или, наоборот, всего одна фигура, или даже часть фигуры. Такое варьирование, достигаемое путем приближения или удаления кинокамеры, вносит в фильм дополнительную динамику, какой мы не найдем ни в одном из зрительных искусств. На картине размер десигната остается неизменным, театр тоже не может изменить размера показанных персонажей и предметов. В кино, наоборот, это возможно.

Итак, кино обогащает наше восприятие пространства, показывая нам вещи, каких никогда до сих пор мы не видели и никогда без него не увидели бы; оно обогащает наш пространственный опыт, ибо оно может показать нам все, что выходит за рамки нашей повседневной перспективы; оно обогащает наше восприятие пространства незнакомой нам из повседневной жизни динамикой; благодаря активному проникновению кинокамеры в поле зрения оно показывается нам как поле действия.

Намеченная благодаря движению звука, то есть музыке и вообще звуковым явлениям, пространственность — это пространственность совершенно иного типа. Природа ее чисто субъективна¹. Хотя источник звука помещается в реальном пространстве и акустические волны возникают в определенной точке этого пространства и распространяются в нем, но движение акустических волн не имеет ничего общего с движением, представление о котором внушают нам протекающие во времени звуковые структуры. Движение акустических волн не доходит до нашего сознания как таковое, оно лишь является причиной возникающего представления о звуке. Несмотря на это, как утверждает Курт², музыкальным явлениям присущи некоторые черты субъективной пространственности, которые он называет «слуховым пространством». В отличие от объективного

1 Субъективное пространственное представление может быть связано и со зрительной сферой фильма, например, когда изображаются воспоминания или видения героя, но это — субъективность совсем иного рода, нежели субъективность слухового пространства.

2 Курт [69, стр. 116—142] подробно исследует проблему пространственных свойств звуковых явлений и пытается объяснить их физиологически и ассоциативно.

пространства, где происходят визуально воспринимаемые явления и расположены предметы в трех измерениях, эта пространственность расплывчата, неопределенна, не поддается измерению. Высота тона каждого звука не обладает точными пространственными признаками, а только относительными; мы воспринимаем звуки как «высокие» или «низкие», интервалы — как «восходящие» или «нисходящие». Звуковое пространство не имеет измерения глубины; мы ассоциируем глубину только на основании «звуковой массы», движение же в этом «слуховом пространстве» идет только в одном направлении. К этому следует добавить, что слуховое пространство, в отличие от зрительного, не непрерывно. Слуховое пространство начинается и кончается вместе с данным музыкальным звучанием ¹

Внушаемое нам музыкой и другими звуковыми явлениями движение в корне отличается от движения предметов в пространстве. Изменение качества звука или шумов, высоты тона, звуковых комплексов и тембра — это не пространственное изменение, но все же оно вызывает у слушателя неясное ощущение пространства и столь же неясное ощущение движения. Можно было бы провести аналогию между полем зрения и «полем слуха», но последнее — весьма неопределенно, неизмеримо и не непрерывно. Средой, где происходят слуховые явления, служит тишина, которая, впрочем, никогда не бывает абсолютной. Хотя она не обладает никакими пространственными качествами, слышимые в этой среде звуковые структуры вызывают в нас субъективные пространственные представления: в мелодии мы ясно ощущаем ее скачки или шаги, ее движение вверх или вниз. При этом в нашем представлении мелодическое движение идет слева направо, то есть каждый музыкальный процесс может протекать во времени только в одном направлении.

¹ Какую роль играют ассоциации, возникающие при виде нот, при наблюдении движений исполнителя или собственных движений при исполнении, еще предстоит изучить. На определенную независимость пространственных представлений от названных выше моментов указывает тот факт, что эти представления возникают и у людей, не играющих ни на каком инструменте, не знающих нот, даже у слепых. После Э. Курта проблемой слухового пространства занимался А. Веллек [104].

Далее, переплетение нескольких мелодических линий в полифонии мы воспринимаем одновременно и как различные, самостоятельные линии движения, и как одно-единственное течение с определенной емкостью звучания. Отдельный голос производит впечатление «мелодической кривой», и только как таковая приобретает она пространственный характер. В большей степени мы ощущаем звуковую массу с определенной, хотя не поддающейся измерению, емкостью, когда мы слышим последование аккордов; степень их насыщенности и густоты (например, звучание аккордов в одном регистре на рояле или в нескольких регистрах в оркестре) вызывает в нас ощущение их различной емкости. Уже то обстоятельство, что мы обозначаем все эти слуховые явления в терминах, почерпнутых из визуального опыта, доказывает, что в переживании музыки участвуют пространственные представления. Жаль, что взаимоотношения между впечатлениями слуха и зрения пока еще психологами недостаточно исследованы.

Киномузыка вызывает гораздо более сильное ощущение пространства, нежели музыка автономная. Приспособление звуковых структур к развитию зрительного ряда вызывает в киномузыке скрытые в ней пространственные качества; движение в зрительной сфере делает более конкретным неопределенное качество движения звуковых структур. Более того, динамические черты музыки, которые в автономном произведении подчеркивают только рост и падение энергетического напряжения, могут в киномузыке, особенно в музыке внутри кадра, давать представление о пространственных явлениях (приближающийся оркестр на улице, усиление звука при открывании окна и т. д.); музыка показывает здесь разную степень глубины пространства, намечает части пространства киномира, которых экран в данную минуту сам не показывает. Мы можем даже говорить о некоем «приближении звука», аналогично приближению кинокамеры. Здесь музыка функционирует по тому же принципу, что и определенные шумовые эффекты: звон колоколов в фильме вызывает в нашем представлении непоказанную на экране церковь, автомобильный гудок — непоказанную машину, растущий гул голосов — приближение людей, которые в кадре еще не появились. Некоторые преподнесенные подобным образом слуховые

явления имеют такой однозначный, конкретный коррелят, что применяются как звуковые «pars pro toto» вместо изображения и вызывают пространственные представления. Но это не имеет ничего общего со специфически музыкальным пространством. Здесь мы имеем дело лишь с неким разделением труда между зрительной и звуковой сферами ради достижения «двойной перспективы», делающей ощущения кинозрителя многосторонней, богаче.

Пространственность показанного в кинокадрах мира зритель воспринимает как нечто иное по отношению к пространству кинозала. Пространственная локализация киномузыки вносит противоречие: с экрана к зрителю устремляется, как мы уже упоминали, не изображение музыки, а сама музыка, не изображение звука, а самый звук. Возникает вопрос: откуда исходит эта музыка, где она звучит, где находится ее источник? Музыка внутри кадра принадлежит к воображаемому пространству фабулы, но одновременно реально звучит в помещении кинотеатра. Она принадлежит, так сказать, к двум мирам: нашему миру и миру фильма. Но если она не имеет непосредственного отношения к действию и в одной из своих многочисленных функций обращается лишь к зрителю¹, она принадлежит только к пространству кинозала, и источник ее — громкоговоритель.

Теперь уже выработались навыки восприятия звукового фильма, благодаря чему мы не ощущаем никаких противоречий в сущности обеих сфер, реальный характер звучащей в кинозале музыки даже облегчает нам восприятие изображаемого зрительно мира кино. Исходя из этого музыка в фильме может выполнять разнообразные задачи, специфические только для кино.

3. Проблемы времени в кинофильме

Мы знаем уже, что протяженность во времени служит предпосылкой для взаимодействия визуальной и звуковой сфер кинофильма, ибо движение — непрерыв-

¹ Аккар [513] говорит в таком случае о музыке «внутри» и «вне экрана». Первую «показывают», как показывают предметы, но только звуковыми средствами. Связь ее с действием теснее и менее «нарочита» Музыка «вне экрана» связана с развитием действия фильма по другому принципу (см главу V)

ное изменение-качеств, специфическое для обеих сфер,— может осуществляться только во времени¹. Но характер представленного в обеих сферах времени в корне различен.

Кинофильм отображает определенное время, когда происходит то, что показано зрительно. Его нельзя идентифицировать с тем временем, когда зритель смотрит фильм. Наше переживание кинофильма занимает определенный отрезок нашего настоящего времени, у которого, однако, нет ничего общего со временем, изображенным в действии фильма. Оно — только время, занимающее демонстрацию фильма и его восприятие зрителем. Допустим, мы смотрим один и тот же фильм два раза, это занимает два различных отрезка времени нашей жизни, но в обоих случаях мы переживаем одно и то же изображенное время, то есть время, когда происходит действие фильма.

Еще сорок лет тому назад Бела Балаш установил, что в кинофильме есть три времени: 1) объективное время, когда происходит какое-то событие; 2) время сокращенного изображения этого события в кинофильме и 3) время демонстрации этого изображаемого события. Характер развития этого события и темп его изображения в фильме совершенно независимы от развития и темпа этого события в действительности, первое складывается из отбора и композиции кусков, из которых режиссер строит данную сцену.

Но недостаточно отметить различие между изображаемым временем киномира и временем его переживания. В смысле протяженности психология различает объективное время (время, когда процессы протекают вне нашего сознания и независимо от него) и психологическое; субъективное время может казаться нам более длинным или более коротким.

В кинопроизведении существует определенная временная последовательность фаз, и любая перестановка

¹ Временной характер является основой той специфической связи, которая уже много столетий существует между музыкой и танцем. Танец для зрителя - это тоже движение зрительных явлений, движение человеческих фигур, хотя и построенное искусственно, не такое реалистическое, как движение в кинофильме. Тысячелетнее развитие искусств не знает другого такого органического слияния, как слияние танца и музыки.

тотчас же сводит на нет смысл целого. В музыке в этом отношении царит большая свобода, хотя абсолютной свободы никогда не бывает. В кинофильме последовательность фаз определяется развитием фабулы, как и в литературном или драматическом произведении; в музыке она исходит главным образом из структуры целого. Перестановка отдельных частей в сюите или же отдельных вариаций в вариационных формах не нарушает развития целого. Причину следует, возможно, искать в том, что музыкальное произведение не представляет никакого воображаемого времени, а только свое собственное, время своего протекания при определенном исполнении, которое совпадает со временем, какое слушатель тратит на его восприятие.

В музыкальном произведении его собственная временная структура складывается из определенного чередования его фаз. Эта структура возникла в объективное время и может восприниматься многократно в очень разное психологическое время. Но последовательность ее фаз независима от обоих. Эта структура лежит в основе любого исполнения и любого восприятия музыкального произведения.

Такую же точку зрения защищает и Ж Бреле, различая в музыке психологическое время, то есть время, нужное слушателю, чтобы прослушать произведение, и автономное время музыкального произведения, то есть последовательность его фаз в определенном порядке (эта последовательность фаз индивидуальна для каждого произведения и бывает поколеблена только в алеаторической музыке¹).

Кинофильм может показывать некое изображаемое время, причем исключительно посредством демонстрации киноленты и восприятия ее зрителем. Тот факт, что это изображаемое время может быть показано неоднократно, без всяких изменений, доказывает, что у киноленты, как формы записи фильма, другой характер вре-

1 В современной алеаторической музыке эта проблема представляется иначе в фортепианной сонате Пьера Булеза можно свободно перемещать части цикла, а в «А ргасеге» Казимежа Сероцкого — даже отдельные куски Каждое исполнение создает здесь новую очередность фаз В самой крайней алеаторике не существует вопроса определенной очередности фаз произведения вообще

менного существования, нежели у самого фильма. Лента «живет» в объективное время, без изменений, и только ее демонстрация извлекает потенциально представленное в ней изображаемое время кинодействия, так же, как исполнение музыкального произведения по партитуре извлекает из нотной записи само произведение и тем самым его музыкальное время. Лишь соприкосновение со слушателями включает музыкальное время в их индивидуальное «психологическое время» и заставляет жить музыкальное произведение в представлении слушателя.

Партитура и кинолента еще не само музыкальное или кинопроизведение. И то и другое — только «предметы», оболочки, в которых заключено произведение: в любое мгновение они могут снова — в различное объективное и психологическое время — быть исполнены и включены в новый отрезок субъективного времени переживания. В этом смысле между кино и музыкой существует некоторое сходство.

Итак, мы рассматриваем категорию времени в кинофильме и в музыкальном произведении с трех различных точек зрения: 1) объективное время, когда произведение исполняется; 2) психологическое время восприятия данного произведения и 3) надвременная форма существования определенного порядка фаз в кино или музыкальном произведении. Именно эта последняя форма времени дает возможность вновь и вновь исполнять музыкальное произведение или демонстрировать кинофильм.

Тезис, согласно которому кинофильм всегда представляет какое-то «настоящее» [26], относится только к субъективному, психологическому времени: разумеется, зритель смотрит фильм всегда в какое-то свое «настоящее время», но это никоим образом не исключает того, что фильм изображает минувшее для зрителя время. При каждом новом просмотре того же фильма это всегда будет другое психологическое время («другое настоящее время»), и нельзя утверждать, что вторичное восприятие одного и того же фильма переносит нас назад в тот же отрезок психологического времени, как и первое. Уже одно то, что переживание наступает второй раз, изменяет его свойства. Кроме того, оно включается в другой отрезок нашей жизни, нашего субъективного

времени. Итак, только изображаемое время кинодействия остается неизменным.

Каждый фильм снимается в период времени, которое по отношению к времени его данной демонстрации является прошедшим. Несмотря на это, он отнюдь не представляет времени, когда его снимали, а только изображаемое время показываемого сюжета. Свойства изображаемого времени независимы от времени создания кинофильма, хотя некоторые стилистические особенности несомненно указывают на это время. Кинообработки одинаковых сюжетов (например, «Ромео и Джульетты» или «Гамлета») в разные периоды развития кино, разумеется, будут по характеру воплощения очень различны, но изображаемое время всегда останется одним и тем же. Музыкальное произведение не может представлять изображаемое время, а только время своего собственного течения; и все же его стилистические особенности всегда ориентируют слушателя на время его возникновения, правда, очень приблизительно.

Когда зритель смотрит кинофильм, он отчасти перестает сознавать свое собственное психологическое время и переносится до известной степени в изображаемое время. В центре его сознания находится действие, которое он воспринимает, а вместе с ним и время этого действия, но одновременно он сохраняет сознание и своего психологического времени, которое он «покидает», чтобы понять показываемые события. Тут происходит расщепление чувства времени, аналогично тому, как происходит расщепление чувства пространства, о котором уже говорилось. И все же ощущение разнородности двух переживаемых времен никогда полностью не исчезает: субъективного, собственного времени и воображаемого времени действия фильма, который смотришь. Если это действие происходит в исторически отдаленные времена, такое расщепление ощущается резче, чувство отдаления, перспективы столетий — интенсивнее. Мерилом служит всегда собственное субъективное время, время, в которое мы живем.

Фильм, таким образом, может представлять для зрителя различные изображаемые времена — как настоящее, так и прошлое. Я укажу здесь как на пример на французский фильм «Ночные красавицы», в котором герой все дальше уходит от нас во времени — через

XIX, XVIII, XVII столетия и так вплоть до доисторических времен. Правда, это его удаление совершается в о сне, днем же герой живет в «настоящем» (кинематографически изображенном), откуда он переносит свои конфликты на события сновидений. Тем не менее прошедшее время снов показывается таким же конкретным фотографическим способом, как и жизнь героя наяву, и кинозритель переживает это минувшее время двояко: как представляемое прошлое и одновременно как прошлое, лишь «виденное во сне».

Так называемые «ретроспективные» фильмы переносят нас в одном кинопроизведении в различные изображаемые времена: выступающий в первых сценах герой рассказывает о своем прошлом, и последующие сцены показывают нам это прошлое. В ретроспективных фильмах переплетаются два изображаемых времени: время возникновения воспоминаний и Время самих событий, которые вспоминаются. В кинофильме «Женщина у темного окна», например, действие показано в ретроспективных отрывках, по времени один с другим не связанных. Иногда оба эти времени — время рассказа и время описанных в рассказе событий, как, например, в фильме «Изменчивое счастье», — переплетаются, и зритель, переживающий оба вида изображаемого времени в свое собственное психологическое время, превосходно понимает эту «игру изображаемых времен»

Прошлое может вторгаться в кинематографическое «настоящее» в виде галлюцинаций (как в польском фильме «Этого нельзя забыть»).

То обстоятельство, что в кинофильме могут переплетаться различные изображенные времена, позволяет осуществлять интересные режиссерские приемы, например многократное повторение одного и того же временного отрывка всякий раз в представлении разных героев действия. Разумеется, это должно происходить в различных фазах субъективного времени хотя бы по той причине, что кино может несколько раз показать изображаемый отрезок времени только последовательно, но никогда не одновременно В японском фильме «Расёмон» зритель видит одно и то же событие, то есть один и тот же отрезок изображаемого времени несколько раз — в рассказах убийцы, жены убито-

го, лесоруба и самого убитого, который говорит устами находящегося в трансе священника. Оригинальность построения этого фильма заключается главным образом в этом повторении одного и того же отрезка изображаемого времени, который зритель переживает в различных фазах своего психологического времени с разными комментариями отдельных героев фильма.

Такой же прием применен в фильме ГДР «Дама и слепой» Режиссер показывает зрителям отрезок изображаемого времени о воздушном налете на Берлин многократно: однажды в воспоминаниях героя — слепого, который теперь ретроспективно вновь переживает весь долгий эпизод, когда он встретил даму в бомбоубежище; второй раз мы видим то же событие несколько иначе, глазами этой женщины. Подобное раздвоение фазы изображаемого времени мы встречаем в фильмах довольно часто. В принципе это специфически кинематографический прием, и он может быть осуществлен, кроме кино, только еще в литературе (тут надо вспомнить «Лотту из Веймара» Томаса Манна).

Будущее может быть изображено в кино только в форме представлений героя. Большею частью мы встречаемся тут с картинками субъективных фантастических представлений, а не с уводом действия в будущее с помощью кинематографических средств. Иначе получается в утопических фильмах («Молчаливая звезда» и других). Они изображают события такого времени, которое, с точки зрения современного человека, может быть только будущим; но показывают их, так сказать, в виде «будущего настоящего».

Всех этих возможностей автономная музыка не имеет. Так же, как она не может представлять изображаемое пространство, так она не представляет и изображаемого времени. Даже в синтетических формах, главным образом в опере, не она берет на себя задачу отображения пространства и времени, а семантические, сценические и прочие факторы, хотя она и может помочь им. В кино музыка в некоторой степени может это сделать, но только отчасти, не изменяя, впрочем, в связи с этим своей сущности [568]

Мы уже установили, что музыка в кино меняет некоторые свои онтологические свойства. Одно из них заключается в том, что здесь она порой может пред-

ставлять изображаемое время, которое отличается от времени ее исполнения и не зависит ни от него, ни от времени восприятия ее слушателем, как иногда она может специфическим способом представлять и изображаемое в фильме пространство (см. главу V)¹.

«Музыка в кадре», то есть музыка, относящаяся к содержанию определенной сцены фильма, представляет не только услышанную *his et nunc*² в кинотеатре музыку, но принадлежит также к представляемому в данном фильме пространству и времени. Она вызывает у слушателя чувство раздвоения, о каком мы говорили в связи с ощущением пространства в момент восприятия фильма. Когда мы в «Юности Шопена» видим (и слышим) импровизирующего композитора, то музыка, которую мы слышим, представляет для нас не только время нашего нынешнего соприкосновения с этой кинематографически воспроизведенной музыкой, но также и время ее возникновения которое в биографии композитора очень точно «локализуется». Звучащую в наше психологическое время запись мы переносим в кинематографически изображенное время, в «историческое» время фабулы. Когда в фильме «Варшавская премьера» мы слышим отрывки из показываемой нам премьеры «Гальки» Монюшко, мы даже ассоциируем это с определенной исторической датой, а именно 1 января 1858 года — днем премьеры этой оперы. Эта воспроизведенная в фильме музыка представляет не только само исторически «локализованное» произведение, но и его определенное исполнение, тоже «локализованное» в объективной хронологии. Вне кинофильма такая музыка не могла бы представлять определенное «историческое время».

Связанная с кино музыка может даже сама быть представителем определенного изображаемого времени, а именно другого времени, нежели представляет показываемый кадр. Если кинокадры в специфическом

¹ Следует подчеркнуть, что музыка меняет некоторые свои онтологические свойства не только будучи связанной с кино — то же самое происходит и в вокальных и сценических формах и даже в программной музыке, то есть повсюду, где в развитие музыкального произведения вовлекаются элементы не чисто музыкального характера. Эта форма все еще не разрешена музыкальной эстетикой. Частично ею занимается Ж. Бреле в уже упомянутой книге [471].

² Здесь и сейчас (лат).

временном сжатий показывают смену времен года в отдаленной деревушке («Темный ангел») и в это время раздается военный марш, переходящий в шум сражения, в человеческие крики и т. д., то слуховая сфера представляет для нас совершенно другое ответвление действия, другое время, другое, не показанное нам, пространство, которое мы должны «домыслить». Здесь музыка одновременно способствует осуществлению специфического эллипса в зрительной сфере.

Интересное наложение двух по сути своей различных временных представлений мы встречаем в фильме «Пепел и алмаз». В сцене, где два бывших варшавских повстанца в баре зажигают спирт в бокалах в память своих павших боевых товарищей, из дали непоказанного пространства доносится голос певицы, которая поет песню повстанцев. Эта песня представляет для зрителя изображаемое время, и как таковую ее слышат и герои данной сцены. Но, кроме того, она пробуждает и в кинозрителе, и в киногероях ассоциации с минувшими днями Варшавского восстания. Таким образом, в этой сцене присутствуют по меньшей мере два изображенных отрезка времени: представленное в киносюжете и вызванное в воображении в рамках этого сюжета благодаря пробужденным песней ассоциациям (причем зритель прекрасно понимает, что у обоих героев — тоже ассоциация с этим временем).

В перечисленных примерах музыка представляет изображаемое время, которое прямо или косвенно связано с переживаниями и судьбой киногероев. Но иногда она может представлять и не «личное», а другое время, безотносительно к содержанию кинокадров, как, например, в фильме «Жизнь прекрасна», где по принципу контрапункта кинокадры, изображающие атомный гриб, сопровождаются джазовыми ритмами, а сцены в концлагере — сентиментальными итальянскими шлягерами. Здесь дело идет о представлении времени, не связанного ни с тем, когда происходили изображаемые сцены, ни с судьбой показанных персонажей, но которое на основе антитезы дополняет показанные кадры, ибо, относясь к тому же времени, когда происходят показываемые события, оно их комментирует.

Но кроме указанных моментов между музыкальным и кинематографическим временем есть различия и в

плане продолжительности развития: музыкальное время представляет собой нормальное, естественное временное развитие, и каждая секунда объективного времени заполнена какой-либо фразой музыкальной ткани. Такое совпадение временного течения с объективным временем в кино происходит только в смысле демонстрации киноленты. Оно действительно совпадает в своем развитии с последовательностью фаз объективного времени. Мы говорим, что полнометражный фильм «длится» полтора часа, короткометражный — полчаса, и т. д.

Но изображаемое время в кинофильме не совпадает с объективным. Другими словами, темп кинематографического времени не идентичен темпу физического времени. Изображаемое время в кинофильме конденсировано или, что бывает реже, растянуто, нередко оно переплетено со вставками, представляющими давно минувшее время¹. Сжатие времени в кино является результатом отбора важнейших для изображаемой фабулы фактов и их фрагментов. Здесь имеет место аналогия с характером изображения кинематографического пространства, которое, как мы уже подчеркивали в предыдущей главе, всегда может быть показано только в одном отрезке. Точно так же, как слой изображаемых предметов в кино есть только известный отбор их, так и отрезки времени, в которые протекает кинематографически показываемое действие, тоже представляют собой только известный отбор.

Принципы такого отбора могут быть различными, и зависят они от индивидуальной точки зрения режиссера. Из временного отбора возникают многообразные виды эллипсов, которые принадлежат к главным условностям кино. Эллипсы предполагают активную позицию зрителя, определенную догадливость и домысливание непоказанных отрывков, а иногда и более сложный ход мыслей, субъективное причинное соединение показанных отрывков, на которых строятся потом эмоциональные реакции, и т. д.

¹ Плажевский полагает, что время действия кинофильма может иногда «останавливаться», когда, например, в пейзаже метафорически выражены настроения предыдущих сцен. Но здесь останавливается только время изображаемого действия, но не время течения самого фильма.

Развитие фабулы фильма — это переплетение объективного и «домышленного» времени. В театре «домыш-ленное время» протекает только между отдельными актами или сценами, в кинофильме оно может включаться между самыми мелкими эпизодами. Длящийся полтора часа киносеанс может, следовательно, представлять дни, месяцы и годы, порой даже десятилетия и века. И только в очень немногих фильмах он занимает объективное время развития событий (например, в американском кинофильме «Ровно в полдень», где временная длительность изображаемого действия точно совпадает с длительностью киносеанса). Но и здесь оно — изображенное, всегда искусственно воссозданное время. Только в диалоге, поскольку он должен происходить в естественном темпе, изображаемое время совпадает с реальной длительностью времени.

В кино возможно и растяжение временной фазы путем последовательного показа параллельно идущих эпизодов различного содержания. Здесь показываются не разные временные отрезки действия, но (в разных отрезках психологического времени) явления, которые происходят одновременно в одной фазе изображаемого времени. В сцене на лестнице, ведущей в порт, в «Броненосце «Потемкине» мы наблюдаем не разные явления в разные отрезки времени, а многообразные явления, происходившие одновременно, и только субъективное время восприятия этих явлений различно, так как их нельзя показать иначе, чем в последовательности; но изображаемое время показано одно и то же. Достижение Эйзенштейна состоит в том, что он показал нам со всех сторон, через различные относящиеся к действию сцены время, объективно длившееся всего несколько минут.

Из всего сказанного следует, что изображение времени в кино менее реалистично, чем во всех остальных искусствах. В литературе оно тоже искусственно строится, но уже сам по себе не наглядный, не прямой характер передачи изображаемого времени способствует более свободной деформации изображаемых временных процессов. Театр вынужден придерживаться естественного темпа временных явлений в рамках каждого акта или каждой сцены. В кино, напротив, монтаж допускает максимальную свободу в обращении с временным

развитием. И только в самых коротких отрезках и эпизодах кинофильм сохраняет естественный темп, хотя он и здесь может быть нарушен.

Свобода в обращении с изображаемым временем не является исключительным достижением кино. И в литературном произведении изображаемое время можно сжать, растянуть, перебросить назад (О. Хаксли — «Слепой в Газе» или «Контрапункт»), время действия можно задержать, растянуть сверх всякой меры (М. Пруст — «В поисках утраченного времени»), можно в изображаемое время действия вплести ретроспективные вставки или показать многогранность жизни, полифонию событий, происходящих в течение одной-единственной фазы (Дос-Пассос — «Манхэттен»).

В документальных фильмах темп развития изображаемого времени совпадает с объективным временем в гораздо более длинных эпизодах, точно так же, как изображаемое пространство в них является не воображаемым, а воспроизведенным кинематографическими средствами подлинным пространством. Установка зрителя в документальных фильмах направлена иначе, чем установка к восприятию воображаемого мира, его пространства и его времени в игровых фильмах.

В мультипликационных фильмах законы изображаемого пространства иные, чем в игровых фильмах, и свобода временной деформации в них гораздо шире; ведь здесь мы имеем дело с миром рисованных существ, не подчиняющихся закономерностям реального мира, какой предстает перед нами в художественном фильме.

И, наконец, укажем еще, что в чисто абстрактных фильмах зрительный ряд представляет только время своего собственного развития, точно так же, как чисто инструментальная музыка не представляет изображаемого времени.

Таким образом, в различных киножанрах обе эти основные категории пространства и времени «играют» по-разному.

Итак, мы видим, что кино иногда расширяет границы возможностей автономной музыки. Совершенно очевидно, что автономная чисто инструментальная музыка не может выполнять те функции, которые мы здесь попытались описать.

4. Психологические и генетические основы взаимодействия музыки и кино

Естественность, с какой мы воспринимаем взаимодействие музыки с кинокадрами, вытекает не только из онтологических свойств обоих видов искусства. У нее есть и другие основания — психологические и генетические. Остановимся сначала на первом. Одно из них заключается в специфической корреляции звуковых и зрительных явлений, какую мы наблюдаем повседневно вокруг себя. В нашей повседневной жизни движение зрительных явлений всегда связано со звуковыми явлениями. Более того, движение предметов, которые мы видим глазом, преимущественно и является источником сопровождающих их звуковых явлений. Неподвижность в зрительной сфере всегда связывается в нашем сознании с тишиной¹.

Движение зрительных явлений неразрывно связано со звуковыми явлениями различного характера, причем настолько тесно, что последние сами по себе становятся для нас «знаком» определенных зрительных явлений. Их корреляцию мы воспринимаем как нечто само собой разумеющееся. Если бы в центре оживленного города внезапно замер всякий шум, если бы вдруг прекратилась шумная беготня ребят на школьном дворе или мы во время грозы вдруг перестали бы слышать шелест дождя, мы тотчас обнаружили бы, как мертва и неполноценна охватываемая нашим зрением действительность без ее звукового коррелята.

В звуковом кино существует связь между зрительными и слуховыми явлениями, которая, конечно, подвергается глубоким изменениям по сравнению с естественной корреляцией этих явлений. Но существующая в действительной жизни взаимосвязь между визуально показанным предметом и относящимся к нему шумом образует основу, на которой строится взаимодействие

¹ Это, разумеется, тишина только относительная, ибо абсолютной тишины в природе не бывает. Каждое звуковое явление выступает на фоне других, и мы ощущаем тишину только потому, что какие-то минимальные звуковые явления всегда слышны (будь то хотя бы наше собственное дыхание и т. д.). Их пианиссимо представляет для нас именно тишину — то есть отсутствие более громких слуховых явлений.

между зрительной и звуковой сферой кинофильма. Доказательством служит уже то, что даже музыкально стилизованные шумы мы воспринимаем как их реальное воплощение.

В повседневной жизни определенные явления зрительной сферы обычно сопровождаются определенными звуковыми явлениями, которые могут видоизменяться только в пределах своих характерных особенностей. Людей сопровождают речь, возгласы, плач, смех, пение, шум шагов; автомобили — гудки или скрежет тормозов; запряженную лошадьми повозку — скрип колес, стук копыт; волны — плеск и т. д. Варианты этих звуковых явлений никогда не бывают настолько несхожими, чтобы мы не могли отличить их принадлежность к данному предмету. Они вызывают в слушающем прочные ассоциации с определенным классом предметов, и на этой основе они и представляют данные предметы.

В кино такая корреляция менее устойчива. В целях художественного воздействия реальные шумы, как и явления зрительной сферы, подлежат отбору; кроме того, они обрабатываются, и не только музыкально. Обе сферы подвергаются прежде всего количественному ограничению, ибо кинофильм — это лишь фильтр изображаемой действительности. Зритель видит только то и только так, как режиссер хочет ему это показать. Главным образом с помощью этого отбора и осуществляется в кино субъективный авторский комментарий. Не все реальные шумы используются в целях кинематографических эффектов, и, что еще важнее, они появляются, выделенные из того акустического фона, на котором они всегда появляются в действительности. Правда, стереофония сильно обогащает акустический фон, но все-таки он еще очень далек от шумовой полифонии действительной жизни. Слуховые явления появляются изолированно и сами порою занимают все «слуховое поле», если им не приходится делить его еще с одним или несколькими звуковыми явлениями. Их не должно быть в кино слишком много, в противном случае они не будут восприниматься и не будет понятно их значение и функции по отношению к изображению.

Важнейшим моментом сублимации звукового ряда в кинофильме является тот факт, что наряду с реальными шумами или вместо них здесь может звучать м у з ы-

к а. Она не производит абсурдного впечатления, благодаря тому что сопровождает также многие явления повседневной жизни как коррелят или как фон, что она в кинофильме преобразует реальные шумовые эффекты, что она связана со Зрительными явлениями в силу многочисленных художественных условностей, которые прочно укоренились в сознании кинозрителя за сорок лет существования и развития звукового кинематографа¹.

У этих условностей субъективная, психологическая основа; их истоки определяются нашим опытом восприятия реальной действительности, они способствуют в той же степени, как и описанные выше онтологические свойства зрительного фактора и музыки, ощущению естественности этого сочетания.

Взаимодействие визуальной сферы и музыки обусловлено не только онтологическими и психологическими причинами, но также и генетическими. Мы ведь уже привыкли связывать музыку с другими видами искусств, где происходит аналогичный синтез. В танце осуществляется в чистейшей форме синтез исключительно временного искусства, то есть музыки, с пространственно-временным искусством, каким является танцевальное движение. В пантомиме музыка взаимосвязана не только с движениями человеческого тела, но и с жестикуляцией, то есть с движением, имеющим выразительные функции. Таким образом, такие виды искусства, как танец и пантомима, подготовили связь с музыкой всех зрительных явлений в движении. В кино сюда привходит еще один, новый момент: движение всех движущихся в действительной жизни предметов зрительной сферы. Сегодняшнему зрителю выразительным кажется не только движение человека, но и

¹ Во времена немого кино мне нередко случалось присутствовать на пробных киносеансах без музыкального сопровождения. Нереальность всего, что показывал экран, была просто удручающей. Человеческие фигуры, их движения, их жесты странным образом теряли пространственный характер. Жуткая тишина, сопровождавшая эти движения, подчеркивала фиктивность изображаемого в фильме мира до такой степени, в какой я ее впоследствии, в звуковом кино, никогда больше не испытывала. Именно музыкальное сопровождение (несмотря на то, что в немом кино оно было крайне несовершенно) сообщало фантомам на экране их мнимо реальный характер, так как для человека все, что живет, — движется, а то, что движется, — вызывает шумы или звуки.

Волнующееся пшеничное поле, трепыхание знамен на ветру, игра волн или колыхание древесных вершин, хотя «выразительность» в эти движения вдохнул сам человек, и она не служит признаком психических «переживаний» этих предметов. Этот «выразительный характер» движения неодушевленных предметов используется в кино в художественных целях, а в соединении с музыкой еще более углубляется.

Ощущение естественности связи зрительных элементов кинофильма с музыкой было несомненно подготовлено также и оперой. В опере еще за несколько столетий до возникновения кино был осуществлен синтез музыки и сценического действия. Мы уже детально обсудили связь между музыкальным и сценическим факторами. Нужно только еще раз напомнить, что в кино эта связь теснее, ибо здесь музыка относится ко всем зрительным элементам произведения, в опере же только к некоторым. Во всяком случае, опера, как предшественник, проложивший путь синтезу изображения и музыки в кино, несомненно сыграла большую роль. Еще большее значение она имела для воспитания навыка восприятия произведений синтетических видов искусства.

Сегодня сочетание музыки со зрительной сферой фильма уже прошло большой путь развития. Это развитие продолжается в различных направлениях; идут поиски новых форм функционирования музыки и ее сочетания со зрительной сферой, нового стиля музыки и даже нового звукового материала.

Формы сочетания музыки с изображением в кинофильме, которые мы опишем на дальнейших страницах нашей работы, всегда опираются на опыт прошлого и являются выводами, сделанными на основании творческих достижений самого искусства кино за эти годы.