

## ГЛАВА IV

### Методы функционального соединения кадра и звука

#### 1. Развитие функциональных связей

Развитие техники звукового кино несомненно повело за собой развитие взаимоотношений между двумя основными сферами кинематографа — звуковой и зрительной, создало основу для применения множества художественных приемов взаимодействия обеих сфер.

«Великий немой» был в истории звукового кино вступительным этапом. Характер и манера исполнения звукового элемента в немом фильме определились односторонним и очень ограниченным соподчинением его со зрительным рядом. В немом фильме сочетание музыки и кинокадра давалось исключительно в форме весьма приблизительного согласования по характеру выражения или с помощью стилизованной иллюстрации определенных акустических явлений в данной сцене фильма. Для подобных иллюстраций пользовались отрывками программной музыки, написанной вне зависимости от фильма, но с аналогичными иллюстративными задачами.

В звуковом кино отношения между кинокадром и звуком коренным образом изменились. Звуковая сфера охватила все слуховые явления, что позволило осуществить их реалистическое сочетание с развитием зрительных кадров и покончить с практикой сопровождения, состоявшего только из музыки. Весь звуковой ряд

превратился в специальную формацию, связанную с определенным зрительным процессом, а это означает, что он превратился в фактор более высокой, органической целостности определенного кинопроизведения. Кроме того, запись звука на ту же пленку, что и кадр, их техническое слияние позволило достичь полной синхронности, которая была недостижима при «живом» исполнении музыки в немом фильме.

Правда, и в эпоху немого кино уже случалось, что для фильма писали специальную музыку и даже записывали ее на каком-нибудь механическом инструменте, чтобы развитие обоих рядов шло без всяких трений; но только в звуковом кино этот процесс был окончательно завершен. Проблема органического взаимодействия сфер, их драматургического сплетения, их согласованности по времени и содержанию встала лишь тогда, когда была окончательно решена проблема технической основы для их художественного сочетания.

Развитие обеих сфер шло несколькими этапами. Это развивающееся сочетание оказало сильное влияние на формирование кинофильма в целом и даже на характер функционирования остальных, незвуковых факторов.

В дальнейшем взаимоотношения между обеими сферами в звуковом фильме развивались, начавшись с полной зависимости музыки от зрительного фактора ко все большей ее самостоятельности; от утомительной непрерывности как фона — к прерывности (зато гораздо органичнее стала связь каждого отдельного ее куска со зрительной тканью); от неизменной, в смысле техники исполнения, негибкой музыки — к другой, хотя и не единообразной, разнородной по стилю и технике исполнения, но зато тесно связанной с кадром на основе многосторонних драматургических функций; от музыки, наивно иллюстрирующей или столь же наивно подражающей выразительности кинокадра, — к музыке, которая самостоятельно представляет непоказанные элементы целого. Следовательно, развитие шло от синхронности и иллюстративности к драматургическому контрапункту, причем в последнее время оно стремилось к полной интеграции обоих факторов, к специфической зрительно-звуковой слитности кинопроизведения, где разнородные явления слуховой сферы в свою очередь интегрируются воедино.

С этим, естественно, связано и стилистическое развитие киномузыки от банального стандарта, когда она рассматривалась только как нечто второстепенное в музыкальном творчестве, к музыке индивидуальной, новаторской, использующей многообразные и все более современные по стилю средства. Такое развитие киномузыки можно определить как переход от строго ограниченной роли сопровождения кинофильма к роли активного его компонента, взаимодействующего с другими факторами целого. Это развитие ведет от чисто статического отношения между двумя сферами, где музыка лишь повторяет содержание кинокадра, к динамизации взаимных связей, имеющих многообразные формы. Уже одно накладывание звукового элемента на зрительный усиливает выразительность целого, ибо содержание передается здесь двумя различного рода выразительными средствами и одновременно доходит до зрителя через два различных органа чувств. Но отсюда вытекает еще третье качество, возникающее из взаимоотношений между обоими компонентами и становящееся нередко носителем истинно художественного высказывания, поскольку оно составляет подлинный комментарий к обоим взаимодействующим факторам.

Следующий шаг привел к довольно ярко выраженной независимости обеих сфер. Так родилась многоплановость: один фактор функционирует как задний план, в то время как другой ведет действие, или же оба одновременно представляют два различных элемента действия. Так, например, взволнованная драматическая музыка может придать статическому изображению новый оттенок и наоборот. Кроме того, можно заставить оба фактора действовать контрастно, чем достигается особая напряженность. Разумеется, эта контрастность может служить различным целям. И наконец, развитие взаимоотношений между звуковой и зрительной сферой привело к тому, что в звуковом фильме все экономнее стали применять музыкальные элементы, что-бы повысить их значение и выразительность.

Благодаря органической связи звукового и зрительного факторов возрастают ценность и индивидуальный характер отдельных звуковых явлений, и одним из них является тишина. Заслуга звукового кино, как это ни парадоксально, состоит в том, что оно открыло драма-

тургическую роль тишины. В немом фильме музыка звучала непрерывно и тишина означала только отсутствие музыкального сопровождения.

Впрочем, взаимоотношения между обоими главными компонентами звукового кино до сего дня еще не исчерпаны, и открыто поле для дальнейших новшеств, так же, как и для более глубокой, более совершенной их интеграции.

Растущее техническое совершенство звукового кино открывает перед звуковой сферой две возможности развития: либо подчеркивать содержание зрительного момента, либо вносить в фильм новое содержание. В первые годы работа шла в обоих направлениях.

Вследствие чрезмерного увлечения деталями вначале музыкой иллюстрировались даже самые незначительные зрительные явления: течение воды, бульканье пива, завод часов и т. д. Здесь имеет место наложение обеих сфер, когда одна из них повторяет содержание другой, то есть с плеоназмом, двойным высказыванием с целью достижения максимальной пластичности. Как явление синхронности следует рассматривать и подробную натуралистическую иллюстрацию с помощью шумовых эффектов, например защелкивание дверного замка, стук человеческих шагов и т. д.

Специфическим явлением синхронного метода был также типичный для первых дней звукового кино «музыкальный сценарий», где музыка выступала как принадлежность действия главных героев, так что она вместе с источником своего звучания (или без него) звучала в кадре естественно и органично, связанная с фабулой фильма. Точно так же везде, где изображение мотивирует звук, или наоборот, везде, где мотивировка является временной, пространственной, эмоциональной, где она комментирует звук *ex post*<sup>1</sup> или предвосхищает его, — перед нами все еще синхронность — правда, расшатанная, которая иногда уже приближается к асинхронности. Различия тут постепенны, и зависят они каждый раз от формы реализации. Порою мы имеем уже дело с явлениями параллелизма, когда воздействуют двоякими средствами, имеющими единую задачу.

<sup>1</sup> После факта (лат-).

Звуковая сфера пользуется методом отбора шумовых явлений или — если это относится к музыке — стилизации. Но в повседневной жизни нашего слуха достигают самые разнообразные звуковые явления и заставляют нас анализировать их, в то время как зрением мы воспринимаем окружающий мир только отдельными фрагментами. Итак, звуковые явления информируют нас об окружающем — пусть и не так однозначно, зато более широко, чем зрительные. Эту многогранность звуковой сферы в фильме передать нельзя, да это, собственно, излишне. Но уже сам отбор звуковых явлений искажает или даже ликвидирует их естественный звуковой фон, выделяет их из совокупности слуховых явлений. Фрагмент зримого мира, показываемого на экране, позволяет нам, однако, дополнять его звуковыми явлениями, источник которых в кадре не показан. Так рождаются простейшие явления асинхронности, хотя это еще не настоящий зрительно-звуковой контрапункт.

Асинхронность как эстетический принцип, как основной метод взаимодействия звука и изображения в фильме — вот чего добивались, как уже говорилось, Эйзенштейн, Пудовкин и Александров еще в 1928 [48] и Вальтер Руттман в 1929 году [57]. Первые утверждали, что «только применение звука как контрапункта к элементам зрительного монтажа дает возможность развивать и совершенствовать монтаж... Опыты со звуком должны стремиться к асинхронности с изображением...». Руттман пишет: «...Вы видите состязание по боксу и слышите рев толпы; вы видите испуганные лица женщин и слышите взрыв; вы слышите сентиментальную мелодию и видите две сомкнутые руки...». Это тоже — примеры поколебленной синхронности, но еще не настоящего контрапункта, то есть самостоятельного высказывания обеих сфер. Некоторые примеры, приведенные Е.Плажевским [561] и охарактеризованные им как «контрапункт ассоциаций» (музыка, которая звучит из не показанного кинематографического пространства), также не могут считаться примерами подлинного контрапункта.

Контрапунктом в кино считается раздельное представление двух разных линий действия. В таком случае звуковые и зрительные моменты информируют о двух различных явлениях, связанных, однако, одной фабулой.

Эйслер вводит в этой связи термин «драматургический контрапункт» [267]. Контрапункт имеет много различных форм и степеней самостоятельности. Музыка может своим единым развитием связывать контрастирующие явления содержания и тем самым приводить к одному знаменателю весь фрагмент. Динамика ее выражения (в том числе внутренняя динамика тембра) может прямо противопоставляться статике изображения; она может комментировать содержание зрительного кадра (например, когда при изображении концертной афиши звучит музыка, предвосхищающая рекламируемое произведение); она может ускорять действие; противопоставлять кинокадру свое собственное содержание, противоречащее содержанию кадров; может в индифферентных в смысле выразительности сценах возвещать на своем языке последующие сцены; может характеризовать героев с моральной стороны, прежде чем они в ходе действия сами обнаружат свои качества; звуковая сфера может в свою очередь расколоться на две или три ветви, на шумовые эффекты и музыку или на звуковые эффекты, речь и музыку — везде мы в таких случаях сталкиваемся со зрительно-звуковым контрапунктом, направляющим зрителя на активное, аналитическое восприятие.

Высшая форма контрапункта — это противоположение обеих сфер, в результате чего возникает третье качество в форме комментария, которого не могли бы дать ни зрительный, ни звуковой фактор в отдельности. Только осмысленное зрителем противоречие между обеими сферами наводит его на соответствующий комментарий, (иронический, философский, моральный), по мере того как перед ним раскрывается глубоко скрытый смысл фильма, не показанный в нем конкретно, но сознательно вложенный в него режиссером. Тезис зрительного элемента и антитезис звукового ведут диалектическим путем к синтезу, к комментарию. Здесь, следовательно, только соотношение обоих рядов является носителем определенного содержания.

Но музыка в фильме — не только драматургический, но и формирующий фактор, которым она стала только тогда, когда из наивного средства иллюстрации отдельных деталей, пройдя через многообразные функции драматургии, она превратилась в действенное средство интеграции фильма в единое целое, и не только в корот-

ких кусках (где она, например, связывает несколько кадров, возвещает следующие или же создает мост между двумя смонтированными сценками, объединяет атмосферу предыдущих или подготавливает последующие сцены), но и на гораздо более длинных отрезках, вплоть до интеграции всего кинопроизведения в единое целое. Музыка может своей законченной концепцией, своими однородными исполнительскими средствами и единым тематическим материалом придать всему фильму единую атмосферу. Примененная таким образом, она сама становится объединяющим фактором, хотя ее функции в деталях менее ясны, как, например, в польских кинофильмах «Последний день лета» или «Поезд». Здесь возникает как будто парадокс: та же музыка, которая сама по времени прерывна, способствует непрерывности и законченности течения фильма. Эта тенденция стала особенно заметна в последние годы в японском кино, где слуховые явления — музыка и не только музыка, — объединенные вместе, действительно помогают художественному единству кинопроизведения (например, «Ёдзимбо»). В советском кино примером такого применения музыки может служить фильм «Дон-Кихот».

Синхронность уже давно превратилась в трафарет, хотя ею еще по сей день пользуются во многих случаях для подчеркивания особо важных зрительных моментов движения или выразительности. Развитие идет в направлении все более новых, усложненных методов контрапункта в «кинопартитуре», и процесс этот еще далеко не завершен. В этом и проявляется изобретательность композитора в сфере киномузыки.

## **2. Систематизация связей музыки и кадра**

Еще в период зарождения звукового кино начались первые попытки систематизации связей между музыкой и изображением или, более широко, между звуковой и зрительной сферой. Эти попытки делались с различных позиций; большей частью они основывались на анализе практических приемов режиссера и композитора, реже — исходили из последовательной эстетической системы. Мы хотим попытаться дать здесь краткий обзор этих методов систематизации.

Самой ранней попыткой подобной систематизации была знаменитая «Заявка» Эйзенштейна, Пудовкина и Александрова [48], в которой был сформулирован принцип противопоставления синхронности и контрапункта, несколько не потерявший своего значения и до наших дней: в то время как синхронность лишь углубляет изображение, дополняет, а нередко только дублирует его, но не двигает вперед действия, зрительно-звуковой контрапункт развивает действие, внося в него нечто присущее только музыке, независимое от данного кадра, но все же имеющее к нему какое-то отношение.

В своих дальнейших работах Эйзенштейн [184] развивает теорию синхронности и предлагает следующее деление: естественная синхронность, при которой звук относится к показываемому предмету (например, кваканье лягушки к изображению лягушки, грохот колес к изображению поезда и т. д.); художественная синхронность, при которой структура звучания, ритм и т. д. соответствуют движению кинокадра. И в связи со второй возможностью он вводит еще третью — хромофонию<sup>1</sup>, то есть соответствие тембра звука свету в кадре.

Исходя из ощущения глубокого внутреннего родства киноискусства с музыкой, Эйзенштейн переносит многие музыкальные понятия на методы построения фильма. Он говорит о «метрическом» монтаже по пропорциям и о «ритмическом» монтаже по акцентам, о «тональном» монтаже, о «модуляциях» света, «полифонии» изображения и звука и т. д. Применение всех этих понятий и факт плодотворного сотрудничества Эйзенштейна с композиторами, особенно с Прокофьевым, свидетельствуют о его глубоком осмыслении значения музыкального искусства для кино. Говоря о «кинопартитуре», Эйзенштейн утверждает, что в каждом кинокадре участвуют шесть элементов, создающих «многоголосный комплекс»: 1) фактура изображения, составляющая его атмосферу; 2) конкретные зрительные элементы; 3) их цвет, то есть их «цветовое воздействие» в пределах черно-белой палитры; 4) звуковые элементы; 5) элементы движения и 6) эмоциональ-

<sup>1</sup> Методом хромофонии Эйзенштейн работал в фильме «Иван Грозный», где он всей танцевальной сцене у царских опричников придал «красноватый колорит».



ные элементы. Положения Эйзенштейна, опирающиеся на его всестороннюю творческую практику, одновременно говорят о его потребности обобщить свои выводы в систему понятий, разработать теорию кино и звуковых элементов в фильме.

Тем же духом проникнута и еще одна из первых советских работ в этой области — книга Андриевского о структуре звукового фильма [64]. Автор, ссылаясь на опыт композитора Оранского, вносит следующие предложения для классификации звуковых явлений в кино: звук в фильме может быть естественным, например речь, музыка, шумовые эффекты, когда источник звука показан или его можно легко вообразить; звук может быть подражательным, если мы имеем дело с музыкой, которая исключительно музыкальными средствами указывает на немusикальное явление. Кроме того, автор вводит понятие иллюстративной музыки, но не проводит резкой грани между ней и описанной выше подражательной музыкой; говорит также о музыкальных символах, которые, по его мнению, не имеют прямого отношения к содержанию кадра, но способствуют его осмысливанию; он упоминает, кроме того, о самостоятельных музыкальных фрагментах, исполняемых вне связи с действием, например музыка на вступительных титрах фильма, интермедии внутри фильма и т. п. При этом Андриевский настаивает на том, что музыка в ее первой функции не двигает вперед действие. Эта классификация свидетельствует о серьезном для 1931 года теоретическом подходе к вопросу, хотя отдельные моменты классификации Андриевского иногда пересекаются, и в целом его выводы еще не исчерпывают проблемы<sup>1</sup>. Но учитывая, как мало времени было тогда в распоряжении автора, чтобы накопить опыт в этой области, мы должны быть ему признательны за сделанные попытки.

В 1935 году Р. Споттисвуд [124] попробовал систематизировать киномузыку согласно ее задачам. Он предложил следующие подразделения: подражательная музыка,

<sup>1</sup> Приходится удивляться тому, что эти интересные выводы, заглядывающие далеко в будущее звукового кино и предвосхищающие многие более поздние теории, совершенно неизвестны в литературе о кино. То же, кстати, относится и к появившимся несколько позднее подробным и ценным выводам И. Иоффе, советского эстетика и философа в области кино

стилизирующая реальные шумы; комментирующая, которая создает определенное отношение зрителя к кинокадру; подчеркивающая, которая выделяет содержание отдельных кадров; контрастирующая, выражение которой противоположно выражению кинокадра; и динамизирующая, которая подчеркивает ритм и движение в кадре. Такая классификация тоже не исчерпывающая, и предложенные деления даются в разных аспектах. Кроме того, и здесь некоторые из приведенных функций пересекаются, и уже потому это подразделение тоже нельзя считать точным и пригодным. Несмотря на это, его признали многие теоретики и критики кино.

Следующий по времени проект систематизации киномузыки был предложен мною в моей первой книге о киномузыке [158], он основывался на анализе внутренней структуры как зрительного, так и звукового фактора фильма. Ниже я остановлюсь на этом несколько подробнее. Предложенная система остается актуальной и для наших сегодняшних исследований именно потому, что она учитывает все факторы обеих сфер и охватывает все возможности их сочетания.

Интересную систематизацию, доказывающую, что рука об руку с ростом и дифференциацией функций музыки в кино идет и дифференциация их теоретического освоения, мы находим во второй из упомянутых выше (в I и II главах) работ советского эстетика И. Иоффе [148], хотя основы его систематизации тоже отнюдь не отличаются цельностью. Критерием для своей систематизации он избирает степень активности музыки по отношению к кинокадру. Иоффе перечисляет следующие функции: 1) музыка образует единство с кинокадром, подчеркивая и дополняя его (автор называет эту функцию синтезирующей); 2) музыка действует совместно с кинокадром, но сохраняет при этом свою самостоятельность; 3) музыка переплетается с содержанием кинокадра; 4) музыка воздействует вопреки содержанию кинокадра; 5) музыка служит связующим звеном между кадрами; 6) музыка выступает как метафора или как символ по отношению к кинокадру; 7) музыка выступает в корреляции с шумами; 8) музыка информирует о месте и времени действия; 9) музыка создает настроение; 10) музыка образует фон, на котором выступают другие звуковые явления.

К тому же времени относится первая попытка систематизации Белы Балаша [180; 225]. Автор ищет ответа на вопрос, каковы возможности сочетания музыки с изображением; он видит следующие виды этого сочетания: 1) иллюстративная музыка, дающая дополнительную характеристику показанного в кадре предмета, подобно книжной иллюстрации; 2) музыка, функционирующая как «предмет» действия, которая сама вызывает известные представления и двигает вперед действие; 3) музыка, составляющая предмет конфликта в фабуле и основу сценария; 4) «драматургическая» музыка, которая характеризует героев фильма, придает определенный оттенок действию, может быть вставкой в действие или может характеризовать что-то, не показанное в кадре.

И эта классификация не свободна от пересечения, не говоря уже о том, что внутри всех описанных видов можно найти самые различные сочетания музыки и кинокадра. И все же обобщения в отношении методов взаимодействия, которые Бела Балаш делает на основе всех этих задач, пригодны и для сегодняшней практики. По мнению Балаша, взаимодействие музыки и изображения во всех их связях происходит на основе четырех принципов: 1) наложение одного на другое, усиливающее выразительность, ибо один элемент подчеркивается другим; 2) параллельное воздействие, когда явление освещается с двух разных сторон; 3) представление двух совершенно различных линий действия, которые зритель различает, но в то же время связывает вместе в синтез высшего порядка; 4) противоположное действие, не вносящее нового эстетического качества ни в кинокадр, ни в звук.

Первые два принципа основаны на приемах, еще выработанных в немом кино. Но введение двух последующих уже дало качественный скачок, ибо благодаря им стали ненужными многие визуальные детали, заменяемые звуковыми. Только с этого момента мы можем говорить о некотором—все еще неполном равноправии обеих основных сфер в звуковом фильме.

В послевоенные годы важное значение приобрела систематизация П. Шеффера [258], она, правда, была сформулирована только в опубликованной в 1946 году краткой статье, но опиралась на новейший опыт в об-

ласти кино автора, который сам является и композитором и теоретиком. Шеффер определяет следующие виды взаимодействия между музыкой и изображением в звуковом фильме: зрительные элементы выполняют более важные функции, изображение «маскирует» (перекрывает) музыку; музыка образует здесь только неясный фон, ее главная задача в том, чтобы нейтрализовать слуховое поле, то есть изолировать зрителя от побочных шумов. В этой роли музыка не выполняет каких-либо заметных драматургических задач. Но и музыка может со своей стороны маскировать изображение, а именно, когда она составляет суть сцены, а изображение служит лишь для того, чтобы мотивировать и комментировать музыку визуальными средствами. Музыка и изображение могут не идти рука об руку, каждый из них в этом случае дает что-то свое, в результате получается специфический музыкально-кинематографический «аккорд». Если в первом и втором пункте речь шла о «функциях маскировки», то здесь мы имеем эффект противопоставления.

Синхронность Шеффер рассматривает как форму переноса движения и ритма кинокадра на звуковую структуру. Через два органа чувств передается одно и то же качество образа, следовательно, происходит удвоение, своего рода музыкально-кинематографический «унисон». Если музыкальное и зрительное развитие равноценны по значению, их взаимодействие дает нечто такое, что вводит в изображение новое качество. Эту систематизацию Шеффера принял Аккар, который комментирует ее в своей работе [513].

К тому же 1946 году относится и попытка классификации В. Бора [233], который, однако, сводит все функции музыки в кино к двум понятиям: к гомофонии, когда изображение является ведущим, а музыка выполняет только функцию сопровождения, и полифонии, когда музыка выполняет самостоятельную, независимую от изображения роль, а иногда даже противоречит изображению.

Очень интересна с точки зрения социологии кино книга Эйслера [267], но здесь автор не предлагает никакой классификации связей между музыкой и кинокадром. Его замечания о характере иллюстративности для наших целей недостаточны.

Американцы Мэнвелл и Хантли [518] дают — правда, в довольно хаотическом виде — следующее подразделение: музыка как фактор действия (причем авторы начисто забывают, что в одном этом секторе может быть более десятка функций музыки, различных по своей сути и по форме сочетания с кинокадрами); музыка в своей собственной роли (что отнюдь не исключает ее возможной принадлежности к первой группе); музыка как средство характеристики исторической эпохи и места действия (и эти функции превосходно могут быть включены в первые перечисленные группы, особенно во вторую); музыка как средство усиления напряженности действия (и здесь вполне возможны пересечения с каждой из вышеупомянутых групп). Авторы, надо полагать, чувствовали, что их систематизация не отличается точностью и не исчерпывает вопроса, и потому ввели еще дополнительные категории: музыка для торжественных случаев, музыка человеческих чувств, музыка комических эффектов и т. д. Смешение различных категорий доказывает, что в их намерения не входило создать законченную систему. Об этом говорит и их попытка выделить отдельные жанры киномузыки.

В одной из более новых работ по теории кино, у З. Кракауера [535], музыке в кино отдается полная дань уважения. В ней различаются следующие функции: музыка как комментарий, куда автор включает и иллюстративную музыку, и музыку как «фон», а также типичные виды музыки как символа определенных ситуаций действия; музыка как контрапункт, опирающийся на контраст с изображением; музыка, связанная с определенным случаем, появляющаяся в кадре вместе с ее источником и выступающая в своей естественной роли; музыка как фрагмент концертного или оперного исполнения; музыка как составная часть среды, где происходит действие, и музыка как ось фильма (например, в киноопере). Но и эта систематизация не охватывает всех форм и функций, какие музыка выполняет в фильме; помимо этого, она выделяет очень близко лежащие функции как различные типы, а другие, принципиально разнящиеся между собой, помещает в одну и ту же категорию.

Оказывается, что даже наилучшие работы по теории кино, к каковым я причисляю книгу Кракауера,

недостаточно глубоко проникают в проблемы киномузыки и делают необходимыми дальнейшие изыскания. Интересным моментом в рассуждениях Кракауера является то, что автор понимает важную драматургическую роль тишины в фильме. Кроме того, Кракауер принадлежит к тем многочисленным кинотеоретикам, которые вовлекают в свои рассуждения также и новейшие тенденции кино к полной интеграции всех слуховых явлений.

Одной из польских работ последних лет по эстетике и технике звукового кино является книга Е. Плажевского [561], в которой автор довольно поверхностно трактует проблемы музыки, звуковых эффектов и диалога в фильме и делит музыку на трансцендентную и имманентную. Под первой он понимает всякую музыку, источник которой не находится на месте действия (то есть ту, что принято называть «музыкой за кадром») и которая выполняет роль комментария от лица создателей фильма. Имманентной он называет музыку, чей источник (показанный или не показанный) находится на месте действия (то есть то, что мы называем «музыкой внутри кадра»). В зависимости от функций автор различает следующие типы трансцендентной музыки: подражательную, музыкально стилизующую всевозможные шумы; иллюстративную, к которой он относит музыку, подчеркивающую содержание данной сцены характером своей выразительности или движения, и самостоятельную музыку, принадлежащую к фильму в целом, но иногда представляющую собой антитезу по отношению к отдельным сценам. Выводы Плажевского никак нельзя назвать ни точными, ни исчерпывающими.

В последней работе о киномузыке, написанной молодым польским кинотеоретиком А. Хельман, автор отрицает как значение музыки в кино, так и какое бы то ни было функциональное ее сочетание с отдельными элементами визуальной сферы, различая лишь статическое или динамическое действие в фильме. Многие другие проблемы киномузыки Хельман формулирует интересно. Однако ее основная позиция — «скептическое» отношение к теории отражения и исключение кино из категории искусства — является неприемлемой. Работы этого автора имеют скорее публицистическое значение, чем научное.

Систематизация, предложенная другими авторами, например М. Черемухиным [171], направлена преимущественно на анализ практического применения звукового фактора или принципов монтажа звука. Черемухин перечисляет следующие виды применения звука в кинофильме: звук, разъясняющий ситуацию; звук как фон и звук в фоне; звук как пружина действия; звук, «противоборствующий» другим слуховым элементам; звук как причина развязки; как символ идеи и как фактор драматургии. В этой систематизации скрещиваются самые различные аспекты; она — скорее итог накопленного опыта композиторской или монтажной практики, нежели цельная эстетическая концепция.

В последние годы в советской литературе, посвященной киномузыке, появились два отличных друг от друга взгляда на систематизацию функций музыки в фильме. В упомянутой выше работе Э. Фрид [601] автор, вслед за Добиным в работе «Поэтика киноискусства» [545], разделяет все формы применения музыки в кино на те, которые участвуют в развитии действия, в характеристике образа, ситуации и т. п., и те, которые способствуют опознанию произведения, подчеркивая и обобщая эмоции, дают авторский комментарий ситуации. Такое разделение автор берет из теории литературы, где оно возникло значительно раньше. Но все же представляется (даже отвлекаясь от того, что границы между этими двумя группами функций недостаточно четки), что такая систематизация слишком обща и каждый из разделов охватывает ряд существенно различных функций, требующих более подробной классификации.

Сказанное в равной степени может относиться и к другому разделению функций, какое предлагают авторы Корганов и Фролов [578]. Они противопоставляют две основные группы функций музыки в фильме: а) музыка мотивированная, то есть внутрикадровая, и б) немотивированная, то есть закадровая. Каждая из этих групп включает в себя многие разнородные функции, кроме этого, как утверждают сами авторы, функции эти могут скрещиваться и переходить одна в другую. Критерием выделения определенных функций является, для авторов, роль музыки по отношению к драматургии кинопроизведения в целом. Они рассматривают музыку как

фактор обобщения идеи фильма, как средство характеристики атмосферы, как вспомогательное средство в развитии действия, как характеристика среды и эпохи, как выражение отношения режиссера к предмету и т. п. Функции эти входят либо в группу мотивированной, либо в группу немотивированной музыки. Первый случай имеет место, когда музыка прямо связана с ситуацией, с героем фильма, когда показан ее источник, когда человек хотя бы упоминает или вспоминает о ней или когда она цитируется непосредственно как музыка и включается в развитие действия. Во втором случае музыка передает отношение режиссера к ситуации или образу, представляет собой комментарий, дополняет действие, обобщает образ, иронизирует и т. п.

Авторы делают попытку свести характер стиля отдельных фильмов к этим двум типам применения музыки и на основании преобладания одного или другого метода и вытекающих из него форм участия музыки классифицируют отдельные советские фильмы.

В обеих работах, на мой взгляд, классификация слишком обща, отдельные группы функций не исключают друг друга, границы между ними смазаны. Кроме этого, в них нет системы, которая вытекала бы из самой онтологической структуры кинопроизведения. Однако систематизация Корганова и Фролова достаточно последовательна: авторы дают анализ всех типов функций с точки зрения роли музыки в драматургии кинопроизведения.

Перейдем к систематизации, принятой в настоящей работе, опирающейся на те же принципы, по которым мы в нашей предыдущей книге исследовали функции музыки в кино.

На основе онтологического анализа (см. главу II, раздел 4) в визуальной сфере мы теоретически выделяем четыре слоя, представленные зрительно всегда как единое целое и воспринимаемые один через другой. Это — внешний вид предметов, изображение предметов в движении, развитие фабулы кинофильма и, наконец, подразумеваемые психологические переживания героев фильма.

Отдельные элементы звуковой сферы (музыка, шумы, речь, тишина) могут быть функционально связаны с каждым из указанных слоев визуальной сферы.



### 1. Музыка

- а) внешний вид предмета
- б) изображение предмета в движении
- в) развитие фабулы
- г) психологические переживания героя

### 2. Шумы

- а) внешний вид предмета
- б) изображение предмета в движении
- в) развитие фабулы
- г) психологические переживания героя

### 3. Речь

- а) внешний вид предмета
- б) изображение предмета в движении
- в) развитие фабулы
- г) психологические переживания героя

### 4. Тишина

- а) внешний вид предмета
- б) изображение предмета в движении
- в) развитие фабулы
- г) психологические переживания героя

Эта принципиальная схема охватывает все возможные функции, связывающие звуковую и зрительную сферы, что будет показано на анализах фильмов в следующей главе.

Кроме того, каждое из этих сочетаний может быть реализовано на основе синхронности или асинхронности, что дает возможность большего дифференцирования функций одной сферы по отношению к другой.

На практике одна из этих возможностей неосуществима: поскольку музыка разворачивается во времени, она не может сочетаться с внешними видами предметов. Но за этим исключением все вытекающие из приведенной таблицы комбинации принципиально возможны. Однако внутри начертанных выше возможных связей имеется и дальнейшая дифференциация, о которой, на основании анализа многочисленных фильмов, пойдет речь в следующей главе. Кроме того, так как слои зрительной сферы даются всегда как единое целое, не всегда отчетливо можно выделить, с каким из этих слоев в данной фазе фильма связан звуковой элемент.

Вполне возможно, что здесь перечислены не все виды функционального сочетания; некоторые из них упущены,

так как материал, изученный по фильмам, конечно, не мог быть всеобъемлющим. Возможно также, что в практике кино до нашего времени еще не все возможности художественно осуществлены и использованы. Дальнейшее развитие кино принесет с собой много новшеств и вместе с тем новые взаимоотношения, каких сегодня еще нельзя предвидеть. Кроме того, возможности этих функциональных связей намного расширятся еще и благодаря тому, что каждый звуковой элемент сможет сочетаться с каждым зрительным по принципу контраста. В некоторых фильмах реализуются связи и другого порядка — нефункционального; они могут быть взяты за отправную точку, как основа для интеграции звукового фильма, что даст возможность построить на других основаниях сочетание и синтез зрительно-звуковых факторов в этом виде искусства.

Теперь мы приступаем к описанию отдельных видов сочетания, причем нельзя забывать, что каждая из перечисленных функций осуществляет одну из связей, вытекающих из нашей системы. Каждому из видов сочетания свойственны различные формы осуществления. Мы должны помнить также, что каждый фильм, будучи неповторимой целостностью, создает свою собственную эстетику и тем самым влияет на характер функционирования в нем звукового элемента. Тем не менее известная закономерность этого функционирования ощутима.