

Проблемы формы и стиля киномузыки

1. Форма и архитектура киномузыки

Более чем за сорок лет развития звукового кино киномузыка сделала огромные шаги вперед как в области своих средств, так и в области своих функций, своего стиля и значения для фильма в целом. Не могла она развиваться только в плане законченности собственной формы, ибо музыка должна быть подчинена высшему началу — фильму как цельному произведению, — и чем совершеннее она это делает, тем решительнее ей приходится отказываться от собственной формы ради целостности произведения киноискусства.

Итак, киномузыка не имеет своей специфической формы. Каждый фильм вновь создает для себя собственную новую форму, именно зрительно-звуковую. Правильно судить о киномузыке позволяет только одновременное изучение обеих структур. Здесь не подходят критерии, пригодные для автономных музыкальных жанров или других видов синтетического искусства.

Теоретики музыки [42; 427] определяют музыкальную форму как результат взаимодействия всех музыкальных элементов, помогающих достижению определенного выразительного характера. Согласно этому определению, киномузыка, казалось бы, является музыкальной формой, ибо она пользуется всеми известными музыкальными элементами, хотя и несколько иначе, не-

жели автономная музыка, и, в числе прочих задач, выполняет определенные выразительные задачи, но тоже несколько иначе, чем автономная музыка. И все же именно на примере киномузыки мы можем убедиться в том, что вышеприведенное определение неудовлетворительно. Ведь для возникновения музыкальной формы необходима еще временная протяженность и структурная целостность характера, порождаемая гомогенностью используемых средств. Но в киномузыке отсутствуют эта непрерывная протяженность и эта целостность характера, и поэтому ее нельзя назвать «музыкальной формой» в прежнем значении этого понятия.

Мы уже многократно указывали, что в киномузыке лишь небольшие куски имеют непрерывное течение, которое к тому же совсем не всегда обладает характером законченного по форме целого. Даже в фильмах Чаплина, где достигнута музыкальная непрерывность, она никогда не имеет все время единой формы построения, напротив, в лучшем случае происходит нанизывание фрагментов, объединяемых более или менее единым стилем. Драматургическое единство, которому должны подчиняться музыкальные средства, уничтожает в фильме непрерывность музыкального развития и, по существу, субстанциальное единство.

В то время как в автономной музыке исходной точкой для композиции является представление об общем построении произведения, при сочинении киномузыки композитор руководствуется ее драматургическими задачами. Киномузыка не нуждается в больших формах, то есть в схеме одного какого-либо жанра, хотя в ней и могут появляться короткие законченные формы, такие, как песни, танцы и пр. Некоторые традиционные принципы теряют здесь свое значение. Например, киномузыка не может использовать принципа репризности, то есть завершения формы путем возврата к прежнему тематическому материалу, но зато превосходно применяет вариационную форму, то есть возврат темы в другом, переработанном виде, который каждый раз соответствует изменившейся ситуации. Итак, некоторые принципы формы имеют смысл только в автономной музыке; там реприза или разработка получают свой архитектурно-энергетический смысл благодаря тому, что они заставляют слушателя сосредоточить свое вни-

мание только на музыкальном течении и при этом апеллируют к его сознанию, где должны были удержаться исполненные прежде части произведения. При восприятии фильма это происходит несколько иначе, потому что все внимание сосредоточено на осознании развития действия, хотя понимание сюжета, разумеется, и требует воспоминаний о прошлых фазах фильма, повторений уже отзвучавшей музыки. То, что в разных жанрах чистой музыки составляет принцип единства формы, не может выполнять ту же функцию в киномузыке. Интеграция течения фильма совершается в зрительной сфере, но музыка — как это ни может показаться странным — именно в состоянии этому помочь благодаря своей способности меняться.

В художественных фильмах нет ни непрерывности, ни единства средств, ни последовательного стилистического единообразия музыки. Здесь могут существовать рядом самые различные жанры музыки (джаз и народная музыка, симфоническая и экзотическая музыка и т. п.); самые различные стили (исторические, жанровые, исполнительские и т. п.); самые различные средства исполнения (оркестр и народные инструменты, пение и игра на музыкальных инструментах, электронная и традиционная музыка и т. д.). Когда этого требует действие, рядом оказываются все мыслимые типы музыки и различные средства; если это нужно для изображаемой ситуации, музыкальное течение прерывается шумовыми эффектами, речью и тишиной.

Разумеется, и в синтетических жанрах, например в опере, наблюдается некоторая прерывность и даже отсутствие единства средств, но в кино это проявляется так сильно, что количественные различия приводят к новому качеству. Уже в зингшпиле, в опере-буфф, в водевиле и оперетте отсутствует последовательная музыкальная непрерывность (музыкальные куски прерываются речью), но никто не ставит под вопрос «музыкальный» характер этих форм. Даже в опере, где музыкальное течение развивается непрерывно, нельзя говорить о субстанциальном единстве (за исключением музыкальной драмы, которая осуществляет это единство посредством лейтмотивов, несущих семантическую нагрузку); и все же никому не приходит в голову исключить оперу из группы музыкальных жанров.

В кино частая смена музыкального стиля вытекает из требований зрительной сферы, которая объединяет совершенно различные музыкальные куски, так же, как в других случаях, наоборот, на небольших отрезках единое музыкальное течение интегрирует различные по содержанию кадры. Таким образом, в киномузыке господствуют совершенно иные принципы интеграции, чем в других синтетических формах, которые в принципе являются музыкальными жанрами.

Отсутствие единства в киномузыке происходит также вследствие постоянной смены средств исполнения, которая со своей стороны вытекает из двояких функций киномузыки. Когда киномузыка выступает как внутрикадровая, вместе с показанным или «примышленным» источником звука, формы ее исполнения должны быть приспособлены к зрительным моментам. Но если киномузыка функционирует как комментарий автора к показанным или непоказанным ситуациям, то она обладает значительно большей свободой в выборе средств исполнения ¹.

Технические условия записи киномузыки на ленту, со своей стороны, очень сильно меняют состав инструментальных групп: то, что звучит хорошо в концертном зале, неприемлемо для звукозаписи. Однако в этом отношении киномузыка только количественно отличается от автономной музыки. Разреженность звуковой ткани одинаково присуща как некоторым стилям современной музыки, так и обычной киномузыке. В последней она естественно вытекает из ее подчинения требованиям зрительной сферы ².

1 В автономной музыке существуют некоторые предформы отхода от традиционного состава оркестра в зависимости от содержания: шарманка в балете «Петрушка» Стравинского, мандолины и гитары в симфониях Малера, аккордеон и гитары в «Воццеке» Берга — вот несколько примеров расширения традиционных средств симфонического оркестра; а изменения в инструментальных группах каждой из четырех частей «Вознесения» Мессияна доказывают, что симфоническая музыка XX века тоже ломает традиции исполнения. В современной авангардистской музыке этот процесс зашел значительно дальше, вплоть до полного отрицания традиционного звукового материала.

2 Здесь уместна гипотеза, что именно киномузыка с присущим ей лаконизмом подготовила почву для пуантилизма. Благодаря своим новым техническим методам фонического преобразования зву-

Неавтономный характер киномузыки имеет еще и другие причины: возможность осуществления индивидуальных музыкальных идей здесь гораздо более ограничена, чем в других музыкальных жанрах. Композитор не может идти по пути своей собственной изобретательности, а должен считаться с лежащей в основе зрительного фактора концепцией режиссера. Он должен сродниться с представлениями другого и своими средствами их дополнить, подчеркнуть или прокомментировать. Он — лишь один из многих создателей произведения, и это, конечно, значительно влияет на его внутреннюю установку.

Поскольку музыка не стоит в фильме на первом плане и ее функции по отношению к изображению то и дело меняются, столь важно постоянное и возможно более тесное сотрудничество композитора с режиссером, автором сценария и кинооператором, которые все вместе создают фильм; оно является предпосылкой для того, чтобы могло возникнуть художественно законченное целое, где музыка будет наиболее совершенно выполнять все выпадающие на ее долю функции. Эти функции должны быть определены двумя главными творцами фильма — режиссером и композитором, ибо только при таком условии будет достигнут органический синтез изображения и звука.

Итак, методы композиции киномузыки несколько отличаются от методов сочинения автономной музыки.

Мы только что указали, что киномузыка как целое не имеет законченной непрерывной формы и что в ее рамках существуют лишь мелкие законченные формы. Но помимо того имеются еще некоторые отрывки, фрагменты, образующие более высокоразвитые и законченные эпизоды, а именно музыка, сопровождающая заглавные титры, которая как бы выполняет функции увертюры в опере, и заключительная музыка, которая резюмирует настроения всего произведения и обобщает его эмоционально. Правда, в кино «увертюра» звучит, со п рокового материала, естественно вытекавшим из потребностей кино, она даже создала предпосылки для экспериментов электронной и конкретной музыки. Необходимые в киномузыке, вследствие ее подчиненности кадрам, перестановка и сокращение фаз звукового течения используются и современной алеаторической музыкой

вождая титры и все сведения о фильме, на которых сосредоточено внимание зрителя, но одновременно она все же вводит зрителя в настроение картины или прямо в содержание первой сцены. Порой она непосредственно переходит в первую сцену («Часы надежды», «Чудо в Милане», «Поколение», «Овод», «Молодая гвардия» и другие), то есть служит настоящим «введением» в картину. При этом она обычно использует мотивы первой сцены («Голубой крест») или главный мотив всего фильма («Поезд»). В «Ночных красавицах» титры сопровождает музыка в стиле Моцарта, и в первой сцене исполнение этого произведения продолжается уже героем картины, который играет его на рояле. Увертюра не только сопровождает титры, но и распространяется на начало действия, что особенно сильно связывает оба фрагмента. То же самое наблюдается в старой советской картине «Златые горы» и во французском послевоенном фильме «Дьявол во плоти». В кинофильме «Овод» музыка увертюры непосредственно и незаметно переходит в шум морских волн.

К заглавным титрам часто дается вокальный фрагмент в виде баллады, вводящей в действие фильма, но в дальнейшем больше не фигурирующей, как, например, в фильмах «Калоши счастья», «Дон-Кихот». Иногда это бывает даже законченная пьеса (танец) или же незаконченная, непосредственно вводящая в действие. Имеются фильмы со своего рода увертюрой как единственным музыкальным фрагментом целого («Земля»). Их противоположностью служит такой тип вступления, где звучат все лейтмотивы, которые встречаются в фильме.

Увертюра фильма может быть законченным по форме целым; она завершается каденцией, но пользуется материалом, который позднее вновь появляется в музыкальных эпизодах фильма. Так, увертюру к советскому фильму «Человек с ружьем» Шостакович строит на основных темах фильма, которые затем опять появляются в заключительной музыке. Кроме того, первые такты музыки, сопровождающей титры к обеим частям этого фильма, построены на одном и том же мотиве, чем подчеркивается их связь. То же самое применяется в обеих сериях «Молодой гвардии».

Увертюра Шостаковича к кинофильму «Молодая гвардия» является настолько развитым и законченным сим-

фоническим фрагментом, что впоследствии она вошла как составная часть в самостоятельную сюиту того же композитора.

Часто увертюра строится также на шумовых эффектах, обработанных в «музыку шумов», как, например, конский топот в «Семи самураях» или целая «симфония шумов» ротационной машины, стрельбы, взрывов бомб и т. п. в фильме «Ротация».

Очень интересные музыкальные титры дал Дисней к своему старому мультипликационному фильму «Концерт джаза» (Микки-Маус — дирижер). В то время как весь фильм построен на мультипликационной интерпретации увертюры к «Вильгельму Теллю» Россини, которой дирижирует Микки-Маус, в заглавных титрах дается фрагмент из увертюры к опере «Цампа» Герольда, бывшей предыдущим номером программы, которым Микки-Маус дирижировала до увертюры Россини. Конечно, эта шутка понятна только тем кинозрителям, которые узнали эту «цитату» и понимают ее значение в фильме.

Не менее важную роль играет заключительная музыка как эмоциональный итог всего фильма. Тот факт, что музыка очень часто звучит после показанного зрительно конца фильма, подтверждает, что режиссеры вполне понимают значение музыкального «эпилога». Случаи, когда заключительная музыка как бы подводит итоги, звуча по окончании последних сцен фильма, очень многочисленны. Мы о них уже упоминали. Впрочем, посетители кино, которые встают, не дождавшись, пока эпилог умолкнет, часто сводят на нет воздействие этого эффекта.

Законченные фрагменты, исполненные симфоническими средствами, часто используются в виде сопровождения в массовых сценах, картинах сражений и т. п. Они имеют свою линию развития, свою кульминационную точку, переходят в тишину или другие звуковые эффекты и одновременно органически включены в зрительное и драматургическое течение. Они обладают большей самостоятельностью как музыкальная «форма», чем мелкие эпизоды, но и они подчинены ходу действия. Такой музыкальный эпизод составляет дополнительное, чисто музыкальное звено между различными кадрами продолжительной сцены и активно участвует в ее интеграции.

Обширные симфонические фрагменты вставлены в советский фильм «Дон-Кихот» в сценах борьбы Дон-Кихота с мехами, наполненными вином, с ветряными мельницами или с неизвестным, рыцарем. Музыка не только иллюстрирует содержание этих эпизодов, но и сливается в единый поток сменяющиеся кадры. Одним из наиболее известных примеров такого рода служит в фильме «Опасный свет луны» так называемый «Варшавский концерт» и в «Любовной истории» — «Корнуэльская рапсодия». Эти довольно длинные музыкальные произведения, функционирующие в картине как исполняемая музыка, по форме очень близки к концерту.

Музыкальным жанром, чаще всего встречающимся в кино, является песня. В качестве «концертного номера» песня должна быть мотивирована действием, хотя она и явно замедляет его развитие. Зрители, как правило, соединяют песню с определенным персонажем, образом или определенной ситуацией и надолго запоминают ее. Песня сыграла большую роль особенно в советских фильмах и очень часто продолжала жить самостоятельно, независимо от фильма, например «Песня о встречном» Шостаковича из фильма «Встречный» или колыбельная Дунаевского из «Цирка». Часто песня используется в кульминационный момент действия как концентрированное выражение ситуации.

Танец — это не менее важный музыкальный жанр, который часто используется в кино в различных исторических фильмах: гавот в «Гамлете», сарабанда в «Вечерних посетителях», интрада в «Дон-Кихоте», вальс в очень многих фильмах, чарлстон в «Огнях большого города» и т. д. Танец может весьма различным образом вплестаться в действие.

Очень часто музыка к фильмам представляет собой своеобразные сюиты, которые затем разрабатываются композитором как автономные произведения. В кино отдельные звенья этих циклов образуют совершенно свободные сочетания, что, однако, не противоречит сути этого музыкального жанра. Часто мы обнаруживаем здесь такие включенные в сюиту музыкальные жанры, как пассакалья, фуга, хорал (музыка к фильму «Луи-зианская история»), скерцо и сонатное аллегро (музыка к «Белому потоку»), формы рондо (как в «Дороге бедствий») и т. д.

К эпизодическим формам киномузыки принадлежит также (правда, она встречается не часто) форма фугато. Фугато имеет здесь всегда особое иллюстративное, символическое значение. Интересно, что, так же, как и динамические средства киномузыки, фугато выполняет дополнительные драматургические задачи. Некоторые музыкальные средства действуют в кино как бы в двух планах: как средства музыкальной конструкции и наряду с этим как средство музыкальной метафоры, символа и т. п., направленные исключительно на содержание сцены, в которой они появляются, то есть иначе, чем в автономной музыке. Подобно фугато, но значительно чаще, в кино функционирует музыкальное остинато. Ему тоже поручается не только задача музыкально интегрировать течение фильма (своей повторяемостью), но и драматургические задачи. При помощи остинато происходит нарастание напряженности («Расёмон», «Александр Невский» и другие), которая возникает под влиянием содержания меняющихся кадров. Как известно, суть музыкального остинато состоит в повторении одной и той же музыкальной мысли, характер которой меняется в зависимости от того, что происходит в других голосах. В кино роль этих «других голосов» берет на себя зрительная сфера, от которой зависят функции остинато как музыкальной иллюстрации.

В кино найдена новая форма применения этого метода. Музыкальные фразы разделяются различными фрагментами действия. Тем самым повторение фразы остинато приобретает новое самостоятельное значение, так как она каждый раз воздействует иначе совместно с различными зрительными эпизодами; кроме того, фраза иногда дается в другой форме (вокально или чисто инструментально, при различной инструментровке и т. д.), как, например, в фильме «Поезд». Здесь несущественно, сколько длятся эпизоды между каждым повторением музыкального остинато, так как мелодия остинато служит как бы уплотненным выражением атмосферы всего фильма, и слушатель ее немедленно узнает. В отличие от «лейтмотива», в обычном смысле остинато не связано здесь ни с каким-либо определенным образом, ни с какой-либо определенной ситуацией. Повторение или частое возвращение мелодии или одной из ее фраз усиливает выразительность, а не ослабляет ее, как

могло бы показаться. После двух или трех повторений в музыку, привносится содержание, возникающее из ее прежних связей с кадрами, и благодаря этой ассоциативной нагрузке музыка может функционировать независимо от фактической сцены, которую она сопровождает при более поздних повторениях. Таким образом, музыка дополняет зрительную сферу ассоциациями из прежних фрагментов фильма и соединяет отдельные зримые эпизоды посредством звукового элемента.

Музыкальные формы находят гораздо более широкое применение в экспериментальных фильмах. Примером этого служит польский фильм «Концерт в Вавеле», к которому даже применялся термин «Киносюита». Темой фильма служит старый замок польских королей, Вавель, со своими знаменитыми колоколами и историческими коллекциями. Музыкальная форма сюиты перенесена здесь на зрительную сферу, но сама по себе музыка не имеет последовательной формы сюиты.

Киномузыка, разумеется, может пользоваться также более старыми, ранее созданными музыкальными формами. Возникшие в определенные исторические эпохи музыкальные формы и жанры, предназначавшиеся для выполнения различных задач в общественной жизни своего времени, воспринимаются нами как сжатые музыкальные «метафоры», вызывающие целый комплекс ассоциаций. На эти ассоциации и рассчитывают режиссер и композитор, используя такие формы в киномузыке. Они создают таким образом колорит эпохи, национальную характеристику, атмосферу экзотики и т. п. Для этого вовсе не нужно создавать законченную форму. Достаточно нескольких характерных фрагментов, представляющих форму определенного типа. Они функционируют как *pars pro toto*, и для кинозрителя этого совершенно достаточно, чтобы суметь их соответствующим образом истолковать. Итак, киномузыка пользуется не столько законченными музыкальными формами, сколько фрагментами, «характерными для жанра», вполне понятными зрителю, ибо такой фрагмент воплощает жанр в целом (марш, народная песня, танец и т. д.), и содержание, которое ассоциируется с ним, сокращается до минимума, требуемого изображением в каждом случае.

Итак, мы можем установить следующее: форма музыки в кино не непрерывна во времени, не едина по те-

матическому материалу, по средствам исполнения, по стилю и по характеру функций ее отдельных элементов. Это не чисто музыкальная форма, а киномузыкальная двуплановая форма, и ее наиболее существенным элементом является функциональная взаимосвязь обеих сфер фильма. Это служит основой того, что киномузыка обнаруживает онтологические свойства, чуждые автономной музыке.

2. Роль отдельных элементов в киномузыке

Рассмотрим теперь, как в киномузыке функционируют отдельные музыкальные элементы.

Наибольшее значение приобретает мелодика, особенно мелодика законченных по форме песен, вставленных в фильм. Связанная с определенной ситуацией, персонажем и т. д. песня часто превращается для публики в символ. Мелодика в киномузыке — это главное средство характеристики изображаемых образов и ситуаций, при ее помощи композитор пробуждает симпатию или антипатию, помогает режиссеру осветить ситуацию, а зрителю вчувствоваться в действие. Кроме того, мелодика и поныне остается наиболее верным средством выражения национальных, социальных и других особенностей.

Агогические средства киномузыки (ритм, метр, темп) зависят от содержания каждой сцены, но, разумеется, больше всего от типа моторики в кадре: определенный темп движения в кадре или смены кадров обуславливает определенный характер ритмической организованности музыки. Так, в фильме «Поколение» бегство одного из повстанцев — сцена, полная тревоги и внезапных решений, — передается путем непрерывного изменения метрики ритмического течения; оно выражает неопишное волнение человека, бегущего от гестапо. Такую же роль играет темп. В фильме «Развлечения» музыкальный темп полностью приспособлен к темпу движения в кадре: бегущий убийца мчится в автомобиле, по обе стороны дороги стремительно проносятся неясно видимые луга и леса, и зритель чувствует скорость движения автомобиля, которую подчеркивает упорное повторение «мчащегося» мотива. Когда автомобиль уменьшает скорость (мы это видим по тому, что пейзаж проносится перед глазами с меньшей быстротой), в музыке звучит

тот же мотив бегства, но его темп все более замедляется. Музыка передает, как ослабевает поспешность и возбуждение беглеца, — яснее, чем это могло бы сделать одно изображение.

Иногда музыкальный ритм и темп даже до некоторой степени превращаются в детерминанту ритма и темпа движения в кадре; воздействие такой координации очень сильно. Примеры этого мы находим в польских короткометражных фильмах «Жизнь прекрасна» и «Школа», где музыка подхлестывает движение танцующих или выполняющих упражнения военных, доводя его до гротескной ненатуральности.

Проблема «ритма в фильме» существует в теории кинематографического искусства почти с первых же ее шагов. Это музыкальное понятие было очень неточно перенесено на последовательность кадров при монтаже, причем считалось, что связь между отдельными кадрами подчинена законам ритма. Кинотеории до сих пор не удалось разрешить эту проблему [22; 28; 50; 63]. Тем не менее ритмическая организованность существует в зрительной сфере как внутри отдельного кинокадра (движения действующих лиц), так и во временной связи между отдельными отрезками фильма; при поддержке музыки создается определенная звуко-зрительная, временная организованность, которую можно было бы назвать ритмом в более широком значении этого слова. Это понятие, когда оно применяется к зрительной сфере, больше носит характер метафоры, чем конструктивной категории, как в музыке.

Ритм в кино обусловлен типом музыки, которого требует характер кадра (танец, военный или траурный марш, песня, джаз и т. д.). Когда для характеристики сцены используются исключительно ударные, их воздействие в ритмическом смысле особенно сильно: мы уже говорили об этом в связи с польским короткометражным фильмом «Предательское сердце», где ритм биения сердца того, кого убивают, а затем убийцы придает внутреннее движение кадрам.

В то время как в киномузыке мелодика и ритмика, по сравнению с автономной музыкой, принципиально не изменяют характера своего функционирования, в гармонии можно констатировать некоторые видоизменения. Прежде всего в фильме, если этого требует действие, мо-

гут появляться рядом совершенно различные гармонические стили, приемы. (Это касается также других элементов музыки.) Некоторые гармонические явления не имеют места в киномузыке, например модуляция нуждается в более продолжительном времени для установления сначала одной, а затем другой тональности. Моменты, когда музыка вступает или прекращается, не требуют гармонически обоснованных переходов. Впрочем, свободное следование тональностей, минуя процесс модулирования, как это происходит в киномузыке, принадлежит к свойствам новейшей музыки.

Гармония киномузыки функционирует не только как сопровождение мелодии; она может самостоятельно характеризовать отдельные элементы содержания. Изолированный диссонирующий аккорд, звучащий в кадре, который показывает Гитлера («Верноподданный»), не имеет функции гармонического аккомпанемента, он воздействует самостоятельно как акцент музыкального течения. Диссонансы политонально деформированного аккомпанемента в полонезе Шопена («Пепел и алмаз») имеют не только гармоническую функцию, но и в первую очередь, как уже отмечено, символизируют ситуацию. Итак, гармонические средства сами по себе могут служить в фильме для иллюстрации, и смысл таких звуковых эффектов вытекает исключительно из связи с кадром.

Остановимся более подробно на динамике, которая функционирует здесь совершенно иначе, чем в автономной музыке. Из всех элементов киномузыки динамика, будучи важным выразительным средством, причиняет композитору самые большие заботы. Границы динамической дифференциации при записи на киноленту, по сравнению с оригинальным исполнением в концертном зале, сокращаются почти на треть шкалы силы звука. Даже при звучании по радио эти границы шире. Указанный недостаток иногда восполняется при помощи особой инструментовки, которая со своей стороны может дифференцировать динамику¹.

¹ Динамика концертной музыки в концертном зале дифференцируется в пределах 150 децибел; запись звука на пленку сокращает эти пределы до 60 децибел, на киноленте границы сокращаются еще значительно. Если сформулировать это музыкальными терминами,

Разумеется, динамика обладает сильным воздействием как выразительное средство главным образом в соединении с другими элементами музыки. Но в киномузыке она выступает, чего никогда не бывает в автономной музыке, и в других планах, а именно: 1. Она может пространственно определять источник звука, передний план, задний план или непоказанные дальние части кинематографического пространства. 2. Она может указывать на движение и на направление движения в этом пространстве, то есть на изменение локализации источника звука в кадре, или на изменение положения слушающего по отношению к этому источнику звука (например, звучащая при открытой двери громкая музыка сразу затихает, когда дверь закрывается). 3. Изменения динамики в киномузыке могут происходить тогда, когда вводится новый звуковой элемент, более важный с драматургической точки зрения (например, речь, оттесняющая музыку на задний план и ее заглушающая). 4. Динамические акценты или ослабление динамики помогают обратить внимание зрителя на определенные элементы действия. Например, в «Часах надежды» за неожиданной полнозвучностью музыки, сопровождающей прямое попадание в самолет, следует ослабление динамики (а с ним и напряжения у зрителя) в тот момент, когда из самолета выпрыгивает пилот с парашютом и медленно опускается на землю. В «Поколении» происходит обратное: музыка звучит все тише и тише, чем дольше герой перебирает руками соломку, стараясь найти свое оружие. Здесь кульминация напряжения возникает благодаря затиханию музыки. Тот же эффект ослабления динамики до наступления полной и долгой тишины мы обнаруживаем в фильме «Потасовка среди мужчин» в сцене со взломщиками сейфа. 5. Наконец, изменение динамики в киномузыке функционирует так же, как в автономной музыке, то есть связано с выразительностью чисто музыкальной. Итак, мы видим, что динамика, подобно инструментовке, обладает в музыке кино гораздо более широким полем деятельности, чем в автономной.

можно сказать, что мы тут имеем дело только с форте и меццо-форте. Собственные шумы звукозаписи фильма отрезают для кино сферу пиано и пианиссимо.

Необходимо еще остановиться на фактурном изложении. Разумеется, оно подвержено таким же быстрым изменениям, как все элементы в кино, но сильно отклоняется от традиционного насыщенного строения оркестровой музыки. Технические условия записи принуждают композитора искать новый состав инструментов, чтобы они не утратили специфики своего звучания. Ансамбль менее насыщенного звучания, который порой использует самые нетипичные инструменты, часто звучит в кино значительно лучше. Здесь возможно как гомофонное, так и полифоническое строение, причем последнее, как уже говорилось выше, может быть носителем особых «значений». Что фактура изложения музыки в кино в состоянии выполнять также самостоятельные драматургические функции, показывает японский фильм «Семь самураев»: лейтмотивом «семи праведников», которые решили освободить японскую деревню от террора банды разбойников, является спокойная, маршеобразная, полная достоинства мелодия. Она звучит как одnogолосная при появлении первого самурая. Но когда их уже двое, она становится двухголосной, и с ростом группы самураев ее фактурное изложение все больше уплотняется, но она сохраняет ритм марша, спокойный, мужественный и серьезный.

Фрагментарный характер музыкальных эпизодов в кино, конечно, оказывает влияние на музыкальную архитектуру. Периодичность как принцип, требующий времени для своего развертывания, не подходит для киномузыки, так как частая смена кадров не дает возможности его осуществить. Периодический принцип построения осуществляется только в законченных формах, таких, как песня, хор и пр., которые могут рассчитывать на то, что будут исполнены до конца. Там, где музыка строится по принципу квадратности, к ней должна быть приспособлена архитектура зрительного ряда. Например, это имеет место при мультипликационной экранизации увертюры к «Вильгельму Теллю» Россини в фильме «Концерт джаза», где Дисней достиг идеального соответствия движения в кадре и музыке, скоординировав протяженность каждого такта с длиной ленты. В фотографических художественных фильмах такой идеальный параллелизм трудно осуществить. В «Александре Невском» Эйзенштейн, как известно, иногда удлинял

зрительные эпизоды, чтобы не сокращать музыку Прокофьева. Обычно режиссеры обходятся с музыкой безо всякого стеснения и иногда прерывают ее даже среди фразы. Поэтому киномузыка преимущественно пользуется методом развертывания мотивов, которые каждую секунду можно ликвидировать или, если нужно, развить шире. По той же причине тематический материал отдельных музыкальных фраз должен быть очень сжатым. Это скорее мотивы, фразы, чем развернутые темы. Характер и функции киномузыки требуют максимальной лаконичности языка композитора.

Нам остается обсудить еще одну очень интересную проблему: могут ли и в какой мере определенные типы музыкальных форм найти отражение в общей форме фильма или, другими словами, могут ли некоторые типичные для музыки композиционные методы построения отразиться в формировании зрительного ряда? Несомненно, что тесное взаимодействие изображения и музыки в звуковом кино иногда наталкивало режиссеров на подобные мысли, тем более, что издавна существуют фильмы, которые снимались на готовую автономную музыку.

Отдельные советские теоретики кино усматривают воздействие музыкальных форм на само развертывание визуального ряда в фильме. Так, например, Е. Добин [545], анализируя фрагмент фильма «Александр Невский» Эйзенштейна с музыкой Прокофьева, в частности эпизод «Вставайте, люди русские», видит в нем перенесение в визуальную сферу формы фуги. Аналогичную мысль высказывает другой советский теоретик кино — Н. Иезуитов [147], отмечая в фильме «Мать» Пудовкина элементы сонатной формы. С другой стороны, многие теоретики в сонатной форме видят отражение форм сценической драмы. Однако рассуждения такого рода представляются мне необоснованными, так как связь в данном случае ограничивается общеструктурными аналогиями между различными видами искусства.

По мнению Гаврака [565], в 1920 году немой фильм «L'homme du large» был сознательно построен по принципу музыкальной сонатной формы, а в 1930 году фильм «Море воронья» построен по музыкальному образцу в репризной форме с контрастирующей средней частью. Стремления перенести принципы строения музыкальных

форм на структуру фильма как законченного произведения уже имеют значительную давность. Во французском фильме «Бальное карне» сделана попытка применить вариационную форму в качестве конструктивного принципа. Действие фильма состоит из ряда воспоминаний о различных балах, связанных с переживаниями героини. «Темой» вариаций служит здесь сама героиня и мир ее чувств, которые ассоциируются со старым бальным карне. С музыкальной стороны это мелодия вальса, которая вновь и вновь возвращается в различной обработке, и с каждым новым эпизодом оживляет воспоминания героини об одном из ее романтических приключений. К сожалению, в этом фильме драматургическая вариационная форма не находит полного соответствия в музыке.

В советском фильме «Человек идет за солнцем» тема «ребенок и солнце», разработанная в разных эпизодах по принципу вариационной формы, пронизывает весь фильм. Нормальной фабулы, какая бывает в игровых фильмах, здесь нет. Зрительный ряд построен по принципу музыкальной формы, и тема ребенка, бегущего за обручем, возвращается многократно, переплетаясь с другими темами. На серьезную роль вариационного принципа в киномузыке указывает также Эйслер, ссылаясь на обработку «темы дождя» в одном из его фильмов. Недавно польский композитор Т. Берд положил в основу интеграции фильма «Самсон» форму вариационного цикла. Имеется немало фильмов, музыка которых более или менее близка даже к форме симфонии (см. «Песня о Цейлоне»).

Другой метод объединения фильма по музыкальному образцу состоит в использовании одного и того же материала в заглавных титрах и в эпилоге, как, например, в румынском фильме «Тайна шифра», где в обеих крайних частях появляется один и тот же материал, который трижды наслаивается один на другой: шум боя, стук пишущей машинки, голос командира и главные мотивы фильма; все это в заглавных титрах сообщает о предстоящем, а в эпилоге служит для обобщения. Перенесение принципа репризности (А—В — А) на общее построение фильма совершенно явственно образует замкнутую форму. Пример формы А — В — А в зрительной сфере дает фильм «Петербургская ночь», который на-

чинается с длинного эпизода, показывающего снежную бурю и занесенные снегом русские дороги, и заканчивается теми же кадрами, но теперь уже наполненными трагическим настроением, вытекающим из всего действия.

На общую структуру фильма иногда переносят форму рондо. Здесь через все действие фильма проходит, постоянно повторяясь (хотя и каждый раз измененный), кинематографический фрагмент, который функционирует как рефрен. Такую форму мы находим в немецком фильме «Мы — вундеркинды», где кадры, показывающие пианиста и певца, которые аккомпанируют немому фильму и комментируют показанные сцены из него, выполняют эту функцию. Мы имеем здесь «фильм в фильме», причем показанные в звуковом фильме сцены из немого кино составляют своего рода комментарий к содержанию сцен текущего фильма. Это дает сильный эффект. Так, в тот момент, когда показываемый немой фильм сообщает о смерти нациста, пианист в иронически комментирующем звуковом фильме играет веселую польку, и его коллега указывает ему на неуместность этой музыки в данный момент; а когда в сцене свадьбы пианист заиграл «Свадебный марш» Мендельсона, ему замечают, что на свадьбе нациста нельзя исполнять произведения композитора — еврея. Однако здесь в рефрене заключена не главная тема, как в музыкальном рондо, а лишь комментарий автора. Форма рондо является тут результатом драматургической концепции.

На зрительный ряд фильма могут быть перенесены даже такие методы музыкальной интеграции произведения, как техника лейтмотивов, свойственная таким музыкальным жанрам, как музыкальная драма или симфоническая поэма. Речь идет здесь не только об определенных образах и ситуациях, которые все время возвращаются, будучи естественно связанными с действием, но также о кадрах, именно не связанных непосредственно с действием: они все же вплетаются в его ткань, каждый раз вновь в него монтируются, сами о чем-то говорят и таким образом способствуют созданию общей атмосферы настроения. В советской экранизации «Гамлета» это происходит в кадрах, показывающих море, по содержанию обоснованных только тем, что королевский замок стоит на скалистом морском берегу.

В польском экспериментальном фильме «Жизнь прекрасна» музыкальные методы воплощения явно применены к монтажу зрительного ряда: связь между двумя соседними сценами заключается только в сходстве их структур, по содержанию они независимы одна от другой. Например, кадр со множеством купающихся на пляже Рио-де-Жанейро (воздушная съемка) прямо переходит в кадр, изображающий толпу одетых в белое японцев во время богослужения в Хиросиме, а танец скелета на картине Иеронима Боша превращается в изображение людей, танцующих словно одержимые рок-н-ролл. Здесь общим для обеих сцен является только «м о т и в» толпы или танца, по содержанию же они совершенно различны. Принцип разработки мотива, типичный для развития в музыкальном произведении, с успехом применен в зрительной сфере.

Точно так же, как мы рассматриваем метод разработки мотивов в зрительном плане как аналогию с принципом музыкального строения, так и метод мотивного контраста мы можем рассматривать как близкий соответствующему музыкальному методу. Монтаж коротких сцен, контрастирующих по содержанию, но переплетающихся между собой и в принципе представляющих параллельные во времени явления, оказывает такое же воздействие, как связь контрастирующих мотивов в музыке. В виде примера можно привести эпизоды из фильма «Совет богов», где сцены совещаний магнатов военной промышленности обеих воюющих сторон, которые спокойно ведут переговоры в Женеве и заключают сделки, сменяются все время сценами развязанной ими войны. Многократные наплывы камеры на эти два далеких один от другого мира, между которыми существует причинная связь, воздействуют очень сильно. Эту скорее подспудную связь контрастирующих сцен подчеркивает звуковой элемент. Щелканье кастаньет испанской танцовщицы, выступающей в элегантном кабаре на берегу Женевского озера, где происходит «Совет богов», непосредственно переходит в треск пулеметов. Здесь режиссер совершенно сознательно оперирует короткими контрастами; их многократные повторения явно об этом свидетельствуют.

Совершенно иначе выглядит проблема перенесения музыкальных форм в зрительную сферу, когда речь идет

об экранизации готовых музыкальных произведений¹. Здесь зрительным фактором полностью управляет музыка, музыкальным акцентам соответствуют акценты в зрительных кадрах, движение в кадре определяется симметрией музыкальных фраз, и движения рисованных форм точно приспособляются к движениям музыкальных мотивов. Меньшие и большие кульминации и цезуры идеально совпадают и даже временное расчленение и архитектура зрительной сферы протекают в точности параллельно музыкальному расчленению.

Совершенно отдельно стоят попытки экранизировать готовые музыкальные произведения при помощи чисто абстрактных средств. На них мы остановимся особо (глава VII, раздел 3). В экспериментальных фильмах проблемы формы как в зрительной, так и в звуковой сфере выступают на первый план, и здесь легче сохранить целостность музыкального развития, тем более что речь идет большей частью о короткометражных фильмах.

1 Попытки создавать фильмы на уже готовую музыку начались в 1930 году с импрессионистского короткометражного фильма Александра и Тиссэ, в котором они старались передать русскую народную песню исключительно с помощью зрительных кадров, изображающих пейзажи (мягко плывут мимо окутанные туманом озера, леса, поля, деревья). В. Руттман предпринял аналогичную попытку «экранизации» произведения Шумана «Ночные пьесы» («*Nachtstücke*») и ограничился лишь кадрами, изображающими воду. Точно так же французский короткометражный фильм «Арабески» Дебюсси (1952) представляет собой зрительную интерпретацию обеих фортепианных арабесок, с той лишь разницей, что режиссер помимо «отражений в воде» включает в визуальную сферу и другие элементы природы. Даже на Гольдбергские вариации Баха, которые играет на клавесине Ванда Ландовская (США, 1952), были засняты странные сцены мойки полов в школе, причем текущая вода, мыльные пузыри, световые блики на влажном полу и т. п. согласовывались с музыкой. 1951 год принес возобновление в кино «Пасифик 231» Онеггера, фильма, созданного в тридцатые годы. Сюда относятся также многочисленные попытки Жермен Дюлак, создавшей короткометражные фильмы, которые должны были зрительно передать лишь общую атмосферу музыки Бетховена, Дебюсси и других композиторов. В послевоенное время была сделана попытка экранизировать музыку А. Жоливе («Французскую сюиту»), А. Веберна («Рождение бюста») и других. Как мы видим, попытки дать кинематографическую, зрительную интерпретацию готовых музыкальных произведений относятся еще к первым годам появления звукового кино.

3. Техника лейтмотивов в киномузыке

Ганс Эйслер резко выступал против техники лейтмотива в киномузыке. Он считал ее одним из вульгарнейших средств построения кинофильма; лейтмотив, по его мнению, это «красная нить для музыкально неподготовленного зрителя»; задача лейтмотива состоит только в оповещении. Эйслер отрицал ценность этого метода в киномузыке. В крупных музыкальных драмах, говорил он, музыкальный атом-мотив служит материалом, на котором основано развитие звуковой ткани; в кино, где самое главное — монтаж отдельных кусков, эта задача отпадает. У Вагнера лейтмотив не только намечает определенный образ или ситуацию, но и символизирует их более глубокий смысл. В кинофильме «задача лейтмотива сводится к обязанности музыкального камердинера с многозначительной миной представлять своего господина» [267].

Нельзя согласиться со столь резкой формулировкой. Лейтмотив может нести более серьезную нагрузку — далеко не всегда только «метафизическую», и он может не только оповещать о появлении героя или о новой ситуации. Недостатки заключаются не в самой технике лейтмотива, а в способе ее применения. Но все же я схожусь в мнении с Эйслером о том, что формообразующая функция лейтмотива в фильме иная, нежели, например, в вагнеровской музыкальной драме.

Лейтмотивы в музыкальной драме, как субстанциональная основа единства звуковой ткани, выполняют не только информационные, но и формообразующие функции; в кинофильме они выполняют также задачу интеграции всего кинопроизведения, а не только его звукового ряда. Они, правда, не создают единства музыкальной формы, но служат основой для интеграции музыкального материала, музыкальной субстанции, которая со своей стороны, независимо от формальной структуры музыки, может создать предпосылки для единства музыкального развития. Прерывный характер киномузыки требует особенно органичного единства звуковых структур, а техника лейтмотива весьма этому содействует.

На этом в первую очередь и зиждется значение лейтмотивов в создании формы в кинофильме:

благодаря своей несущей содержание нагрузке они не только должны служить характеристике персонажей и элементов действия, но и объединять своей звуковой формой музыкальный ряд. В опере важнее первая из этих двух функций, в фильме, наоборот, вторая.

Роль лейтмотивов в прерывной звуковой ткани киномузыки сравнима с ролью актера: олицетворяемая актером личность сохраняет свое постоянное место в развитии фабулы уже потому, что зритель узнает в нем при каждом новом его появлении ту же личность; он «играет» даже тогда, когда его на экране не видно. Подразумеваемая жизнь киногероев остается для кинозрителя непрерывной, хотя сами киногерои не присутствуют на экране непрерывно. Аналогичным способом достигается и драматургическая непрерывность музыки в фильме, когда дело касается связи между отдельными вступлениями лейтмотивов. Они появляются как одни и те же или специфически видоизмененные мотивы и создают звуковую связь между прошедшими и настоящими кинокадрами, связь музыкально-драматического характера.

Однако лейтмотивы выполняют в кинофильме и другие задачи. Так, они дополняют характеристику образов прежде всего такими чертами, которые кинокадры самостоятельно выразить не могут. Они дают национальную, социальную, эмоциональную характеристику, могут даже до известной степени прояснить характер персонажа, нарисовать портрет героя с такой стороны, с какой нельзя дать его зрительно. В советском фильме «Гроза», например, вся атмосфера тупости, надутого чванства, мещанского лицемерия в среде русского купечества середины XIX века музыкально охарактеризована плаксивыми интонациями фагота и бас-кларнета в лейтмотиве купца. Примененный мотив не подвижен, он развивается в фильме так, как этого требует действие, выявляя то ханжество, то алчность или глупость этого персонажа.

В советском фильме «Дон-Кихот» постоянным изменениям подвергается мотив странствий; в зависимости от содержания сцены и даже от пейзажа он принимает разный характер: трагический в сцене, где разбойники забрасывают Дон-Кихота камнями, и доходит до самых тонких звучаний в сцене смерти Дон-Кихота.

Отчетливую характеристику дает лейтмотив в кинофильме «Она танцевала только одно лето», который неуклонно сопровождает образ придурковатого увальня. В старом фильме «Аэроград» характеристика с помощью лейтмотива выступает особенно ярко: здесь мальчик-чукча, которого влечет к себе вновь выстроенный город, где он хочет учиться, постоянно характеризуется чукотской песней, старообрядцы — старинным церковным пением; иной мотив неотступно сопровождает образ самурая, народная песня — охотника и т. д. Резкие контрасты между этими лейтмотивами способствуют тому, что они запечатлеваются в памяти зрителей и правильно воздействуют как музыкальная характеристика, дополняющая зрительный образ героев. Иногда лейтмотивы применяются чересчур назойливо

Если лейтмотивы в непрерывной музыкальной разработке сопровождают весь фильм и ими злоупотребляют, они теряют свои специфические функции, так как слушатель уже не отличает их от множества других мотивов. Так, например, в фильме «Странная любовь Марты Айверс» их почти сорок, но самые важные из них (символы доброй и злой любви, а также баллада) повторяются чаще других и соответственно легче запоминаются. В фильме «Хиросима — моя любовь» лейтмотивов всего десять, и их нетрудно запомнить и различить по значению.

Какую важную драматургическую роль может играть лейтмотив, позволяет судить американский фильм «Окно во двор», где мотив композитора несколько раз появляется как музыка в ее естественной роли: вначале данная фрагментарно и в виде импровизаций, потом исполненная композитором на рояле и наконец — инструментальным ансамблем. Мотив этот имеет большое драматургическое значение в сцене, где одинокая соседка музыканта отбрасывает мысль о самоубийстве и решается войти в его комнату; здесь лейтмотив дает понять зрителю, что два одиноких человека скоро перестанут быть одинокими. Тот же лейтмотив, как основная мысль всего действия, с жизнеутверждающей силой звучит в финале фильма, когда конфликты фабулы разрешаются благополучно.

Между прочим, лейтмотив играет центральную драматургическую роль и в тех случаях, когда, в точном

соответствии с характером сюжета (как мы видим это в «Балладе о солдате»), в различной форме, в различной инструментовке, с совершенно различной эмоциональной окраской он включается в отдельные ситуации: то он исполняется одним голосом с четкой интонацией народной песни (в заглавных титрах), то слышим его в кадре, изображающем перекресток дорог; к концу сцены он драматически звучит у литавр; когда герой едет в отпуск к матери, мотив подхватывают скрипки, затем, трагически напряженный, исполненный всем оркестром, он звучит в сцене воздушного налета на поезд, а позднее снова очень сокровенно одиноко и грустно, когда солдат бредет по безлюдной дороге к фронту, и т. д. Основной лирический тон этого лейтмотива, который превосходно сочетается с чистым, светлым образом героя, сообщает всему фильму особую атмосферу. Итак, этот мотив выполняет гораздо более глубокие задачи, нежели «извещение» о герое. Связующая функция мотива здесь неоспорима. Наряду с лейтмотивом героя в этом фильме ясно слышится и другой — лейтмотив девушки; он всегда связан с этим образом, даже в сцене, где солдат уже только вспоминает о своей встрече с нею.

Аналогичным способом модифицируется в советском фильме «Ветер» мотив «странствий» молодых комсомольцев, которые пробиваются из Сибири в Москву. Его звучание сгущается, когда нарастают трудности; он делается трагическим похоронным маршем, когда гибнет один из комсомольцев, и вырастает до драматической мощи в эпизоде расстрела белыми группы людей. Когда последнего оставшегося в живых комсомольца на носилках выносят на московскую площадь, лейтмотив странствия переходит в мелодию победоносной революционной песни, подводя оптимистический итог трагической сцене.

Приведенные примеры доказывают, что лейтмотивы в своей всякий раз видоизмененной форме немало способствуют развитию действия и служат интеграции общего течения фильма; но пример «Баллады о солдате» одновременно показывает необходимость ограничиться лейтмотивами лишь для характеристики главных героев, причем эти лейтмотивы по своей звуковой структуре должны настолько отличаться друг от друга, чтобы кинозритель легко разграничивал их по функциям;

кроме того, они должны сильно контрастировать с музыкой в ее других функциях. Особенно наглядно мы видим это в фильме «Дама с собачкой», где лейтмотив дамы, он же и мотив любви, резко противостоит остальной музыке фильма: пошлomu оркестру на пароходе, музыке домашнего концерта, игре на гитаре в ресторане или на представлении «Гейши» в провинциальном театре.

К технике лейтмотива в фильме должны предъявляться очень высокие требования в отношении драматургии, ибо лейтмотивы должны прояснить основной конфликт фабулы и участвовать в перипетиях действия. Иногда лейтмотив, символизирующий конфликт, несколько раз возвращается в неизменном виде (например, в фильме «Швед-лотерейщик», где он символизирует надежду крестьянина на большой выигрыш). Мотив возвращается даже тогда, когда родственники уже идут за его гробом. Банальный, безвкусный, нарочито вульгарный, он даже в такой форме звучит довольно трагично.

В американском фильме о диком Западе «Мой друг Шейн» мы слышим только диалог взаимно переплетающихся и взаимопроникающих лейтмотивов пришельца и жены фермера. Эта музыка намекает зрителю на зарождающуюся между ними, возможно еще неосознанную, любовь. Лейтмотивы как «информация» здесь применены необыкновенно тонко, ибо они информируют не о персонажах, которых мы видим в кадрах, а о чем-то, чего кадры показать не могут.

В фильме «Пять патронных гильз», повествующем об одном из эпизодов гражданской войны в Испании, характер лейтмотивов также отражает основной драматургический конфликт. Здесь речь идет о «конфликте» между отрядом Интернациональной бригады и природой, скалистыми горами, где побежденные революционеры пытаются спрятаться. Людей сопровождает сухой мотив барабана, к которому присоединяется мотив испанской революционной песни; пейзаж — пустынные, безводные, сожженные солнцем склоны известковых гор — подчеркивается унылым мотивом одинокой флейты. Первый мотив, символизирующий бойцов, постепенно замедляется, по мере того, как они все больше изнемогают от голода и жажды; раздававшаяся вначале дробь барабанов при

последнем возврате мотива переходит в неестественно аргументированный топот их шагов, когда они, смертельно усталые, дрожащие от лихорадки, пробиваются к своим; и еще раз он возвращается в первоначальной форме как обобщение, как символ.

Уже из этих немногих примеров явствует, что лейтмотивы могут относиться не только к отдельным персонажам фильма, но и к определенным узлам действия, ситуациям, эмоциям, даже к общей идее.

И еще одно: примечательно, что, например, в лейтмотиве царя Ивана из фильма «Иван Грозный», как пишет Васина-Гроссман [484], есть нечто сходное с победным гимном Александру Невскому в одноименном фильме, равно как и с мотивом Кутузова в опере Прокофьева «Война и мир» и с лейтмотивом в опере Римско-го-Корсакова «Псковитянка». Это родство, по мнению автора, указывает на то, что в русской музыке существует в разных жанрах обобщенная характеристика типичного образа; здесь это — «властитель и герой». Мы упомянули об этом, чтобы показать, что звуковой образ лейтмотивов определяется типом персонажа и его драматургической функцией и что сходство между этими характерами и функциями, естественно, порождает известное сходство между характеризующими их лейтмотивами.

Лейтмотивы представляют собой что-то не произвольно построенное, а являющееся «знаком» определенного содержания, выраженного визуально. Это итог определенных представлений, мыслей, идей композитора о том, что они должны сопровождать. Только потому лейтмотивы и могут выполнять свои задачи в кинофильме или в опере. Техника лейтмотивов должна осуществлять драматургическую связь между изобразительным кадром и музыкой, но она должна проистекать из понимания этой связи зрителем. В качестве музыкальной характеристики лейтмотив, который сопровождает образ, может не только помогать объединению зрительной сферы со звуковой, а иногда даже замещать первую. Лейтмотивы, разумеется, могут применяться в кинофильме либо синхронно, то есть одновременно с образом, либо вместо него; в последнем случае они своим содержанием дополняют изображение по принципу контрапункта.

Порою лейтмотив предвосхищает некоторые фрагменты действия или ситуации. Интересный пример мы видим в фильме Чаплина «Мсье Верду», где музыка всякий раз предупреждает о новом преступлении или о новой жертве преступления еще до того, как оно совершается. Тревожный мотив возникает всегда в ту минуту, когда в поле зрения господина Верду появляется еще одна одинокая и богатая женщина, которая затем становится его жертвой. Этот мотив вызывает в нас напряженное ожидание, он, так сказать, заранее извещает о предстоящем развитии действия. В фильме «Мой друг Шейн» угрожающий, невероятно заостренный ритмически, мелодически и инструментально, чрезвычайно характерный мотив всегда звучит перед каждым новым преступлением банды. Он выполняет две функции: предупреждает о грозящей опасности и в то же время характеризует участников банды, указывая на то, что опасность исходит именно от этих людей.

Случается, что лейтмотив, связанный с персонажем или ситуацией, всегда звучит в одинаковом тембре, скажем, в мрачном тембре контрабасов и фаготов (мотив Рогожина в кинофильме «Идиот») или только на губной гармошке (мотив фермера в фильме «Мой друг Шейн») и т. д. Но в основном формы исполнения лейтмотива меняются; точно приспособляясь к фабуле, они передают перемены в настроении персонажа, которого сопровождают. В фильме «Возвращение Максима» (вторая часть трилогии о Максиме) лирическая песенка служит лейтмотивом героя, как в заглавных титрах (звучащая инструментально), так и позднее, когда он поет песню любимой девушке, и дальше, когда ее подхватывают дети старого токаря, чтобы заглушить чтение революционной прокламации, а Максим ими дирижирует. Эту песенку играют также на гармошке в рабочем поселке. Лейтмотив неизменно звучит как музыка, относящаяся к кинокадру, не теряя, однако, своего значения лейтмотива.

Аналогично функционирует в качестве лейтмотива в фильме «Мулен-Руж» (история жизни Тулуз-Лотрека) знаменитый вальс Ж. Орика, который исполняется как в кадрах, изображающих Мулен-Руж, так и за кадром, в самых разнообразных функциях и формах; в разных сценах он каждый раз несет определенное высказывание, которое пробуждает в нас разнообразные ассоциа-

ции. При этом один и тот же всегда внутрикадровый музыкальный отрывок играет различные роли.

Лейтмотивы имеют большое значение в «полифонической» структуре фильма: благодаря им одну линию действия можно давать только визуальными средствами, вторую — только средствами музыки. Таким образом, техника лейтмотивов обогащает визуально-музыкальный контрапункт и одновременно концентрирует во времени кинематографическое высказывание.

В кинематографии делаются опыты применения техники лейтмотивов очень свободно, асинхронно, не отказываясь, однако, от ее функции как связующего звена всего произведения. Мы уже говорили об упорно возвращающихся музыкальных фрагментах в польских фильмах «Последний день лета» и «Поезд», где частое повторение одной и той же мелодии передавало только настроение, «климат» действия, сама же мелодия не была связана ни с чем конкретным. Здесь перед нами техника лейтмотивов очищенная, свободная от семантики. В обоих названных фильмах «главный мотив» явно не относится к кинокадру, источник его звука «нелогичен» по отношению к кинокадру, он комментирует не определенные эпизоды или ситуации, а нечто, лежащее за пределами эпизодов, за пределами показываемого действия, за пределами изображаемого мира. В известной мере он является музыкальным комментарием к философскому «подтексту» кинофильма в целом. Он «намечает» в обобщенном виде следствие изображенного конфликта, ибо с самого начала определяет, так сказать, направление, в котором разрешится конфликт.

Иногда роль лейтмотива может выполняться определенным типом шумовых эффектов. Так в кинофильме «Ветер», наряду с музыкальным лейтмотивом странствий, применяется шумовой эффект — грохот поездов. Он сопровождает все тяжкие приключения группы комсомольцев. Глухой гул, скрежет, визг тормозов, шипение пара, крики толпы и другие звуки нарастают и ослабевают, но всегда создают фон, на котором развиваются все события фильма. Эти шумовые эффекты не только необходимый коррелят содержания отдельных сцен, но и символ самой дороги.

Для того чтобы лейтмотив действительно стал «лейтмотивом», необходимо, чтобы связь между опреде-

ленным персонажем или определенной ситуацией и сопровождающим их музыкальным мотивом была установлена с момента его первого появления. Так режиссер вызывает определенные, желательные для него ассоциации зрителя. Каждое последующее повторение такого мотива, пусть даже в измененном виде, закрепляет эту связь и усиливает в нас чувство образного «смысла» данного мотива. В уме у нас возникает ассоциативная условность, действующая только для данного фильма. Лейтмотивы, не имеющие достаточно четкого музыкального рисунка, либо вовсе не в состоянии вызвать желательные ассоциации, либо делают это с большим трудом. Для кинозрителей, не обладающих достаточной музыкальностью, драматургическое действие лейтмотива также остается нераскрытым. Слишком резкое и преждевременное изменение лейтмотива может также затруднить возникновение ожидаемых ассоциаций. И наконец, примитивное применение техники лейтмотивов может свести на нет выполнение им драматургических функций. Не заходя так далеко, как Эйслер, мы все же должны установить, что правильный и самый сильный эффект этого драматургически-формального средства в кинофильме прежде всего зависит от того, как его применяют и используют.

4. Песня в звуковом фильме

Одной из самых распространенных законченных самостоятельных музыкальных форм в кино является песня. Благодаря своему небольшому объему, а также своему преимущественно строфическому строению песня может выступать как нечто цельное.

Так как, в зависимости от кинематографической ситуации, можно выбирать самые разнообразные формы песен и их исполнения, их популярность в кинофильме еще больше возрастает. Но главная причина, почему песня в кино играет особую роль, заключается в специфике тех функций, в которых она выступает (чаще всего в кинокомедии или кинооперетте, но также и в игровых фильмах другого рода). Песня звучит в таких ситуациях, в каких встречается в реальной жизни, где она более или менее органично мотивирована.

В опере герои «разговаривают» друг с другом исключительно в форме пения и тем самым подчиняются условностям, весьма далеким от реальности; но в оперетте

и музыкальной комедии музыка, наряду с диалогом, уже только один из двух возможных способов высказывания и появляется только в определенных местах. Благодаря этому она, как специфический конденсатор эмоций, конфликтов, ситуаций, приобретает особый вес. В опере все действие служит для музыки как бы канвой, в оперетте и кинокомедии песня приспособляется к каждой данной ситуации. Здесь, следовательно, отношения между действием и музыкой складываются совсем по-иному. Кино примыкает к практике оперетты, но в нем, не в пример оперетте, включение в фильм песни всегда убедительно мотивировано. Из всей совокупности мотивировок мы выделим только самые типичные: песня может быть исполнена в изображаемом в кадре концерте, на уроке пения, в баре, мюзик-холле и т. д.; она может быть представлена как песня, исполняемая героем для себя; ее могут исполнять и для кого-нибудь, например для любимой женщины или ребенка; она может возникнуть во время праздника, работы, как солдатская или как детская песня; народную песню могут петь во время работы в поле; это может быть церковное, рождественское пение; песня может быть представлена как импровизация композитора или в стадии ее сочинения; песня может, в зависимости от ситуации, прозвучать с патефонной пластинки, с пленки, из радиоприемника, телевизора и т. д.

Мотивировки иногда бывают очень художественными, и тогда это — одно из режиссерских достижений музыкального фильма.

Приведу несколько кратких примеров: в кинофильме «Пепел и алмаз» функция песни испанских революционеров, которую два бывших бойца в Испании слышат в граммофонной записи, состоит в том, чтобы пробудить у героев воспоминания; в «Мусоргском» композитор поет собственную песню, чтобы разъяснить оперным певцам, как ее следует исполнять; в фильме «Часы надежды» американский солдат напевает советскому ребенку американскую колыбельную песенку, спасая его в лодке от фашистов; в фильме «Встреча на Эльбе» песня, долетающая через окно в квартиру фашиста, который готовится к побегу, звучит как символ другого мира и одновременно возвещает о приближении советских войск и т. д.

Песня большей частью звучит в кадре, она слышна не только кинозрителям, мы предполагаем, что ее слышат и герои фильма. Здесь это музыка в ее естественной роли. В кинофильме поющий человек — просто герой, поющий по ходу действия, в опере он — персонаж, который в любой ситуации высказывается в пении и только в пении. Песня в фильме обращена к изображаемым на экране «слушателям», она влияет на их переживания, поведение, то есть участвует в развитии действия¹.

Песня в фильме, прежде всего сольная, представляет не только себя, но одновременно и определенный тип исполнения. Такой момент может быть использован в фильме весьма специфическим образом: помимо уже известных драматургических эффектов (герой может два раза пропеть одну и ту же песню в зависимости от настроения совершенно по-разному; песню можно прерывать, перебивать смехом, возгласами или разговорами), в кино известен эффект наложения песни на другие звуковые явления. Пример двух солдатских песен, песен двух поколений солдат, наложенных друг на друга (в фильме «Первый день свободы») показывает, что функция их гораздо глубже, чем просто песни в кадре!

В опере пение, в силу специфики жанра, относится к каждой фазе действия; песня в кинокомедии или кинооперетте выступает лишь в отдельные моменты и потому приобретает несколько иное значение. В то время как в опере (и в оперетте, большей частью) поют все персонажи, в кинофильме это делают лишь немногие и изредка; вступление песни в кадр должно получить соответствующее драматургическое обоснование. Не всегда, к сожалению, это обоснование достаточно, что, разумеется, снижает художественные достоинства и кинофильма, и песни. Сущность так называемых «сценариев для музыкальных фильмов» и состоит в том, чтобы найти музыке хорошо мотивированное, изобретательное применение в качестве «предмета действия». Содержание фильма «Волга-Волга» — конфликт между двумя самостоятельными коллективами, которые едут в Москву на конкурс, — открывает возможности для многочисленных

¹ Очень интересные высказывания о роли песни в советских фильмах найдет читатель в работах Васиной-Гроссман [577] и Шиловой [608], а также в книгах Корганова и Фролова [578] и Фрид [601].

эффектов подобного рода, так же, как восхождение по общественной лестнице венецианского гондольера («Шепчет любовь») или превращение шофера в оперного тенора («Музыкальная история»). Здесь названы лишь немногие кинофильмы, показывающие, какой многосторонней и остроумной может быть мотивировка песни в кинофильме.

Иногда песня может быть лейтмотивом всего действия, и тогда каждое ее возвращение в новой ситуации приобретает новое значение и таким образом делается важным моментом действия, как в только что упомянутом фильме «Волга-Волга». В качестве лейтмотива песня часто связывает воедино и двигает вперед действие или же функционирует по образцу симфонической коды в финале фильма, причем иногда она даже продолжает звучать как эмоциональное обобщение всего фильма, когда изображения уже нет.

Для того чтобы «играть» в фабуле, песня должна быть конкретно связана с показываемой ситуацией, она должна войти в кадр с достаточной фабульной мотивировкой; но в то же время она должна иметь обобщающий смысл, а не оставаться только эпизодом, отвлекающим от главного или фоном для действия. Она может иногда быть выделена в символ чего-то более возвышенного, как, например, «Колыбельная» в фильме «Цирк», которую белые люди пели маленькому негритянскому мальчику. В такой функции песня превращается в некий «отвлеченный конденсатор» фильма и по своему общественному значению может далеко превзойти значение всего фильма¹.

¹ О том, как велико может быть значение песни в фильме, свидетельствует судьба многих песен Дунаевского, первые слова которых иногда приобретали значение, выходящее за пределы значения самого фильма. Мотив песни «Широка страна моя родная» из кинофильма «Цирк» превратился в позывные московского радио. Мелодии некоторых песен из советских фильмов проникли в фольклор, и этнографы нашли их вновь в отдаленных республиках, где они уже успели переплестись с интонациями местных народных песен. Песня Шостаковича из кинофильма «Встречный» уже много лет известна в Швейцарии в виде свадебной песни, а в США — она песня мира. Песни-лейтмотивы из французских фильмов «Каникулы господина Юло» и «Мой дядя» нашли широкое распространение в репертуаре французских шансонье. В период с 1933 по 1938 год к музыкальному сценарию предъявлялись требования обязательного включения песни в качестве «лейтмотива». Но эта мода устарела, как многие другие до и после нее.

Разумеется, жанр, тип песни, ситуация, в какой она поется, ее функция в развитии действия бывают весьма различны. Песня в кинофильме может быть народной, и в таком случае она с самого начала выполняет информационные задачи. Она указывает на среду, где происходит действие, или на национальность певца и т. д. Негритянская песня, например, несет иную информационную нагрузку, по сравнению с песней-мазуркой, русской народной песней или тирольской. Здесь песня несет прямую, сконденсированную информацию и берет на себя важные задачи в отношении зрительного ряда. В экзотических фильмах она сразу создает атмосферу «экзотики», более того, обстановку данной этнической среды.

Совершенно иную выразительную атмосферу, чем деревенская народная песня, дают песни городских предместий; и опять-таки иначе воздействуют сентиментальные, старинные песенки Беранже или вальсы, и совсем по-другому — джазы или шлягеры, которые уже потому способны более точно охарактеризовать время действия, что они очень быстро выходят из моды. Совсем другое выражение имеют солдатские, студенческие, революционные рабочие песни. Каждый из этих жанров несет с собой свой круг ассоциаций, связанных для кинозрителя с определенными представлениями о времени и месте, общественной среде или общем настроении, и в этом смысле доставляет широкую информацию. Эта обобщающая сила излучается на фильм в целом, и песня, если она, конечно, обладает нужными художественными достоинствами и правильно применяется, играет важную роль в интеграции всего фильма.

Следует еще принять во внимание, что песню в фильме легче всего запомнить, ибо она всегда связана с конкретными кинокадрами, с действием, она связана со словом, она имеет шансы различными путями проникнуть в сознание и закрепиться в памяти. Особенно если песня как лейтмотив неоднократно повторяется. Из всех путей распространения музыки передача ее через кино — один из самых коротких и простых, и тут опять песня является основной. Ведь у музыки в кино совсем другая публика, чем в концертном зале или в опере; это более широкий круг зрителей, в том числе и публика наименее подготовленная в музыкальном отношении, до которой

простая песенная форма доходит легче всякой другой. Ее воспитательная роль огромна!

Укажу еще раз на то, что песня в отдельных жанрах кино имеет самое разное значение, что есть фильмы, в которых она играет второстепенную роль, и есть другие, где она является главным стержнем всего действия. К последним относятся музыкальные фильмы, прежде всего музыкальные кинокомедии и кинооперетты. В мультипликационных фильмах песня тоже может играть большую роль (вспомните о фильме Диснея «Три поросенка» или «Белоснежка и семь гномов»). В документальном фильме песня функционирует большей частью только как фон. В других жанрах (в экспериментальных, научных фильмах и других) она вообще не встречается.

Как самый жанр кино, где песня особенно хорошо «играет», так и функция самой песни требуют, чтобы песня в фильме была более доходчива, тогда она легко усваивается. Это, естественно, способствует ее популярности и ее самостоятельной жизни за пределами кинофильма.

Песня в фильме, конечно, оказывает замедляющее действие на темп развития фабулы. И тут опять-таки задача режиссера — компенсировать вытекающую отсюда статику большей динамикой смены кадров.

Использование песни — это самый старый, самый простой и реалистический метод введения музыки в кинофильм. Не удивительно, что этот метод очень рано был применен в звуковом кино. Хотя песня, конечно, и по сей день еще играет определенную роль, но во многих жанрах сейчас ее применение уже ограничено.

5. Инструментовка киномузыки

Проблеме инструментовки киномузыки следовало бы посвятить отдельную книгу. В объеме одной главы ее невозможно исчерпать¹. С другой стороны, ее нельзя

¹ Проблеме инструментовки киномузыки очень давно стали посвящать специальные работы. Одним из первых анализирует эту проблему Л. Сабанеев [123] в книге, которую мы уже цитировали, а в последнее время — Э. Мазетти [338].

подвергнуть детальному рассмотрению, не имея в распоряжении всех партитур, а это, разумеется, недостижимо. Вот почему мы вынуждены ограничиться замечаниями, которые не претендуют ни на точность, ни на более или менее исчерпывающий музыкально-теоретический анализ. Мы можем касаться проблем инструментовки только на основании нередко лишь однократного прослушивания музыки фильмов.

В проблеме инструментовки киномузыки имеются два аспекта. В сценах, где музыка выступает как музыка в кадре (особенно если источник звука показан), она нуждается в реалистической инструментовке, то есть в применении тех инструментов или инструментальных ансамблей, которые продиктованы сценарием. Там, где музыка применяется в одной из других своих многочисленных функций, допустима, наоборот, большая свобода, хотя и в таких случаях выбор инструментов в значительной степени зависит от содержания данной сцены. Ибо, как все описанные выше элементы музыки, инструментовка тоже должна служить визуальной сфере, действовать совместно с ней. И иногда это получается превосходно, потому что тембровые краски вызывают непосредственные ощущения.

Принципиально в кино допустима любая инструментовка, коль скоро она функционально связана с кадрами и оправдана общей линией драматургии. Когда музыка появляется в кадре как предмет изображения данной сцены, она должна адекватно соответствовать его содержанию; если она сопровождает кульминационный пункт действия, она большей частью бывает насыщенной; изображая только фон, она будет более прозрачной, хотя возводить это в принцип не следует. Партитуры американских фильмов чрезмерно однообразны в смысле метода аранжировки, так что всякая композиторская выдумка нивелируется. В Польше в этом отношении наблюдается большая свобода, хотя уровень иллюстрации также очень неровен. Принцип выступления оркестра в полном составе при показе заглавных титров и в эпилоге или в особо важные моменты уже давно пора сдать в архив. И здесь сегодня уже ищут новых средств.

Характер инструментовки к киномузыке в большой степени определяется техническими возможностями звукового кино. Некоторые инструменты или группы инст-

рументов в кино «не фотогеничны», они (это относится, в частности, к скрипкам) плохо воспринимаются и репродуцируются микрофоном; другие, наоборот (например, деревянные и медные духовые, арфа, челеста и даже рояль), сохраняют свой тембр и чрезвычайно пластично выделяются в звуковом поле.

Микрофон до некоторой степени стирает индивидуальные тембровые различия, особенно в насыщенной оркестровой инструментовке. Вот почему на первое место выступает требование, чтобы инструментовка была ка-мерной, оно диктуется тенденцией к понятности и избирательности звучания. Условия техники записи заставили искать новые, необычные составы инструментов; этот процесс вырос до сознательного эстетического постулата, тем более что та же тенденция проявилась и в автономной музыке. Кино оказало ей в этом смысле существенную поддержку.

В кинофильме инструменты чаще всего индивидуализированы, они подчинены фабуле: кто-то играет на скрипке, рояле, губной гармошке или на гитаре. Но использование инструмента не всегда бывает связано с показом источника данного звука.

Определенная инструментовка может помочь и характеристике героя: определенный тип киногероя играет на аккордеоне, другой — на рояле, причем, разумеется, и то, что они играют, указывает на тип героя. Иногда, это достигается средствами контраста. Когда в советских военных фильмах солдаты играют на гармошке, то характер исполнения не противоречит характеру персонажей. Но когда в польском фильме «Тень» террорист наигрывает на мандолине сентиментальную мелодию, эта игра и тип инструмента уже добавляют нечто важное к характеристике персонажа: сентиментальность бандита, который может растрогаться от лирической мелодии и хладнокровно убить человека. Следовательно, и инструментовка может быть использована по отношению к кадру синхронно и асинхронно.

Но прежде всего она может быть однофункциональной и полифункциональной, может создавать «подтекст». В фильме «Семь самураев» после освобождения японской деревушки от наводивших на нее ужас бандитов вся деревня коллективно сеет рис; и здесь народная мелодия на японской флейте вносит в сцену несколько раз-

личных «подтекстов»: эта игра; в ритме работы указывает на магические, древние функции инструмента, подчеркивает деревенскую атмосферу, национальную специфику сцены, и прежде всего — воцарившийся в деревне покой.

Совсем па иную обстановку, другой склад мышления указывают игра на фортепиано в фильмах о Бетховене и Шопене, звуки польского народного ансамбля в «Юности Шопена» или дробь негритянских барабанов в фильме «Черный Орфей» и т. д. Сам характер показываемых или слышимых в кадре инструментов служит важным фактором для обрисовки среды. Особенно значительную роль играют народные инструменты в экзотических фильмах.

С этим связана и функция тембра, которая ведет свое происхождение от романтической программной музыки и техники лейтмотивов: тембр звука должен характеризовать персонажей фильма, дополнять визуальную характеристику другой, музыкальной. Карикатурные звуки глиссандо на тромбоне, которые у Шостаковича сопровождают мнимого председателя колхоза в фильме «Одна|», характеризуют этот персонаж со звуковой стороны (своим тембром), так же, как в фильме «Часы надежды» резкие звуки флейты-пикколо характеризуют фашистов, а в фильме «Мой дядя» фонически преобразованные звуки рисуют мир снобов.

Еще в «Огнях большого города» Чаплина инструментальные краски служили для характеристики персонажей: когда говорили полицейские, это всегда были низкие тона тромбонов, девушку характеризовали звуки скрипки и даже «разговор» Чаплина с хозяином был великолепно передан диалогом вздыхающих скрипок и мотивами фагота и т. д.

Тембр звука может, кроме того, приобрести значение лейтмотива, если он уже сам по себе несет определенную информационную нагрузку, содержит определенные семантические элементы; напомним лишь о роли альты в автономной симфонической музыке — «Гарольде» Берлиоза. И в киномузыке укоренились некоторые приемы условной выразительности при посредстве тембровых красок. С тембром фагота обычно связываются комические эффекты, с гобоем и вообще с деревянными духовыми — пастораль, с тремоло струнных — нервное на-

пряжение, струнные больше подходят для лирических настроений, медные духовые — для героических эпизодов, звуки органа вызывают у нас ассоциации с религиозными обрядами, клавесина — с минувшими эпохами. Уже давно существует музыкальный «код», осуществляемый только средствами инструментовки.

Какую большую роль играет инструментовка в киномузыке, показывает старый советский фильм «Поручик Кijke» с музыкой Прокофьева. Здесь главным образом средствами инструментовки символизируется вся фиктивность, нереальность центрального героя. Несмолкаемая дробь барабанов, преобладание флейт-пикколо в резком, высоком регистре подчеркивают гротескность марионеток-офицеров при царском дворе, куклоподобных дам и т. д. Мотив поручика, инструментованный соответственно ситуации, пронизывает весь фильм. Очень прозрачно звучит он в сцене, когда штабной писарь по ошибке вносит «поручика Кijke» в список личного состава полка (пиччикато скрипок и отдаленные всплески флейты), торжественными звуками медных духовых сопровождает он фиктивное возведение поручика в генералы и т. п. Изменение состава инструментов — вот главное средство при использовании лейтмотивов как в этом фильме, так и во многих других, ибо оно дает возможность непосредственно ввести зрителя в каждую новую ситуацию, в какой находится персонаж, связанный с этим мотивом.

Подчас инструментовка служит главным средством выявления драматического содержания. В киноновелле «Карусель», уже не раз упоминавшейся, маленькому ребенку снится, что он сидит один на карусели и взмывает все выше в воздух, и этот сон выражен меткими инструментальными средствами: мотив ярмарочного вальса, который вначале, не переставая, проигрывается на старом, хриплом граммофоне, ослабевает в глиссандо, когда дитя начинает засыпать, потом постепенно замирает, а когда, ребенок уже крепко уснул, тот же вальсовый мотив возвращается, но уже очищенный и просветленный. Этот прием разделяет бодрствование и сон исключительно средствами инструментовки. Аналогичный пример мы видим в сцене из фильма «Сережа», где музыка становится все мягче по мере того, как ребенок засыпает.

Мы можем привести примеры, когда чисто инструментальными средствами дается субъективный комментарий автора к кинокадру. В кинофильме «Три товарища» вспышки гнева: ревнивого мужа подкрашиваются своеобразно «квакающей» музыкой закрытого тромбона, причем его пародийное звучание вызывает ироническое отношение к содержанию сцены.

Иронически-злой комментарий вносят визгливые голоса флейт-пикколо, сопутствующих сцене в фильме «Овод», когда итальянский кардинал благословляет армию австрийских захватчиков; только это звучание и разоблачает предательский компромисс высокопоставленного священника.

Инструментовка может определить и атмосферу всего фильма, особенно короткометражного, где драматургические возможности из-за отсутствия фабулы весьма ограничены. Так, вся иллюстрация в польском фильме «Варшава в образах Каналетто» опирается на жидкие звуки клавесина, флейты и камерного ансамбля струнных. Хотя эта музыка появилась за сто лет до эпохи Каналетто, она умело подчеркивает «исторический» элемент тематики в показе старинной Варшавы, ее улочек, ее жизни. Здесь имеет место несколько, может быть, преувеличенная, но художественно убедительная архаизация.

В наши дни в киномузыке встречаются самые причудливые инструментальные комбинации, но во многих отношениях подходящие для характеристики кинематографических ситуаций и тем самым более активно помогающие зрительному ряду. Прокофьев говорил, что «кино открывает простор для оркестровки, вывернутой наизнанку, какая в симфонических произведениях была бы немыслимой» [170, стр. 111]. В обиход кинокомпозиторов очень рано стали входить все виды электрических инструментов, оказавшихся полезными во многих отношениях: тратониум, инструменты Мартено, Магера, Термена и многие другие.

Для колорита Киномузыки типично употребление отдельных инструментов наперекор чисто концертным традициям: мы знаем случаи, когда «звуковая глыба» доводится до колоссального объема («Пограничная улица», «Падение Берлина» и другие) или допускаются резкие взвизгивания флейт и флейт-пикколо, рисующих

зловещую атмосферу («Молчаливая звезда»), острые глиссандо в самых высоких регистрах («Потерянный отдых») и т. п. Особенно сильно воздействие этих приемов, когда звуковые диссонирующие пятна разорваны, ресщеплены, отрывисты.

В киномузыке инструментовка подчиняется совсем другим законам, нежели в концертной музыке. Эпизодичность музыкальных отрывков не позволяет ей играть такую же роль, как в музыкальном произведении, которое развивается в течение более длительного времени и в котором изменения тембра составляют элемент становления формы. В киномузыке инструментовка действует в коротких эпизодах как фактор иллюстрации и специфическое средство выразительности. Это побуждает композитора искать новые впечатляющие тембровые краски, новые комбинации инструментов.

Кроме того, техника записи киномузыки сама по себе определяет направленность тембровой изобретательности композитора. Так, необходимость достигнуть стереофонического эффекта записанной музыки заставила пересмотреть традиционную оркестровку: запись через мультимикрофон дает возможность выделить некоторые — драматически важные — инструменты или группы инструментов, а с другой стороны поддерживать равновесие звуковых тембров. Композиторы научились применяться к новым условиям записи. Постулаты, бывшие вначале техническими, постепенно превратились в эстетические.

Итак, не только новые специфические условия кинодраматургии, не только отсутствие крупных форм в киномузыке, но и новые акустические условия записи на пленку обусловили создание новых творческих норм. Постоянное взаимодействие с шумовыми эффектами, на-слоение последних на музыку, их совместное или поочередное участие, а также тенденция к объединению всех звуковых элементов создали совершенно новые звуковые средства, они произвели коренной переворот в представлениях кинокомпозиторов о звуке. Границы между отдельными видами акустических явлений звуковой сферы стираются; переплетенные вместе, они охватывают все слуховые явления, а не только музыку. Шумы при этом тоже составляют своего рода «инструментовку», в частности, когда они оказываются рядом со звуковым мате-

риалом, синтезированным электронным способом. Музыка в новейших фильмах борется с условностями старого стиля, с его томными скрипками в любовных сценах и полным tutti оркестра в драматических. Новые условности требуют новых стилистических средств, и не только в киномузыке, но и для всей звуковой сферы.

Новшества в одной сфере влекут за собой новшества и во всех остальных. Вот почему мышление категориями киномузыки постепенно нашло отражение и в автономной музыке; ибо пуантилизм, а вслед за тем конкретная и электронная музыка указывают на бесспорные генетические связи с музыкой кино. Разве лаконичный пуантилизм не вырос на почве музыкального языка в фильме, где за несколько секунд надо метко охарактеризовать целую ситуацию? Аналогично и положение с экономным использованием инструментальных красок. Процессу редукции звучания, начавшемуся в XX веке в автономной музыке, значительно способствовали технические условия записи на пленку в звуковом фильме.

Итак, мы видим, что автономная музыка, со всеми ее традициями и принципами воплощения, сначала проникла в кино, здесь за короткое время приспособилась к новым специфическим условиям, которые потом в свою очередь породили новые направления в автономной музыке.

Культура каждой эпохи — это неделимое целое; новшества, принесенные с собой кинематографом, этим новым видом искусства, неизбежно должны были оказать свое влияние на другие искусства: на театр и литературу, изобразительные искусства и фотографию, но в первую очередь на музыку во всех ее жанрах.

6. Электронная и „конкретная" музыка в кино

Электронная музыка выросла на почве экспериментов с технической записью звучания. И нет ничего удивительного в том, что она, генетически связанная с кино, стала ему служить.

В звуковом кино при усовершенствовании технической записи музыки вскоре появилась и новая эстетика. Запись продиктовала свои собственные закономер-

ности, расширила границы звукового материала. Модификации реального звука (приближение и удаление, большая резкость и затуманивание, наслаивание одного на другое и пересечение), то есть деформация звука в целях выразительности — все это привело к гигантскому количественному и качественному росту музыкального материала. Новые технические приемы расширили возможности звучания почти безгранично, в особенности в отношении тембра. В конце концов образовалось новое направление в музыке, открывшее в ней новые выразительные возможности, которое, однако, не только не ликвидировало традиционного материала и построенную на нем музыку, но получило возможность, особенно в кино, действовать совместно с ним.

Электронная музыка пользуется звуковым материалом, полученным путем электронной генерации (то есть извлекаемым при помощи нетрадиционных инструментов). Эта музыка существует только в магнитофонной записи и не требует посредничества ни инструментов, ни исполнителей¹. Генерированные электроакустическим путем звуки композитор добывает с помощью наслаивания, складывания и т. д. синусовых тонов. Эймерт различает двенадцать методов их комбинации. В конечном результате они дают тоны любой высоты и любого качества звучания. Этот способ ломает существовавший до сих пор мир звуков, ликвидирует деление октавы на двенадцать ступеней и, следовательно, все существовавшие до сих пор методы композиции музыки. Общепринятой системы записи для этой музыки еще не существует; для этого потребовалась бы классификация звукового материала, но ввиду необъятности этой области добиться такой классификации оказалось пока невозможным.

Конкретная музыка пользуется готовыми записями на пленку звуковых явлений, взятых из реальной жизни и преобразованных электроакустическим путем. Этот материал имеет свою связь с явлениями жизни,

¹ Первые попытки существенно расширить звуковой материал в автономной музыке были начаты Вернером Мейер-Эпплером и Гербертом Энмертом в 1949 году.

Из авторов, писавших по этим вопросам, назовем Г. Эймерта, П. Шеффера, П. Булеза, В. Мейер-Эпплера, В. Винкеля и других [436].

свою «предметность» (звучащие предметы — «les objets sonores»¹).

Итак, «конкретная музыка» тоже отвергает традиционный звуковой материал; и здесь дело сводится к электронному преобразованию звуковых эффектов. Эти методы имели уже свои предформы в многочисленных прежних опытах и экспериментах².

Испокон веков новые технические средства создавали и новые художественные методы. Искусство завладевает техническими достижениями, ставит их на службу своим потребностям. Так случилось и в музыке, где техническое усовершенствование инструментов нередко определяло не только качество исполнения, но и стиль творчества. Стиль Шопена или Листа, например, был бы немислим без современного фортепиано, а вагнеровский оркестр — без усовершенствованной конструкции духовых инструментов. Новые достижения в музыке издавна были в известной степени результатом развития техники (в известной степени — ибо помимо нее не менее важную роль играли, естественно, и другие факторы).

В искусстве, столь сильно зависящем от техники, как кино, эта проблема особенно актуальна, и в первую очередь для ее звуковой сферы. Техника кинозаписи создала основы для электронного извлечения звука и фонического преобразования реальных звучаний и поставила, таким образом, перед композиторами, пишущими музыку для кино, новые задачи: они несут ответственность за то, чтобы «конкретная» и электронная музыка, как

1 П. Шеффер называет термином «objets sonores» такие слуховые явления, которые в качестве звуковых коррелятов относятся к определенным явлениям действительности и по принципу ассоциации самостоятельно их представляют [258].

2 Еще до того как появились эксперименты с электронной генерацией звука и фоническим преобразованием его (а также — в конкретной музыке — и шумов) уже давно, сразу после первой мировой войны, начались первые попытки искусственно генерировать звук, а именно в форме «графической музыки», то есть графического изображения звука. Начало этим опытам положил Л Моголи-Надь, за ним последовали, после 1930 года, Э. Тох, а в Советском Союзе — А. Авраамов, Н. Зелинский, Н. Воинов, Г. М. Римский — Корсаков, Р. Шалпо, которые основали экспериментальную студию при Ленинградской консерватории; в Германии это были Р. Пфеннигер, О. Фишингер; в Англии — Джек Эллиот, а позднее — К. Е. Бекль; в Канаде — Н. Мак-Ларен [397].

средство выражения, правильно выполняли свою функцию.

Первый этап — фоническое преобразование звукового материала в целях усиления его выразительности, о чем уже шла речь выше, — начался с изменения емкости звука при помощи соответствующих методов записи и изменения локализации источника звучания. (При съемках сцен сражения в «Александре Невском» медные инструменты были приближены к микрофону для получения неестественных звуков, характеризующих немецкие полчища.) Затем к этим приемам присоединился прием модификации обертонов и формант путем вырезывания целых полос обертонов, путем накладывания одной на другую разных записей, путем обратного движения ленты (Онеггер в «Похищении») и т. д., что дало новые тембровые эффекты; с их помощью выразительно передавались сцены фантастические, зловещие, страшные, комические и т. п. Этими же средствами можно было передавать звучание старых хриплых граммофонов, электрических пианино, разбитых роялей. Эффекты электронной и конкретной музыки уже давно применяются для характеристики и иллюстрации нереальных, фантастических, призрачных сцен и ситуаций, субъективных видений, сцен из жизни машин, искусственно созданных существ (в некоторых экспериментальных фильмах). Последовательное применение конкретной музыки мы находим в таких экспериментальных фильмах, как «Маскарад» (Шеффер), «Сахара сегодня» (Шеффер и Анри), «Ожившие вещи» (Шеффер) и другие.

Кино — чрезвычайно подходящая область для применения конкретной и электронной музыки, и вот по каким причинам: кино само в течение долгих лет использует шумы, звуковые эффекты, которые функционируют здесь не только как реалистические корреляты зрительных явлений, но и вносят свою долю выразительности; кино уже много лет пользуется фонически преобразованным звуковым материалом, отличным и от натуралистически «звучащих предметов», и от традиционных тембров, знакомых нам из музыкальной практики; новый метод записи звуковых явлений в кино стал, вообще говоря, исход-нон точкой для обработки звукового материала в конкретной, а позднее в электронной музыке. В кино электронные и «конкретные» звуковые явления, разумеется,

часто смешиваются, наслаиваются друг на друга, следуют за традиционным звуковым материалом или звучат одновременно с ним.

Добытые в генераторах звуки обладают почти неограниченной шкалой высоты, неизвестной до недавних пор шкалой тембров, каких из традиционных инструментов или инструментальных ансамблей извлечь невозможно. Работа композитора заключается здесь в «отборе, организации, моделировании» [393; 399] звукового материала из буквально неисчерпаемого запаса акустических возможностей. Композитор, сочиняющий конкретную музыку, заимствует свои «звучащие предметы» у реального мира, смешивает их, как художник краски, и изменяет согласно своим замыслам.

Запись свыше двухсот разнообразнейших шумовых эффектов (проведенная предшественником П. Шеффера, Ж. Гремийоном) послужила для конкретистов трамплином. Шеффер утверждает, что только такого рода музыка имеет право на существование в кино, ибо «шумы — это язык вещей», а кино показывает нам именно мир вещей. На конструкции шумовых эффектов построены фильмы: Гремийона «Летний свет» и Пюлье «Человек идет по городу».

Некоторые начальные формы, предвосхищающие конкретную музыку, встречаются в раннем советском фильме «Энтузиазм» («Симфония Донбасса»), генерированные электронные звуки — в советском фильме «Полет на луну». Из студии Поля Анрн и Пьера Шеффера в Париже вышли записи самых различных «звуков, производимых насекомыми», которые при съемках насекомых крупным планом в английском фильме «Мир соперничества» создают атмосферу ужаса. Здесь были соответственно преобразованы определенные реальные шумы: правда, фонически преобразованные шумы здесь перемежались с «нормальной» музыкой и шумами в их естественном виде. Фильм осуществил давнишнее требование итальянских футуристов — *l'arte dei rumori*¹, требовавших полной автономии и равноправия шумов с музыкой в звуковом искусстве [7; 25]. Фильмы с «конкретной» музыкой реализуют эти «симфонии шумов», но они видоизменяют «исходный материал», причем рас-

¹ Искусство шумов («г.»)

считывают на то, что изображение будет «конкретно» комментировать модифицированные путем фонического преобразования звучания. Примером служит также фильм «Мсье Голова», в котором, между прочим, используется и нормальная музыка. Все подробности этого рисованного фильма (который не является обычным мультипликационным трюковым фильмом) сопровождаются необычайно разносторонними шумовыми ансамблями, качество которых «предметно» связано с кинокадрами; шумы всегда усилены, чудовищно преувеличены: кипение воды, глотание, стук, шелест соединены здесь в единую симфонию шумов, эти явления расчленены на отдельные эпизоды, полные внутренней динамики. Качества шумов очень четко дифференцированы и причудливой цепью ассоциаций связаны с изобразительными кадрами. Эпизод фильма, где рисованному «герою» снимают голову, чтобы удалить из нее ненужные мысли, показывается с помощью звука — стука молотком по голове, который идеально согласуется с движениями в кадре. Особенно безупречна здесь «симфония конторских машин», разнородные звуки к шумы большой конторы и т. п. В данном случае мы имеем дело с миром шумов и звуков повседневной жизни, получивших автономию, модифицированных до самостоятельности, усиленных и скомпонованных в непрерывное целое.

Такой вид киноиллюстрации состоит в свободном нанизывании отдельных «эффектов», которые видоизменены с помощью технических средств и «брошены в тишину», как в пуантилистской музыке. Здесь не бывает ни длинных фраз, ни развития музыкальной идеи, ни законченных периодов, как в традиционной музыке. Конкретная музыка вне фильма тоже протекает в ритме, который неизмеримо больше соответствует ритму эпизодических кинокадров, нежели ритму, принятому в симфонической музыке. Внезапность звуковых эффектов идет от кино, и именно в кино применение конкретной музыки полностью оправдано, причем не столько из-за метода воплощения или техники записи, сколько из-за того, что в зрительной сфере находится ее комментарий. В таком случае соотношение сфер фильма совершенно меняется: «нормальная» музыкальная иллюстрация комментирует кинокадры, в то время как конкретная музы-

ка сама комментируется кадрами. Соотношение музыки и кадра здесь ставится с ног на голову, но функциональная связь между такой музыкой и кинокадром, разумеется, сохраняется.

Итак, родство конкретной музыки с кинематографом совершенно очевидно: оба они основаны на одном и том же принципе — на монтаже. Шумовая и звуковая симфонии фильма приобретают в конкретной музыке автономию. Принцип трансформации, лежащий в основе киномузыки или шумовой иллюстрации фильма, получает дальнейшее развитие со строгой последовательностью в конкретной музыке. «Предметная» нагрузка является причиной того, что конкретная музыка, несмотря на фоническое преобразование ее звукового материала и структур, функционирует в кино иначе, чем электронная; последняя исключает какие бы то ни было «предметные» ассоциации и не имеет никаких точек соприкосновения с традиционными качествами звука. Ганс Эйслер в фильме «Совет богов» для иллюстрации скрежета и шума на химическом комбинате, а также сцены взрыва использовал звуки электрических инструментов. Но уже для душераздирающей сцены, когда испытывают на животных газ циклон, этого было недостаточно — он выбирает неестественные мрачные, искусственно преобразованные, добытые электронным путем звучания, чтобы передать весь ужас умирающей у нас на глазах лани. Никаких естественных звуков не хватило бы композитору, чтобы выразить чудовищное содержание этих кадров. Марковский применил электронную музыку в польско-немецком фильме «Молчаливая звезда»: электронная музыка иллюстрирует работу электронного мозга на космическом корабле, который летит на Венеру, а также мрачный мир этой планеты.

Эти звуковые эффекты трудно описать, так как по сей день еще нет никакой систематизации звукового материала электронной музыки. Тем не менее они могут оказать киномузыке большие услуги. Главным образом их используют в экспериментальных фильмах. В польском экспериментальном фильме «Или рыбка», где среди фигурок из дерева и пружин разыгрываются как будто человеческие трагедии ревности, любви, голода и т. п., действия этих фигурок, движения сопровождаются электронной музыкой, характер которой мы соот-

носим с жестами и характером этих псевдочеловечков. То же самое мы находим в другом экспериментальном фильме — «Это было однажды», где роль «героя» играет чернильная клякса, выступающая как живое существо и переживающая вместе с другими вырезанными из бумаги фигурками ряд приключений. Иллюзорность показываемого мира, то есть псевдочеловеческие взаимоотношения между псевдочеловеческими персонажами, требует, чтобы музыкальный коррелят действия тоже был локализован в «чуждом реальности» (отчужденном) мире звуков. Электронная музыка гораздо больше подходит к этим причудливым персонажам, нежели «естественная» музыка в ее прежнем понимании¹.

Очень интересно применена электронная музыка в американском короткометражном фильме «Нью-Йорк, Нью-Йорк...», где показаны всевозможные явления жизни гигантского города, причем все они в зрительном плане во много крат умножены: дома и этажи, лифты, люди, поезда, конторы — всего этого очень много, и все перепутано и изображается деформированно. Так возникает «полифония зрительной сферы» — отражение механичности, вечного единообразия жизни этого колоссального города. С такими картинками гармонирует электронно-конкретная музыка, сквозь которую лишь изредка прорываются проблески нормальных звучаний. Эта музыка большей частью в точности совпадает с движениями в кадре, там, где в кадре одновременно появляются сотни рук, печатающих на сотнях пишущих машинок, сотни машин и надземных железных дорог, применяются по принципу звукового коррелята умноженные шумы конкретной музыки. Визуальное умножение количества не только сообщает вещам символический смысл (сотни людей, которые встают утром и делают гимнастику, съедают сотни яиц или апельсинов к завтраку и т. д.), но и зрительно придает им характер орнамента. Когда вещей такое множество, они перестают быть индивидуальными и превращаются в абстрактные формы, сохранив лишь некоторые реалистические элементы. Безукоризненное приравнивание таких же, лишенных реальности, звуковых элементов к зрительным и деформа-

¹ Анализом польских экспериментальных фильмов с точки зрения их звуковой сферы я занимаюсь более обстоятельно в другой работе [557].

ция звучания кажутся нам до некоторой степени естественными. Лишенная реальности зрительная сфера требует такого же нереального мира звуков.

В польском фильме «Человек на рельсах» впервые последовательно во всей картине применяется конкретная музыка вместо традиционных звукосочетаний; разнообразные фонически преобразованные звуковые эффекты здесь обрабатываются не как натуралистический коррелят, а как свободный элемент, в чьи функции входит создавать атмосферу в отдельных сценах, выражать их эмоциональную настроенность.

В научных фильмах для иллюстрации абстрактного содержания, например в фильме «Атом — конец или начало?», эффекты электронной музыки тоже прекрасно гармонируют со зрительными кадрами.

В большинстве случаев электронные, конкретные и фонически преобразованные звуки применяются попеременно с обыкновенной музыкой, и этот контраст повышает их эффект.

Другим видом синтетической генерации звука в фильме является так называемая графическая музыка¹. При этом осциллограммы или спектры звуков и шумов для каждого изобразительного кадра в отдельности записываются прямо на пленку, и таким путем также образуются звуковые и шумовые явления, аналогичные тем, какие получаются при обычной магнитофон-

¹ Звуки благодаря графической записи приобретают новые красочные качества, независимые от температуры звучания и, кроме того, новые шкалы, нейтральные интервалы и т.д. Непрерывное начертание по краю пленки было начато еще В. Янковским, начертание отдельных кадров по краю кинопленки геометрическими фигурами — Авраамовым; в результате это давало необыкновенно интересные звуковые эффекты. По тому же принципу Моголи-Надь наносил по краю ленты отпечатки человеческих пальцев, профили лиц, буквы алфавита; О. Фишингер — различные геометрические чертежи и т. п. Их «перевод» в акустические явления дал совершенно новые звуковые эффекты. Первый фильм такого рода, то есть оживленный «графической музыкой», был создан в 1932 году в Мюнхене Р. Пфеннипгером под названием «Звучащая рукопись». Н. Воинов² рисовал звуковые схемы, совпадавшие с системой традиционных звучаний, и непосредственно на пленке составлял музыкальные произведения. Так, в 1934 году ему удалось чисто графическим путем начертать весь прелюд Рахманинова. В Англии подобные эксперименты предпринял в 1933 году Джек Эллиот, за ним — К. Бекль, в Калифорнии — братья Уитней.

ной записи. Конечно, такая техника требует точнейшей согласованности звука с содержанием отдельных рисунков. В Канаде, где существует такой экспериментальный центр, имеются целые библиотеки рисованных звуков по методу Н. Воинова и Р. Пфеннингера. Самый выдающийся поборник «графической музыки» в наши дни — это Норман Мак-Ларен, в чьих абстрактных цветных фильмах звуковой ряд также генерируется графически; это обеспечивает идеальную согласованность звукового и зрительного движений, а также характера звучания и красок изображения во всех его вариантах. Фильмы Мак-Ларена генерируются графически дважды: в зрительном ряду и в звуковом. Но графически рожденные звуки используются также и для фотографических фильмов, их смешивают или переплетают со звуками нормального оркестра или же наслаивают друг на друга. Примером тому служит канадский короткометражный фильм Мак-Ларена «Соседи». Сочетание графически генерированной и естественной музыки часто встречается в экспериментальных фильмах.

7. Стиль киномузыки

Проблема стиля имеет в киномузыке совсем иное значение, чем в автономной музыке. Стиль композитора зависит от его индивидуальной одаренности, замыслов, индивидуальной эстетики, которые складываются в зависимости от общественных условий, от норм данного общеисторического стиля и влияния национальных традиций. Стиль — это область творческих исканий в сфере выразительных средств, композиторской техники — словом, всего, что мы называем творческой лабораторией. Во всех жанрах автономной музыки стиль песет на себе отпечаток своего творца [541].

В кинофильме сохранить единый индивидуальный стиль необычайно трудно. Задачи музыки относительно изображения заставляют прибегать к средствам, которые нередко находятся вне сферы индивидуального стиля композитора; смешение стилей, жанров, исполнительских средств «музыки в кадре» диктует свои собственные законы; естественно, что разнородный характер ви-

зуальных эпизодов и сочетающейся с ним музыки в большей мере нарушает стилистическое единство всего кинопроизведения. В отдельных случаях его может спасти техника лейтмотивов; но и она, разумеется, не в состоянии устранить пестроту отдельных музыкальных фрагментов. Фабула картины понуждает применять музыку, выдержанную каждый раз в различных исторических, этнических, национальных, связанных со средой стилями, или же стилизовать определенные музыкальные жанры, которые часто бывают совершенно чужды индивидуальному стилю композитора. Каждый фильм создает свою собственную эстетику и навязывает композитору совершенно определенный музыкальный язык. Поэтому вряд ли возможно говорить о едином стиле киномузыки данного композитора. Но все же совершенно очевидно выявляется пристрастие отдельных композиторов к определенным музыкально-кинематографическим приемам, к определенной музыкально-кинематографической эстетике.

Шостакович, например, всегда старается симфонизировать более длинные эпизоды, пользоваться на протяжении всего фильма по возможности единым музыкальным материалом, подчинять отдельные музыкальные фрагменты единой драматургической линии и тематически связывать их между собой; в музыке Дунаевского для кино преобладает законченная форма песни; у некоторых композиторов перевешивает иллюстративный метод, другие стараются подчеркнуть эмоциональное состояние киноперсонажей или применяют более сложный метод музыкально-кинематографического контрапункта. Индивидуальность стиля в киномузыке выражается гораздо более в методе, каким действует композитор, и в том, какие задачи он ей предназначает, и гораздо менее в средствах творческой лаборатории; но и здесь мы можем отметить принципиальные различия, например между банальными, затасканными, превратившимися в штамп стилевыми средствами, какие мы большей частью встречаем в американских фильмах, и — с другой стороны — самыми новаторскими стилевыми средствами польской и французской киномузыки послевоенных лет.

Итак, в киномузыке не существует единого стиля как такового. Точно так же, как киномузыка не принад-

лежит к определенному Жанру музыки, так и единых стилистических свойств у нее не может быть. Стил киномузыки в каждом отдельном случае зависит от содержания фильма, но даже в рамках последнего он меняется. Хотя очень многие выдающиеся композиторы с самого начала существования звукового кино пишут для него музыку (Орик, Мийо, Онеггер, Прокофьев, Шостакович, Уолтон, Блосс, сегодня — Пендерецкий, Берд и другие), а многие композиторы сочиняют музыку только для кино (Г. Штотгарт, У. Олвин, Ренцо Росселини и другие), все же нельзя говорить о конкретном специфическом стиле киномузыки. Чем теснее музыка срастается с фильмом, тем больше она теряет свою стилистическую автономию и самостоятельность. Ведь Онеггер и Шостакович все таки не остались в киномузыке совершенно такими, как в своих автономных сочинениях, в смысле стиля они должны идти на уступки требованиям кинофильма.

Современный кинофильм бесспорно требует от музыки очень широкой шкалы стилевых средств, соответствующих изображаемой исторической эпохе. Эти стилевые средства могут быть очень различны. И что любопытно — индивидуальное и новое по части средств отнюдь не служит критерием достоинства киномузыки. Критерии эти можно найти, как уже говорилось, главным образом в способе сочетания музыки со зрительным рядом фильма, в ее внутренней согласованности с характером и атмосферой всего произведения.

В ходе исторического развития музыки каждый ее жанр выработал свои специфические черты, в зависимости от общественных функций, которые ей приходилось выполнять, то есть в зависимости от того, при каких условиях и кем она должна была восприниматься. Придворная опера или месса, вокальная лирика или симфония были не только выражением творческой фантазии композитора, но и формой совершенно определенных потребностей восприятия при определенных исторических и социальных условиях. Они выполняли функции, обусловленные обществом своего времени. Следовательно, для формирования музыкального жанра, а косвенно и стиля этого жанра, решающим фактором была публика, для которой эта музыка предназначалась.

В еще большей степени это относится к киномузыке. То обстоятельство, что кино гораздо популярнее, чем все виды искусства, развитые до сих пор человечеством, и что в связи с этим у киномузыки — самая широкая аудитория, неизбежно влияет в известной мере на ее стиль. И не в последнюю очередь возможности этой музыки сильно сужены тем, что она воспринимается одновременно с визуальной сферой, следовательно, не находится в центре внимания публики; ибо она не имеет права быть настолько своеобразной, чтобы затруднить зрителю беспрепятственное восприятие перипетий фильма и тем более сосредоточивать внимание зрителей только на себе. Даже в экспериментальной киномузыке экспериментальное начало воспринимается как функциональное по отношению к кинокадру. Киномузыка всегда функционирует только как элемент большого, сложного, целого, и именно это и ограничивает свободу композиторской фантазии и его стилистических исканий.

Все это, конечно, отнюдь не означает, что характер стиля киномузыки не играет никакой роли, уже не говоря о том, что этот стиль в зависимости от тематики и жанра фильма непременно должен быть разным. В кинокомедии или кинооперетте он, разумеется, ведет начало от современной развлекательно-бытовой музыки. Стиль, рожденный неоромантикой, и даже джаз, если он профессионально грамотен, также безусловно имеют право на существование в кино, поскольку они легко включаются в фильм. У каждого фильма есть своя визуальная концепция; она не только определяет способ сочетания музыки с кинокадром, но и стилистические средства, какими эта музыка высказывается.

Важнейшая проблема стиля в киномузыке заключается в том, какое место должна занимать современная музыка в иллюстрации фильма. Следует отметить, что в киномузыке допустимы и более новаторские звуковые средства, именно в силу ее специфического функционирования. Оттого, что музыка в фильме комментирует кинокадр и одновременно комментируется кинокадром, слушатель может постичь ее «смысл», даже если в ней используются современные, непривычные средства. Даже самые экстремистские из них, которые до среднего слушателя в автономной музыке безусловно

не дошли бы, здесь могут быть до некоторой степени «поняты», коль скоро они драматургически оправданы. В таких случаях кадры «объясняют» музыку, чего зритель, конечно, не осознает. Следовательно, современные стилистические категории, независимо от сознания публики, проникают в ее слуховые представления и вырабатывают соответствующие навыки, что облегчает ей контакт с новейшей автономной музыкой.

Не касаясь сейчас столь крайней экспериментальной техники, как конкретная и электронная музыка, мы должны сказать, что современная музыка во многих отношениях соответствует специфике кино. Она позволяет сильно сгустить, сделать афористичным язык, чего требует быстрая смена разных эпизодов и кадров в фильме; она весьма пригодна для богатой контрастами характеристики персонажей или ситуаций; острота ее звучания, богатство диссонансов динамизируют краткие музыкальные характеристики кинокадров. Отход от слащавой мелодики старомодного стиля в киномузыке, как полагает и Эйслер, имеет здесь свое психологическое обоснование, ибо она привлекает к себе внимание, рвется на передний план, который в кино, как-никак, принадлежит изображению. По мнению Эйслера, романтическая мелодика может применяться там, где музыка выступает в ее естественной роли, как музыка в кадре.

Итак, трудно говорить о границах современного в стиле киномузыки (как известно, сюда уже нашла дорогу и серийная техника), между тем как границы традиционной музыки довольно четко обозначены: было бы ни с чем несообразным анахронизмом, если бы музыка слишком далеко отклонялась от стиля эпохи, в которой разыгрывается действие фильма. Стилистические категории романтизма и образуют здесь нижнюю границу (за исключением исторических фильмов).

Проблема исторического стиля в кино наталкивается на те же трудности, что и в опере. В исторических фильмах реквизиты зрительной сферы, насколько это возможно, могут быть приближены к исторической правде, чего почти нельзя сказать об общем стиле музыки. Он колеблется в пределах музыкальных норм XIX и XX столетия и осуществляется с помощью новейшей электроакустической техники. Но в исторических фильмах шкала музыкальной архаизации отдельных

фрагментов очень широка; она начинается с исторической достоверности и доходит иногда до нелепейшего расхождения между стилем музыки и показываемым в кадрах временем¹. Подлинная музыка отдаленных исторических эпох, куда, переносится иногда действие фильмов, слишком отличается от привычной нам музыки, поэтому она потребовала бы от слушателя такого большого изменения установки восприятия, настолько поразила бы слух среднего кинозрителя, что уже не могла бы выполнять свои функции по отношению к изображению. Она бы отвлекала внимание зрителя от кинокадров, препятствовала бы пониманию того, что в них изображено.

Историческая дистанция, которую мы ощущаем, рассматривая произведения изобразительного искусства, минувших эпох, не слишком сильно меняет характер нашего восприятия. То же относится и к зрительной сфере исторических фильмов. Мы замечаем только разницу в реквизитах, архитектуре, одежде, в отделке внутренних помещений, что бесспорно расширяет круг наших ассоциаций, но позволяет нам так же понимать увиденные предметы и ход развития фабулы, как мы понимаем явления современного мира.

В музыке действуют другие законы. Она требует различных установок восприятия, различных навыков слушания как в отношении тональных, так и фактурных средств². Как это ни парадоксально, но сегодняшняя музыка, может гораздо лучше выполнить свои многочисленные функции по отношению к зрительной сфере и к фабуле исторического кинофильма с событиями из далекого прошлого, чем оригинальная музыка тех дней.

В кино, этом детище новейшей техники XX столетия, исторически подлинная музыка «действительна» лишь постольку, поскольку она укладывается в привычные сов-

1 В операх, действие которых происходит в очень отдаленную от нас историческую эпоху, невозможно использовать подлинный музыкальный стиль той эпохи. Верди в «Лиде» или Вагнер в «Тангейзере» не могли ввести подлинную музыку из времен фараонов или крестовых походов, ибо такая музыка не имела бы никакой эстетической ценности для сегодняшнего слушателя. Не говоря уже о том, что по музыке Египта у нас вообще нет памятников, музыка эта оперировала категориями, которые могли бы только удивить и даже неприятно поразить слух кинозрителя наших дней.

2 Проблемы восприятия музыки различных исторических эпох были исследованы мною более тщательно в другой работе [560].

ременные категории и стилистические нормы, то есть поскольку она переработана, стилизована. Сущность этой переработки заключается в перенесении некоторых особенно типичных свойств и элементов старинной музыки на почву новой, современной музыки. Лишь там, где старинная музыка функционирует как музыка в кадре, возможно сохранение ее оригинальной формы. Таково, например, церковное пение в «Иване Грозном» или «Богородица», которую исполняют в фильме «Крестоносцы» перед сражением у Грюнвальд-Танненберга, выступление труппы бродячих актеров при королевском дворе в «Гамлете», торжественный танец-шествие в «Дон-Кихоте» или исполняемый в трактире на лютне танец в фильме «Мать Иоанна от ангелов». В общем и целом строгое соответствие изображаемого времени кинодействия с сопровождающей его музыкой отнюдь не является неизменным условием.

Разумеется, все старинные музыкальные формы могут быть включены в музыку нашего времени: в «Александре Невском» мы слышим в оркестре звуки грегорианского хора, характеризующего немецких рыцарей; звучат мотивы музыки XVIII столетия в «Ночных красавицах»; в кинофильме «Творения мастера Ствоша» используется переработанная польская музыка XVI и XVII веков; в фильме «Дон-Кихот» особо удачно стилизуется торжественная интрада во дворце испанского герцога во время аудиенции Дон-Кихота; соответственно эпохе стилизуется музыка в фильмах «Петр I», «Иван Грозный», «Генрих V», а также «Собор Парижской Богоматери». Элементы оригинальной музыки данной исторической эпохи служат здесь для характеристики того времени, его атмосферы, его людей и т. д.; вкрапленные в обычный стиль киномузыки, они доступны нормам музыкального мышления слушателя нашего времени. В такие фильмы нередко включаются оригинальные произведения соответствующих эпох. (Например, «Петр I», где использованы оригинальные произведения Телемана, Кирнбергера и других композиторов начала XVIII века.)

Здесь уместно задать вопрос: может ли киномузыка носить определенный национальный характер? То, что почти всем фильмам присущ национальный характер, не подлежит никакому сомнению. В дублированных

фильмах важнейший критерий их национального характера, национальный язык, может быть заменен другим языком, но помимо этого национальную атмосферу кинофильма определяет его тематика,, изображаемая среда, персонажи, костюмы, даже типы конфликтов или ландшафты.

Как детерминанта национальной среды самым непосредственным образом служит музыка. Она характеризует среду сразу, еще прежде, чем зритель разобрался в тематике, фабуле, персонажах. Наличием необычайно яркой характеристики национальной среды обязаны музыке такие фильмы, как «Черный Орфей» и «Вива, Вилла!» или японский «Голый остров», но прежде всего кинофильмы, снятые в различных республиках Советского Союза, а также японские, индийские, китайские и другие. Здесь о национальном стиле говорят в первую очередь элементы фольклора, данные большей частью в натуральном виде, но нередко вплетенные в общую иллюстрацию как отдельные мотивы.

Очень хорошо стилизуется в музыке фильма «Дон-Кихот» атмосфера Испании XVII века. Ориентализм подчеркивается мавританскими элементами Испании той эпохи. Иногда музыка разъясняет зрителю национальный колорит изображения: например, в фильме «Иван Грозный» в сцене въезда татарского посла, где только музыка информирует о национальной принадлежности действующих лиц.

В необработанном виде фольклорный материал участвует в этнографических фильмах, в таких, например, как «Белые тени южных морей» (фольклор Полинезии) или «В сердце Африки» (фольклор некоторых негритянских племен); к сожалению, фольклор очень редко вводится в фильм в оригинальной форме. Самобытную фольклорную музыку использовал В. Том-сон в своем фильме «Луизианская история». Песни Французской Луизианы сопровождают здесь типичные для этого штата ландшафты. Мы слышим эти песни, глядя на водовороты, лесные чащи, цветы и птиц, улиток и крокодилов. Вместе с показанной местностью музыка рисует здесь подлинный колорит страны.

В музыке экзотических народов встречаются столь необычные для кинозрителя звуковые сочетания и инструментарий, необычная манера пения, что для евро-

пейца она остается совершенно чуждой. Большинство примитивных псевдоэкзотических фильмов («Тарзан» и другие) пользуются стилизованной экзотикой, чаще всего весьма банальной, и только изредка вводятся подлинные мотивы фольклора данной страны. Даже такому прекрасному знатоку киномузыки, как Ганс Эйслер, не удалось избежать «европеизации» вьетнамского фольклора, который был введен в фильм «Эскадрилья «Летучая мышь». Об этом, между прочим, свидетельствует европейская гармонизация и типично европейская манера, исполнения певцов.

Бурно развивающаяся в последние годы самостоятельная кинематография стран Азии, Южной Америки и Африки делает упор на национальный характер киномузыки, основанной на фольклоре, которая служит важнейшим критерием национального духа. Однако в кинофильмах этих стран обнаруживается тенденция идти на компромисс с интернациональным стилем музыкальной киноиллюстрации, уже ставшим условностью (например, во многих фильмах Индии).

Почему нельзя говорить об индивидуальном стиле киномузыки, во всяком случае, в том смысле, как в автономной музыке, мы уже объяснили. По тем же причинам нельзя говорить и о развитии истории киномузыки. Можно кое-что сказать только о развитии различных методов сочетания музыки или — более широко — звуковой сферы со зрительной. Это охватывает до известной степени и стиль этого сочетания, но отнюдь не эволюцию стиля самой музыки. И этот момент тоже служит доказательством того, что известные критерии, применимые к автономной музыке, для киномузыки неприемлемы. Киномузыку приходится исследовать с совершенно других точек зрения.

Хотя история звукового кино имеет более сорока лет, о развитии стиля киномузыки трудно еще говорить. Наибольшее препятствие заключается в том, что киномузыку, особенно в США и на Западе, пока что сочиняют в основном посредственные композиторы; у них отсутствует мало-мальски выраженный индивидуальный стиль, вообще они просто ищут в киномузыке легкий заработок. Индустриальный характер кинопроизводства, массовое изготовление фильмов освобождает, по их мнению, от обязанности мерить киномузыку самой

высокой меркой. Тем самым они дискредитируют этот жанр в глазах многих выдающихся композиторов. Поэтому исследование стиля киномузыки должно начинать с творчества выдающихся, серьезно относящихся к своей задаче композиторов.

Итак, мы видим, что психологические, социальные, экономические, а также заключенные в самой специфике кино причины делают в наше время крайне затруднительным изучение этой проблемы.

Нельзя, кроме того, не указать на то, что большая власть продюсеров, особенно в фильмах капиталистических стран, отрицательно влияет на уровень киномузыки: гоняясь за максимальной прибылью, они желают получить для фильма музыку, которая нравилась бы всякой, даже самой неподготовленной публике; им безразлично, выполняет она свои драматургические функции или нет. Только там, где кинопроизводство не зависит от частного предпринимательства, там, где возрастает понимание важной роли музыки в фильме, где современные композиторы переносят свои достижения на киномузыку, можно обнаружить интересные находки в этой области.

Индивидуальный стиль в этой сфере творчества все же несомненно определяется несколькими моментами: 1) прежде всего выбором фильмов, для которых композитор решает писать музыку (одни предпочитают фильмы психологические, другие — эпические, где, как это делает Шостакович, можно создавать широкие симфонические полотна; другие, как Дунаевский, питают склонность к фильмам с песнями или, как Марковский, к экспериментальным); 2) тем, как музыку сочетают со зрительным рядом, как проявляется специфическая изобретательность в сфере киномузыки; 3) применяемыми звуковыми средствами, возможности которых, однако, как мы уже говорили, всегда сильно зависят от самого фильма.

В каждом виде искусства бывают и шедевры и провалы. В киноискусстве имеется огромное количество брака. Весьма, огорчительно, что уровень музыки даже в хороших фильмах нередко бывает очень низок, что, естественно, снижает ценность всего произведения. Одна из причин этого явления — отсутствие критики в киномузыке, недооценка роли музыки со стороны

самых кинематографистов, а также отсутствие теории киномузыки. За последние годы появляется все больше работ, которыми пытаются заполнить эти бреши. Для правильной критики киномузыки необходимо понимание ее специфики, ее границ и возможностей, необходимо применение специфических критериев оценки, отличных от критериев, применяемых к автономной музыке. Киномузыка — это в некотором смысле явление промежуточное, стоящее на пересечении нескольких искусств, ей нужны специалисты, которые были бы знакомы с закономерностями разных видов искусств и не в последнюю очередь с принципами их взаимодействия в кино.

8. Цитата в киномузыке

Если мы хотим исчерпывающе осветить многообразные проблемы, которые ставит перед нами практика киномузыки, мы должны подробно остановиться и на проблеме музыкальной цитаты в фильме.

В музыкальную иллюстрацию фильма довольно часто включаются мелкие и более крупные отрывки произведений, знакомых нам как автономные. Это могут быть части из известных симфонических произведений, опер, инструментальных или камерных музыкальных пьес и т. д. Они могут вплестаться в драматическое действие фильма самым различным способом.

Прибегая к такому цитированию, композитор и режиссер должны позаботиться о том, чтобы зритель их узнал. Цитата, независимо от содержания сцены, где она применена, привносит эмоциональные и смысловые ассоциации, следовательно, добавляет к кинокадру что-то свое, говорит, если можно так выразиться, сама за себя. Соприкосновение обоих содержаний, музыкального и кинематографического, сообщает нечто новое эпизоду в целом.

Музыкальная иллюстрация в немом фильме, фактически составленная исключительно из музыкальных цитат, отнюдь не воспринималась как нанизывание Цитат, а как — для того времени — нормальное сопровождение кинофильма. И только положение, установившееся для музыки в звуковом кино, научило публику

разбираться в аутентичности музыкальной «цитаты» и помогло воспринимать и понимать ее по-иному. Режиссер или композитор вводят цитату, рассчитывая на определенные ассоциации, какие она вызовет. Узнавая цитату, кинозритель понимает ее функцию, ее цель в данной сцене¹.

Упомянем кстати, что цитата может участвовать и в зрительной сфере и здесь тоже выполнять свою драматургическую задачу. Картина «Монна Лиза» на стене изображенного помещения, картина Шагала или Пикассо, античная скульптура или работа современного скульптора, икона или алтарь в церкви стиля барокко играют — каждый по-своему, драматургически иначе; исключительно в силу своих художественных достоинств, именно таких, а не иных, они вызывают у зрителя определенный круг представлений, на которые рассчитывает режиссер, показывая эти предметы. Одно впечатление производит помещение, полное статуэток африканских божков или тибетских масок, и совсем другое — комната, увешанная бездарными картинами мещанского вкуса. Здесь мы имеем дело с реквизитом для характеристики обстановки. Эти «цитаты», заимствованные у изобразительного искусства, внесенные в изображаемый мир, функционируют по совершенно определенным законам кинодраматургии.

¹ Проблемами музыкальной цитаты в автономной музыке я более детально занимаюсь в другой работе [597].

Добавим к этому, что музыкальная цитата нередко встречается и в автономной музыке, и в опере, где она выполняет функцию повышения драматургической выразительности. Такой случай мы имеем, например, в «Пиковой даме» Чайковского, в той сцене, где старая графиня поет арию из оперы Гретри «Ричард Львиное Сердце». Эта ария гораздо ярче символизирует ее воспоминания о минувшей молодости, чем это могли бы сделать одни слова. В таком же плане усиления выразительности мы воспринимаем отрывок из баховского хорала в скрипичном концерте Альбана Берга. Здесь цитата к тому же имеет программное значение: концерт посвящен рано умершей девушке, дочери друга Берга. Цитаты из опер Генделя в английской «Опере нищих» служили другим задачам, а именно целям пародии. А цитаты из «Dies irae» в симфониях Берлиоза («Фантастической»), Листа («Фауст») или Мясковского (Пятая симфония) функционируют по принципу несущего нагрузку материала, а не по принципу цитаты. Аналогичную функцию выполняют в «Фантазии» Шопена ор. 13 известная сентиментальная песенка «Лаура и Филон» и в его Скерцо h-moll — польская рождественская песня

Музыкальные цитаты могут выполнять разнообразные драматургические функции: они могут служить только фоном для какой-нибудь сцены или разговора, допустим, кто-то включил радио, и слышится отрывок из бетховенской симфонии, мазурка Шопена и т. д. Зритель узнает этот фрагмент (который появляется в кадре в своей естественной роли), но ему ясно, что драматургически она «висит в воздухе», что с таким же успехом здесь могла бы звучать и другая музыка. Музыкальная цитата может быть в какой-то мере связана с содержанием сцены, в которой она приведена; когда, например, в сцене убийства в фильме «Девушка Розмари» из показанного в кадре радиоприемника доносится мотивчик Оффенбаха, контраст между этой беспечной музыкой и содержанием кадра подчеркивает весь трагизм сцены. Как цитата и одновременно как иронический контраст действует мотив из увертюры к «Лоэн-грину» в кинофильме Чаплина «Великий диктатор» в сцене, где диктатор играет воздушным шаром, изображающим нашу планету, мотивы Грааля и (символическая) игрушка (весь земной шар в руках этого персонажа!) составляют жуткий контрапункт — антитезу, что очень легко понять. Музыкальная цитата может подчеркнуть атмосферу окружающей среды и своей заигранностью. Такой прием использовал Р. Клер в своем фильме «Под крышами Парижа»: разбитое электрическое пианино в бистро одного из парижских предместий исполняет увертюру к «Вильгельму Теллю» Россини.

Цитата может выполнять двойную функцию, а именно служить цитатой для героя фильма и одновременно для зрителя (например, в «Юности Шопена», когда Шопен слушает Каприс Паганини); но она может быть адресована только зрителю, как в старом фильме «Пасторальная симфония», где режиссер дает к картине цветущих садов (без участия людей) сопровождение из «Пасторальной симфонии» Бетховена. Таким способом он может обогатить сцену всеми теми ассоциациями, которые для зрителя связаны с этой симфонией Бетховена. Ведь эта симфония сделалась символом «пасторального» содержания. Цитата может быть применена и как драматический элемент с собственным высказыванием: влюбленная пара бродит по пустынным улицам города, а из окон одного дома к ним

долетают звуки шопеновского ноктюрна. Музыка влияет на настроение этих двух людей, углубляет его, хотя сама она непосредственно с действием не связана. Здесь надо указать еще на одно особенно тонкое применение цитаты, уже стоящее на грани музыкальной символики: Шостакович проводит в фильме «Новый Вавилон» на больших его отрезках контрапункт двух цитат — канкана из «Орфея в аду» Оффенбаха и... Марсельезы. Символику, заключенную в переплетении этих цитат, нетрудно понять: пронизывающее всю жизнь противоречие между мещанской идеологией и революционными стремлениями. Стилистическое и жанровое различие между этими цитатами еще больше облегчает их истолкование.

В советском фильме «До свидания, мальчики» обширная цитата из массовой песни «Любимый город» является символом прощания с родным городом. Эта песня может функционировать как цитата благодаря широкой популярности ее мелодии и текста.

Цитата может также характеризовать определенные тенденции. В советском фильме «Петр I» появляются цитаты из музыки Телемана, Кирнбергера и других немецких музыкантов первой половины XVIII столетия, произведения которых в ту пору были приняты при царском дворе как придворная музыка; их задача — охарактеризовать устремления царя повысить влияние западной цивилизации в России. Поскольку цитаты эти могут узнать лишь немногие кинозрители, они воспринимаются большей частью публики просто как музыка определенного исторического стиля. Этим зрителям они говорят гораздо меньше, нежели тем, кому известно происхождение исполняемых отрывков.

Музыкальные цитаты служат иногда и целям создать пародию. Пример такого применения самых разных цитат мы находим в фильме «Верноподданный». Мелодии хорошо известных немецких песен либо прусских маршей используются в сценах, где слова цитированных песен разоблачают ложь показанной сцены, например: «Стража на Рейне» или «Германия превыше всего», а также «Будь всегда верен и честен». Режиссер и композитор используют их, рассчитывая на ассоциацию цитированных мелодий с текстом этих песен. Разумеется, цитаты такого рода опять-таки могут «играть»

только в том случае, если публика будет правильно их распознавать и комментировать.

Музыкальная цитата может сама по себе характеризовать определенный персонаж. В такой функции применяется цитата из финала Девятой симфонии Бетховена в немецком фильме «Мы — вундеркинды». Герой фильма, либерал и противник фашизма, немец первых лет гитлеровского господства, возвращается в новогоднюю ночь из ресторана, где пьяные фашисты дико орали свои песни, и включает радио, откуда струятся благородные звуки заключительного хора Девятой. Монтажный скачок от пьяных голосов к чистому гимну Бетховена создает контраст, который должен охарактеризовать героя. Правда, эта цитата могла быть и случайной, но контраст в музыке обеих соседствующих сцен создан, конечно, намеренно. Здесь имеет место комментарий к мировоззрению героя.

Цитаты в виде коротеньких мелодических отрывков, скажем, мотивы из народных или революционных песен, вряд ли можно рассматривать как цитаты в настоящем смысле. Они не выделяются как таковые из общего звукового течения, а скорее служат для него музыкальным материалом, несущим ассоциации, и таким путем косвенно способствуют характеристике сцены. Вообще резкой грани между музыкальной цитатой и использованием знакомых мотивов в целях характеристики провести нельзя. На этой грани, например, находится цитата из старинной английской «Песни Эджинкорта» в кинофильме «Генрих V», где она должна своей мелодией подчеркнуть стиль эпохи и национальной среды. В музыкальных фильмах часто встречаются отрывки из известных опер (в «Роз-Мари» ария из «Тоски», в «Варшавской премьеры» арии и сцены из «Гальки», в «Мусоргском» отрывки из «Бориса Годунова»), а в биографических фильмах о музыкантах даются отрывки из их произведений, и тут они фактически являются цитатами, но органически связанными с фабулой фильма. Следовательно, они функционируют здесь по другому принципу, нежели обычная цитата, ибо основное свойство цитаты таково, что она достигает некоторой самостоятельности по отношению к развитию фильма, что она как драматургический элемент — как это бывает в литературных текстах — всег-

Да «появляется в кавычках», что она до некоторой степени всегда находится «с краю» и тем не менее эстетически обогащает соответствующие сцены

Весь вопрос о «музыкальной цитате» в кинофильме относителен, он зависит исключительно от того, воспринимает ли кинозритель цитату как таковую. Цитата становится цитатой лишь в ту минуту, когда зритель узнает в ней цитату. Незнанная, она функционирует просто как киномузыка, так или иначе связанная с кинокадром.

Совсем иные задачи выполняют музыкальные цитаты в документальных фильмах, особенно в музыкально-документальных, как, например, фильм о Бетховене или Чайковском («Дом в Клину»). Сопровождая показ в кадрах автографов, фрагменты из подлинных произведений реализуют в звуках то, что видно на экране и расшифровывают показанные нотные записи.

Для наших выводов важен тот факт, что автономная музыка, которая дается как совершенно определенное сочинение, не имеющее ничего общего с киномузыкой, тоже может сыграть известную роль в общей драматургии фильма.