

Психологические проблемы киномузыки

1. Специфика восприятия киномузыки

Звуковой фильм создал основы для выработки новых навыков восприятия. До этого мы привыкли к восприятию произведений искусства, которые пользуются едиными средствами воплощения, а именно только словами (литература), только звуками (музыка), только внешним видом (изобразительные искусства), а также комбинациями двух или нескольких изобразительных средств в синтетических жанрах (театре, опере, балете, вокальной музыке), где происходит их более или менее полный синтез. В синтетических жанрах комбинация различных художественных средств имеет место постоянно и непрерывно: в песне слова и музыка почти с начала до конца сопровождают друг друга; в опере чистой музыкой ограничиваются лишь немногие фрагменты; в балете с начала и до конца наблюдается соединение танца с музыкой.

Кино создает новый характер взаимодействия искусств: переплетение разнообразных средств, объединенных общим ходом действия. В кино сочетаются разнообразные эстетические качества, которые постоянно сменяют друг друга. Речь сменяет музыку, звуковые эффекты перемежаются с музыкой и речью; подвергаются постоянным изменениям также и зрительные моменты; то на переднем плане оказывается какой-нибудь ак-

тер, то изображение пейзажа, то группы людей и т. д. «Голосами» в этой «полифонии» служат зрительные явления, звуковое течение, развитие фабулы и психические процессы. В различных сценах в зависимости от того, чего требует действие, драматургический акцент каждый раз перемещается с одного «голоса» на другой.

Ясно, что подобная полифония средств изложения вырабатывает новые установки восприятия, при этом восприятие музыкального фактора — это только один из моментов восприятия целого¹.

Чем отличается восприятие киномузыки от восприятия автономной музыки? В центре сознания, а также интереса кинозрителя всегда находится все же зрительный слой фильма — действие. Музыка, музыкальное переживание отступают на задний план. Посетитель кино идет посмотреть определенное кинопредставление, реже — послушать «киноконцерт». Хотя музыка давно уже принадлежит к тем неотъемлемым факторам, без которых, за чрезвычайно редкими исключениями, кино не в состоянии обойтись, она не находится в центре внимания кинозрителя².

При переживании слушателем автономной музыки следует различать три фактора: ощущения, целостные звуковые представления и эмоциональные переживания, которые строятся на первых двух факторах. Эти эмоциональные переживания делятся следующим образом: эмоциональная реакция на выразительность услышанной музыки и эстетическая реакция. При восприятии программной музыки к звуковым представлениям добав-

1 Современная нейрофизиология придерживается той точки зрения, что информации, исходящие из двух различных импульсов, например зрительного и слухового, вообще взаимно не уничтожаются и не мешают друг другу. Из этого следует заключить, что мы в состоянии воспринимать любой вид синтетического искусства, в том числе и звуковое кино, и разные импульсы не будут восприниматься как хаос, и не произойдет их взаимного уничтожения.

2 Я не согласна с утверждением Корганова и Фролова [578] о том, что музыка кинозрителем полностью не осознана и что ее воздействие протекает в сфере подсознательного. Если бы это было так, то никто из теоретиков кино не мог бы оценить все богатство музыки в фильме, описать ее так проникновенно. Я соглашусь с советскими авторами, что воздействие музыки в кино недооценивается теоретиками и что воспринимается она зрителем в фильме иначе, нежели автономная. Именно этот вопрос и станет содержанием наших рассуждений в этом разделе книги.

ляется еще ориентация на образы, на содержание немзыкального характера.

В случае восприятия вокальных и сценических жанров переживание сильно усложняется. При восприятии песни музыкальное переживание дополняется семантической установкой на словесный слой. Понимание смысла слов и фраз, конечно, влияет на слушание музыки. Внимание слушателя не только разделяется между текстом и восприятием музыкальных структур, но, кроме того, слушатель старается понять их взаимосвязь. Мы чувствуем, соответствует ли музыка, в особенности аккомпанемент, содержанию текста или не соответствует; индифферентна ли она по отношению к тексту или иллюстрирует явления, которые связаны с текстом.

Еще более сложно переживание музыки в опере, где внимание слушателя одновременно направлено на понимание всех факторов сложного, многослойного произведения и на их взаимосвязь. Чем больше факторов приходится иметь в виду, тем сложнее становится процесс восприятия, тем больше психических актов происходит у слушателя и тем легче некоторые из этих факторов выпадают из центра его внимания. Поэтому пределы возможностей восприятия влияют на выбор художественных средств.

Ввиду разнообразия участвующих в фильме факторов и дифференциации внутри каждого из них кино требует особой установки восприятия, основой которой является одновременное целостное понимание нескольких планов развития. Но поскольку характер целостности в зрительной сфере строится по иным принципам, нежели характер целостности звуковых структур, психологические функции, которых кино требует от зрителей, чрезвычайно сложны.

Слушая музыку, мы объединяем горизонтальные и вертикальные звуковые комплексы в цельные фрагменты, то есть одни звуковые комплексы мы соединяем между собой, а другие отделяем один от другого. Короче говоря, мы создаем структуру того, что мы слышим. Со зрительными явлениями происходит до некоторой степени то же самое. Только из них мы создаем структуру на основе нашего жизненного опыта, исходя из их принадлежности к данному изображаемому предмету. В музыке определение структур происходит на

основе ассоциативных связей, которые возникли в музыкальном представлении слушателя вследствие его музыкального опыта, то есть вследствие определенных слуховых навыков Эстетическое и эмоциональное переживание музыки опирается именно на те основные акты, которые превращают звуковые структуры в музыкально осмысленные целостности, в музыкальные представления.

Упомянутые три фактора музыкального переживания взаимодействуют также и при восприятии киномузыки. Но поскольку киномузыка преимущественно имеет свой определенный десигнат, так как она связана с конкретным кадром, который комментирует ее выражение, здесь возникает еще четвертый фактор: направленность на иллюстрируемое содержание. Однако в киномузыке некоторые факторы музыкального переживания претерпевают известные изменения.

Фактор ощущения менее всего подвержен изменениям: он даже тогда воздействует на наш слух, когда музыка, которую мы слышим, не полностью доходит до нашего сознания. Это главным образом физиологически действующий фактор Как установил Юссон [453], слой ощущения всегда оказывает некоторое влияние на слушателя: он может ускорить или замедлить дыхание и пульс, вызвать напряжение или расслабление мышц, идеомоторные и вазомоторные изменения, дрожь и т. п. Музыкальные стереотипы вызывают определенные физиологические реакции. Последние до сих пор еще не классифицированы физиологами, но композиторы интуитивно применяют средства, способные вызвать у слушателя определенные реакции. Эти средства воздействуют физиологически и на кинозрителя, независимо от степени его музыкальности, его слуховых навыков и его сосредоточенности на музыке, которую он слышит как часть всего фильма в целом.

Хотя сфера ощущения никогда не возникает независимо от звуковых структур, тем не менее бывает, что она действует самостоятельно вопреки этим структурам. Эту сферу представляют в первую очередь средства инструментальной окраски, их специфический отбор и изменяемость — все то, что современная теория музыки определяет как фонизм элемента. К ним принадлежат средства агогики, и прежде всего ритм и темп, которые

иногда воспринимаются непосредственно, минуя организующую инстанцию интеллекта; сюда относятся и средства динамики. Кроме того, воздействуют зональные различия звукового пространства, особенно в крайних звуковых регистрах, где слушателю гораздо труднее понять соотношения интервалов. Звуки, близкие к границам поля слуха, то есть к пределу восприимчивости нашего уха высоты звука, близки по своему воздействию к звуковым немзыкальным эффектам и используются как таковые и в программной, и в киномузыке.

Наибольшие различия при восприятии киномузыки по сравнению с восприятием автономной музыки возникают в области музыкальных представлений, то есть при восприятии звуковых целостностей. Восприятие целостности музыкальных структур происходит почти всегда на периферии сознания слушателя и лишь изредка попадает в центр его внимания. Внимание зрителя и слушателя всегда устремляется по нескольким направлениям: 1) на зрительные представления, которые дают проходящие перед глазами кадры; 2) на изображенные в них предметы и их связи между собой, которые составляют основу развивающейся фабулы фильма, и 3) на сопровождающие их явления звукового характера, и среди них на музыку. Таким образом, определение структуры звуковых целостностей в кино может совершаться лишь в какой-то частице сознания зрителя, в противоположность восприятию автономной музыки, при которой все внимание зрителя сосредоточено исключительно на звуковых целостностях. В кино, разумеется, в центре внимания находится зрительный фактор. Только когда относящаяся к действию и звучащая в изображаемом пространстве музыка выступает внутри кадра, она привлекает к себе внимание слушателя как «предметно» связанная с явлениями кинематографического мира. Итак, создание структуры из звуковых ощущений, их интеграция в музыкально осмысленные, выразительные музыкальные целостности, ориентация на их выразительное содержание совершается на краю разнообразной интеллектуальной деятельности, необходимой для понимания изобразительного слоя фильма.

Восприятие фильма требует от зрителя целого ряда психических действий: конкретной интерпретации отдельных кадров, соединения эпизодов в развитие фабу-

лы, поисков причинной связи между ними, вчувствования в воображаемые психологические состояния героев, понимания их словесных высказываний, примысливания фаз действия, не показанных в кадрах, и т. д. Все это совершается параллельно восприятию музыки и поневоле несколько отодвигает ее в сторону. Для того чтобы можно было тем не менее воспринимать музыку, она не должна быть слишком сложной и трудной. Отмечая это, мы отнюдь не призываем к банальности и схематизму в киномузыке. Мы лишь хотим указать на определенные психологические предпосылки, необходимые для восприятия киномузыки.

Особенностью переживания музыки в кино является то, что она всегда звучит в связи с изображением. Изображение однозначно диктует конкретное или эмоциональное содержание слышимой музыки. Это, по всей вероятности, определяет тот факт, что средний посетитель кино не обращает внимания на музыку, ибо она лишь повторяет то, что уже дано в кадре и в лучшем случае добавляет нечто свое. Можно предполагать, что это как раз одна из причин того, что режиссеры и композиторы отворачиваются от музыкального плеоназма подобного рода и ищут для музыки функций, выполняя которые, она могла бы активнее выступать внутри целого. Итак, мы видим, что некоторые свойства восприятия киномузыки оказывают решающее влияние на характер используемых средств, одновременно определяя их изменение.

Восприятие каждого искусства требует от людей не-которой дозы психической активности, и если применяемые средства требуют слишком малой активности подобного рода, то они не доходят до сознания людей и оставляют в них лишь самые слабые следы, как слишком маловыразительные. Это тем более верно, если связано с такими сложными условиями восприятия, какие возникают (особенно для музыки) в области звукового кино. Как мы уже отмечали (глава II, раздел 4), здесь появляется специфическое соотношение диалектического единства: изображение конкретизирует выразительность музыки, музыка обобщает своими средствами эмоциональный тон сцены, тем самым его углубляя. Все это влияет на восприятие самой музыки: зрителю не нужно самому активно комментировать ее выражение, это де-

ляет за него зрительный фактор. В результате обе сферы еще теснее связываются между собой¹.

Тем самым до некоторой степени отпадает задача активно истолковывать выражение данной музыки, хотя как раз это необходимо, чтобы ее до конца понять и прочувствовать; одновременно облегчается ее восприятие, что позволяет понимать выразительность более сложных для средней кинопублики стилистических средств. Итак, если с одной стороны кино затрудняет понимание музыкальных средств, то с другой стороны облегчает их понимание как средств, нагруженных определенной выразительностью, что нивелирует отрицательное воздействие первого обстоятельства.

Мы можем считать кино чрезвычайно важным фактором для воспитания музыкального сознания широкой публики. Более сложные средства музыкального языка, если они нагружены конкретным «содержанием», создают у слушателя бессознательные навыки звукового восприятия, которые труднее вырабатываются на основе восприятия автономной музыки. С другой стороны, киномузыка, поскольку в отношении эмоциональной интерпретации она предъявляет меньшие требования к психической активности кинозрителей, легче ускользает из центра внимания на его край. Однако она, подчиняясь изображению, позволяет добиваться синтетического переживания сложного многослойного целого.

Следует подчеркнуть, что в этом взаимодействии нет ничего постоянного и неизменного: иногда на передний план по отношению к музыке выступает комментирующее воздействие изображения, в другом месте именно музыка расшифровывает скрытое содержание кадра или своим комментарием добавляет к нему специфический подтекст и углубляет его воздействие.

Разумеется, высказанные нами мысли нельзя понимать так, будто киномузыка не требует от кинозрителя никакой интеллектуальной активности. Она ее требует в другом плане, чем автономная музыка, и это составля-

¹ Интересные выводы об отношении конкретного и обобщающего при взаимодействии визуального образа и музыки найдет читатель в работе советских авторов Корганова и Фролова [578], которые рассматривают диалектику взаимоотношений этих сфер не столько в плане восприятия, сколько в более общем эстетическом плане.

ет одно из принципиальных различий их восприятия. А именно: киномузыка всякий раз требует понимания ее функций по отношению к кадру, и только в этом случае она выполняет предназначенную ей роль. Таким образом, эстетическое переживание современного звукового фильма в значительной мере охватывает также музыку. Без «субъективного монтажа», то есть без понимания зрителем характера сочетания и взаимодействия музыки с другими элементами целого, ее применение в кино было бы совершенно бессмысленным. Интеллектуально-слуховая активность кинозрителя переносится на те психические акты, которые позволяют ему понять смысл драматического влияния музыки в данной фазе фильма.

Когда мы воспринимаем чисто инструментальную музыку, нам не нужно выполнять все эти акты; при переживании программной музыки мы можем их осуществлять, хотя переживаем такую музыку в полной мере и в том случае, если в каждом отдельном ее фрагменте не углубляемся в ее программное содержание. В разнообразных синтетических формах такая многоплановость переживания необходима. Но эти выработавшиеся на протяжении столетий формы создали свои твердые навыки восприятия, а звуковое кино создает их только теперь.

Для среднего зрителя в звуковом фильме движутся сфотографированные люди, которые говорят и поют; из сфотографированных инструментов звучит «записанная» музыка, часто она не принадлежит к показанному миру. Но это уже превратилось для нас в привычку, и как сфотографированный, так и звуковой, записанный на пленку, мир экрана воздействует на нас так же сильно, как специфический мир театра или не видимый наглядно мир романа. Давно забыто тревожное и странное чувство, которое вызывали «говорящие призраки» первых звуковых фильмов. Почти за сорок лет своего существования звуковое кино воспитало своих зрителей. Эти зрители эволюционировали также и в области восприятия кино музыки: от понимания музыки в ее естественной роли внутри кадра или в качестве примитивной иллюстрации деталей, навязчивого плеоназма синхронности кинозритель перешел к пониманию все более глубокой взаимозависимости между кадром и музыкой, к пониманию самостоятельных драматургических функций

музыки, к умению вчувствоваться в ее разнообразные задачи, включающие дополнение мысленным подтекстом, моральной, философской, иронической оценкой. Мы, конечно, имеем здесь в виду эстетически развитых зрителей. Миллионы людей, которые каждый день посещают кинотеатры всего мира, несомненно не понимают всех музыкальных тонкостей звукового фильма. Мы должны примириться с фактом, что степень проникновения в художественное произведение бывает весьма различной. К кино это даже относится больше, чем к прочим искусствам, так как киноискусство сравнительно молодое и притом массовое.

Некоторые свойства звукового восприятия в кино являются, кроме того, результатом акустических условий, в которых киномузыка приобретает конкретное звучание. Во-первых, при звукозаписи трудно добиться акустических условий, идеально соответствующих тем, при которых музыка реально звучит в концертном зале, в опере или дома. Затем самая запись уже до некоторой степени приводит к смещению качеств звукового материала. Правда, техника звукозаписи все более совершенствуется и дает возможность записывать по многим каналам, особенно звуки оркестра, а стереофония позволяет достигать пространственных эффектов, которые все сильнее приближают звукозапись к естественному звучанию; при этом изучение возможных искажений побуждает звуко-инженеров использовать их для особых выразительных эффектов или технически их исправлять.

Некоторые отклонения все же всегда остаются. Запись изолирует звук от его нормальной «акустической среды», так как она стремится его выделить; акустические условия съемки, запись на пленку и репродукция киномузыки приводит к исчезновению некоторых обертонов и формант, к появлению некоторых побочных шумов, не свойственных звуку в его естественной форме. Но главное — они ограничивают пределы дифференциации силы звука, что принципиально влияет на выразительное воздействие киномузыки.

Как мы уже ранее отметили, динамика в киномузыке имеет двойные функции, и это создает совершенно новый фактор при ее восприятии: динамика может быть элементом напряженности, выразительности данной музыкальной фразы и одновременно представлять движе-

ние в кинематографическом пространстве, то есть приближение или удаление источника звука. Динамически различные звуковые качества могут представлять в кино различные категории «близко — далеко». Такому двоякому воздействию этого элемента должна соответствовать достаточно дифференцированная и эластичная установка восприятия, позволяющая правильно истолковать слышимую дифференциацию динамики. Это возможно только благодаря ее взаимодействию с данной сценой. В концертном зале динамика обладает только одной функцией.

Точно так же меняются и свойства восприятия, связанные с пространственной локализацией источника звука. Физиология нашего уха и бинауральный эффект при приеме звуковых раздражений позволяют нам локализовать каждый звук по расстоянию и местоположению его источника; к объективным акустическим свойствам звука мы еще добавляем свойство, проистекающее от нашего пространственного положения по отношению к источнику звука, то есть относительное свойство. Звуковые волны, достигающие одного уха на какую-то долю секунды раньше, чем другого, информируют нас о том, раздается ли звук справа или слева, спереди или сзади. Это относительное свойство звука отпадает в киномузыке; микрофон, записывающий звук, даже несколько микрофонов, принимающих его одновременно, так же, как и передача звука воспроизводящим механизмом, изменяют наш слух из бинаурального, воспринимающего двумя ушами, в моноауральный, воспринимающий одним ухом. Ведь в кинозале звук раздается только из одного источника — из громкоговорителя, расположенного позади экрана. Таким образом, звук лишается своих пространственных свойств. Но мы настолько поддаемся внушению зрительного ряда, что, хотя достигающие нашего слуха звуки и шумы локализованы в одной точке, мы их относим в воображаемое кинематографическое пространство налево или направо, туда, откуда они должны раздаваться по смыслу данной сцены. В кино мы субъективно сглаживаем недостатки техники, проистекающие от моноаурального слушания, вследствие этого субъективно дополняем слуховые впечатления свойствами, которыми раздражители объективно не обладают. Это тем более интересно, что воспринимаемые

нами в кино звуковые явления, в противоположность зрительным явлениям, не принадлежат к изображаемому пространству, а звучат реально в нашем жизненном пространстве, а именно в кинозале.

Тут можно было бы усмотреть некую антиномию, возникающую вследствие синтеза изображаемого зрительного ряда и реального звукового. Хотя оба они реконструированы, при воспроизведении они имеют разные онтологические свойства. Но у кинозрителя нет чувства раздвоения, не то он бы не мог воспринимать единства обеих сфер в кино. Он покоряется власти зрительного фактора и локализует звуковые явления вопреки их объективным акустическим свойствам в изображаемом кинематографическом мире. В таких случаях мы говорим о направленных свойствах акустических явлений, то есть свойствах, которые являются результатом направленности зрителя (как, например, в живописи глубина перспективы представляет собой направленное свойство).

В этом отношении стереофония приближает звуковые явления кино к реальности, так как она позволяет дополнять запись свойствами, возникающими благодаря пространственной локализации ее источников звука. Она пользуется этими возможностями, чтобы «играть» особыми эффектами звуковой «дальности», а именно эффектами эха, резонанса и т. д.

Таким образом, при восприятии киномузыки во многих областях возникает некоторое раздвоение — дуализм, связанный со специфическими условиями восприятия: киномузыка струится реально из громкоговорителя, она звучит в нашем реальном пространстве, но слушатель локализует ее в том воображаемом пространстве, где разыгрываются показываемые события. Для внутрикадровой музыки свойства ее локализации определяются тем, что происходит на экране. В отношении закадровой музыки такое дополнение не нужно.

Итак, двоякое функционирование киномузыки требует двоякой установки восприятия, и зритель осуществляет ее бессознательно, подобно тому, как он бессознательно истолковывает в двояком смысле изменения динамики звучаний. В этом случае тоже необходима некоторая эластичность установки восприятия, которая допускает скачкообразную смену интерпретации слышимого.

Насколько кинозритель приспосабливает свой собственный слух к зрительно изображаемому миру, лучше всего показывают такие парадоксальные кинематографические явления, как сцена, где актер подносит к уху раковину и мы слышим ее глухой шум, ничуть этому не удивляясь; или когда герой оглох и больше ничего не слышит (в фильме о Бетховене или Сметане); весь мир вокруг него умолкает, но и для нас наступает безмолвие, однако мы вовсе не думаем, что и нас поразила глухота. Здесь микрофон отождествляется с ухом изображаемого персонажа, а наше ухо — с микрофоном.

Мы считаем естественным, когда нечто, возникающее в сфере слуховых явлений изображаемого пространства, воздействует на наше реальное пространство и наше восприятие. Эти художественные приемы в высшей степени антиреалистичны; никто из нас не может слышать шума в морской раковине, которую держит у своего уха другой, и ни для кого не умолкает весь мир, когда оглох другой. Приведенные примеры должны лишь служить доказательством того, что все слышимое нами в кино и то, как мы все это слышим, подчиняется несколько иной закономерности, чем восприятие действительного звучания. Это касается также музыки; здесь стоит вспомнить разобранные примеры музыкальных галлюцинаций, которые кинозритель воспринимает как реально звучащую музыку, но одновременно считает их субъективными галлюцинациями персонажей фильма.

На характер музыкального восприятия в кино в значительной мере воздействует и тот факт, что музыка звучит там эпизодически. Это требует непрерывной перестройки установки восприятия с семантической (в случае диалога) на реалистическую (в случае звуковых эффектов) или на музыкальную (в случае введения музыки). Изменение установки диктуется еще разнообразными функциями музыки, в особенности, как мы уже отметили, при смене внутрикадровой музыки, выступающей в своей естественной роли, «комментирующей» музыкой. Различные функции музыки в кино не только отличаются по своей важности для развития целого, но и по-разному воспринимаются кинозрителем. Одни легче доходят до его сознания, другие труднее, одни понятны многим, а другие — лишь некоторым. Это зависит не только от степени восприимчивости кинозрителя к

музыке или от его интереса к ее роли в фильме, но и от того, насколько композитор сумел подчеркнуть роль музыки. Иногда музыка должна быть более сдержанной, в таких случаях композитор рассчитывает только на такие ее функции, которые вносят какой-то «нюанс» в сознание кинозрителя, в другом месте она должна быть более подчеркнутой и полностью доходить до сознания зрителя. Степень активности этой музыки зависит от того, какие задачи ставят перед нею кинематографисты в данном эпизоде. Многофункциональное воздействие представляет собой форму наиболее сильной драматургической нагрузки музыки. Оно делает необходимым целый ряд интерпретирующих операций, тоже очень далеких от восприятия концертной музыки.

Многоплановость звуковой сферы в свою очередь требует специфического аналитического восприятия. Аналитический характер человеческого слуха — это одно из интереснейших его свойств. Мы слышим аккорд как целое, но в то же время способны аналитически «разобрать» все входящие в его состав отдельные звуки. Мы слышим наложение многих тембровых красок оркестра в симфоническом произведении, но одновременно в значительной мере улавливаем различные мелодические линии, порученные каждому инструменту или группе инструментов. В случае *divisi* мы слышим различные голоса, исходящие от одной и той же инструментальной группы. В полифоническом произведении мы воспринимаем взаимодействие голосов, но можем в то же время аналитически следить за развитием каждого из них.

В кино это качество слуха оказывается для нас чрезвычайно полезным, так как различные звуковые планы, даваемые одновременно, представляют для кинозрителя различные элементы действия. К их наложению прибегают часто; чаще всего применяется соединение качественно или динамически контрастирующих элементов.

Слух в состоянии отделить музыкальный элемент от шумов или речи и т. д. Но у нас не такой острый слух, чтобы из ряда звуковых явлений он мог выбрать центральное, как это происходит в зрительной сфере. Поэтому кино не дает звуковых явлений во всем их многообразии. Обычно выделяется какой-нибудь один звуковой элемент, центральный в данном кадре, но мы воспринимаем его как искусственный, если он чрезмерно лишен

заднего плана. Звуковая структура киноэпизода очень далека от того полного контрапункта шумов, который каждое мгновение дает жизнь. Но в реальной действительности разнообразие звуковых явлений не доходит до нашего сознания, задний план остается незамеченным, и поэтому кино может его ограничить. Акустическая многоплановость (возможная благодаря стереофонии) появляется в кино тогда, когда она особенно необходима для данного эпизода. В принципе нужны только те звуки, которые содействуют развитию фабулы, отсюда и происходит их отбор, одновременно разгружающий наш слух.

В тех фильмах, которые ставят своей задачей интеграцию всего звукового ряда, селективная установка должна уступить место синтезирующей, но последняя одновременно отодвигает звуковой фактор к периферии сознания. Нам незачем доискиваться в своем анализе до киких-то особых функций слуховых явлений, нам не приходится менять установки и интерпретации; единый слуховой ряд сам способствует подчеркиванию выразительности целого и, следовательно, может быть легче воспринят даже нетренированным ухом. Итак, мы видим, что для фильмов различного характера нужны различные установки восприятия. Это касается также отдельных киножанров, в которых музыка должна выполнять различные задачи.

При восприятии художественных произведений одни зрители или слушатели извлекают больше, а другие — меньше, одни глубоко проникают в произведение, а другие — поверхностно; в кино, и в первую очередь в киномузыке, происходит то же: одни понимают даже самые тончайшие формы ее драматургических функций, а другие уходят из кино, даже не сознавая, что они слышали музыку¹

1 Бела Балаш даже заявляет что большинство кинозрителей не слушает музыки сознательно, а слышит ее только тогда, когда ее нет. Этот парадокс говорит не столько против киномузыки, сколько против музыкальной культуры средних кинозрителей. Было бы чрезвычайно интересно после демонстрации фильма провести опрос среди зрителей, в каких фазах фильма они слышали музыку и в какой драматургической функции. Результаты такого исследования могли бы частично дать ответ на вопрос, слышит ли обычная публика музыку в кино и в какой функции музыка легче всего доходит до ее сознания как элемент всего произведения в целом.

Развитие кинематографических средств воспитывает и публику: зритель становится все более активным и может выполнять все более сложные интеллектуальные операции¹. Кино формирует не только контингент своих собственных зрителей, но и влияет на их отношение к другим искусствам и на самые эти искусства. Кино развивает также у своих зрителей восприимчивость к его музыкальным средствам. Новые киномузыкальные условности постепенно вырабатывают у зрителей готовность устанавливать определенные связи, понимать все более сложные методы взаимодействия кино и музыки. Итак, психология восприятия фильма все более дифференцируется, и в ее рамках дифференцируется и психология восприятия музыки. Режиссеры рассчитывают на это и поэтому используют в фильме все более сложные приемы функционирования музыки.

Таким образом, в установке восприятия, которой требует киномузыка, имеется много новых свойств, сильно отличающихся от установки, необходимой для восприятия музыки в ее прежнем применении. Восприятие киномузыки углубляется все дальше, способствуя развитию и дифференциации музыкально-кинематографических средств. Но богатство средств со своей стороны содействует развитию установок восприятия и тем самым обогащает внутреннюю жизнь человека.

2. Специфика творчества киномузыки

Подобно тому как восприятие киномузыки довольно далеко отклоняется от восприятия автономной музыки, так и музыкальное творчество в области кино протекает при других условиях, чем обычное музыкальное творчество. Происходит это как вследствие тех функций, которые музыка должна выполнять в фильме, так и вследствие существующих в этой области технических условий. Это уже отмечали многие кинокомпозиторы, являющиеся одновременно и авторами превосходной

¹ Сошлемся здесь на формулировку Маркса, что «предмет искусства, а также всякий другой продукт создает публику, понимающую искусство и способную наслаждаться красотой. Производство производит поэтому не только предмет для субъекта, но также и субъект для предмета» [465, стр. 144]

автономной музыки: Прокофьев, Шостакович, Хачатурян, Кара Караев, Онеггер, Эйслер, Копленд, Ролан-Ма-ньюэль, Мийо, Орик, Уолтон, Берд, Сероцкий и многие другие

Во-первых, сочиняя музыку для кино, композитор всегда должен выражать нечто, заранее навязанное ему изображением. В характере выразительности, в развитии музыкальной ткани он всегда ограничен тем, что дает зрительный фактор¹ Во-вторых, композитор должен настроиться на сочинение коротких кусков, своего рода афористических, как бы эскизных музыкальных фрагментов, которые большей частью нельзя развивать шире. Это, конечно, влияет на характер самих замыслов. В кино музыкальные фрагменты чаще всего ограничиваются рядом мотивов, хотя порою единое развитие может охватить и целый эпизод.

Однако, вследствие постоянной смены кадров, в кино малоцелесообразна логика единого музыкального развития. Тут важен целостный, именно совместный характер обеих сфер и лишь в меньшей степени — непрерывный и целостный характер каждой сферы в отдельности. Драматургический смысл музыки зависит больше от ее сочетания с другими элементами «кинопартитуры», чем от тематического и исполнительского единства звукового развития, как в автономной музыке.

Композитор должен знать весь фильм в целом, должен понимать суть драматургического конфликта и его кульминационной точки так же, как и кульминационной точки отдельных эпизодов, характер героев и их взаимоотношения, характер среды, в которой разыгрывается действие

Зрительная сфера определяет тип тематической субстанции и направление ее обработки. От композитора

1 Эйслер [267] говорит «Композитор должен выражать «нечто», но не «себя» Для композиции киномузыки важно, чтобы то «нечто», которое должно быть выражено, было созвучно композиторскому «я» Если этою не случится, работа будет чисто ремесленной, в духе «выразительных стандартов», которые уже выработались в киномузыке» По мнению Эйслера, особенно американская музыка в кино редко выходит за рамки этой схемы, композиторы голливудской школы угождают вкусам продюсеров, которые считаются только с самыми низменными потребностями кинозрителей и оценивают фильм исключительно с точки зрения кассовых сборов

зависит, какую форму сочетания музыки со зрительными элементами отдельных эпизодов он выберет среди многих возможных и какими методами он достигнет единства характера музыкального фактора. Лучшим методом служит здесь техника вариаций и разработки, при которой композитор, сохраняя основную идею, в то же время может подчинить ее смене кадров.

Концепция автономного музыкального произведения предусматривает установленные заранее форму и жанр. Концепция киномузыки должна подчиняться ткани фильма и не предполагает законченной, непрерывной музыкальной формы. В киномузыке «планирование» относится совсем к другому.

Приступая к звуковой обработке фильма, композитор должен прежде всего себе уяснить, где надо использовать музыку и в каких фазах фильма она должна уступить место другим элементам звуковой сферы — речи, звуковым эффектам и т.п.¹. Далее композитору следует хорошо продумать, какие задачи будет выполнять музыка и в каких фазах фильма. Тут он сможет проявить специфическую киномузыкальную изобретательность, дифференцируя функции музыки по отношению к кадру, вводя музыку в новых, до сих пор не применявшихся функциях, по-новому используя ранее известные методы или строя всю звуковую сферу по новым принципам нефункционального сочетания.

Возможен такой метод подхода к музыкальному материалу: композитор для своих целей расчленяет ход фильма на отдельные эпизоды, точно зная их измеряемую секундами продолжительность, их динамическую структуру; он представляет себе, когда вступает и заканчивается музыкальная фраза. Он должен определить, каков характер отдельных фрагментов фильма: эпический, драматический, лирический, героический, сатирический или какой-либо иной. Композитор должен учитывать момент кульминации эпизода, чтобы синхронизировать музыкальную кульминацию со зрительной и приспособить ритм и темп музыкальных построений к темпу и внутреннему ритму сцены, сочетая динамику-

¹ Точное описание подготовительных работ дает американский кинокомпозитор Х. Фридрихс, много лет работающий в Голливуде. См. подробную цитату в книге Хантли и Мэнвелла [518].

лористические или мелодико-гармонические акценты с акцентами движения в кадре, светом и т. д. Все эти моменты, согласованные с режиссером, образуют предварительную творческую подготовку композитора.

В области автономной музыки все это излишне, и процесс созревания произведения совершается исключительно в плане образно-звуковых представлений. Кое-что из упомянутой подготовки, разумеется, предшествует сочинению музыки всех жанров, связанных с текстом и еще более с оперными и балетными либретто, — жанров, представляющих другие музыкальные синтетические формы. Кино предъявляет к творческому процессу композитора свои специфические требования. Эти требования в значительной степени определяются техникой записи музыки на пленку.

В связи с применением различных функций музыки можно говорить о разных методах индивидуальной звуковой обработки фильмов независимо от чисто музыкальных средств, которыми композитор ее осуществляет. Некоторые композиторы сосредоточивают свое внимание на иллюстрации деталей, другие — больше на выражении эмоций; одни пишут музыку, переходя от детали к детали, другие определяют характер эпизода исходя из концепции целого; одни ищут в фильме отрезки, где они могли бы использовать широкие симфонические фрагменты, другие последовательно оперируют техникой лейтмотивов, на которую возлагают музыкальную интеграцию целого. Некоторые композиторы больше интересуются характеристикой образов и ситуацией, другие — психологическим комментарием, осуществляемым музыкальными средствами. Иные пытаются придать музыке характер носителя центральной идеи фильма, обобщить основной конфликт или настроение и тем самым подчинить все музыкальные эпизоды одной линии эмоционального развития. Замысел композитора определяется в большей мере содержанием и развитием сцен; точное ограничение во времени тоже не допускает широкого полета фантазии. Она должна быть главным образом направлена на то, каким образом вплести музыку в ткань всего произведения в целом.

Различные творческие методы естественно базируются на жанре фильма, к которому композитор пишет музыку. Методы музыкальной обработки, которые подхо-

дят для комедийного фильма, не могут быть механически перенесены на психологическую драму, и наоборот. Один из критериев различных кинематографических жанров как раз состоит в том, что в каждом из них преобладают свои специфические функции музыки. Определение функций, выпадающих в данном фильме на долю музыки, приводит к отбору определенных музыкальных средств, которыми должны быть осуществлены эти задачи.

Здесь следует привести положения, которые сформулировал Хачатурян в результате своей долголетней работы в области киномузыки [425, стр. 30—38]. По его мнению, эта работа требует от композитора следующего:

«Он должен быть мыслящим человеком; свободно владеть самыми различными формами — от монументальных симфонических до жанровых, маршевых, танцевальных, песенных и других, включая специфическую для кино «форму» — музыкальную натуру; создавать конкретные музыкальные образы, дополнять характеристики людей и событий;

всегда оставаться под контролем основной идеи произведения, то есть писать не просто «хорошую музыку», а музыку, точно попадающую в драматургический фокус каждого кадра;

ориентироваться, в каких случаях следует добиваться полного сочетания с изображением и когда можно контрастировать с ним;

находить моменты, когда только музыка способна делать большие обобщения и когда кроме нее уже исчерпаны все средства воздействия;

уметь пользоваться возможностями, предоставляемыми широким составом оркестра;

хорошо знать технику записи, которая как всякий процесс исполнения, способна усиливать и ослаблять впечатление;

помнить, что переделка, дополнения и улучшения после записи невозможны».

Ко всему этому следует еще добавить, что композитор должен заранее определить расстановку психологических акцентов, определить, что представляет собой наиболее важное в зрительной сфере, учесть контрасты света и тени, резкость и расплывчатость изображения, ибо все это должно находить свой коррелят в сопровож-

дающей кадры музыке. При всем этом ритм монтажа, темп зрительного и музыкального движения должен совпадать. Композитору следует выбрать тот или иной принцип сочетания звуковой и визуальной сферы: контрасты в одной сфере могут быть подчеркнуты контрастами в другой или, наоборот, сознательно сглажены. Кроме того, композитор должен выделить отдельные эпизоды зрительного течения и найти для каждого из них правильный способ звуковой обработки. С этим связано также определение того, какие элементы звуковой ткани нужно подчеркнуть для выполнения определенных задач: когда наиболее уместно использовать агогические средства, когда выдвинуть вперед мелодический элемент и когда следует пользоваться эффектами инструментовки; в зависимости от различных функций музыки в фильме большую или меньшую роль играют те или иные ее конструктивные элементы. В этой области уже выработались определенные стандарты, и каждое новое их применение подтверждает это. Однако в их рамках всегда возможны индивидуальные, нешаблонные решения.

Киномузыка ставит перед композитором новые задачи в области самого музыкального языка. К ним относится способность пользоваться скудным языком, чтобы вовремя уступить место другим элементам звукового ряда; композитор должен уметь создавать кульминации на очень коротком отрезке времени без всякого разбега и подготовки, которыми обычно сопровождается кульминация в крупных формах симфонической музыки; это требует некоторого освобождения от традиционных методов развития звуковой ткани. Отдельные фрагменты музыки должны иметь мотивированное начало и логично переходить в другие элементы звукового ряда

Итак, и здесь налицо концепция целостности музыкальных эпизодов, которая осуществляется иначе, чем в непрерывной, некинематографической музыкальной ткани. Сюда относятся как точно уравновешенные количественные пропорции, так и методы контрастов или тематической разработки материала.

Наконец, сочинение киномузыки должно быть настолько эластичным, чтобы можно было в любой момент удлинить или укоротить на несколько секунд музыкальный эпизод, если этого требует монтаж зрительного ряда. С этим связана необходимость высчитывать

в секундах время, нужное для каждого эпизода, чтобы избежать вынужденного сокращения музыки или ускорения темпа, что полностью изменило бы ее характер¹. Так называемые ритмограммы, то есть точно разработанный расчет времени, нужного для зрительных эпизодов, дают композитору план всего произведения в целом и тем самым облегчают планирование в процессе сочинения музыки. Сотрудничество композитора с режиссером до съемочных работ, еще при разработке сценария, позволяет ему вносить собственные идеи драматургического использования музыки в кино.

В автономной музыке между представлением композитора и звучащим готовым произведением существуют посредствующие звенья: система нотных знаков, которая не может всего передать и допускает различную интерпретацию; исполнение, которое может в некоторой степени изменить замысел композитора. В киномузыке добавляется еще одно звено, меняющее идею композитора: микрофон, обладающий своими границами и возможностями смазывать одни свойства звука и подчеркивать другие. Кинокомпозитору необходимо знать условия, создаваемые этим звеном; микрофон обладает возможностями для творческого использования, но и предъявляет требования, которыми надо руководствоваться.

Сочинение киномузыки выдвигает перед композитором проблему стиля исторической эпохи, национальной среды. Музыкальная иллюстрация к фильму, действие которого разыгрывается, например, в Древнем Риме, при использовании подлинного стиля эпохи дала бы антиэстетические результаты, но об этом мы уже говорили. Итак, проблему «аутентичность или стилизация» тоже должен в каждом отдельном случае решать композитор. Сюда относится также необходимость соответствия стиля музыки атмосфере самого действия

¹ Эйзенштейн, работавший совместно с Прокофьевым над фильмом «Александр Невский», удлиннял некоторые сцены, чтобы уже написанная музыка исполнялась до конца и идея композитора не была исковеркана. Но такое уважение к композитору — исключение у режиссеров. Поэтому не удивительно, если Прокофьев писал после смерти Эйзенштейна: «Со смертью Сергея Михайловича Эйзенштейна считаю свою кинематографическую деятельность навсегда оконченной» [448, стр. 339].

фильма. Все эти причины ограничивают возможности проявления индивидуального стиля композитора, т. к. как он вынужден всегда приспосабливаться к диктуемым извне требованиям того или другого стиля.

Способ музыкального мышления композитора проявляется не только в использовании музыкальных средств, но и в выборе того, что именно композитор хочет музыкально подчеркнуть в данном фильме, какие задачи он возлагает на свою музыку. Еще Поль Валери сказал о литературе: «Отбор — это творческий стиль». Также и творчество кинокомпозитора требует четырехкратного отбора: отбора фильма, к которому он решает написать музыку; отбора эпизодов, которые, по его мнению, требуют музыки; отбора способа и характера функционирования музыки в данном эпизоде или данной сцене; выбора творческого метода функционального или обобщающего. Индивидуальная склонность кинокомпозитора проявляется главным образом при решении этих вопросов, независимо от музыкальных средств, которыми он оперирует.

В кино хороша та музыка, которая помогает лучше понять произведение в целом, углубляет драматургический язык целого, дополняет своим подтекстом язык кадров, самостоятельно развивает действие, вносит специфический комментарий к показанному независимо от того, какими музыкальными средствами она пользуется — традиционными или новыми.

Итак, мы видим, что критерий ценности киномузыки несколько отличается от критериев ценности автономной музыки; это лишь подтверждает факт, что киномузыка обладает своей спецификой, которую надо признавать и понимать. Может быть, именно тут и следует искать причину того, что значительное число кинокомпозиторов остаются только кинокомпозиторами и не ставят себе более широких задач в области автономной музыки.

Не случайно в творчестве молодого поколения композиторов, пишущих киномузыку, в сильной степени обнаруживаются специфические черты новаторства. Молодое поколение, воспитанное в условиях широкого распространения кино, проявляет несколько иное отношение к этому искусству и иначе относится также к его музыкальным элементам. Кроме того, новые эстетиче-

ские требования заставляют молодое поколение искать новых методов сочетания музыки с кадром, очень далеких от наивной иллюстрации.

Задача кинокомпозитора состоит не только в том, чтобы сочинять музыку, но и в том, чтобы соответствующим образом связать музыку с изображением. Зритель должен чувствовать органичность, необходимость этой связи, должен ощущать ее свежесть и оригинальность. Интересно задуманная функция музыки в фильме иногда даже позволяет простить банальность стилистических средств. Правда, мы не собираемся заходить так далеко, как Бела Балаш, который говорит, что в кино безразлично, какова сама музыка, если только она драматургически оправдана. Тем не менее критерий хорошей киномузыки касается не только используемых средств. Подлинным и главным критерием ценности музыки в кинофильме служит то, насколько органически она функционирует в данном эпизоде и во всем фильме в целом, насколько ярко проявляется ее драматургическая функция.

Кино — это несомненно искусство, возникающее в результате коллективного творчества: режиссер и кинооператор, актеры, декоратор и композитор сотрудничают между собой для создания фильма. Их усилия коллективны, и работа каждого из них служит целому и поэтому должна быть увязана с работой остальных участников коллектива. Разумеется, при таком положении композитор не может пользоваться такой творческой свободой, как при самостоятельном сочинении автономного произведения. Несомненно, киномузыка — это искусство, которое функционально подчиняется целому. Несмотря на это, выполняя все свои функции, киномузыка нисколько не теряет своей художественной ценности и всегда представляет собой нечто иное, чем прикладная музыка типа танцев, маршей и т. п. Киномузыка — это новая форма синтетического искусства, и ее разнообразные связи с фильмом в целом неопровержимо доказывают, что она является областью таких методов синтеза, каких не знали и не могли осуществить прежние синтетические жанры. Мне кажется совершенно неверным утверждение Стравинского, что киномузыка — это не что иное, как раскрашенная рамка, окаймляющая картину.

Кинокомпозитор должен иметь точно такую же квалификацию, как всякий другой «настоящий» композитор. «Заказ», данный кинокомпозитору, отнюдь не принуждает его снижать полет своей творческой фантазии. По заказу писали Бах и Моцарт, по заказу писали Леонардо да Винчи и Микеланджело. Считать, что заказ всегда связан с низким уровнем и хороша только музыка, написанная по собственному замыслу композитора, это предрассудок.

Приведем в связи с этим слова Жака Ибера: «кино-музыка дает композитору надлежащий урок скромности», а также утверждение Шостаковича, что «работа для кино не может обеднить творческий замысел, чаще она его обогащает, дает толчок для его расширения и развития» [329, стр. 354—357].

Сочинение киномузыки «дает композиторам блестящие уроки», — говорит Шостакович, указывая на условия, которые должен выполнять композитор. При этом он подчеркивает, что это плодотворно влияет на музыкальную лабораторию композитора. Его работа в кино требует знания специфики кино и специфических задач киномузыки, знания разных стилей и музыкальных жанров, при этом композитор должен чувствовать, каким из них и когда следует воспользоваться. Необходимо также знать технику кинозвукозаписи и специфику отдельных киножанров.

В свою очередь Хачатурян также отмечает многие преимущества, которые композитор извлекает для своей творческой лаборатории из работы в кино [425]. Преимущества эти заключаются в следующем: эта работа расширяет его контакт с публикой, который здесь достигается кратчайшим и самым легким путем; она побуждает его искать источник вдохновения в народной экзотической и старинной музыке, в музыке различных стилей; заставляет его обращаться к исследованию архивов. Далее, это для него урок, как достичь цельного и лаконичного способа сочинения, конкретно и метко характеризовать музыкальными средствами ситуацию или образ; работая в кино, композитор начинает сознавать, каковы новые задачи музыки в новом синтетическом виде искусства.

Кроме этого, работа в кино учит также оперировать различными необычными составами инструментов и ведет к поискам нового звукового материала.

Прошли времена, когда режиссеры недооценивали роль музыки в кино. Общий язык режиссера и композитора, их сотрудничество при создании сценария, полное использование возможностей музыки и ее вовлечение в процесс внутреннего развития фильма — это еще одна предпосылка для полного расцвета творческих способностей кинокомпозитора. Для успешного музыкального творчества в области кино композитор должен обладать чувством специфичности этого жанра. Киномузыка, подобно опере, требует драматических способностей, а также некоторой специализации, как и каждый вид творчества. Теперь кинокомпозитор стал таким же специалистом, как композитор, сочиняющий симфонии и оперы, камерную или джазовую музыку, и разработанная теория киномузыки должна ему в этом помочь. Правда, многочисленные новшества возникают в этой области на почве художественной интуиции и практики, но теория поможет композитору уяснить себе, каковы возможности и границы воздействия новшеств в киномузыке. Этой цели в числе прочих задач должна служить и наша книга.

3. Общественно-воспитательная роль звукового кино

Во все эпохи искусства оказывают друг на друга влияние и, несмотря на специфику каждого из них, находятся в некоторой взаимосвязи, образуют систему. Часть из них объединяется для сотрудничества или образует синтез, причем эти взаимоотношения и синтезы различны.

Интересно, что в каждую эпоху наблюдается усиленное развитие одного вида искусства; в Древней Греции преобладали изобразительные искусства, а именно скульптура и архитектура, несмотря на большую роль литературы, главным образом ее драматических форм; в эпоху Возрождения на первый план выступила живопись, в эпоху барокко — музыка, в эпоху романтизма — литература, которая влияла на остальные искусства — на живопись и музыку. Доминирует всегда тот вид искусства, который в данное время открывает перед людьми новые перспективы.

Ныне наиболее массовым искусством, сильнее всего воздействующим на людей, является кино. Его всеобъемлющий характер — это результат многих факторов. Технически кино в состоянии проникнуть в самые мелкие поселки. Оно добирается в такие места, куда не проникают ни драма, ни опера, ни симфонический оркестр. Оно принадлежит, как утверждает социология, к средствам массового распространения наряду с радио и телевидением. Кино охватывает такие широкие круги зрителей, как никакое другое искусство, ибо оно реалистично в своих средствах, не требует знания особых условностей, как например, опера, удовлетворяет любознательность людей к окружающему миру, соединяет документальность с воображаемым миром, не требует в такой мере, как музыка, подготовки для понимания.

Отдельные виды искусства, как правило, имеют своих почитателей, которые обладают некоторой профессиональной подготовкой; любители музыки заполняют концертные залы, любители живописи посещают выставки, и почти все интересуются литературой, хотя она имеет самые различные жанры, находящиеся на различном уровне. Но к кино проявляют интерес все люди независимо от своего интеллектуального уровня, хотя они, конечно, выносят из фильма разное и по-разному к нему относятся. В кино условности не так сложны, как в других искусствах. Кинокадр должен пробуждать у зрителя некоторые мысли и чувства при помощи представлений, которые он дает. В конечном счете в этом и состоит социальная задача кино. Оно выполняет воспитательную задачу. Из разнообразных воспитательных функций кино, обеспечивающих ему особое место в современном обществе, мы остановимся только на воспитательной роли киномузыки.

Хотя музыка не стоит в центре внимания кинозрителей и даже не всегда доходит до их сознания, составляя лишь один из элементов синтетического целого, она не проходит бесследно.

Главная роль звукового кино как фактора музыкального воспитания заключается в том, что оно расширяет область музыкальных представлений, причем в самом крупном общественном масштабе. Такое расширение идет по многим направлениям: в исторических фильмах киномузыка знакомит слушателя со

стилями различных далеких времен и, хотя эти стили большей частью не подлинные, а лишь близкие к историческим, они даже у музыкально неподготовленных зрителей создают чувство отличия музыки былых времен. Они заставляют понять историческую изменчивость явлений и жанров музыкальной культуры. Если речь идет о биографических музыкальных фильмах, посвященных образу какого-нибудь композитора, то киномузыка непосредственно знакомит слушателя с его творчеством, его стилем, его конкретными произведениями. Человек, никогда в жизни не слышавший «Бориса Годунова», познакомившись с отрывками из этой оперы в фильме «Мусоргский», получит какое-то общее представление об этой музыке; таким же путем из других биографических фильмов о композиторах он познакомится с музыкой Бетховена, Шуберта, Шопена, Шумана.

Кино может также дать общее представление о музыке различных народов. Средний кинозритель в Европе или Америке мало знает или вовсе не знает о китайской, вьетнамской, индийской, африканской музыке. Фильмы этих далеких стран расширяют представление кинозрителя о музыке различных континентов, и хотя сама музыка, будучи ему чуждой и поэтому малопонятной, сразу не может вызвать эстетической реакции, но все же такие фильмы информируют кинозрителя о том, что каждая этническая среда обладает своей особой музыкальной культурой. Легче воспринимается национальная и народная музыка различных европейских стран; включенная в фильм польская или испанская, норвежская или русская музыка в соединении с кадром прочно ассоциируется с данной национальной средой. Важно также воспитательное воздействие музыки различных жанров, например джазовой музыки. Соединение звучания этой музыки с показом внешнего вида ее исполнителей создает прочную ассоциацию, так как она опирается на конкретное изображение.

Особенно важно воспитательное воздействие кино в отношении современной музыки. Как известно, современная музыка довольно решительно рвет с конструктивными средствами, из которых складываются представления среднего слушателя о музыке, и вследствие этого она для него непонятна. Большинство любителей музыки останавливается у барьера, которым служат

для них типичные методы воплощения различных музыкальных направлений за последние полвека. Киномузыка может пользоваться более радикальными средствами хотя бы потому, что ее непрерывно комментирует изображение, благодаря чему ее выразительный характер легче понять. Таким путем эти музыкальные категории бессознательно проникают в музыкальное представление массового зрителя, тогда как, воспринимаемые в автономной музыке, они представляли бы для него значительную трудность. То же самое можно сказать о средствах симфонической музыки, например для кинозрителей деревни.

Так звуковое кино способствует обогащению и расширению музыкального сознания общества, причем именно той его части, которая, как правило, лишена контакта с музыкой в других формах. Благодаря своей связи со зримым и конкретным содержанием музыка приобретает полный смысл для всех тех слушателей, которым недоступна концертная инструментальная музыка. Трудно судить, способствует ли звуковое кино оживлению музыкальных интересов, однако не подлежит сомнению, что кино ведет к некоторой активизации слухового представления.

Однако воспитательная роль звукового фильма не сводится только к этой функции. Кино учит особому восприятию музыки и зрительных элементов; оно учит восприятию синтетического искусства, в котором взаимодействуют и друг друга поддерживают многие элементы и носители различных эстетических ценностей, причем в результате такого сотрудничества создаются новые ценности.

В различных видах искусства способы общения их творцов с людьми различны. Каждое искусство выработало на протяжении веков свои собственные методы. Кино, которое заимствовало и объединило многие из них, теперь создало уже новые виды общения со зрителем и слушателем. Поэтому оно берет на себя задачи, выходящие за пределы возможностей тех искусств, наследником которых оно было в пору своих первых шагов.

Кино может показать гораздо более широкие связи между людьми, проблемами, предметами, чем другие искусства. Кино учит нас по-новому видеть и

слышать: оно показывает нам никогда не виданные детали, неизвестные нам из опыта перспективы, оно открывает нам эстетическую ценность разнообразных шумовых качеств, оно учит нас по-новому понимать соотношение музыки с видимым миром, с другими элементами слышимого мира. Оно учит нас понимать связи между сферами зрительной и музыкальной, редко возникающие в жизни: музыкальное изображение, музыкальные символы, музыкальную иллюстрацию, музыкальный комментарий. Оно обогащает арсенал нашего звукового опыта деформированными явлениями и учит нас понимать их смысл. Оно подводит нас к знакомству с электронной и конкретной музыкой. Оно учит нас понимать художественный язык экспериментального звукового материала. Оно учит нас иначе, глубже понимать музыку в других синтетических жанрах. Но, главное, оно создает новые установки восприятия, которые соответствуют его собственным условностям, а также потребностям современных людей.

Это, конечно, связано со стилем жизни людей нашего времени: темп жизни ускорился, круг переживаний расширился, возможности познания и покорения новых явлений в мире увеличились. Земной шар стал для нас меньше, ближе и доступнее. Даже космические полеты из области утопических романов перешли в область науки и техники. В настоящее время кино гораздо лучше, чем другие искусства, помогает понять, как воплощается в жизнь мечта людей о покорении мира. Отношение людей к действительности, в которой превращаются в реальность явления, недавно находившиеся на грани фантазии, лучше и более непосредственно выявляются в искусстве, которое само порождено современной техникой и благодаря своей динамике открывает человеку путь в бесконечность. Важным фактором этого искусства является музыка.

Культура восприятия фильма — это результат всей эстетической культуры общества, восприятия театра, музыки и литературы. Если теперь уже стало ясно, что широкую публику надо учить смотреть фильм, то нужно одновременно ее учить, как она должна слушать в кино музыку, чтобы помочь музыке выполнить свои воспитательные задачи.

Заключение

Мы дошли до конца нашей книги. Читатель не поставит нам в вину, что мы не даем ему в руки собрания готовых рецептов или учебника, который указал бы, как надо писать музыку для кино. Однако подвергнутые анализу примеры несомненно могут служить композиторам советом, как им использовать их собственную музыку в аналогичных кинематографических ситуациях.

Мы не даем в нашей книге музыковедческого анализа. О трудностях, связанных с получением партитур киномузыки, мы уже говорили. Проведенные нами здесь анализы имели эстетический характер и преследовали следующие цели: показать, по каким принципам и в каких формах киномузыка может действовать как один из факторов кинопроизведения; найти основы сочетаний, которые имеют решающее значение для драматургического воздействия музыки, основы, которые композитор применяет часто интуитивно; это значит найти эстетическую закономерность взаимодействия гетерогенных элементов этого искусства. Систематизировать методы этого сотрудничества означает осветить эстетику киномузыки. Такую задачу мы поставили себе в нашей работе. Не нам судить, удалось ли нам ее выполнить, и в какой степени.

Эта книга не претендует на охват всей проблемы в целом. В наше время искусство развивается в столь быстром темпе, что пока эта книга, писалась, печаталась и переводилась, несомненно, методы применения музыки в кино обогатились художественными приемами, которых мы не могли включить в круг своих наблюдений.

Однако я не думаю, чтобы они опровергли принципиальные положения наших исследований, они только могли бы их дополнить и расширить. Поскольку правильность нашей системы подтверждается сорокалетней практикой, то с некоторой долей вероятности можно предположить, что эту систему легко дополнить новыми формами сотрудничества музыки и визуальной сферы в кино, но они должны найти себе место в одной из сформулированных нами основных категорий.

Кинематографисты могут извлечь некоторую пользу из нашей работы. Правда, каждый фильм, который обладает собственной концепцией, своей «эстетикой», требует индивидуальной для него музыки, но это не значит, что проблему киномузыки нельзя объединить в общую систему. Положения, которые кинематографисты могли бы извлечь из нашей книги, не выходят за пределы значения любого теоретического обсуждения вопросов искусства. Ведь учение о контрапункте, о классической гармонии или о формах нисколько не мешало творчеству композитора в прежние века, а служило ему трамплином для осуществления его собственных музыкальных идей, вносящих дополнения и изменения в изученные им конструктивные нормы. Последние всегда принадлежали уже к прошлому искусства в тот момент, когда они становились предметом обучения профессии композитора.

То же самое относится и к нашим анализам. Это не краткое руководство, а лишь изложение художественных приемов, которые должны быть преобразованы, дополнены и развиты. Как всякая теория искусства, они являются обобщением прошлых попыток и могут дать толчок новым.

Наша работа задумана отнюдь не как история киномузыки, а как ее теория. Однако в пределах исследованных проблем уже выявились некоторые направления, по которым киномузыка изменялась и развивалась, то есть ее история. Кино превратилось из немого

звуковое, из черно-белого в цветное, стало стереофоническим и широкоэкранном, и соотношение между зрительной и звуковой сферами фильма тоже проделало длинный путь. От иллюстрации деталей по синхронному принципу музыка подошла к решению очень многих сложных драматургических задач, даже к самостоятельному воплощению действия по принципу контрапункта.

Путь музыки шел от банального стиля развлекательности к современным новаторским приемам, включающим и конкретную и электронную музыку; от внешнего параллелизма звукового развития к драматургическому слиянию с целым, ко все большей самостоятельности звукового элемента; и, наконец, к дифференциации характера воздействия звуковой сферы в различных киножанрах.

Все эти перемены должны были служить одной цели: расширению и углублению языка целого. Активизация звукового фактора, главным образом музыки, внесла в это целое свой «второй план», который иногда шел дальше, чем зрительная сфера фильма. Сорок лет назад Ижиковский констатировал, что «кино расширяет видимый мир человека...» [26]; сегодня можно сказать, что это относится также и к миру слышимому.

Указанный процесс еще далеко не завершен; выработавшиеся условности непрерывно подвергаются дальнейшим изменениям. Чем больше возникает новых музыкально-кинематографических условностей и чем сложнее они становятся, тем больше растут требования кино к зрителю, который должен совершать сложные интеллектуальные операции; к ним относится и понимание драматургической функции музыки, которая все более активно включается в кинематографический язык.

У нас на глазах идет процесс кристаллизации различных формальных, выразительных, жанровых условностей в киномузыке, ибо кино — это теперь самое всеобъемлющее искусство; оно углубляет свой художественный язык, разделяется на различные жанры и порой обладает подлинной художественной выразительностью. Таков был путь развития многих видов искусства: от прикладного искусства до его возвышения в художественно автономное искусство.

Кино гораздо скорее проделало путь, для которого другим видам искусства понадобились столетия. Это результат быстрого темпа, с каким в наше время совершаются перемены, и в частности развитие техники, и не составляет привилегии одного лишь кино. Каждое искусство— от пирамиды Хеопса до современной электронной музыки — всегда использует современную ему технику, отражает общие эстетические тенденции эпохи своего возникновения.

Киноискусство также подчиняется общей закономерности в этой области. Недолгая история кино еще не позволяет обосновать это положение с такой же убедительностью, как многовековая история развития других искусств.

Кино со своей стороны влияет на другие искусства, что доказывает его полную самостоятельность. Оно давно уже стало областью эстетических, психологических, исторических, социологических и других исследований. Кино создало свою теорию.

Если наши замечания в области эстетики киномузыки внесли в нее что-нибудь новое, то задача нашей книги выполнена. В ней мы ставили себе целью создать научно обоснованную теорию киномузыки и всей звуковой сферы кино, теорию, которая послужила бы точкой опоры для критики киномузыки.

Положение, которое выдвинул в свое время Эйслер, что эстетика киномузыки так же немыслима, как и ее история, потому что обе не обладают никакой закономерностью, возникло в результате неправильной постановки вопроса. Последний гласит: не какова эта музыка и как она меняется, а каковы драматургические функции киномузыки и как они меняются? Только этот вопрос дает нам возможность систематизировать явления и формы киномузыки и наблюдать происходящие в ней перемены.

Задача эстетики киномузыки состоит как раз в том, чтобы понять закономерности ее взаимодействия с изображением, а задача истории киномузыки — установить изменения этой закономерности.

Итак, теория возникает тогда, когда созданы для нес предпосылки, основанные на практике. В теории, касающейся звуковой сферы фильма, уже давно ощущалась необходимость. Хотя такая теория представляет

собой результат разбития художественного опыта, она может превратиться в силу, которая будет значительно влиять на дальнейшее его развитие.

Теория, которую я попыталась изложить, не мыслилась как нормативная система. Она не должна формулировать постулаты или устанавливать нормы и критерии оценки. Единственный постулат и единственная норма, вытекающие из нее, сводятся к тому, что применение музыки в кино целесообразно тогда, когда она выполняет определенные задачи внутри целого. Отсюда вытекает вторая норма: определенная эстетика целого диктует методы функционирования внутри этого художественного целого. Конечно, здесь всегда существует возможность отбора. Но этот отбор зависит от творческой установки кинематографистов, от того, сознают ли они в полной мере свои задачи и, в конечном счете, от силы таланта, направленного на выполнение этих задач.

Содержание

О книге З. Лиссы «Эстетика киномузыки».....	5
От автора.....	II
Предисловие	13
Глава I. Введение.....	15
1. Как возникла эта книга.....	15
2 Литература о звуковом кино.....	17
3 Метод исследования	28
4. Этапы становления киномузыки.....	32
Глава II. Кинофильм как вид искусства.....	39
1 Звуковой фильм — новый вид синтетического » искусства	39
2 Звуковой фильм и другие виды искусства ...	42
3. Музыка в звуковом кино и в других видах синтетического искусства	57
4 Онтологическая структура звукового кино . . .	64
а) Структура зрительной сферы в звуковом кино	65
б) Структура звуковой сферы в кино ...	71
5 Диалектическое единство сфер в звуковом фильме	80
493	

Глава III. Онтологические основы объединения звуковой и визуальной сфер в кинофильме..... 87

1. Проблема движения в кинофильме 87
2. Проблемы пространства в кинофильме ... 92
3. Проблемы времени в кинофильме . . . 99
4. Психологические и генетические основы взаимодействия музыки и кино..... 111

Глава IV. Методы функционального соединения кадра и звука 115

- I. Развитие функциональных связей 115 2 Систематизация связей музыки и кадра121

Глава V. Функции звукового ряда в кино..... 133

- 1 О сущности иллюстративности в киномузыке . .133
- 2 Музыка, подчеркивающая движение 139 3. Музыкальная обработка реальных шумов 144
4. Музыка как представление изображаемого пространства..... 150
5. Музыка как представление изображаемого времени 169
6. Деформация звукового материала 175 7. Музыка как комментарий в фильме182 8. Музыка в своей естественной роли 188 9 Музыка как средство выражения переживаний . 199
 - а) Музыка, информирующая о восприятии героя 202
 - б) Музыка как средство отображения воспоминаний 205
 - в) Музыка, отображающая фантазию героя . . . 208 , г) Музыка, раскрывающая содержание сновидений 211
 - д) Музыка как средство раскрытия галлюцинации 215
 - е) Музыка как средство выражения чувств киногероя..... . . 216
 - ж) Музыка, информирующая о волевых актах . 221 10. Музыка — основа вчувствования 223
11. Музыка в функции символа..... 233
- 12 Музыка как средство предвосхищения действия . 241
13. Музыка как композиционно объединяющий фактор 246
- 14 Полифункциональность и многоплановость звуковой сферы..... 257
15. Функции шумовых эффектов 266
- 16 Функция речи в кино..... 273
17. Функция тишины в кино..... 279
- 18 Нефункциональное сочетание звуко-зрительных сфер в звуковом кино 285

Глава VI. Проблемы формы и стиля киномузыки	298
1. Форма и архитектура киномузыки	298
2 Роль отдельных элементов в киномузыке	308
3. Техника лейтмотивов в киномузыке	318
4 Песня в звуковом фильме.....	326
5. Инструментовка киномузыки	331
6. Электронная и «конкретная» музыка в кино . . .	338
7. Стиль киномузыки	347
8 Цитата в киномузыке.....	357
Глава VII. Музыка в различных жанрах кино.....	363
1 Общие положения.....	363
2. Опера и балет в кино.....	368
3 Музыка в экспериментальных фильмах	381
4. Музыка в мультипликационных и трюковых фильмах	393
5. Комическое в киномузыке.....	400
Глава VIII. Психологические проблемы киномузыки	410
1. Специфика восприятия киномузыки	410
2 Специфика творчества киномузыки.....	424
3 Общественно-воспитательная роль звукового кино	434
Заключение.....	439
Библиография.....	444
Фильмография	472
Именной указатель	487