

ГЛАВА V

Функции звукового ряда в кино

1. О сущности иллюстративности в киномузыке

В первых главах мы уже обрисовали многосторонние задачи музыки в кино и некоторые попытки их систематизации. В настоящей главе мы предпринимаем новую попытку рассмотреть и систематизировать эти задачи с помощью подробного анализа многочисленных, примеров. В основе моих исследований лежат фильмы, которые я видела начиная с 1930 года. Сомневаюсь, чтобы я пришла к принципиально другим результатам, если бы просмотрела еще две сотни фильмов; это только обогатило бы мои исследования еще несколькими интересными примерами. Прилагаемая фильмография показывает, что мой анализ охватывает фильмы, созданные во многих странах различных континентов.

Функции музыки в звуковом кино систематизированы мною с эстетической точки зрения. Поэтому я, конечно, не" могла занять никакой исторической позиции, то есть не могла исходить из развития и изменения этих функций. Избыток материала всегда вынуждает принять какой-нибудь один принцип систематизации; в данном случае в качестве принципа я избрала способ сочетания музыки кино с другими элементами всего кинопроизведения. Поэтому подвергнутые анализу примеры кажутся с точки зрения истории кино взятыми совершенно произвольно, ибо порою наряду с

примерами из ранних звуковых фильмов приводятся примеры из фильмов последних лет. Я отдаю себе в этом отчет и поэтому стараюсь хотя бы отметить, какие функции киномузыки уже устарели, какие из них типичны скорее для первых этапов развития звукового кино и какие преобладают ныне. Систематизацию в двух аспектах — эстетическом и историческом — нельзя проводить одновременно.

Для меня также ясно, что отдельные функции музыки в различных киножанрах имеют всякий раз иное значение — на этом я еще остановлюсь в специальной главе. Но моя эстетическая систематизация не позволяет проводить последовательное деление на киножанры так как очень часто одни и те же методы включения музыки применяются в различных киножанрах, причем музыкальная специфика каждого определяется только перевесом того или другого метода. На этой проблеме я тоже останавливаюсь особо.

Киномузыка уже имеет свою историю. Не все способы функционального сочетания музыки со зрительным рядом появились сразу с возникновением звукового кино. Кино должно было сначала осознать свои новые возможности и свои новые границы, оно должно было преодолеть свою связанность с театром и немым кино, кинорежиссеры должны были сначала понять специфику нового искусства. Это могло происходить только постепенно, но совершалось быстро. Многие методы использования музыки, возможность применения многих драматургических функций доходили до сознания композиторов и режиссеров тем скорее, чем больше они с ними экспериментировали, и постепенно выкристаллизовывались в определенные художественные формы киновысказывания.

Прежде всего киномузыка приобрела разнообразные иллюстративные функции. Если мы хотим понять, в чем состоит иллюстративность киномузыки, то сначала должны уяснить себе сущность соотношения программной музыки и иллюстративности. Более подробно я останавливаюсь на этих проблемах в некоторых своих работах по музыкальной эстетике [396; 413; 481]. Здесь я лишь попытаюсь изложить в общих чертах принципы использования музыки для иллюстрации немзыкальных явлений.

Следует подчеркнуть, что программная и иллюстративная музыка — это не одно и то же, хотя и та и другая тесно связаны между собой. Правда, программная музыка пользуется иллюстративными звуковыми структурами, но наряду с этим большую роль играют в ней выразительные структуры: в то время как иллюстративные структуры указывают на какой-либо десигнат, на реальные явления, которые они иллюстрируют, выразительные структуры раскрывают эмоции; эти структуры своей сущностью отличаются друг от друга. Итак, программная музыка может, но не обязана пользоваться иллюстративными структурами; наоборот, иллюстративная музыка может пользоваться также и выразительными структурами, но не в состоянии обойтись без иллюстративных структур. То же самое относится и к непрограммной и неиллюстративной музыке. Она тоже пользуется музыкальными структурами, имеющими иллюстративный или выразительный характер. Но программная музыка ясно указывает на немusикальное содержание (литературное, историческое и т. д.), которое дало толчок к возникновению произведения; так же обстоит дело и с иллюстративной музыкой. В программной музыке форма целого вырастает из программной идеи. Хотя произведение одновременно может принадлежать по форме к определенному жанру главным образом в результате избранного формообразующего принципа (соната, вариации, фуга и т. д.), но осуществление последнего всегда определяется идейным содержанием. Мы в том случае говорим о программной музыке (если речь идет о чисто инструментальных произведениях), когда и своим тематическим материалом и течением целого композитор пытается передать слушателям немusикальные образы, литературное, драматическое содержание. Программный характер имеют, естественно, все музыкальные жанры, связанные с литературными элементами, то есть вся вокальная и театральная музыка.

В программной музыке для иллюстрации реальных явлений служит только тематический материал. Итак, иллюстративность распространяется здесь на определенные фрагменты программной формы, которая в целом сама не должна быть иллюстративной. В киномузыке иллюстративность проявляется сильнее, чем в про-

граммных сочинениях, потому что в этой функции киномузыка состоит только из иллюстрирующих эпизодов и конкретизируется содержанием кадров. Однако здесь следует подчеркнуть, что иллюстративность в музыке никогда не бывает в форме чистого подражания внешним явлениям. Даже когда изобразительная сторона передана в музыке ярко и сильно, она всегда, дана в единстве с выразительным началом. Так же и в киномузыке.

Итак, программность и иллюстративность киномузыки отличаются от программности и иллюстративности автономных музыкальных произведений тем, что десигнат иллюстративных звуковых структур здесь чаще всего наглядно показан в кадре или может быть установлен публикой путем ассоциаций, основанных на прежних кадрах. В кино иллюстративные музыкальные структуры поясняются изображением; в автономной программной музыке каждый слушатель дает им свое субъективное толкование. Музыкальная иллюстративная структура в автономных произведениях многозначна: она лишь весьма обобщенно указывает на музыкально иллюстрируемое явление. В кино ее многозначность пропадает: изображение показывает конкретный предмет.

Связь кадра с иллюстративной музыкой носит диалектический характер: с одной стороны, кадр дает конкретный десигнат музыки, с другой — музыка вносит в кадр обобщенный образ. Эта связь определяет неавтономный характер киномузыки в ее иллюстративной функции.

Киномузыка должна быть прерывистой, эпизодической. В то время как в программном произведении иллюстративная идея представляет собой осуществляемый чисто музыкальными средствами импульс, развивающийся в форму произведения, в киномузыке она остается ограниченной в себе самой и исчезает вместе с кадром, которому она служила. Развитие фильма не позволяет надолго сосредоточиться на данном иллюстративном мотиве. Таким образом, иллюстративная структура функционирует в киномузыке иначе, чем в автономных музыкальных жанрах, как мотив «сам по себе», как «атомизированный» музыкальный материал более сложного целого,

Некоторые звуковые структуры могут чисто музыкальными средствами пробуждать в зрителе представление о том или ином реальном содержании. Эти представления, однако, не однозначны, их содержание проявляется только в обобщенном виде (*in specie*), в особенности когда речь идет о продолжительных по времени, воспринимаемых слухом явлениях (щебетании птиц, грохоте машин, шуме прибора и т. д.).

При возникновении иллюстративных звуковых структур некоторые структурные качества реальных звуковых или зрительных явлений переносятся на музыкальный материал [358]¹. Таким образом, если абстрагировать эти качества, то окажется возможным их перенесение с шумовых структур на звуковые [см. 93] и даже со зрительных на звуковые. Так возникают музыкальные мотивы, темы или крупные части музыкального построения, мелодические, ритмические, динамические, красочные и другие свойства которого по аналогии могут внушить представление о структурном качестве реальных явлений, будь то явления слуховые (чаще) или зрительные (реже, но тоже бывают). Чем тщательнее композитор выделяет из наблюдаемых явлений их наиболее существенные качества движения и переносит их на звуковые структуры, тем легче данная музыкальная структура внушает слушателю представление о его десигнате.

В киномузыке существуют особенно благоприятные условия для иллюстративности, ибо иллюстративности требуют и показываемые в кадрах явления и связанные с изображением звуковые явления, подвергаемые по мере надобности музыкальной стилизации. Основой сочетания иллюстративных музыкальных мотивов с их зрительными или звуковыми десигнатами служит момент движения.. Статические явления реже становятся десигнатами иллюстративных структур, хотя, как мы увидим из дальнейшего изложения, и это может иметь место.

Десигнатами иллюстративных мотивов в принципе могут служить все звуковые явления, характерное качество которых пригодно для музыкального обобщения.

¹ Этой центральной проблемой марксистской музыкальной эстетики давно уже занимаются многие специалисты по эстетике, в особенности советские музыковеды [576; 466; 384; 388].

ния, главным образом потому, что они, как и музыка, развиваются во времени. Кино пользуется также музыкальным обобщением отдельных коротких звуковых эффектов, причем обычно в иллюстративных мотивах такого рода функция иллюстративности сочетается с функцией экспрессивности. В киномузыке десигнатами иллюстративных мотивов очень часто служит зримое движение, характеризующееся каким-нибудь определенным качеством образа. Музыка подчеркивает это зримое движение, наглядно даваемое в кадре, посредством звуковой обработки.

Кино — это та область, где иллюстративная музыка могла выполнять важные эстетические задачи. Тем не менее пристрастие к иллюстративным функциям киномузыки уже отошло в прошлое. В свое время оно играло важнейшую роль, причем руководящим принципом было синхронное сочетание изображения и звука. Роль иллюстративной музыки уменьшалась по мере того как асинхронная связь расширяла сферу действия киномузыки и открывала ей новые драматургические возможности: задачи дополнения и замены зрительного ряда; информации о явлениях, не показанных в кадре; комментирования ранее показанных явлений; выразительные функции и функции символа. Однако окончательно от иллюстративной киномузыки не отказались и ныне.

Иллюстративность составляет основу двух функций киномузыки: функции подчеркивания структурного качества (*Gestaltqualitat*) зримо показанного в кадре движения и функции музыкального обобщения звуковых явлений, связанных с показанными в кадре предметами. Это две принципиально весьма различные функции. Первая касается исключительно сферы движения в кадре, вторая — сферы изображаемых предметов и соотносительных с ними звуковых явлений. Первая имеет дело с очень краткими зрительными кусками и требует крайне эпизодических звуковых структур, тогда как вторая может повторяться и связывать различные кадры. Например, стилизация шагов человека часто может продолжаться довольно долгое время в связи с различными по содержанию сценами, в которых его «поступь» имеет значение. Между тем музыкальная стилизация пожара или молнии

имеет смысл только тогда, когда эти явления показаны на экране. Музыкальная стилизация щебетания птиц вовсе не требует, чтобы птицы были показаны, достаточно, если на основании музыки у нас возникает представление об их щебетании, а тем самым и о птицах.

Начнем с обсуждения роли музыки, когда она служит для подчеркивания явлений движения, данных в кадре.

2. Музыка, подчеркивающая движение

Наиболее ранним методом соединения музыки и изображения было подчеркивание характерных зрительных качеств движения посредством музыкальных структур. Приспособление музыкальных образов движения к зрительным, всегда связанное с определенной «предметностью», совершается по сформулированным выше принципам. Тот факт, что обе структуры развиваются во времени, служит основой способности звуковой структуры благодаря своим динамическим, ритмическим, агогическим, мелодическим свойствам и звуковым краскам подражать зримому движению. Это относится как к замкнутым в себе кратким явлениям движения, так и к продолжительным процессам. Руководящим принципом, как уже говорилось, служит здесь синхронность обоих слоев. Рассмотрим несколько примеров этого типа.

В одном из самых старых художественных звуковых фильмов — «Берлин, симфония большого города»¹ — сцене, когда в глубине двора высокого доходного дома в окнах одна за другой поднимаются жалюзи (признак начинающегося в большом городе дня), соответствует ряд коротких беглых мотивов, поднимающихся вверх и внезапно обрывающихся. Повторение явления в кадре сопровождается повторением иллюстративных мотивов,

¹ Желая избежать повторения фамилий композиторов и режиссеров при рассмотрении примеров из сотен фильмов, я даю в тексте только названия фильмов. Подробные сведения о композиторах, режиссерах, а также датах выпуска фильмов читатель найдет в конце книги в фильмографии, в которую включены только упомянутые в книге фильмы.

подчеркивающих специфику этого движения. Адекватность сочетания представляет здесь некоторую эстетическую ценность; она заставляет зрителя заметить этот музыкально-кинематографический «плеоназм», который в такой форме еще не воспринимался как излишнее удвоение. В немецком фильме «Ночь в зоопарке» гибким прыжкам ланей и антилоп соответствовали иллюстративные мелодические изгибы, согласовывавшиеся с изображением не только своей ритмической структурой, но и мелодическим изгибом. В советском фильме «В песках Средней Азии» извивающимся движениям змей соответствовали тоже извивающиеся движения мелодических фигур. В французской кинокомедии Рене Клера «Миллион» движениям маляров, беливших стены, соответствовали бегущие вверх и вниз мотивы, согласованные с движением малярной кисти, и т. д. Все спортивные фильмы, где действие разворачивается в горах, и поныне содержат множество музыкальных фраз, мелодика которых приравнивается к извилистым путям спуска лыжников.

Особый акцент на такое функционирование музыки сделан в старых фильмах Чаплина «Золотая лихорадка», «Огни большого города», «Новые времена», где почти каждый элемент движения был иллюстрирован музыкой походка Чаплина, его движения у конвейера и т. п. Аналогичное явление можно еще и сегодня наблюдать в мультипликационных фильмах.

Этот вид иллюстрации учит нас постигать аналогию между зримым и звуковым движением, тем самым обращая наше внимание на формы движения в кадре и на их эстетическое значение; в то же время с помощью этих простейших отношений зритель учится сосредоточиваться на взаимодействии музыки и кино. Здесь ясна внутренняя связь иллюстрирующего мотива со своим зрительным объектом. Образ движения в кадре дает прямое истолкование звуковой структуры. Согласованность достигается главным образом мелодикой, ритмикой и динамикой; гармония и тембровые краски не играют при этом большой роли. Повторное ощущение этих аналогий создало навыки восприятия, при наличии которых такое взаимодействие изображения и музыки превратилось в специфически кинематографическую эстетическую ценность.

На первых этапах существования звукового кино музыка, вопреки своему эпизодическому и, если смотреть с современной точки зрения, примитивному характеру, играла в этой функции важную воспитательную роль.. Она заложила основы новых, кинематографических, условностей.

Разумеется, композиторам и режиссерам скоро стало мало чисто внешней иллюстрации движений. Наряду с множеством других функций, о которых еще будет идти речь в настоящей главе, иллюстративность сама по себе приобрела более глубокую выразительность. В польском фильме о временах фашистской оккупации — «Поколение» — в кадре показаны болтающиеся ноги повешенных заложников, а музыка при этом подчеркивает их колебание глухими ударами литавр в том же ритме; затем из этих ударов возникает полный боли мотив скрипок. Эта, казалось бы, чисто иллюстративная музыка не ограничивается одним подчеркиванием движения в кадре; мотивы одновременно указывают на безжизненность повешенных и способствуют трагической выразительности всей сцены. Таким образом, иллюстративные мотивы имеют здесь двоякое значение.

Двоякую функцию имеет сильно диссонирующий аккорд в той сцене английского фильма «Клевета», где герои ночью хватаются за оружие. Аккорд — это иллюстрация не только внезапного движения, но и напряженного внимания, чувства опасности и т. д. Подобную же двоякую роль играет лейтмотив героя в фильме «Гражданин Кейн»: мотив вдруг обрывается, когда в окне, к которому приближается камера, гаснет свет

Музыка в функции увеличения напряжения наряду с чисто иллюстративной функцией применяется в той замечательной сцене из английского фильма «Взрыв плотины», где нарастающие мелодические пассажи в точности приноровлены к траектории движения бомбы, которая должна разрушить плотину и, как мяч, несколько раз отскакивает от поверхности воды, прежде чем ударить в плотину. Мелодические линии, соответствующие зрительным изгибам, поднимаются все выше, инструментовка становится насыщенной: структура звукового движения подчеркивает кривую зримо го движения Эта иллюстрация вносит в данную сцену два момента: звуковую аналогию показанному в кадре движению и

нарастание напряжения в соответствии с тем фактом что кинозритель понимает значение скачков летящей бомбы.

От изобретательности режиссера зависит, сможет/ли он вывести синхронную иллюстрацию за пределы чисто структурной эпизодической совмещаемости движения и распространить ее на совмещаемость с другими элементами зрительного развития. Пример этому мы находим опять в польском фильме «Пятеро с улицы Барской», когда преследуемый гестапо герой лихорадочно ищет выхода из двора большого населенного дома и его безумные зигзагообразные движения подчеркиваются характерным движением сопровождающей их, сильно диссонирующей музыки. Это нарастающее в своем напряжении звуковое движение резко обрывается в тот момент, когда беглец наталкивается в верхнем этаже на толстую решетку, преграждающую выход на чердак и отнимающую у него всякую надежду на спасение. Здесь тоже музыка подчеркивает весь комплекс движения в довольно длинном эпизоде и одновременно передаст внутреннюю эмоциональную сторону всей сцены. Такие функции, выполняемые музыкой в течение довольно продолжительного времени, мы обнаруживаем в различных сценах преследования во многих фильмах.

Но иногда музыка сама берет на себя функцию представления движения, ускорения или замедления его, в то время как визуальные кадры не вносят момента движения: например, в фильме показывается человек за рулем или общий вид дороги и только музыкой передается бешеный темп движения машины. Музыка передает здесь характер непоказанного движения, активизируя воображение зрителя. Интересный в этом плане пример из фильма «Огненные версты» (который я сама не видела) приводят Корганов и Фролов [578].

Программные мотивы обладают функциями двоякой иллюстративности также и в том случае, когда они одновременно отображают и движение в кадре, и сопряженные с этим движением шумы. В виде примера можно привести сцену дуэли из «Пармской обители», где в музыке одновременно отображаются движения дерущихся и звон сабель. Сюда относятся также сцены из фильмов о заводах и железных дорогах, где вращение

колес машин и паровозов имеет свои звуковой коррелят, и музыка, обобщая его, в то же время в точности приспосабливается к движениям, показанным в кадре. Музыкальные иллюстрации световых эффектов в кино воспринимаются с некоторым трудом, но и они все же иногда применяются; сюда относится игра света перед глазами засыпающего ребенка в советском фильме «Сережа», которая иллюстрируется высокими пич-чикато скрипок и арфы. Здесь музыка подчеркивает уже не конкретные, показанные в кадре движения, а субъективные впечатления от света у ребенка на грани сна и пробуждения. Тем не менее иллюстративная функция здесь вполне ясна и поэтому имеет эстетическое значение.

Интересно, что к использованию чисто иллюстративных функций то и дело возвращаются все мультипликационные, кукольные и экспериментальные фильмы, а также научные и абстрактные. Причина такого возврата ясна: в этих фильмах меньшую роль играют сюжет и психологические переживания героев. В результате отпадают почти все связанные с этими факторами функции музыки. Кроме того, зрительный ряд фильмов этих жанров сам по себе уже сконструирован и поэтому может быть лучше приспособлен к музыкальному ритму. Иллюстративная функция является тут главной формой связи музыки с изображением, связи, основанной на адекватности движений в обеих сферах. Этими возможностями пользуются для своих целей мультипликационные фильмы и таким образом порой добиваются эффектов музыкально-кинематографического комизма. Такие эффекты могут также служить источником комизма и в художественных фильмах, как, например, в советском фильме «Веселые ребята». Анализом этого фактора комизма мы займемся подробнее в главе VII (раздел 5).

Здесь напрашивается еще вопрос, может ли музыка подчеркивать статические зрительные явления. В некоторых случаях это возможно. В упомянутом фильме «Берлин, симфония большого города» кадры, показывающие длинные пустые улицы спящего города, сопровождаются тягучими, одинокими носовыми звуками кларнета, превосходно отображающими вид туманных, безлюдных улиц. При статическом изображении

высоких гор в музыке часто раздаются долгие глухие звуки в нижних регистрах. Конечно, такие задачи ставятся сравнительно редко, их труднее осуществить и они менее доступны пониманию зрителя.

Итак, в художественных фильмах чисто иллюстративная музыка подвергается, во-первых, «атомизации», так как она должна всегда приноравливаться к постоянной смене кадров и их содержания; во-вторых, она (по тем же причинам) осуждена на потерю непрерывности. В этой функции музыка менее всего автономна и весьма слабо связана с общей драматургией кинопроизведения.

3. Музыкальная обработка реальных шумов

Музыкальная иллюстрация в кино часто черпает материал из реальных звуковых явлений, представляющих естественный коррелят изображаемых в кинокартине предметов.

Большинство постигаемых зрительно явлений обладает связанными с ними специфическими звуковыми свойствами: повозки скрипят, автомобили сигналият, люди говорят, смеются, кричат, железнодорожные поезда грохочут, вода плещется, лес шумит и т. д. Кино может передавать соответствующие этим явлениям звуковые корреляты в их реалистической форме шумов; но оно может также их музыкально облагораживать, то есть переносить структурные качества этих шумовых явлений на музыкальные структуры. Последнее основано на тех же принципах, с которыми мы ознакомились как с принципами музыкальной иллюстрации явлений движения зрительного ряда. От каждого шороха, шума мы можем абстрагировать их структурные свойства, качество образа и перенести их на звуковой материал, при сохранении аналогии движения. Этот материал воздействует на те же органы чувств, то есть на слух, но здесь вместо неопределенной высоты шумов используется упорядоченный звуковой материал и музыкальные принципы построения. Реальные шумы и иллюстрирующие их музыкальные структуры имеют одинаковую временную протяженность, одинаковую ритмическую форму и динамическую структуру, различен только сам ха-

раактер звукового материала. Дополненные и комментированные изображением, они не требуют от слушателя субъективного истолкования. За посетителя кино это делает кадр прежде, чем он попытается это сделать сам. Содержание самих иллюстративных мотивов понятно даже тогда, когда они используют лишь некоторые свойства своего звукового десигната. Степени обобщения могут быть весьма различны, приближение к шумовому образцу может быть большим или меньшим. Очень часто наблюдается переплетение такой музыки с тем, что служит для нее образцом: она вырастает из шума и затем опять переходит в шум либо оба слуховых явления наслаиваются одно на другое.

Музыкальная стилизация звуковых явлений имеет свои особые задачи: реально возникающий шум есть большей частью нечто однократное, но музыкальная обработка меняет характер его функционирования. Во-первых, она делает его повторяемым и превращает в основу длительного эпизода, во-вторых, придает ему новый смысл благодаря тому, что музыкально обобщает, так как музыка, обрабатывающая по принципу иллюстрации реальное шумовое явление, не перестает быть музыкой и как таковая сильнее действует на эмоции слушателя, чем простой шумовой эффект. Транспозиция временных явлений шума на музыкальные структуры позволяет их внутреннему развитию протекать согласно музыкальным принципам, что облагораживает шумовой процесс. Грохот поезда или машины, переданный реалистически, не обладает этой возможностью внутреннего развития: он может приближаться или удаляться, нарастать или ослабевать, ускоряться или замедляться, но выразительность может внести в него только музыка посредством мелодики, тембровых красок, гармонии и т. д.

Правда, эта функция музыки теперь принадлежит уже к весьма условным средствам. Музыкальная стилизация шума часто выступает как фон для других шумов и информирует об определенных событиях, то есть представляет собой своего рода сюжетный реквизит. Однако она может иметь и первостепенное значение.

Впрочем, почти каждый шум до некоторой степени сам заключает в себе обобщение. Наш слух не в такой мере настроен на «предметность», как зрение. Звуковые

явления вызывают у нас скорее представление о т и п е предметов, но не об одном определенном предмете. За исключением голоса какого-нибудь хорошо знакомого человека, даже человеческий голос вызывает у нас представление вообще о ребенке, вообще о женщине или вообще о мужчине. Еще более это, относится к шумам, связанным с явлениями природы, с городским движением и т. п. Некоторые шумы для нас настолько неопределенны, что они даже не могут с несомненностью указать нам на род источника звука. И по этой причине обобщение звуковых явлений путем музыкальной обработки — это не качественное нарушение сущности явлений, а только их облагораживание звуковыми средствами.

Шумовые эффекты в кино могут видоизменяться не только в музыкальном направлении. Особенно важны те формы звуковой деформации, которые теперь возможны благодаря техническим средствам обработки и могут придать шумовым эффектам желаемый выразительный характер. Я имею здесь в виду метод, который приобрел в кино особенно важное значение и известен нам как «фоническое преобразование» музыки (об этом см. главу VI, раздел 5).

Таким образом, иллюстративный характер киномузыки отличается от характера автономной музыки тем, что в первой десигнат звуковых структур показан наглядно в форме определенного предмета, к которому относится эта музыка. Мы имеем тут дело со своеобразным диалектическим единством, не существующим в автономной музыке: музыка обобщает изображение, изображение конкретизирует музыку, музыка расширяет содержание изображения, самое изображение представляет собой центр всего представляемого комплекса. Изображение по своему содержанию более или менее однозначно. Одним из достоинств киномузыки служит ее многозначность, дающая возможность дополнять изображение, впадать в него новое содержание, которого не может показать сам по себе кадр. Однако киномузыка в иллюстративной функции как раз недостаточно многозначна, в чем главным образом и лежит причина ее ограниченности.

Эстетическое переживание требует от слушателя и зрителя некоторой психической активности, более того,

эта активность представляет собой один из элементов наслаждения в эстетическом переживании. В ту секунду, когда произведение искусства перестает требовать от нас такой активности, у нас к нему исчезает интерес. Это относится и к функциям музыки в кино.

Отказ от музыкальной стилизации звуковых явлений вызывается тем, что усовершенствованная техника съемки позволяет теперь настолько пластично и ясно воспроизводить каждый звук, что «симфония шумов»¹ сама приобретает некоторую специфическую звуковую величину. Искусно воспроизведенные шумовые эффекты в сущности делают излишней музыку в этой функции. Эйслер даже утверждает, что хорошая акустическая фотография лучше, чем программная музыка. Однако там, где какой-нибудь эффект должен быть особенно подчеркнут, где музыка помимо иллюстративных задач одновременно должна выполнять и другие, где она выходит за пределы иллюстрации деталей и «атомизации» звукового развития, ее использование вполне целесообразно. Музыка выполняет в кино более глубокие и важные задачи. Если музыка и теперь применяется для решения драматургических задач, как средство, выполняющее функцию облагораживания шумовых эффектов, то это в первую очередь бывает в тех случаях, когда ей одновременно поручаются еще другие функции или когда благодаря техническим методам она так сильно преобразована, что превращается одновременно и в музыку и в шумовой эффект определенного выразительного характера, то есть приобретает новое слуховое качество.

В «Балладе о солдате», например, в ритмический стук идущего поезда, данный сначала реалистически, постепенно вплетается музыкальная стилизация этого стука, которая порой наслаивается прямо на шумовой эффект. Эта музыка развивается на основе лейтмотива центрального образа фильма — молодого солдата, едущего в кратковременный отпуск, чтобы повидаться с матерью. Музыкальная иллюстрация выполняет здесь еще многие другие функции: она отображает движение поезда и одновременно информирует в форме марша,

¹ «L'arte dei rumori» («искусство шума») еще до первой мировой войны пропагандировали итальянские футуристы.

в которую облечен здесь лейтмотив, что в этом поезде едет солдат. В фильмах о летчиках, например в американском фильме «Лучшие годы нашей жизни», музыкальная обработка шума приведенного в движение пропеллера служит музыкальным отображением не только нарастающего движения в кадре и грохота моторов, но и биения сердца летчика, растущего в нем напряжения перед выполнением ответственного задания. В бесчисленных батальных сценах этот метод уже превратился теперь в стереотипный художественный прием.

В японском фильме «Расёмон» неуклонно нарастающее остинато литавр не только передает ритм шагов героя, но и выражает нарастание напряжения. Оно подготавливает зрителя к чему-то неожиданному. В польском фильме «Дороги жизни» музыкальная стилизация глухого топота сапог полицейских, приближающихся к баррикаде, возведенной бастующими рабочими, служит символом гораздо более глубоких идей, чем те, которые вытекают из показанного кадра, — символом тупой власти, растущего напряжения перед схваткой неравных сил. Конский топот в японском фильме «Семь самураев», даваемый натуралистически или в музыкально стилизованной форме, тоже обладает двойными функциями, одновременно являясь предвестником опасности.

Музыкальная стилизация шума воды, прорвавшейся сквозь разрушенную плотину (в английском фильме «Взрыв плотины»), действует необыкновенно сильно потому, что возникает только в момент кульминации, то есть при взрыве плотины. Шуму воды предшествовали другие шумы — грохот бомбежки, гул самолетов; но музыка включается в развитие этих шумов только тогда, когда огромные массы воды начинают затоплять все вокруг. Тут музыка тоже выполняет двойную задачу: наряду со стилизацией шума воды она дает разрядку величайшему напряжению.

Стилизация определенного шумового явления может, однако, заходить значительно дальше и приобретать центральное драматургическое значение. В польском фильме «Предательское сердце» (по рассказу Э. По) музыкальная стилизация неестественно усиленного биения сердца служит лейтмотивом всего фильма, основным элементом настроения, даже фабулы: биение сердца больного старика, который боится преступника, и

биение сердца убийцы (такое сильное, что оно его предаёт после совершенного убийства) музыкально передаются упорными ударами литавр, переплетающимися с трепетными звуками арфы, отображающими страх. Они господствуют над всей звуковой сферой фильма. Более того — в ритме этого биения вибрирует, дрожит и пульсирует в сцене убийства все изображение, что порождает направляемые музыкой теперь уже нереалистические зрительные эффекты. В этом фильме музыкальная стилизация играет драматургически центральную роль. Здесь использован прием деформации шумов, необходимый для этого экспрессионистского фильма.

Стилизованный или нестилизованный, деформированный в различных направлениях шум может превратиться в лейтмотив, в формально интегрирующий фактор всего фильма, каким каждый раз служит льющийся дождь в «Расёмоне» или свист дующего ветра в «Ёдзимбо», где он все время повторяется в различных «тональностях» при различном характере выразительности: как легкое дуновение, как вихрь и, наконец, как волна, увлекающая людей на борьбу.

Иногда музыкальная стилизация реальных шумов преследует цель добиться комического эффекта. О сущности музыкально-кинематографического комизма речь будет идти в особой главе. Здесь мы лишь укажем на целую «симфонию свиного хрюканья» в советском фильме «Крестьяне», возникающую в свинарнике благодаря музыкальной обработке натуралистических шумов, на гротескные эффекты рева медведя в тайге (переданного посредством глиссандо тромбона) в фильме «Сказание о земле Сибирской», на частое подражание щебетанию птиц, голосам детей и женской болтовне.

На грани комического эффекта, символа и обобщения стоит «симфония пишущих машинок» — фрагмент из американского короткометражного фильма «Нью-Йорк, Нью-Йорк...», передающий и одновременно музыкально преобразующий шум многочисленных пишущих машинок.

Очень часто имеет место музыкальная обработка совсем коротких одиночных шумовых явлений, которые таким образом хочет выделить режиссер. Подчеркива-

ние аккордами каждого удара в сечах драки, жестко диссонирующие кляксы аккордов, когда человек бросает на землю тяжелую ношу, и т. п. — все это разнообразные формы раздробленной обработки реальных шумов. Часто для достижения нужного эффекта применяется акустическое усиление, то есть фоническое преобразование звука. Итак, мы видим, что все встречающиеся в действительности акустические явления могут быть подвергнуты музыкальной обработке. Наиболее пригодны для этого такие звуковые явления, которые достаточно характерны, чтобы их можно было узнать, когда они будут перенесены в звуковые структуры. Зрительная сфера в значительной мере помогает их узнавать.

Как мы увидим из дальнейших глав, киномузыка сосредоточена на внутренних связях, но все же она не может полностью отказаться от подчеркивания внешних явлений. Поэтому мы и говорили об иллюстративной функции киномузыки.

4. Музыка как представление изображаемого пространства

Асинхронность музыки и изображения служит основой приобретения музыкой самостоятельной роли в кино, при которой она берет на себя новые задачи — задачи дополнения изображения.

Использование музыки или вообще звуковых явлений как средства ассоциации с пространством, фактически не показанным в кадре, было первым симптомом перехода к самостоятельному существованию звукового ряда по отношению к зрительному. Это вызвано специфической условностью, уже ранее выработавшейся в изобразительных искусствах и театре, согласно которой на показываемое пространство следует смотреть как на отрезок более широкого пространства, как на *pars pro toto*¹.

¹ Автономная музыка не может представлять «изображаемого пространства»; она является развертывающимся во времени, а не пространственным искусством. Однако в виде исключения она может представлять и пространство в бетховенской увертюре «Леона-

Картина, висящая на стене, отделена от реального пространства рамой, скульптура — цоколем. Функция рамы состоит в отделении различного рода пространств одно от другого: изображаемого пространства (например, пространство, окружающее образ Монны Лизы, с глубокой перспективой позади нее, или пространство поля, окружающее «Сеятеля» Ван-Гога) от реального пространства (комнаты или зала музея), где висит картина. Оба эти пространства гетерогенны, рама подчеркивает их различие. Ту же функцию выполняет и цоколь скульптуры, хотя и в меньшей степени, потому что скульптура как произведение, имеющее три измерения, конкретнее включено в наше пространство, чем картина, о характере пространства которой нам говорит только перспектива. В театре для отделения представленного, изображенного пространства, где разыгрывается драма, от пространства, где находится зритель, служат пределы сцены и занавес¹. В музыкальных сценических формах (опере, балете, пантомиме, мелодраме) функцию отделения обоих типов пространства до некоторой степени выполняет «оркестровая яма».

Однако пространство, изображенное на сцене, воспринимается зрителем как наглядный фрагмент значительно более обширного не показанного пространства. Зритель субъективно дополняет показанный отрезок своим представлением о «продолжении» этого простран-

ра № 3» за сценой звучит мотив сигнала трубы, возвещающий о приближении Спасителя. Таким образом, этот мотив выполняет функцию отображения определенного в самых общих чертах «более обширного» воображаемого пространства. Хотя это и связано с программным характером данной увертюры и ее отношением к опере «Фиделио», все же она представляет собой исключительное явление в музыке. Ибо в принципе даже программные произведения не определяют никакого изображаемого пространства (ни Альп в «Альпийской симфонии» Р. Штрауса, ни степей в симфонии «В Средней Азии» Бородина). Современные стереофонические звуковые эффекты тоже служат не для того, чтобы вызывать у слушателя представления о пространстве в смысле «изображаемого пространства», а лишь для добавления к звуковому материалу новых особенностей звучания. Только на сцене или в кино, особенно в кино, музыка может воплощать изображаемое пространство.

¹ Границы между сценой и зрительным залом иной раз стираются, как, например, в классическом японском театре; в современном японском театре они часто уничтожаются сознательно.

ства, он воспринимает кусок улицы как часть всей улицы и появление артиста на сцене как появление не «из-за кулис», а из других, не показанных частей изображаемого мира [481].

Фрагментарный характер показанного пространства ощущается в кино значительно сильнее, хотя он и компенсируется сменой кадров. В принципе экран в состоянии показать все, он может нанизывать отрезки, изображающие расположенные далеко одна от другой части света, он может перескакивать из пустыни в центр большого города, из квартиры в лес или на море и т. п. Эта быстрая смена изображений показываемого мира превратилась не только в общепринятую условность, но и в одно из величайших достижений киноискусства. Кино обогащает познания зрителя наблюдениями мира, как никакое другое искусство, причем делает это наглядно, чего не в состоянии сделать даже литература, поскольку она передает содержание не визуально, а только посредством слов.

Но экран тоже имеет свои границы. Его рамки точно так же ограничивают наглядно показываемый мир, как рама картины или пределы сцены. Но вне границ экрана (разумеется, и в широкоэкранных фильмах) фильм внушает зрителю представление о более широком пространстве, которое является продолжением показанного на экране и связанного с ним пространства. Наш опыт заставляет нас предполагать, что и в кино за пределами «показанного» лежит бесконечность «непоказанного», которое тесно связано с тем, что было или может быть показано каждую секунду (в кино именно «каждую секунду»). Благодаря специфике кино потенциальные возможности этого непоказанного мира действуют здесь гораздо сильнее, чем в других изобразительных искусствах. Это продолжение изображаемого пространства имеет свою внутреннюю логику; мы дополняем по принципу ассоциации фрагмент показанного горного ландшафта видами других гор и долин, море — его продолжением, городские улицы — другими улицами и т. д.

В то время как «поле зрения» в кино ограничено экраном, «поле слуха» гораздо шире и конкретнее. Это значит, что мы фактически видим только то, что показано на экране, хотя и представляем себе «гораздо больше». Между тем слышать мы можем не только то, что

обосновано изображением на экране, но и то, источник чего невидим.

Таким образом, как и все явления звуковой сферы, музыка может самостоятельно представлять этот воображаемый мир; тогда она активно вмешивается в драматургию фильма, как специфическое средство отображения определенного содержания, она принимает участие в его построении, что-то добавляя к показанному кадру, предвосхищая явления, которые только будут показаны в дальнейших кадрах, мотивируя дальнейшее развитие действия или информируя обо многом вместо зрительного фактора. Такие описанные выше функции музыки, как синхронное подчеркивание зримого, полностью зависели от изображения, то есть были пассивными, тогда как здесь мы имеем дело с ее активными функциями, которые уже сами вмешиваются в действие¹.

Прообраз таких функций киномузыки мы обнаруживаем уже в некоторых операх: в «Кармен» пиччикато струнных в сцене предсказания явно иллюстрирует шаги приближающегося, но еще невидимого контрабандиста; в «Борисе Годунове» Мусоргского в первой сцене второго акта в келье монаха Пимена мы слышим перезвон церковных колоколов, дающий представление о других частях монастыря; в «Хованщине» далекий звук фанфар указывает на приближение отрядов царских стрельцов; в «Пиковой даме» Чайковского звуки военной трубы информируют слушателя о том, что сцена происходит в казарме.

Другим примером может служить известный фрагмент из второго акта «Дон-Жуана» Моцарта. Здесь наслаиваются друг на друга звуки двух оркестровых ансамблей, из которых один играет в трехдольном метре, а другой в двудольном. Такая полиметрия представляет собой сценический художественный прием: один оркестр сопровождает появление донны Анны и Эльвиры и выполняет роль аккомпанемента вокальным партиям; другой, играющий за сценой, отображает не показанную часть приемного зала, где уже звучит тан-

¹ Еще Эйзенштейн [450] требовал включения в программу кино-училищ преподавания звуковой организации происходящего, то есть передачи фрагментов действия исключительно звуковыми средствами

цевальная музыка (в ритме менуэта). Моцарт разделяет оба ансамбля также и тем, что локализует их в разных местах.

Киномузыка может выступать в этой функции в многочисленных формах при различной степени зависимости от наглядно показанных в кадре явлений. При этом она всегда апеллирует к ассоциативным способностям зрителя. Такие функции ей легче всего выполнять тогда, когда музыкальный фрагмент звучал уже раньше в связи с каким-нибудь кадром и режиссер рассчитывает на ассоциацию с ним в соответствующий момент. Например, если крики толпы и туш в оркестре сопровождают кадр, в котором какой-то участник соревнования достиг цели первым, то в следующей сцене, когда на экран видны только возбужденные лица зрителей, новый туш в оркестре истолковывается как вторая победа.

Между музыкой или шумами и изображением существуют связи настолько ясные, что вовсе нет необходимости заранее давать вместе изображение и звук. Устарели прежние принципы монтажа, согласно которым ни один звуковой элемент нельзя давать без показа источника шума или его пояснения предыдущими либо последующими сценами. Именно сознательно создаваемая неопределенность источника звука или шума позволяет достигать специфических эффектов, создает беспокойство, интерес, напряжение. В американском фильме «Мой друг Шейн» сначала виден скачущий по прерии всадник и слышны удары топора, и только потом в кадре появляется крестьянин, разрубающий гигантский древесный ствол. В музыкальных фильмах мы часто видим сначала только дирижера без оркестра, не показанного ни целиком, ни частично. Музыка, сопровождающая эти кадры, представляет для кинозрителя нечто настолько само собой разумеющееся, что ее источник вовсе не обязательно показывать; она дополняет наше представление невидимыми в данный момент частями кинематографического пространства и указывает на связь жестов дирижера с действиями всей непоказанной группы исполнителей.

Бела Балаш называет этот метод асинхронностью. Пудовкин и Эйзенштейн — з в у ко-з р и т е л ь-н ы м контрапунктом. От кинозрителя он требует повышенной активности. Звуковой ряд обогащает

изображение, дополняя его целым рядом шумов, которые сами отображают обстановку, окружающую то, что показано в кадре. В фильме «Изменчивое счастье» на экране довольно долго видна крупным планом едущая крестьянская телега с возницей и седоком; а в звуковой сфере даны щелканье кнута, гудки обгоняющих телегу автомобилей, лай собак из дворов стоящих у дороги домов, крики играющих деревенских детей и т. д. Тем самым звуковая сфера обогащает кадр элементами, правда не-существенными, с точки зрения действия, но имеющими значение характеристики той жизни, к которой в данный момент принадлежит едущая телега. Приближение или отдаление этих шумов служит признаком движения телеги. Таким образом, здесь звуковые явления отображают движение показанного зрительно предмета и одновременно дают представление о различном содержании меняющегося вокруг этого предмета пространства.

Музыка как фактор, заменяющий зримое изображение, встречается уже в старом английском фильме «Кавалькада». Только траурный марш информирует зрителя о том, что в эту минуту в другой, непоказанной, части изображаемого пространства проходит траурная процессия. Музыка информирует нас только о характере явления, а что речь идет о похоронах королевы Виктории, вытекает из предыдущего действия фильма. Так музыка выполняет не только функцию представления непоказанного пространства, но и характеризует происходящее в нем явление.

В качестве другого интересного примера можно привести сцены из старого советского фильма «Октябрь», демонстрирующие события после победы революции. Огромная площадь Петрограда заполнена людьми, на площади появляется грузовик с оркестром, играющим марш, и уезжает; но вот уже приближается следующий, тоже с оркестром, исполняющим другой марш. Довольно продолжительное время оба марша наслаиваются один на другой, причем виден сначала только один оркестр, другого не видно, хоть он и слышен. Немного погодя перед камерой проезжает второй грузовик, но первый, раньше проехавший перед нами, все еще слышен из отдаленной части площади. Этот эффект принадлежит к числу наиболее простых и естественных приемов, посредством которых можно передавать движение и

направление движения в непоказанном пространстве. Точно также обстоит дело и с шумами. Пыхтение паровоза, динамически нарастающее или ослабевающее, мы ассоциативно дополняем соответствующей локализацией источника звука.

Используемая таким образом музыка органически переплетается с кадром. Она ускоряет развитие действия, так как берет на себя функции информации вместо зрительного фактора. Конечно, предпосылкой для этого должна служить активность кинозрителей, которые ассоциируют со звуковыми явлениями дополняющие их зрительные.

Так, например, в фильме «Зоя» в сцене допроса героини сама музыка, драматическая и полная напряжения, избавляет режиссера от необходимости показывать наглядно сцену пыток.

Подобное асинхронное построение отрезка фильма приводит к появлению других функций, выполняемых в «звуко-зрительном контрапункте». Это звуковое отображение непоказанного пространства обычно выполняет одновременно другие задачи, глубже затрагивающие сюжет, мы видим особенно ясно на примере одной сцены из польского фильма «Запрещенные песенки». Сцена разыгрывается в варшавской парикмахерской, и только музыка говорит зрителю (и героям) о том, что по улице за витриной проходит отряд нацистов. Топот сапог, резкие звуки военного марша, которые сначала приближаются, а затем отдаляются, информируют нас о происходящем на не видимой нами улице. Причем музыка информирует нас не только о самом источнике звука, но и о направлении его движения.

Аналогичный пример находим в советском фильме «Пирогов», в котором динамическое нарастание песни ямщика (начало фильма) сообщает зрителю о приближении тарантаса Пирогова.

Динамика музыкального звучания указывает на локализацию источника звука и на изменение этой локализации. Элемент динамики, обычно связанный в музыке с нарастанием или ослаблением напряжения, которое она выражает, выполняет в данном случае конкретную информационную функцию. Динамические изменения в музыке, представляющей невидимые части пространства, могут происходить также и в форме контраста и прп-

обретать таким образом особое значение. Например, одна и та же музыка, то вдруг тихо, то громко звучащая из непоказанных частей пространства, может означать, что где-то в комнате, откуда доносится музыка, закрыли дверь или окно и вновь открыли и т. п. В старой картине «Голубой ангел» этот эффект встречается много раз.

То же самое мы встречаем во второй серии советского фильма «Молодая гвардия». Сцена, показывающая концерт, устроенный молодогвардейцами для маскировки поджога биржи труда, воспринимается кинозрителем с очень разных пространственных и слуховых перспектив (из изображаемого зала, из гардероба, с улицы и с места поджога), в разных динамических оттенках. Эта «концертная музыка» связывает разные по содержанию кадры.

Роль музыки как средства информации о непоказанных явлениях может быть гораздо сложнее. В фильме «Запрещенные песенки» есть сцена в кафе, где задача музыки состоит в опровержении ложных известий. Героиня уверяет своего спутника, что в Варшаве больше нет немецких оккупантов, но под окнами кафе вдруг гремит песня нацистского отряда, разоблачающая ее ошибку. Необычайно интересный способ отображения непоказанного пространства предложил Сергей Эйзенштейн в своей «Заявке». Звук выстрела (стреляющий виден на экране) отдается многократным эхо, которое и дает нам представление о непоказанном далеком пространстве. К этому эффекту прибегают часто, например к эху зова в горах, чтобы охарактеризовать окружающую обстановку, в которой разыгрывается сцена.

Или вот другой пример из советского фильма о полярной экспедиции — «Семеро смелых». Один из героев, оставшийся в палатке один, включает радио, и вдруг на вой бури в ледяной пустыне наслаивается симфоническая музыка из далекого, теплого и светлого концертного зала; вызванные ею ассоциации связывают молодого героя с «большой землей», с жизнью. Музыка дает ему силы, она заглушает яростный вой пурги. Эта музыка изображает не только другое, отдаленное пространство, но и другую жизнь, другой мир, куда он вернется.

Многочисленные «информативные» функции музыка выполняет в польском фильме «Голубой крест». Звуки

очень далекого йодлера, проникшие в землянку партизан, указывают на большое расстояние между партизанами и немецким патрулем. Здесь музыка сообщает об очень многом: это внутрикадровая музыка, то есть ее слышат не только зрители, но и герои фильма; она говорит о непоказанном, очень отдаленном пространстве; самый тип этой музыки информирует партизан о том, кто именно поет (йодлер типичен для тирольцев или баварцев) ; в то же время она служит признаком грозящей опасности. Используемая таким образом музыка многофункциональна, она одновременно выполняет несколько очень важных задач как в отношении данной сцены, так и в области психологической жизни героев. Она, пробуждает в них страх, повелевает соблюдать осторожность, оказывает решающее влияние на их непосредственные действия, то есть на дальнейшее развитие сюжета.

Представление непоказанного кинематографического пространства, а также драматургически интересная информация посредством музыки содержатся в следующей сцене советского фильма «Мы из Кронштадта»: в окопах офицер приказывает оркестру играть во время боя. Но противник получает перевес, невидимый оркестр звучит все слабее, из него выпадает постепенно все большее количество инструментов, пока не остаются лишь труба и барабан. Эти изменения, происходящие в самой музыке, говорят нам об очень многом: о том, что ряды обороняющихся редуют, о том, что музыканты убиты и сопротивление слабеет. Здесь музыка не только дает представление об изменениях в непоказанных частях пространства, но информирует также об исходе боя. Звуковые явления за кадром становятся драматически «красноречивыми».

Приведенные примеры касаются сопровождающей действие внутрикадровой музыки, которая воспринимается не только зрителем, но и героями фильма. Однако она может быть предназначена только для зрителя. В виде примера укажем на сцену из старого советского фильма «Подруги». Окруженная немцами воинская часть ждет прорыва бронепоезда. Мы видим трех санитарок на маленькой станции, издалека слышен свисток поезда. Какого? Нашего или вражеского? Люди, изображенные на экране, этого еще не знают, но при помощи

веселой музыки, вплетенной в грохот идущего поезда, зритель получает информацию о том, что спасители близко.

Интересную роль играет музыка как отображение непоказанного пространства в фильме Хитчкока «Окно во двор». Герой, вынужденный не покидать своей комнаты из-за перелома ноги, видит только то, что можно наблюдать в открытое окно, но слышать он может гораздо больше. Слуховые впечатления служат для него главным источником информации о жизни, которая идет в большом многоквартирном доме. Отдельным «героям» этой жизни соответствуют различные музыкальные мотивы, которые раздаются тогда, когда больной направляет свой бинокль на окно какой-нибудь квартиры.

Здесь следует добавить, что техническое усовершенствование путем стереофонии создает в кино новые художественные приемы. Стереофония позволяет не только более точно локализовать звуковые явления, но и раздробить звуковой ряд на несколько одновременно развивающихся звуковых пластов, посредством чего можно достичь определенных драматургических целей, например деления на звуковой задний план (шумы деревенской жизни, пение петухов, возгласы людей) и на звуковой передний план. Локализация источника звука имеет свое драматургическое значение: наиболее важное всегда слышно на переднем плане. Различие звуковой локализации часто сопровождается дифференциацией звуковых явлений по типу (шумовые эффекты, музыка, речь). Благодаря стереофонии каждое акустическое явление возникает на фоне окружающей его разнообразной и чрезвычайно многослойной звуковой среды и, следовательно, приближается к действительности. Фильмы направления *cinéma vérité*¹, стремящиеся отобразить на экране подлинную жизнь во всем ее многообразии, как раз связаны с развитием технических средств современного кино.

Особенно широко и интересно применяется отображение непоказанного кинематографического пространства посредством разнообразных звуковых явлений во французском фильме «Если парни всего мира». Сюжетной осью служит здесь сотрудничество людей раз-

¹ Правда жизни в кино (фр.).

ных стран в организации помощи тяжело больным матросам, о которой вызывает коротковолновая радиостанция. В помощи участвует весь мир, люди различных континентов, рас и национальностей. Они связаны между собой исключительно посредством коротковолновых радиоаппаратов, которые каждый раз представляют для зрителя различные непоказанные пространства. В сознании зрителя наслаиваются три различных представления пространства, а именно: фактически показанного в кадре пространства, отдаленного пространства, воплощаемого звучащими из радиоприемника голосами, и пространства, не изображенного ни зрительными, ни звуковыми средствами, в котором больные ждут и которое всегда присутствует в сознании зрителя. Это пространство совсем кратковременно показано только в начале и в конце фильма. Режиссер превосходно «играет» на этом трояком ощущении пространства и передает все три вида его главным образом посредством звуковых явлений. Идея объединения народов, которая проводится в этом фильме, осуществляется в первую очередь путем художественного использования звуковых элементов в такой функции.

В данном случае средством отображения далеких недоказанных кинематографически пространств был радиоаппарат. Реже для этой же цели используется... телефон. Изобретательный способ использования телефона мы находим в очаровательном французском фильме «Мой дядя». Директор фабрики разговаривает с кем-то по телефону, но собеседник директора находится в маленьком бистро, где завела свою песенку пианоло. Песенка перемежается с разговором и таким образом дает представление о месте, откуда говорит один из собеседников. Но по окончании разговора в бистро забыли повесить трубку, и всякий раз, когда директор пытается позвонить по телефону, он слышит пианолу с ее легко-мысленной музыкой. Здесь звуки выполняют троякую роль: они отображают незнакомое директору пространство, одновременно передавая атмосферу, находящуюся в полном контрасте с атмосферой директорского кабинета и тем самым создавая комический эффект. Кроме того, музыка тут представляет сама себя. Комизм положения усиливается, по мере того как директор все чаще хватается за трубку, и телефон все время «занят» валь-

сом. Этот эффект завершается резким скачком, когда режиссер, наконец, показывает нам болтающуюся телефонную трубку и стоящую рядом пианолу, которая громко играет вальс. Звук локализуется только в этот момент, прежде он и для директора и для зрителя был чем-то «неизвестным». Резкая смена «слуховой перспективы» возникает вследствие наплыва, переносящего зрителя в совершенно иное внутреннее помещение, которое раньше было изображено только звуками вальса.

Многообразное функционирование музыки умело используется также в фильме «Пепел и алмаз». На экране показан бар, где два человека, входящие в «Армию Крайову», говорят о неудавшемся покушении на коммуниста и проектируют совершить его вновь. Издали доносится танцевальная музыка, но вдруг она обрывается и вместо нее из другого помещения ресторана слышен голос певицы, исполняющей песню Варшавского восстания. Здесь музыка приобретает функцию особого комментария показанной сцены. Это внутрикадровая музыка; герои фильма, так же, как и зрители, ее слышат и реагируют на нее. И зрители понимают, что герои фильма связывают песню с недавней историей Варшавы и противопоставляют прошлому настоящий момент. Таким образом, музыка действует в нескольких плоскостях: она дает понятие о непоказанных частях ресторана; она представляет собой песню варшавских повстанцев и как таковая, содержащая эмоциональную зарядку, понятна всем персонажам фильма; она указывает на воспоминания героев фильма; кроме того, она помогает зрителю понять нынешнюю ситуацию, пробуждая в нем определенные воспоминания о прошлом и вызывая определенные комментарии к настоящему. Зритель понимает, что песня рассказывает о том, какими были эти два варшавских повстанца, тогда как изображение показывает, до какой роли они дошли теперь, то есть в изображаемое кадром время. Музыка делает здесь возможным художественный эллипс, которого не мог бы достигнуть один зрительный ряд.

В связи с этим режиссеры сделали вывод о возможности применения специфической полифонии происходящего в зрительной и звуковой сферах. Другими словами, самостоятельная сюжетная линия, проведенная исключительно звуковыми средствами, может быть па-

161

параллельной сюжетной линии, изображаемой только зрительными средствами. Превосходный пример этого дает английский довоенный фильм «Темный ангел». На экране один за другим быстро сменяются кадры, изображающие деревенскую улицу в различные времена года. Один и тот же ландшафт в нежной весенней зелени, летнем цветении, осеннем увядании и зимних снегах. Сжато во времени здесь показана смена времен года отдельными фрагментами в течение нескольких лет в деревне, где живет героиня фильма. Однако звуковое сопровождение этих мирных и идиллических картин дано как противопоставление этим кадрам, ибо в звуковой сфере слышны топот марширующих солдат, стрельба, шум боя, стоны раненых, военная музыка и т. п., то есть шумы и музыка, отображающие другую сюжетную линию, которая разыгрывается совсем в другом месте и переживается другим героем фильма. «Раздвоение» начинается со сцены прощания влюбленных на перекрестке: она остается в деревне, он уходит на войну. И обе эти совершенно различные по содержанию сюжетные линии одновременно воспринимаются нами двумя различными органами чувств: одна — зрением посредством изображения, другая — слухом только посредством слуховых явлений. Звуковой ряд служит самостоятельным носителем действия и единственным информатором о действии, происходящем в это же время в пространстве, которое находится на большом расстоянии. Он представляет здесь собственное пространство и происходящие в нем события. Таким образом, он используется не как сопровождение, не как иллюстрация зрительных кадров, а как их дополнение, углубление, в функции совершенно самостоятельного кинематографического контрапункта. Подобно тому как музыкальный контрапункт объединяет две или больше мелодические линии в одно целое более высокого порядка, кинематографический контрапункт таким же образом объединяет две разнородные по характеру их восприятия линии действия.

Этот фрагмент фильма демонстрирует изображаемый мир в чрезвычайно интересной временной конденсации: проходящие годы режиссер показывает только при помощи нескольких отрывков, которыми он символизирует смену времен года; так, он сокращает реальное течение

лет до каких-нибудь нескольких секунд. Кроме того, нам приходится здесь иметь дело с конденсацией пространства, ибо зритель переживает одновременно двоякое чувство пространства, передаваемое как при помощи зрительных явлений, так и при помощи звуковых. Наконец, и сюжетная линия, отображаемая только посредством звуков, также сжата во времени: некоторые типичные акустические явления говорят о долгих годах войны. Но понимание всего представленного требует от слушателя аналитической установки по отношению к обеим самостоятельно функционирующим сферам данного отрезка фильма.

Приведенный пример показывает, что функции подобного рода может выполнять не только музыка, но и звуковые эффекты. В одной из сцен фильма «Частная жизнь Генриха VIII» такую функцию выполняет единственный глухой стук; он информирует короля, придворных (и публику в зале), что в это мгновение под ударом топора, нанесенного палачом, скатилась голова королевы. Правильное понимание зрителями этого шумового эффекта возможно, потому что они к нему подготовлены. В другом случае такой же шум мог бы быть истолкован совершенно иначе. Стук топора представляет для нас непоказанное продолжение показанного кинематографического мира и, помимо того, совершенно определенное событие — казнь королевы. Здесь мы тоже имеем дело со своего рода звуко-зрительным контрапунктом, только, в соответствии с характером шумовых явлений, на более коротком отрезке.

Однако отдельные шумы могут появляться также повторно и не относиться непосредственно к показанной сцене, хотя они при этом и будут связаны со всем фильмом в целом. Например, сцена драки между апашами в фильме «Под крышами Парижа» разыгрывается под шум пылящего совсем близко и несколько раз просвистевшего непоказанного паровоза. Это лишь усиливает впечатление, что дело происходит в предместье, но с самим сюжетом пыление паровоза не имеет ничего общего.

В советском фильме «Великий гражданин» все более плотный хор нетерпеливых гудков автомобилей «скорой помощи» информирует нас о катастрофе — прорыве плотины; причем делает он это косвенно, ибо непосред-

ственно гудки свидетельствуют только о том, что едут какие-то автомобили. Но из всей ситуации вытекает, что речь идет об автомобилях «скорой помощи», что имеются человеческие жертвы и что люди пострадали при катастрофе на строительстве плотины. Такой художественный прием основан на ассоциативном мышлении кинозрителя, на которое рассчитывает режиссер.

Иногда целый сюжетный эпизод разыгрывается только в звуковой сфере в непоказанном нам кинематографическом пространстве, например ссора за дверью. Либо нам вообще не показывают спорящих, либо показывают их значительно позже, и такая «задержка» может представлять собой превосходный эффект. Приведем в виде примера сцену в баре, где к голосу певицы вдруг присоединяется суровый мужской голос из непоказанной части зала; камера бродит по всему залу, пока не задерживается на поющем летчике, «помогающем» певице. Этот момент превращается в завязку действия. Пением предвосхищается образ этого персонажа, и музыкальный эффект получает драматургически важное продолжение.

Звуковые эффекты, дающие представление о непоказанных частях кинематографического пространства, могут, однако, гораздо глубже затрагивать ход действия и даже становиться исходной точкой развития сюжета. Так, например, в фильме «Дон-Кихот» торжественные фанфары возвещают о прибытии в убогое жилище Дон-Кихота посланных от испанского герцога прежде, чем они появляются в кадре. И тут же начинается новый фрагмент действия во дворце герцога.

Нарастающий гул голосов людей, провожающих священника, осужденного немцами на смерть (в итальянском фильме «Солнце еще взойдет»), информирует нас о том, что толпа сопровождающих его на смерть становится все более многочисленной.

В чехословацком фильме «Ромео, Джульетта и тьма» лай пуделя и стук его лап с приближением собаки к убежищу спрятавшейся от нацистов еврейки говорит о том, что сторонница Гитлера — хозяйка пуделя — недалеко, и опасность растет. Здесь тоже налицо явная би-функциональность шумовых эффектов.

Особенно интересным примером представления непоказанного места, еще и далекого по времени, служит

японский фильм «Злодей спит спокойно». Герой фильма проигрывает одному чиновнику магнитофонную ленту с частичными записями разговора, разоблачающего героя и его сообщников. Запись на ленту была сделана тайно в ресторане, и потрясающие рассказы преступников прерываются легкой развлекательной музыкой, представляющей место действия, где была сделана запись, в данном случае в ресторане. Но лента проигрывается в автомобиле, из которого оба пассажира наблюдают, как преступники идут в похоронной процессии. Слышны записанные на ленту голоса преступников, но сами они идут молча. Таким образом, здесь мы имеем дело с изображением двоякого рода: с представлением далекого непоказанного места, еще и во временном отношении далекого от показанного.

В связи с этим необходимо рассмотреть также интересные эффекты, возникающие в результате приближения или удаления микрофона и камеры от источников звука; ибо здесь мы тоже имеем дело со специфическим представлением непоказанного кинематографического пространства. В фильме «Под крышами Парижа» камера и микрофон сначала движутся по всему дому вниз, пока они не наталкиваются на источник звука, то есть на группу поющих на улице людей и на уличного певца. Должно быть, этот художественный прием понравился Рене Клеру, так как перед концом фильма он применил его в обратном направлении: камера и микрофон уходят с улицы все дальше на крыши Парижа, охватывают все более широкую перспективу города, при этом песня все больше и больше отдаляется. Если эффекты приближения и отдаления в непоказанном пространстве большей частью достигаются при помощи приближения или отдаления источника звука при статическом кадре, то здесь мы имеем дело с художественным приемом обратного порядка. Местоположение источника звука остается неизменным, а камера и микрофон сначала приближаются к источнику звука, а затем удаляются от него.

В заключение укажем еще на некоторые интересные примеры того, как одно и то же звуковое явление дается в двух различных «слуховых перспективах». В указанном фильме Рене Клера есть такая сцена: рассерженный шумом у соседей жилец верхнего этажа стучит башмаком по полу; камера немедленно переска-

кивает в квартиру шумящих: мы теперь слышим тот же стук, но он раздается сверху, в перспективе жильцов нижнего этажа. Одно и то же явление, даваемое в двух различных слуховых перспективах, представляет в каждом случае другое пространство: в первом случае показанное, а во втором — непоказанное, но уже известное зрителю. Меняется не только местоположение микрофона в пространстве, но и его функция, когда он встает на позицию других персонажей фильма.

Эффекты подобного рода играют особенно важную роль во французском фильме «Приговоренный к смерти бежал». Место действия в фильме—тюрьма, камера осужденного, строящего план побега исключительно на основе точного расчета времени возникновения шумов, слышных извне. Вся жизнь для него заключается во внешних шумах: в звуке шагов часовых по коридору тюрьмы, в звуке шагов заключенных, идущих на прогулку, в грохоте и звоне проходящего мимо тюрьмы трамвая. Все эти шумы для него — единственная связь с действительностью, с внешним миром, с волей. Эти шумы, выросшие по своему значению для заключенного до гигантских размеров, принимают увеличенные размеры и для нас. Зритель отождествляет свое слуховое восприятие со слуховым восприятием осужденного (режиссер способствует этому соответствующим фоническим преобразованием звуков и искусными стереофоническими эффектами, например, приближения к двери камеры или отдаления от нее шагов часовых). Здесь шумы представляют три вида незримого пространства: коридор тюрьмы, двор и улицу.

Приведенный пример наталкивает нас на интересную проблему «субъективного микрофона». Нормально восприятие в кино совершается по принципу отождествления глаза зрителя с «глазом кинокамеры». Зритель не только видит лишь то, что позволяет ему видеть камера, но он еще видит это так, как показывают ему режиссер и кинооператор. В то время как читатель романа представляет себе описанный 'автором предмет только приблизительно так же, как автор, кинозритель целиком находится в этом отношении во власти режиссера. Однако иногда камера находится не вне героя, а, так сказать, «в нем», и тогда коренным образом меняется восприятие зрителем мира, окружающего героя. В фильме «Летят

журавли» в сцене, когда настигнутый немецкой пулей герой падает в болото и весь мир кружится перед ним, камера показывает именно этот кружащийся туманный ландшафт, и таким образом кинозритель глубоко проникает в угасающее сознание умирающего солдата. Киноэстетика говорит здесь о «субъективной камере».

То же относится и к микрофону. Для кинопублики существует только перспектива камеры и микрофона. Но микрофон может быть «включен» во внутреннюю жизнь героя, он может не только объективно регистрировать реальные шумы и музыку, но и передавать зрителям деформированные слуховые качества, исходя из точки зрения героя, так, как их воспринимает персонаж фильма в данном своем психическом состоянии. Например, в упомянутом фильме «Приговоренный к смерти бежал» микрофон передает усиленные до ненормальных размеров звуковые эффекты, потому что они так звучат для героя в перспективе его восприятия и воображения окружающего и непоказанного пространства. Этот режиссерский прием, конечно, помогает публике вживаться в состояние героя, хотя прием этот и выходит далеко за пределы условности реалистического отображения мира. Нечеловеческий голос демона, который в японском фильме «Кровавый трон» предсказывает герою будущее, тоже соответствует этой же лишенной реальности условности: именно так слышит этот голос японский Макбет, и так слышим его мы сквозь призму его восприятия.

В реальной жизни наше поле слуха многослойно, мы слышим всевозможные шумы действительности, но воспринимаем их бессознательно, замечая только в тот момент, когда они прекращаются. В прежнем кино отбор этих явлений заходил слишком далеко; он изолировал кинозрителя от нормальной «слуховой среды». Стереофония в состоянии восстановить все поле слуха, хотя и она должна произвести какой-то отбор, чтобы сосредоточить внимание кинопублики на центральных явлениях. Мы можем, например, слышать разговор двух человек на фоне отдаленного собачьего лая, шепот заговорщиков на фоне детского смеха, пение солдат на фоне отдаленного грома пушек или стук типографской машины на фоне упражнений на рояле. Многослойность звуковой сферы, подразумевающая разную слуховую перспективу,

делает показанные сцены пространственно пластичнее, причем всегда на основе достигаемого исключительно звуковыми средствами представления непоказанных, отдаленных фрагментов пространства, служащих «продолжением» показанного.

Все вышеприведенные примеры указывают на явление зрительно-звукового контрапункта. Если сформулировать суть этого контрапункта в психологических категориях, то можно сказать, что зрительные наглядные представления через посредство звуковых «наглядных» представлений дополняются зрительными воображаемыми представлениями. Это происходит благодаря тому, что у зрителей на основании их жизненного опыта некоторые визуальные представления ассоциируются с определенными звуковыми; ведь часто и в повседневной жизни воспринимаемые только слухом явления вызывают в нас представления об определенных зрительных явлениях и достаточно о них информируют. Поэтому аналогичная функция звуковых явлений в кино вполне понятна слушателю. В действительной жизни, как и в кино, звуковые эффекты выполняют эту функцию чаще, чем музыка, потому что они более однозначно связаны с определенными зрительными явлениями. Музыка выполняет эту функцию в тех случаях, когда она выступает в своей «собственной роли», — марши, танцы, концертная, траурная и другая музыка. Таким образом, возник целый ряд киномузыкальных эллипсов, новых форм взаимопонимания между режиссером и публикой, вошедший в условности режиссерской техники, в кинопоэтику. Еще в годы зарождения средств звукового кино Бела Балаш с полным правом говорил, что звуковое кино и особенно звуковые эффекты «учили по-новому слышать мир», так же, как кинокадр учит по-новому его видеть.

Добавим еще, что киномузыка может собственными средствами создавать некоторое представление о характере пространства в том же плане, как это происходит в автономной программной музыке. В фильме «Снега Килиманджаро» в музыке, сопровождающей изображение бескрайней и безлюдной степи, в оркестре участвуют только самые высокие и самые низкие регистры, а середина звукового поля остается «пустой», беззвучной. Тем самым, так же, как в симфонической картине Бородина «В Средней Азии», музыкальными средствами

ясно передается пустота показанного пространства. В музыкальной семантике это — часто используемое средство изображения музыкального пейзажа.

Активное вмешательство звуковой сферы в кинематографические приемы приводят к тому, что звуковые явления сделали непригодными некоторые чисто зрительные средства, созданные немым кино: например, быстрая смена кадров становится невозможной вследствие собственного темпа развития музыки. Таким образом, созданная в кино активная звуковая сфера не только заменяет некоторые зрительные средства, но и в значительной мере определяет темп развития и ритм зрительных явлений.

5. Музыка как представление изображаемого времени

Может ли музыка или вообще явления звуковой сферы представлять определенное изображаемое время? Эта проблематика уже освещена мною подробнее в другом месте [517], здесь же я рассматриваю ее только в связи с анализом разнообразных задач музыки в кино.

Под «изображаемым временем» следует понимать то время, которое читатель литературного произведения, слушатель или зритель драматического или кинопроизведения представляет себе, когда он переживает происходящее в данном произведении: то есть историческое время I века, когда он читает «Quo vadis» Сенкевича, XVIII век, когда он читает «Гойю» Фейхтвангера, или время наполеоновских войн, описанное в «Войне и мире» Льва Толстого. То же самое, конечно, имеет место и в кино. Таким образом, «изображаемое время» — это нечто совсем иное, чем «психологическое время» переживания произведения, «психологическое время», которое представляет собой отрезок нашей современности XX века. Другими словами, изображаемое время в кино — это то время, когда разыгрываются события фабулы фильма.

Автономное музыкальное произведение представляет только время его фактического исполнения и его фактического восприятия. Соната Бетховена представляет лишь временную расстановку ее фаз, заполненных звуковыми структурами, и при каждом исполнении сонаты

течение этих фаз повторяется вновь. Она не представляет точного времени своего возникновения, хотя и может вызвать у слушателя ассоциации, связанные с тем временем (см. главу III, раздел 3).

Наоборот, киномузыка, участвующая в синтетическом целом произведения, иногда может представлять свое собственное изображаемое время, то есть не то время, которое показано кинокадром.

Ясно, что зрительная сфера фильма может изображать действие, относящееся к различным «историческим временам», причем на основе специфических условностей подачи зрительных явлений, изображаемых предметов и фабулы. Зритель на это настроен. Музыка не может так легко отказаться от существующих стилистических средств своего времени, но она в состоянии охарактеризовать изображаемую эпоху при помощи стилизации некоторых элементов музыкального языка. О музыке в исторических фильмах мы будем говорить отдельно (глава VI, раздел 6).

Здесь для нас важно, что при различных ситуациях, связанных с фабулой фильма, музыка может представлять не то время, которое дано зрительной сферой. Приведенный в предыдущей главе пример из польского фильма «Пепел и алмаз» уже показал, как песня участников Варшавского восстания представляет для нас (и для героев фильма) другое время, чем в кадрах, а именно дни героического восстания. В этот момент кинозритель переносит свои собственные ассоциации на представления героя фильма. Таким образом, эта сцена направляет зрителя на два изображаемых времени: время первых послевоенных дней (показанное в кадрах время) и ассоциированное время Варшавского восстания, которое передано здесь только при помощи песни. Еще более явно это двойное время демонстрируется рассмотренной в предыдущей главе сценой из японского фильма «Злодей спит спокойно»: время показанных зрительно событий и время событий, записанных на магнитофонную ленту. *Hie et mine*¹ воспроизводимая лента, когда в кадре показан едущий за похоронной процессией автомобиль, оживляла для пассажиров автомобиля и одновременно для зрителей фильма то время, когда проис-

¹ Сейчас и здесь (лат.)

ходили эти записанные на пленку разговоры и играла звучащая в промежутках ресторанный музыка. Мы имеем здесь дело с прошедшим временем, прямо вторгающимся в показанное настоящее, в котором разыгрывается действие фильма.

Определенное «изображаемое время» музыка представляет нам в польском фильме «Юность Шопена» и в советском фильме «Мусоргский». Сцены сочинения или исполнения произведений этих композиторов представляют для зрителя определенный год, месяц и даже день и час. Герои помещены в определенное историческое время, и некоторые изображенные в фильме факты из их жизни относятся к определенным датам. И хотя кинозритель вполне сознает, что исполнители музыкальных произведений, звучащих в данный момент с экрана, — это артисты, живущие ныне («за» Шопена произведения исполняются Галиной Черни-Стефаньской, а «за» Паганини — Вандой Вилкомирской), все же их исполнение направляет внимание кинозрителя на определенное историческое «изображаемое» время. Раздвоение чувства времени составляет здесь специфический элемент переживания.

Еще точнее изображаемое время представляет фильм «Варшавская премьера», рассказывающий о премьере оперы Монюшко «Галька» в Варшавском Национальном театре. В некоторых фрагментах показаны сцены из первого спектакля, состоявшегося, как известно, 1 января 1858 года. Здесь представлено время определенного исполнения этой оперы, дата которого — исторический факт.

Иначе обстоит дело в фильме «Мусоргский»; здесь режиссер представил отдельные сцены из «Бориса Годунова» не на оперной сцене тогдашнего Петербургского императорского театра, а в их реальной обстановке. Разумеется, этим он много выиграл в смысле богатства и красочности кадров, но одновременно перенес эти сцены из XIX века, когда создавалась и ставилась опера, в то историческое время, когда жил Борис Годунов. Таким образом он нарушил концепцию «изображаемого времени» в фильме, что вызывает в зрителе чувство временной «антиномии», так как он не уверен, на какое время ему настроиться: на время жизни Мусоргского и первой постановки «Бориса» или на историче-

ское время, когда разыгрались события, послужившие сюжетом оперы.

Другой тип раздвоения времени в кино наблюдается в тех случаях, когда подлинная музыка какого-либо исторического периода непосредственно представляет нам этот период, тогда как кинокадр только «изображает» нам этот период, то есть показывает его современными средствами. Подобное вызванное музыкой раздвоение чувства времени в исторических фильмах превратилось в такую же кинематографическую условность, как и раздвоение чувства пространства, о котором мы уже говорили. Раздвоение чувства времени наблюдается в фильме «Иван Грозный» в замечательной сцене венчания на царство: хоры исполняют подлинные православные церковные песнопения «того времени».

В некоторых фильмах режиссер сознательно «играет» на раздвоении чувства времени. В фильме «О'кей, Нерон» резкие скачки изображаемого времени из XX века в I век и обратно служат главным источником комических эффектов. Джазовая музыка, исполняемая на античных римских амфорах, кувшинах и т. п., создает связь звуковых и зрительных условностей эпох, которые отделяются одна от другой двадцатью веками. При этом наше время представлено звуком, а древность — изображением.

В «Гамлете» мы переживаем это раздвоение времени иначе. В сцене выступления бродячей труппы при королевском дворе, разоблачающей короля как убийцу брата, музыкальная иллюстрация пользуется двумя ансамблями. Один играет на старинных инструментах стилизованную в духе XVI века музыку; второй — современный полнозвучный оркестр — передает современными музыкальными средствами готовое вырваться наружу нарастающее напряжение приближающегося разоблачения убийцы. Таким образом, двуслойности «театра в фильме» соответствует двуслойность музыки: первый слой — это внутрикадровая музыка, обращенная к героям фильма, второй — закадровая музыка, предназначенная для зрителя и подготавливающая его к дальнейшему развитию кинодействия. Оба вида музыки не только переплетаются друг с другом, не только сменяют друг друга, но порой и прямо наслаиваются одна

на другую. Первый вид музыки связан со временем, представленным действием труппы, второй — действием фильма.

Многочисленные примеры того, как кадр и звук представляют различное изображаемое время, мы находим в польском короткометражном фильме «Жизнь прекрасна». Из них мы укажем только на пример того, как шумовые эффекты представляют свое собственное время. Кадр показывает заупокойное богослужение в день десятилетней годовщины бомбардировки Хиросимы, множество склоненных человеческих фигур, молящихся о тысячах погибших. В звуковой сфере к нему, однако, дается гигантски усиленный гул самолетов, вызывающий у нас представление о той минуте, когда над Хиросимой взорвалась атомная бомба.

Представление прошедшего времени, сочетающееся с фактическим временем действия в фильме, могут совместно давать музыка и шумы. Это происходит при «кинематографической ретроспективности», когда звуки могут превосходно заменять зрительную ретроспективность. Например, во французском фильме «Летний свет» влюбленные вспоминают о том, как они вместе ходили в кино. Их воспоминания передаются исключительно при помощи звуков: воспоминания женщины — в форме лирической мелодии, на которую наслаиваются воспоминания об этом фильме мужчины, воплотившиеся в сочетание стрельбы, шума погони и звуков человеческих голосов. Кинозритель получает таким путем представление о прошедшем времени. Здесь важна полифония обеих различных звуковых линий, по которым идут воспоминания влюбленных.

Превосходный пример дает фильм «Возвращение», где в довольно длительном эпизоде в кадрах даются только ноги двух солдат, бредущих после войны домой по бесконечным дорогам. Кадры показывают только идущие ноги, все более изнашивающиеся сапоги, потом ноги в опорках и, наконец, босые, покрытые ранами грязные ноги путников. Музыка дает к этому однообразный аккомпанемент в ритме мрачного марша, все более медленном и тяжелом. Она охватывает значительно большее время, чем время киносюжета.

Сюда относится пример из фильма ГДР «Ротация». Однообразный марш и топот ног сопровождает кадры,

изображающие войну, а затем даны лишь бесконечные списки немцев, павших в сражении на Волге. Но при показе наплывающих списков с именами убитых все время звучит один и тот же марш. Он метафорически характеризует смысл этого отрезка времени и заодно сжимает это время в выразительный визуально-слуховой фрагмент.

В еще большей степени, уже при явно выраженном метафорическом характере, этот эффект эллипса времени музыкальными средствами наблюдается в польском фильме «Дело, которое надо уладить» — сатире на бюрократов. Молодая пара хочет купить пианино, по должна преодолеть для этого тысячи формальностей. Приходится бегать вверх и вниз по лестницам в разных учреждениях, и все эти подъемы и спуски иллюстрируются восходящей и нисходящей хроматической гаммой. Чем чаще их посылают от Понтия к Пилату, тем быстрее становятся хроматические пассажи; затем кадр показывает уже не их самих, а их ноги, а потом пролетающие лестницы, сопровождаемые глиссандо вниз и вверх. Здесь сокращение во времени взаимодействует с иллюстративностью. Последняя становится исходной точкой специфического музыкально-кинематографического комизма.

Реже встречается в кино художественный прием, при котором звуковая и зрительная сферы представляют разное время. Во французском фильме «Минута признания» мы обнаруживаем это в сцене, где слышны голоса мужа и жены, продолжающих супружескую ссору, которая ведется на протяжении всего фильма, в то время как в зрительной сфере на их голоса наслаиваются кадры, изображающие любовную историю жены. Раздвоение представленного времени особенно заметно в сцене в автомобиле, где оба героя молчат, примиренные, тогда как их голоса, полные боли, возмущения и гнева, говорят вне показанной в кадре сцены. Здесь применена особая «двойная временная перспектива», которая в качестве кинематографического средства так же эффектна, как двойная пространственная или живописная перспектива, которую мы иногда наблюдаем на картинах.

Существуют также художественные приемы, при которых музыкальный элемент представляет своего

рода надвременной фактор, противопоставляемый изображаемому в кадре времени. В польском короткометражном фильме «Под одним небом» на экране показана каменная пустыня варшавского гетто, безлюдные, заросшие травой и бурьяном развалины. Но звуковой ряд дает к этим кадрам гигантски усиленный человеческий голос, звучащий «откуда-то» с высоты; он поет еврейскую заупокойную молитву. Здесь нет никакой реалистической условности: голос представляет «надпространственный» и «надвременной» фактор, символ, говорящий о людях, уничтоженных здесь, в этом реально показанном месте.

Представление о будущем времени киномузыка может давать только в исключительных случаях. В советском фильме «До свидания, мальчики» делается такая попытка: в действие включается несколько вставок, предвещающих будущую судьбу трех мальчиков, которые поступают в военное училище, — картины марширующих гитлеровцев, сцены военных сражений, возвращение с фронта. Во многих этих вставных фрагментах мы слышим те же музыкальные мотивы, которые появляются в разных сценах, где показаны эпизоды из их юношеских лет. И только эта музыка информирует зрителя о том, что вставки изображают будущую судьбу мальчиков. Она связывает показанное настоящее с показанным будущим. В противном случае смысл вставок о будущем остался бы неясным.

6. Деформация звукового материала

При рассмотрении нами проблемы музыкальной стилизации звуковых явлений (глава V, раздел 3) мы уже упоминали о некоторых чисто технических художественных приемах, применяемых композиторами, режиссерами и звукооператорами для трансформации звукового материала с определенными целями выразительности или характеристики. Этот метод общеизвестен ныне как «фоническое преобразование» звукового материала, то есть техническое видоизменение его акустических свойств.

Фоническое преобразование нормальных звуков, производимых инструментами, началось в киномузыке значительно раньше, чем возникла электронная или конкретная музыка. Запись звуков на пленку не обязательно должна быть такой же верной, как кинофотография. Даже фотографическое изображение можно видоизменять для получения определенной выразительности: различное освещение, разная резкость съемки, приближение, затуманивание, разная перспектива — все это общеизвестные средства отхода от натуралистического изображения на экране. Звуковая запись может, в сущности, совсем не точно отражать оригинал. Сокращенный динамический объем, урезанные обертоны и форманты звука и т. д. видоизменяют тембр, а отсутствие или усиление резонанса меняет длительность звучания. Фоническое преобразование звукового материала — позднее электронно синтезированный звуковой материал — открывает совершенно новые горизонты, причем не только для киномузыки.

Сотрудничество композитора и звукоинженера давно уже стало очень тесным. Кинокомпозитору должны быть известны возможности видоизменения звука, характер его выразительности, полученный в результате экспериментирования с техникой звукозаписи. Перенесение приемов изложения симфонической и оперной музыки в киномузыку давно уже считается недостаточным. Каждый музыкальный жанр ставит композитору свои собственные условия, и особенно киномузыка, которая больше других жанров зависит от техники воспроизведения. Задолго до того как электронная и конкретная музыка утвердилась в кино, начались эксперименты с техникой записи нормального звукового материала, давшие превосходные результаты. Увеличение емкости привычных звуков, наложение обертонов или их удаление, ускорение или замедление записи, обратный ход проигрывания ленты и т. п. — одним словом, конструирование звукового материала стало источником новых, неведомых традиционному оркестру звуковых качеств, прекрасно служащих для обогащения художественной выразительности в кино. Итак, при воспроизведении звуковой сферы кино может отклоняться от естественности в пользу искусственно построенного, фонически преобразованного материала.

Первым шагом было усиление звука путем приближения микрофона, которое играло совсем другую роль, чем приближение камеры к объекту в зрительной сфере. Слушатель, привыкший к нормальному звуковому восприятию, считает естественным определенное расстояние источника звука от уха; значительные отклонения от этого расстояния он должен воспринимать как неестественные. Речь идет здесь об эффектах отчуждения. Одним из наиболее ранних примеров применения таких эффектов служит та сцена битвы в фильме «Александр Невский», где Прокофьев расположил инструменты на малом расстоянии от микрофона, чтобы достигнуть деформации тембровых красок мелодии тевтонского хора, символизирующей наступление врагов. Таким способом композитор хотел вызвать чувство «необычности», тревожности при звуках труб противника. Тем самым он поставил себя на позиции русских защитников, которые именно так воспринимали звуки инструментов противника. Он хотел подчеркнуть эти различия не только посредством противопоставления самого музыкального материала (хорал для немецких рыцарей и русская мелодия для своих войск), но и посредством характера звуков,

Шостакович пользуется неестественной аугментацией звуков фортепиано в сценах боя фильмов «Встреча на Эльбе» и «Падение Берлина». С той же целью в фильме «Поколение» Марковский сопровождает изображение горящего варшавского гетто аргументированными звуками фортепианных аккордов, чтобы зритель содрогнулся от ужаса; так же поступил и композитор в фильме «Пограничная улица».

Интересно использовано усиление шумов в сцене из польского фильма «История одного истребителя»: два сбитых над морем летчика — поляк и немец — спасаются на одном буйке. Пустые банки от консервов, которыми они питались, катаются при покачивании буйка, издавая дребезжащий звук, который постепенно усиливается, потому что его именно так слышат отрезанные от всего мира изнервничавшиеся противники.

Интересно применен эффект неестественного усиления звучания скрипок в «Юности Шопена». В сцене, где Паганини играет на концерте каприччо собственного сочинения, чудовищное «разбухание» емкости звучания

скрипки передает жуткое впечатление, которое игра великого скрипача производила на его тогдашних слушателей. Этот чудовищно «разросшийся» звук скрипки раздается и тогда, когда на экране показана маленькая фигура обладающего дьявольской силой скрипача. Несовпадение обеих перспектив, зрительной и звуковой, приводит к тому, что мы нисколько не удивляемся, когда на фоне этой музыки кадры показывают нам испуганные лица слушателей, крестящихся в страхе старых дам и т. д. В этой сцене микрофон передает характер восприятия игры скрипача публикой того времени. Благодаря тому что этот эффект используется лишь в кратком эпизоде и включен в музыку нормальной звуковой емкости, намерение художника может быть понято только в одном смысле.

Такая «лишенная естественности» емкость звука не всегда вызывает подобные призрачные впечатления. В польском короткометражном фильме «Я иду навстречу солнцу», посвященном творчеству скульптора Дуни-ковского, она преследует прямо противоположную задачу. Когда кадры показывают женские фигуры из цикла скульптур «Материнство», звучит заполняющий как будто все пространство женский голос, усиленный при помощи специальных эффектов резонанса. Создается впечатление, будто всеобъемлющий голос струится откуда-то из «бесконечности». Этот «никому не принадлежащий голос», без определенной локализации, имеет чисто символическую связь с идеей изображенных скульптур.

Использование эффектов увеличенного резонанса звука может также служить другим художественным целям. В фильме «Гражданин Кейн» только эхо отдельных звуков и шумов информирует нас о великой пустоте дворца, где разыгрывается драма. Но это эхо имеет тут более глубокое символическое значение; оно говорит еще об огромной пропасти между живущими во дворце супругами. Эхо становится здесь символом их внутренней, духовной пустоты и отчужденности.

В широких размерах использует преобразование звука французско-итальянский фильм «Потерянный рай» — о двух триптихах Иеронима Боша. Фонически резко преобразованная музыка звучит как сопровождение картин ада и разнообразных адских мук: аугменти-

рованные звуки арфы в соединении с кадром, где гигантская арфа, в струны которой впряжен человек, показана в руке страшного чудовища; неестественно, преувеличенно громкий звук кларнета, когда на экране дано огромное отверстие кларнета, в котором торчит фигура подвергаемого мукам грешника, или звон колокола, когда внутри колокола вместо языка подвешен человек. В музыке раздается страшный вопль, сопровождающий кадр, в котором показано человеческое ухо со сверлящим его насекомообразным существом. Зримое содержание указываемых картин Боша просто требует, чтобы их подчеркивала музыка, и фоническое преобразование этой музыки вскрывает их жуткий смысл.

Эффекты фонического преобразования музыки мы находим также в «Ночных красавицах» в сцене, где композитору снится исполнение увертюры к его опере. Звуки инструментов постепенно переходят в свист и вой автомобильных сирен, стук и грохот всевозможных машин автомобильного цеха. Такой эффект стоит уже на границе комизма, благодаря чему пронзительные шумы этой «симфонии машин» теряют свою тревожность.

Итак, мы видим, что фонически преобразованный звуковой материал может служить не только для выражения ужаса, но и для выражения комизма.

Фоническое преобразование речи с целью пародирования придумал еще Чаплин; в «Огнях большого города» голоса дамы-благотворительницы и представителя городских властей, фонически преобразованные, звучат гротескно при открытии памятника, что определенно показывает критическое отношение героя картины ко всей сцене.

Интересное применение фонически преобразованных звуков мы обнаруживаем в польском экспериментальном короткометражном фильме «Прогулка по старому городу». Осью сюжета служит прогулка по городу маленькой девочки, для которой весь мир превращается в музыкальные звуковые представления. Микрофон отражает здесь субъективную позицию героини. Кинозритель воспринимает поющий, шумный, звенящий, при помощи музыки преобразованный мир в таком виде, в каком он живет в воображении ребенка. Слишком громки и нереальны здесь звуки, возникающие в мастерской

сапожника, когда девочка прикасается к бутылкам; в пустой церкви, где девочка пробует свою скрипку, раздается слишком громкое эхо и отвечает сверху из купола как будто ангельскими голосами и т. д. Лишены реальности в этом фильме также многочисленные шумы, например слишком громкое шарканье уличной метлы, шумы на строительной площадке за окном класса, плеск воды фонтана, причем все это перемежается с музыкой, человеческими голосами и другими звуками. Фонически преобразованные звуки превосходно передают представления, рождающиеся в непрерывно работающем воображении музыкального ребенка.

Фоническое преобразование звукового материала делает возможным еще один специфически кинематографический художественный прием; он осуществим только в кино и состоит в превращении музыки в шумы и органическом переходе шумов в музыку, а также в художественно и драматургически обоснованном слиянии обоих. Переход воя ветра или бури в музыку, военной музыки в шум боя, шума дождя в его музыкальную стилизацию — все это благоприятствует интеграции разнообразных явлений звуковой сферы. Композиция распространяется здесь и на музыку, и на немзыкальные звуки и обогащает представления кинозрителя о звуковых явлениях, которых он нигде не встречает, кроме кино

Во французском фильме «Мой дядя» усилены стук женских каблучков, скрип различных хозяйственных автоматов и т. п., с тем чтобы охарактеризовать мир, где господствует техника, в противоположность старым улицам парижского предместья, которые символизируются старомодным вальсом и фокстротом. Здесь фонически преобразованы все реальные шумы повседневной жизни, равно как и шумы многих технических усовершенствований, которые путем их подчеркивания режиссер, по-видимому, хочет высмеять. Борьба двух миров — старого Парижа и чрезмерно организованного, благодаря техническим изобретениям, мира снобов — изображается здесь именно путем преувеличенного искусственного выделения звуков. Фоническое преобразование звуков приводит подчас к комическим эффектам, например, когда каблучки двух человек стучат в явно музыкальных интервалах или когда плохо

действующие автоматы издают пронзительный треск, заглушающий все остальные звуки. Переданный в естественном виде стук копыт лошадей, запряженных в старомодные дрожки, катящиеся по узким переулкам старого Парижа, действует в таком окружении успокаивающе. У зрителя не возникает ни малейшего сомнения, какому из этих двух миров принадлежит сердце режиссера.

Нам уже известно, что усиление шумов может иметь драматургическое значение. В английском фильме «Саботаж» часы в бомбе замедленного действия, которую везет в автобусе один из персонажей фильма, тикают неестественно громко. Их тиканье заглушает уличный шум и голоса людей, оно дается в таком преувеличении, как его слышит герой этой сцены. Здесь усиление звука представляет собой средство «субъективного микрофона».

То же самое мы находим в старом советском фильме «Чапаев», где стук опрокинувшейся щетки, которую уронил денщик, в восприятии играющего на фортепиано офицера звучит преувеличенно громко. Такое акустическое преувеличение передает боязнь удара, которого он ждет от ненавидящего его парня. Стук упавшей щетки завершает довольно длинный фрагмент, где на звучание сонаты Бетховена, исполняемой офицером, наслаиваются чуждые, диссонирующие резкие звуки, комментирующие эмоции денщика.

Для определенных целей выразительности очень рано начали применять еще один прием, тоже приводивший к деформации звукового материала. Это обратный ход звуковой ленты. Таким методом уже пользовались Онеггер, Тох, Жобер и другие композиторы. Как эффект достижения музыкой особой «призрачности», его применяли в таких фильмах, как «Ночь за поведение», «Похищение», «Бальное карне», причем очень часто в сценах сна или воспоминаний, где звучащая так музыка должна была возникать как нечто нереальное.

Техническая перестановка звукового материала особенно часто практикуется в экспериментальных фильмах, где лишенный реальности изображаемый мир находит естественный коррелят в лишенном реальности мире звуков.

Так фонически преобразованные звуки встречаются в голландском фильме о насекомых «Мир соперничества», где они сопровождают кадры, показывающие увеличенных насекомых, или в польском сюрреалист-ском фильме «Или рыбка», где между фантастическими фигурками из дерева и проволоки разыгрываются конфликты, любовные сцены и сцены ревности. Характер звукового материала, лишенного реальности, очень подходит к этому повисшему в пустоте миру, копирующему человеческий.

Фоническое преобразование звука служит в кино и более простым задачам. Оно позволяет искусственно вызывать звуки хриплого, старого граммофона, звук старых инструментов, на которых теперь едва ли кто-нибудь играет, искусственно преобразовать звуки современного рояля, чтобы получить звучание старого кла-викорда. Ради снятия реальности, фантастики, ради подчеркивания внушающих страх ситуаций и тревожных настроений, сновидений и другого вырезаются целые куски из ленты, целые группы обертонов, меняется характер привычных звуков, голосов, известных слуховых явлений. Все это служит художественным задачам фильма.

Как мы видим, современный художественный фильм использует все технические возможности видоизменения звукового материала для самых различных целей выразительности.

7. Музыка как комментарий в фильме

Содержание предыдущей главы наталкивает нас на очень важную проблему, а именно: чем создается в кино субъективный, философский, моральный или иронический комментарий? При данном ранее анализе музыки в звуковом кино эти вопросы иногда уже ставились, ибо выяснилось, что как основа для комментария более всего пригодны, наряду с монтажом, музыкальные средства кино.

Как нами было уже указано, специфика кино не позволяет авторам выражать свое мнение непосредственно по отношению к изображаемой действительности, как это может иметь место в литературном произведении.

Только выбор материала и способ его показа, то есть стиль фильма (который всегда воплощает совершенно определенную эстетическую и общую философско-социальную установку), могут косвенно выражать отношение авторов фильма к изображаемым в нем событиям.

В предыдущей главе мы попытались показать, как в кино посредством музыки может быть дан эмоциональный комментарий. Но очень часто под эмоциональным комментарием, который истолковывает сцену и выходит за рамки показанных в кадрах элементов, скрывается моральная оценка, философское обобщение, критический взгляд, иронический подтекст, одним словом, субъективное отношение автора к явлению. Едва ли здесь можно провести резкую грань между тем, где кончается эмоциональный и начинается философско-моральный комментарий.

Вот пример из советского фильма «Судьба человека», находящийся на грани эмоционального и идеологического комментария: звуки вульгарной музыки духового оркестра или шлягера «О донна Клара», сопровождающие сцену отбора заключенных в газовые камеры Освенцима, не только должны подчеркнуть ужасающее, нечеловеческое равнодушие одних людей к трагической гибели сотен тысяч других, но и служат в этом контексте для выражения морального осуждения. Гротескный, слащавый «мотивчик» встречает людей, идущих, ничего не подозревая, в газовые камеры; фасад мнимой культуры наряду с дьявольским, планомерным массовым убийством, мнимая «повседневность» всей этой ситуации вместе с оптимистическим лозунгом «Труд освобождает» и уже дымящими печами крематория — весь этот контраст между содержанием сцены и содержанием сопровождающей ее музыки создают обе посылки художественного силлогизма, из которого кинозритель должен сделать правильный вывод. Правда, до некоторой степени его вынуждает к этому уже одно сопоставление кадров, но именно в соединении с такой музыкой это делается гораздо сильнее. При использовании таких средств проявляется собственное отношение режиссера и композитора к показанным в данной сцене фактам, их оценка, их осуждение, которые они хотели передать кинопублике.

Таким же образом поступают режиссер и композитор в польском экспериментальном фильме «Жизнь прекрасна». Музыка выражает совершенно противоположное тому, что показано в кадре по принципу сознательного применения антитезы обоих факторов, благодаря чему она превращается в основу для возникновения третьего, нового качества, которое порождается именно этим противоположным соотношением обеих сфер фильма. Режиссер исходит из предпосылки, что зритель поймет это соотношение не как возникшее случайно, а как отрицательный комментарий и правильно истолкует такую противоречивость. Так, при изображении искаженного болью лица летчика в самолете, летящем со сверхзвуковой скоростью, звучит песенка «C'est si bon»; к кадрам пляски мертвых Иеронима Боша дается рок-н-ролл, к кадрам марша инвалидов войны — разнузданный джаз, к трагическим кадрам, показывающим муки узников концентрационных лагерей, их трупы и черепа после сожжения, звучит песенка «Как ты мне нравишься» или «И музыка играет». Вульгарные шлягеры (причем текст этих шлягеров тоже вызывает отрицательный комментарий) звучат также при изображении атомного гриба. Последовательное применение такого резкого музыкально-зрительного контраста заставляет зрителя принять эту условность и одновременно сделать моральные выводы, возникающие при таком сопоставлении.

Бела Балаш был вполне прав, выражая мнение — о котором мы уже вспоминали, — что в каждом фильме имеется нечто лежащее «вне изображения», что нельзя полностью превратить в изображение, ибо оно вытекает из причинной связи между отдельными кадрами; следовательно, этого нельзя показать, оно примысливается зрителем. Но тогда Беле Балашу не могло прийти в голову, что это нечто, лежащее «вне изображения», можно будет показать включением з в у ко в ы х средств. Разобранные нами примеры доказывают, что кино в своем дальнейшем развитии привлекло музыку для облегчения такого примысливания.

Приведем еще два примера, в которых музыкальные средства тоже содержат субъективный комментарий творцов фильма, впрочем, несколько иного характера. В сцене из польского фильма «Поколение», в которой

поляк отказывается приютить своего друга-еврея, преследуемого нацистами, и тот выходит на пустынную улицу, изображение говорит только о голых фактах: безлюдная залитая солнцем улица имеет обычный вид, и вот мы видим на ней одинокий силуэт человека, идущего на верную смерть; ничто не говорит об его дальнейшей участи. Но мы узнаем о ней из музыки. В ней нарастает ужас, она недвусмысленно информирует нас о неотвратимой судьбе этого человека.

Еще более ясную моральную оценку дает музыка в одной из сцен польского фильма о временах гитлеровской оккупации «Пограничная улица»: когда маленький Давид, которого хотят спрятать и спасти польские дети, отвергает их помощь и возвращается в гетто к «своим», чтобы умереть вместе с ними, изображение показывает нам маленькую фигурку оборванного мальчика, исчезающего во тьме сточного капала. Но чем меньше на глазах у детей становится фигурка их друга, тем сильнее растет в музыке внутреннее напряжение, достигающее гигантских размеров. В нем заложена моральная оценка этой ситуации, музыка подчеркивает настоящее величие мальчика.

Подобный социально-моральный комментарий кроется в сцене демонстрации из советского фильма «Мать»-Сначала параллельно растет количество участников демонстрации и нарастает напряжение музыкального сопровождения, но затем волна напряжения дробится, динамика обеих сфер меняется: демонстрацию разгоняют, а музыка нарастает; люди падают, а музыка продолжает нарастать; падает знамя, а музыка звучит все более мощно; затем, когда знамя вновь поднимают и оно заполняет весь экран, музыка (опять-таки по принципу единства напряжения) достигает кульминации. Здесь, наперекор линии зрительного развития, музыка продолжает свое идеологическое разъяснение сцены. Во внутреннем ритме действия нет синхронности, он совпадает только в начале и в конце сцены, ибо музыка передает не только динамику сцены, но и привносит идеологический комментарий. Подобным образом музыка морально и идеологически комментирует последнюю сцену из второй серии кинофильма «Молодая гвардия»: звучание ее победоносно нарастает в кадрах трагической сцены казни молодогвардейцев, в резкой

противоположности к зрительному содержанию. Таким образом, именно музыка придает этой сцене настоящую оценку и смысл.

Приведем еще один пример из советского военного фильма — «Жажда». Группа матросов-героев, пробравшись через фронт в тыл к немцам, спасает жителей отрезанного украинского городка от гибели из-за недостатка воды. В последней сцене фильма кадры показывают воду; сначала она сочится по капле, а затем струится светлым потоком из всех колодцев, кранов и фонтанов города. На веселый плеск текущей воды, у которой теснятся дети, старики, женщины, наслаивается музыка, сначала веселая, а затем все более трагическая и напряженная, и только она информирует зрителя о судьбе тех, кто пожертвовал жизнью ради этой воды. Все матросы пали, восстанавливая водопровод, но задание выполнено.

В вышеприведенных кинокартинах осуществлено старое положение, выдвинутое Эйзенштейном, который требовал «интеллектуального монтажа», «монтажа параллельных идей». Эйзенштейн видел его основы в качественном скачке при монтаже эпизодов, в скачке, который требует от зрителя определенной умственной работы, и сам придает смонтированным кадрам особое, новое значение. Как мы видим, этому превосходно может содействовать музыка, когда она, сопровождая кадр, придает ему тот «интеллектуальный обертон», о котором говорил Эйзенштейн.

Очень часто комментарий автора окрашен иронически или пародийно. На первый взгляд может показаться, что речь идет об одном и том же. Музыка может содержать иронический комментарий автора, и при этом не быть сама пародийно деформированной. Но она может быть также пародийно деформирована сама. В первом случае комментарий возникает только благодаря сочетанию музыки и сцены. Во втором — комментарий заложен в самой музыке. Оба средства представляют собой эффекты отчуждения. Разумеется, это относится и к немзыкальным звуковым эффектам.

В польском фильме «Дороги жизни» из трубы старого граммофона раздаются хриплые звуки безвкусного сентиментального шлягера в сцене, где старая мастерица наставляет молодого рабочего. Здесь музыка ирони-

чески подчеркивает атмосферу мелкобуржуазной «чистой комнаты» с ее скатерками, безвкусными занавесками, дешевыми картинами, характеризуя эстетические потребности ее владелицы.

Трагической иронией музыка звучит в той сцене из «Поколения», где человек, бежавший из гетто, стоит у двери квартиры своего друга, который молча отказывается его впустить. Вся эта немая сцена разыгрывается на фоне хора пискливых женских голосов, которые во дворе того же дома возносят молитву божией матери. Это набожное пение действует как злая ирония в сцене, где христианин отказывает своему ближнему в помощи. Быстрота, с которой камера несколько раз перескакивает от группы женщин у статуи богородицы к немой сцене на темной лестнице у двери квартиры, еще более подчеркивает музыкальный комментарий.

Комментарий иронически-веселого свойства дается писком тромбонов в фильме «Три подруги» в сцене, где ревнующий без основания муж впадает в ярость.

Добродушно-ироническим можно назвать музыкальный комментарий в фильме «Атлантическая повесть», где композитор характеризует посредством тех же мотивов медленно прогуливающихся родителей маленького мальчика и самого мальчика, только соответственно в разных регистрах. Прыжки мальчика иллюстрируются «прыжками» в верхних регистрах флейт и скрипок, когда же дается характеристика его родителей, они переносятся в другие регистры других инструментов и производят впечатление мягкой иронии.

Функции иронического комментария выполняет «Свадебный марш» Мендельсона в уже упомянутом японском фильме «Злодей спит спокойно». Этот марш наряду со своей естественной функцией марша в сцене свадьбы превращается в элемент жгучей иронии в связи с внешним обликом невесты-калеки и ситуацией, при которой его исполняют (гости на свадьбе — это полицейские и воры, под видом свадьбы скрыт полицейский налет и т. п.).

Даже траурный марш, вопреки характеру своего высказывания, тоже может звучать иронически, например, когда его играют в сцене, где воры прячутся со своей добычей среди похоронной процессии и выдают себя за глубоко скорбящих родственников усопшего.

Остро иронические эффекты возникают тогда, когда музыка, сопровождавшая предыдущие сцены, исполняется вновь в деформированном виде; тогда можно говорить об эффектах «музыкальной карикатуры» или пародии. В заключительной сцене польского фильма «Пепел и алмаз» пьяная компания спекулянтов в баре заставляет оркестр играть на рассвете полонез A-dur Шопена. Оркестр никогда его не исполнял, и музыканты играют по памяти, каждый в другой тональности и с разными ошибками. Отвратительно фальшивая музыка— это символ иронии над фальшивым поведением этих людей в первые дни по окончании войны.

В последних рассмотренных нами примерах музыка имеет двоякое применение: в некоторых местах она внутрикадровая и выступает в одной из своих многочисленных форм «как музыка», но в то же время служит авторским комментарием к показанным сценам и ситуациям. В других случаях она закадровая и обращена только к зрителю, но тем не менее на нее возложена задача комментировать показанные образы, события и ситуации. Итак, мы видим, что музыка при совершенно различных формах ее использования может создавать эффект отчуждения. Она помогает зрителю понимать показанные ситуации и судить о них соответственно замыслу авторов. В этой роли музыка функционирует уже не только как средство эстетического переживания, но и как средство идейного формирования сознания зрителя, как средство его воспитания. Выполняя эту функцию, музыка не только сопровождает кадры, но и глубоко проникает в сложные связи между фильмом и публикой.

8. Музыка в своей естественной роли

На первых порах музыка функционировала в звуковом кино в своей естественной роли, как «внутрикадровая музыка», исполняемая изображаемыми героями (причем источник звука либо показывался, либо устанавливался зрителем путем ассоциации); она звучала для героев изображаемого мира, они ее слышали. Эта музыка имела внутри фильма большее или меньшее

значение. Из простого фона, на котором развивалось действие, она превратилась в фактор, тесно связанный с фабулой фильма, и, наконец, в ось, движущую действие вперед.

Музыка как обязательный элемент действия, связанного с жизнью мюзик-холла, ночного ресторана, цирка и кабаре, музыка, всегда связанная с личностью певца, пианиста, дирижера или композитора, первоначально была результатом новых технических усовершенствований, которые давали возможность перенести музыку в кино из тех областей, где она реально звучит. В фильмах с музыкальным сценарием — кинокомедиях, киноопереттах — музыка в ее естественной роли была большей частью центральным драматургическим фактором. Здесь она выступала преимущественно в форме законченных «номеров»; другие ее функции играли лишь подчиненную роль. Эти «музыкальные номера» большей частью были связаны с главными персонажами фильма, с узловыми точками и важнейшими линиями развития фабулы. Так было в первых звуковых фильмах — «Певец джаза» (1927), «Под крышами Парижа» (1929), «Голубой ангел» (1930) и других.

Прежде всего следует отметить, что музыка, выступающая в кино в своей естественной роли, — это всегда внутрикадровая музыка, то есть принадлежащая к изображаемому в фильме миру. В этой функции она в то же время представляет определенное исполнение. Если музыка не играет второстепенной, эпизодической, случайной роли (солдатский марш, танцы, ресторанная, граммофонная, радиомузыка и т. д.), если она, следовательно, не служит только звуковым фоном сцены, а ее исполняет — поет или играет — центральный персонаж фильма, то внимание зрителя сосредоточивается и на ее исполнении; например, в фильме «Юность Шопена» — на игре Шопена или Паганини. В фильмах, где крупные музыканты выступают сами (например, сам И. Падеревский, И Менухин, ансамбль Дюка Эллингтона или Луи Армстронга и другие), то есть в звуковых фильмах полудокументального характера, мы сосредоточиваем свое внимание на совершенно определенном индивидуальном исполнении, почти всегда составляющем главную ценность фильма. Здесь звучащая музыка представляет не только реальное пространство,

где она исполняется (изображаемое пространство является тогда лишь фотографической реконструкцией реального пространства), но и определенное время ее исполнения. Это связано с различной онтологической структурой документальных и художественных фильмов, о которой мы еще будем говорить. Здесь же будут рассмотрены примеры только из художественных фильмов, где музыка представляет сама себя в определенном исполнении.

Разумеется, появление киномузыки в таком применении должно быть всегда мотивированным, причем характер этой мотивировки может быть очень различным: музыка может быть обоснована ситуацией, типом героя, сюжетным развитием и т. д.; она может выражать личные переживания героя (например, герой поет от радости, под влиянием тоски и т. д.); она может представлять концертное или оперное исполнение в рамках фильма или быть коррелятом некоторых реальных ситуаций (в сценах в кафе, в танцевальном зале, в музыкальной школе и т. д.). В качестве танцевальной музыки она может выступать в различных жанрах; например, в исторических фильмах — как сарабанда («Вечерние посетители»), гавот («Гамлет»); в современных фильмах — как чарлстон («Огни большого города»), твист или мэдисон или старое танго тридцатых годов (в сцене из кинофильма «Молодая гвардия», когда молодогвардейцы празднуют годовщину Октября во время гитлеровской оккупации).

Однако роль мотивированной таким образом музыки опять-таки может быть весьма различной. Мы уже говорили, что ее всегда слышит кинозритель, по, как мы предполагаем, слышат ее и персонажи фильма. Их действия и поведение в данной сцене доказывают нам, что они также слышат эту музыку.

Как фон она либо может быть вполне индифферентной, либо может так или иначе освещать действие; однако музыка в своей собственной роли в состоянии прямо определять содержание какой-нибудь сцены или целого фрагмента фильма или даже составлять его сюжетную ось. Музыка, используемая в своей естественной роли, может одновременно выполнять дополнительные задачи, как носительница одной из других функций, которые уже были или еще будут описаны в других главах.

Она может быть однослойной, а также дву- или многослойной; может выступать на фоне звуковых явлений другого рода, быть связанной с речью и т. д.

До развития в кино стереофонии музыка большей частью выступала в «поле слуха» одна, без естественного фона. Достижения стереофонии сделали возможным более пластическое введение музыки в фон, что позволило наслаивать одно на другое несколько слуховых явлений и одновременно их дифференцировать, исходя из важности для данной сцены. Кроме того, это позволило оперировать различными динамическими величинами и пространственной локализацией и использовать это в целях увеличения выразительности. Разговор влюбленных на фоне музыки, проникающей с улицы в комнату, имеет не такой характер, как если бы он происходил без этой музыки, и т. д.

Противоположный характер выразительности отдельных звуковых элементов усиливает выразительность глазного. Плач одинокой женщины на фоне танцевальной музыки, стук нелегально работающей печатной машины на фоне шарманки — все это подчеркивает многогранность показанной жизни.

Почти каждый фильм дает нам примеры использования музыки в ее естественной роли, как фона. В польском фильме «Тень» у дверей нелегальной квартиры сидит играющий на гармони парень; он показан так, что задним планом служит улица, темные сени и т. д. Действие переносится внутрь дома, музыка продолжает звучать как фон к беседе нелегальной группы, но в любой момент эта роль фона может измениться и стать центральной; ведь музыка должна предупредить об опасности. Однако при этом она все время сохраняет свою естественную функцию.

Иная роль принадлежит музыке как фону в западногерманском фильме «Девушка Розмари», где девушку убивают, а радио в этот момент в той же комнате передает заливчатскую танцевальную музыку. Здесь музыка — фон, противоположный содержанию сцены, и задача музыки — создать явный контраст с этим содержанием.

В качестве драматургически важного заднего плана музыка функционирует в сцене встречи вожakov восстания в фильме «Юность Шопена»: Шопен, сам не прини-

мающий участия в собрании, играет в соседней комнате свой полонез *c-moll*. Музыка то усиливается в драматические моменты дискуссии, то звучит слабее, но по своему содержанию участвует в дискуссии молодых патриотов, хотя и раздается за кадром, в дальней, непока-занной части пространства.

Музыка в своей естественной роли до некоторой степени может быть выделена из общего развития сюжета, например как концерт в фильме, оперный спектакль в фильме, спетая в фильме песня и т. д., то есть как музыкальное выступление. Тогда она заметно тормозит развитие действия, создает некоторый застой в развитии фабулы. Когда пианист садится за рояль или героиня фильма выходит на сцену, чтобы петь, или когда в опере звучит ария, то на это время парализуется развитие сюжета и отчасти также зримое движение. Но если играет оркестр марширующих солдат или поют работающие в поле крестьяне, то такая музыка не мешает зримому движению. В первом же случае режиссер вынужден искать вспомогательные средства, чтобы не дать зрителю так сильно почувствовать эту задержку: камеру направляют на лица слушателей, попеременно показывают в кадре руки, фигуру пианиста или скрипача, дают различные кадры в крупном плане, часто информируют о событиях, происходящих параллельно музыкальному исполнению, и т. п.

Реакция зрителя на такое использование музыки может быть двоякой: либо она направлена исключительно на изображаемый киномир и он связывает музыку с персонажами и сюжетом фильма, либо зритель отвергает изображаемый мир и воспринимает звучание как музыку, записанную на пластинку, музыку, которую лишь обогащает изображение исполнителя. Например, когда в фильме «Я пою для тебя», где главную роль играет Ян Кепура, или когда в немецком фильме «Шепчет любовь», где знаменитый тенор Пиккавер играет рыбака, герои начинают петь, слушатель может настроиться либо на пение изображаемого героя, либо на воспроизведение пения Кепуры или Пиккавера. В таких случаях кинематографический мир доминирует только для самой наивной публики.

Как уже отмечалось, в первых музыкальных сценариях в качестве сюжета выбиралась жизнь мюзик-хол-

ла, ночного ресторана, кабаре и т. п., где музыка выступала в своей естественной роли всегда с короткими промежутками, причем представляла отдельные исполнения главных персонажей фильма. В многочисленных биографических фильмах о композиторах музыка не менее часто демонстрировалась в этой роли, причем герои фильма ее либо импровизировали, либо исполняли, либо только слушали. В таких фильмах часто давались отрывки из опер соответствующих композиторов. В фильме о Глинке на фоне сцен оперы «Иван Сусанин» показана борьба, которая разыгралась вокруг этой премьеры: в кадрах мы видим репетиции солистов, репетиции хора, которые приходилось устраивать в театральном буфете, так как сцену занимала пользовавшаяся предпочтением двора итальянская труппа, одновременно репетировавшая «Пуритан».

Часто действие художественного фильма строится вокруг какой-нибудь песни. Первым фильмом такого рода была знаменитая картина Рене Клера «Под крышами Парижа». Песня, которую сначала поет в переулке уличный певец, бродит по всему кварталу, ее разными голосами поют, насвистывают, полностью или кусочками, все новые и новые персонажи фильма, каждый раз при других обстоятельствах повседневной жизни. Ее поет привратница, выстукивая мотив одним пальцем на пианино, ее поет, расчесывая волосы, какая-то женщина, ее поют влюбленные и т. д. Песня превращается в символ парижской улицы, квартала, в фактор, соединяющий между собой многие сцены.

Так песню используют и теперь; это мы видим в фильме «Здравствуй, грусть», где песня Жюльет Греко постоянно возвращается вновь как комментарий каждый раз иной ситуации, чувств и настроений героев, объединяя их единым мотивом. Метод выражать песней эмоциональное состояние героев применяется также во многих советских фильмах, например в картинах «Свинарка и пастух», «Актриса», «В шесть часов вечера после войны» и многих других.

Для значительно более глубокого высказывания песня служит в старом советском фильме «Петербургская ночь» с музыкой Д. Кабалевского. Музыка стоит здесь драматургически на первом плане.

Вышедший

из

наро-

да музыкант импровизирует перед помещиком на тему русской песни нищих, затем он исполняет это в концертном зале, причем мотивы народной песни он противопоставляет холодной виртуозности скрипача-профессионала; дальше он играет ее в ночь отправки ссыльных, которые подхватывают эту песню. В этом фильме песня означает нечто большее, чем просто любимая мелодия самоучки из народа. Она противопоставляется различным другим музыкальным жанрам, например крепостному оркестру в имении, музыке в трактире, деревенским хороводам или пустой виртуозности концертного исполнения. Здесь музыка всегда выступает как активный фактор действия. Когда герой берет за основу своей импровизации песню нищих и вносит в свою игру выражение гнева и народного возмущения, помещик его выгоняет; позднее, когда он играет в концертном зале, часть публики подхватывает мотив, и песня превращается в призыв к восстанию; когда он играет перед ссыльными, они подхватывают ее и поют с новыми революционными словами.

В другом фильме Кабалевского — комедии «Антон Иванович сердится» — осью музыкального сценария служит борьба двух музыкальных миров — «серьезной» и «легкой» музыки.

Музыка в своей естественной роли становится основой драматургического действия в таких фильмах, как «Волга-Волга» (история едущего на конкурс коллектива самодеятельности), «Музыкальная история» (судьба шофера, обладающего хорошим голосом), «Сто мужчин и одна девушка» (судьба воспитанной музыкальным ансамблем маленькой девочки), «Прелюдия славы» (мастерство юного дирижера-вундеркинда) и т. д.

Выбор героя (певцы, дирижеры, музыканты-любители, музыканты оркестра, пианисты и т. д.), окружающей его среды, характера конфликтов позволяет в этих фильмах по-разному мотивировать музыку в ее естественной роли. Надо признать, что во многих фильмах подобного рода слабая мотивировка музыки снижает эстетическую ценность фильма.

Музыка в ее естественной роли связана с трагическим моментом в польском фильме «Канал», где композитор, находящийся среди участников восстания в Варшаве, пробует импровизировать на рояле, чтобы выразить

ужас всего окружающего. Когда восставшие бежали в сточные каналы, находясь во мраке канализационной системы, он впадает в безумие и продолжает исполнять свой трагический мотив на окарине.

Как правило, композиторы поручают музыке в ее естественной роли и другие задачи, часто в плане обобщения. Когда в ранее упомянутом фильме «Судьба человека» банальный шлягер «О донна Клара» звучит с захваченной в виде трофея пластинки в тот момент, когда герой узнает, что его сын убит, или когда, в фильме «Пепе ле Моко» предатель, выдавший шайку воров, падая под ударами своих сообщников, приводит в действие механизм электрического пианино и оно начинает брнчать банальную мелодию, то музыке, выступающей в обоих случаях в своей естественной роли, поручены до-полнительные задачи: она придает иронический или трагический подтекст сцене, которую она сопровождает, но при этом не перестает быть музыкой, исполняемой в кадре.

Такие двоякие функции музыка выполняет также в фильме «Черный Орфей». На протяжении почти всего фильма барабанит танцевальная музыка. Порой нашего уха достигают лишь ее отдаленные звуки, в других местах она раздается в полную силу. Это — реальная танцевальная музыка, играющая во время большого карнавала в Рио-де-Жанейро, в котором участвует, главным образом, негритянское население, веселящееся и танцующее на улицах. Все поголовно охвачены танцевальным безумием, и беспрестанная дробь барабана, часто заглушающая мелодию, служит не только аккомпанементом танцев, но и как бы символом одержимости, всеобщей оргии танца. Вдобавок эта танцевальная музыка соединяет очень различные эпизоды целого, но при этом сама почти не меняется. Что музыка используется в этой роли сознательно, доказывает тот факт, что в сценах, где на первый план выступают судьбы отдельных людей, она тоже индивидуализируется: Орфей игрой и пением убаюкивает свою возлюбленную, ему стараются подражать мальчишки и т. д.

В польском фильме «Часы надежды» подобную роль выполняет музыка джаз-ансамбля, играющего на американском грузовике, когда он въезжает в освобожденный лагерь. Издали уже слышен настойчивый ритм

этой возбуждающей музыки. Звуки нарастают, приближаются, пока в кадр не въезжает грузовик, на котором находятся пианино и джазовый ансамбль. Теперь волна бешеного ритма подхватывает сгрудившихся в пеструю толпу бывших узников лагеря. В безумии танца они дают волю всем подавляемым годами чувствам, тоске по радостям жизни, по женщине. Здесь звучит самая обыкновенная джазовая музыка, но в данной ситуации ее роль значительно шире. Гремит рояль, заливается флейта-пикколо, в безумии танца носятся люди. Музыка то приближается, то отдаляется, сцены разворачиваются под ее барабанный ритм. Она все еще звучит, когда танки нацистов прокладывают себе путь сквозь пляшущий лагерь.

Очень часто в фильме музыка, особенно сольная, выполняет дополнительную задачу охарактеризовать образ ее исполнителя. Черты данного персонажа или ситуация, при которой он появляется, отражаются не только в характере музыки, но и в самом ее исполнении. Песня, которую в фильме «Голубой крест» поет советский партизан в сцене, где ему без наркоза ампутируют в горном партизанском лагере отмороженные пальцы, это одновременно и песня, и стон. Кроме того, композитор непосредственно продолжает этот мотив в следующей сцене, где приближающиеся советские части поют ту же песню. В обеих сценах музыка выступает в своей естественной функции, но в каждой из них она приспособлена к положению и характеру действующих лиц.

Музыка в своей естественной роли может использоваться также для всевозможных эффектов комизма ситуаций, кинофантастики и т. д. В польском фильме «Калоши счастья» труба на колокольне краковской церкви св. Марии продолжает играть, хотя сторож отнял ее уже от своих губ. И когда он ее трясет, звук не перестающей играть трубы тоже начинает «трястись»; при этом возникают эффекты комической фантастики, достигаемые тем, что звуки рождаются здесь без естественной причины.

Внутрикадровая музыка может также выполнять центральную драматургическую функцию. В японском фильме «Пьяный ангел» песня бандитов, тесно связанная с преступным миром, изображенным в кадрах, играет роль опознавательного сигнала. Она становится

причиной смерти одного из героев и приводит к гибели другого преступника.

Еще большее значение имеет музыка в английском фильме «Они встретились в темноте». Здесь на нее возложена центральная сюжетная функция, так как она служит условным знаком для преступников, которых выследил герой. Банду накрыли в кабаре, где оркестр играет как раз эту, служащую условным знаком, мелодию.

По-другому функционирует музыка, в своей естественной роли, в фильме «Молодая гвардия». В сцене, где молодые патриоты дают концерт для немцев, песни и танцы должны отвлечь внимание фашистов от того, что происходит за пределами концертного зала, — от поджога дома, в котором располагается фашистский штаб. Таким образом, здесь функция музыки двойная.

Очень богатое выдумкой использование музыки в ее собственной роли и одновременно в качестве шпионского шифра наблюдается в румынском фильме «Тайна шифра». Ноктюрн Шопена, который играет владелица замка, становится передатчиком азбуки Морзе немецкой службе подслушивания. Совершенно определенное произведение, деформированное тем, что по некоторым клавишам ударяют сильнее обычного, служит тут активным элементом развития действия.

Банальную песенку как сигнал, как «пароль» встречаем в итальянском фильме «Рим — открытый город» в сцене, где священник встречается с представителем движения Сопротивления и вручает ему собранные деньги. Священник узнает революционера только по песенке, которую тот насвистывает, стоя на мосту. Здесь музыка, не переставая быть банальной, является знаком чего-то совершенно отличною от нее самой и выполняет одновременно важную драматургическую роль.

Часто музыка выступает в фильме как механически воспроизведенная (музыка передается по радио, телевизору или проигрываются пластинки); как и в вышеприведенных примерах, перед ней и здесь стоит двоякая задача.

Иногда музыка в своей естественной роли наслаивается на другую музыку. Например, в польском фильме из времен оккупации «Запрещенные песенки» звучит мазурка Шопена, исполняемая на нелегальном концер-

те, а из расположенного поблизости гитлеровского кафе одновременно слышится вульгарная ресторанный музыка. Этими двумя музыкальными плоскостями характеризуются два различных мира в тяжелые дни нацистской оккупации.

Однако применяемая в своей естественной роли внутрикадровая музыка может также переходить в «закадровую» и тем самым менять свои функции. В советском фильме по роману Алексея Толстого «Хождение по мукам» группа рабочих поет в гавани при погрузке судна русскую народную песню; мы слышим мужской хор, вполне соответствующий показанной сцене. Но с того мгновения, когда на этот хор наслаиваются звуки оркестра, подхватывающие мотив песни (вместо человеческих голосов), музыка характеризует, причем в другой функции, чем прежде хор, тяжелую участь показанной группы людей, но не представляет уже пения в изображенном мире. Таким перемещением функции музыки чаще всего преследуются особые задачи. В польском фильме «Под фригийской звездой» группа демонстрантов поет у тюремной стены «Интернационал», но пение сразу подхватывают голоса заключенных. Сначала музыка была внутрикадровой, реально связанной с содержанием кадра. Но в тот момент, когда хоровая песня начинает шириться, перерастая хор показанной группы демонстрантов и голосов заключенных и к ней присоединяется оркестр, динамическое нарастание мотива песни приобретает для кинозрителя совсем иное значение. Она превращается в символ крепнущих революционных сил.

Иногда музыка в своей естественной роли наслаивается на закадровую, комментирующую музыку. В сознании кинозрителя происходит тогда некоторое «преломление установки». Такое наслоение возможно в тех случаях, когда оба вида музыки явно отличаются один от другого и недвусмысленно принадлежат к двум разным сферам изобразительного кадра. Превосходным примером такого художественного приема служит уже упомянутая нами сцена представления бродячей труппы при королевском дворе в английском фильме «Гамлет».

Порой музыкальные фрагменты или целые музыкальные пьесы, возникшие независимо от кино как ав-

тономные музыкальные произведения, выступают в кинофильме в своей естественной роли. Примером этого может служить музыка Бенджамина Бриттена к фильму «Оркестровые инструменты», который является скорее учебным пособием для детей, а не художественным фильмом. Лучшим доказательством того, что эта музыка не относится к киномузыке в строгом смысле, служит тот факт, что лежащее в ее основе произведение — «Вариации на тему Пёрселла» — самостоятельно живет на концертных эстрадах.

Каждая вариация исполняется здесь другой инструментальной группой, чтобы ее можно было легче показать на экране. Целое завершается фугой для всего оркестра при господствующей роли ударных. Здесь на первом плане скорее находится музыка, а изображение только ее комментирует, то есть происходит как раз обратное тому, что имеет место в художественных фильмах.

9. Музыка как средство выражения переживаний

Анализируя онтологическую структуру кинопроизведения (см. главу II), мы установили, что к зрительному ряду принадлежит еще целый ряд явлений, которые вводятся режиссером и примысливаются зрителем. Самое изображение показывает нам только персонажей, их движения, их мимику, их поведение в различных ситуациях. Связать все это в единое развитие фабулы, сюжета—дело кинозрителя. Основой для такой связи служит интерпретация показанных действий персонажей. К интерпретации относится не только понимание причинной связи отдельных кадров и сюжетных линий, но и главным образом понимание поведения героев фильма, основанное на том, что мы приписываем им всевозможные переживания. Разумеется, это лишь воображаемые переживания, приписанные нами изображаемому герою на основании сведений, которые мы черпаем из кадров. Короче говоря, речь идет о сфере воображаемых психологических переживаний персонажей фильма. В художественных фильмах эта сфера является центральным элементом фильма, и

ей подчинены все прочие элементы целого, и прежде всего игра актеров. Без этого коэффициента вообще не может обойтись фабула. Ясно, что и звуковой ряд фильма, в первую очередь музыка, помогает выполнению этой задачи

Возникающий здесь основной вопрос сводится к следующему: может ли киномузыка выражать психологическое содержание, какое психологическое содержание она может раскрывать, выражать, подчеркивать, какого не может, но прежде всего — каким образом она, это делает?

Отношение музыки к психологическому содержанию фильма может быть двояким. Рассмотрим первое: киномузыка может служить выражением развития психологических явлений, подобно многим другим 'автономным жанрам музыки — как инструментальной, так и вокальной. [Отдельные явления внутренней жизни человека всегда имеют свои формы развития, им свойственны медленное нарастание или внезапная вспышка, постепенное угасание или внезапное прекращение; они имеют свою внутреннюю динамику, протекают слабее или сильнее, достигают своей кульминационной точки в начале или в конце; они отличаются разным темпом развития и при этом, разумеется, сохраняют свои специфические качества (особенно эмоциональные состояния) .

В повседневной жизни человек все эти состояния сопровождает целым рядом движений, их выражающих; жесты, мимика, манера двигаться, плач, вздохи, смех, интонации голоса и т. д. — вот некоторые из различных по сути движений, служащих для выражения психических состояний [19]. В кино переживания человека выражаются в таких же формах.

Музыка может перенести структуру этих движений на свои звуковые структуры и по этому принципу передавать психологические переживания. Однако она отображает не какое-либо определенное, конкретное выразительное движение и, следовательно, не определенное переживание, а лишь их общий тип: радость или печаль, веселое или мрачное настроение, состояние внутреннего покоя или страсть. Выражение музыки никогда не бывает однозначным. Кроме того, тут еще действуют всевозможные условности, имеющие многовековую тра-

дицию и выступающие как определенные выразительные структуры: тип движения, характер ритмики (легко или грузно), агогики (медленно или быстро), ладовая окраска (Dur или moll), характер мелодики (струящаяся, певучая или ломаная), тембр инструментов (с различным выражением и нагруженностью ассоциациями), характер музыкальных жанров, связанных с различными ассоциациями и эмоциями (военный марш, танцевальная музыка, церковная музыка и т. д.). Эти моменты придают автономной музыке определенную выразительность даже тогда, когда ее эмоциональный характер не установлен внешними указаниями, заголовками, программой, указаниями для исполнителей.

В кино, где музыка всегда сопровождает определенные кадры, выразительность ее — как мы уже раньше заметили — конкретизируется изображением. С другой стороны, изображение обобщается музыкой благодаря многозначности ее выражения. На этом как раз и основано диалектическое единство музыки и изображения в кино. Кроме того, музыка углубляет эмоциональную выразительность образа: она вызывает в зрителе «реальные» чувства, воздействуя на него эмоционально, тогда как изображение может вызвать лишь представления о чувствах, которые приписываются герою фильма. Помимо того, музыка может комментировать кадр в смысле его выразительности в тех случаях, когда его выразительность не определена изображением.

Но киномузыка может еще (это одна из специфических способностей) выступать как «сигнал» психологических актов, характеризующий их своей звуковой структурой в весьма общих чертах. Суть соотношения между сигналом, знаком и тем, к чему он относится,¹ заключается в том, что между ними не существует никакого структурного сходства; если не говорить об ономастике, знаки слов (так же, как предупреждающие знаки, сигналы и т. д.) обозначают свои десигнаты по принципу условности, а не родства или подобия.

Рассмотрим сначала киномузыку в той роли, когда она становится знаком, то есть информатором психологических явлений разного рода. Следует заранее подчеркнуть, что киномузыка может служить знаком всех психологических явлений. Таким образом, она может информировать о них кинозрителя, если этого не де-

лает или своими средствами не в состоянии полностью сделать кадр, может дополнить своим комментарием изображаемое зрительно, может информировать о явлениях даже тогда, когда режиссер поручает зрительным, средствам другие задачи.

Итак, киномузыка может быть знаком следующих психологических явлений: ощущений персонажей фильма, их воспоминаний, фантастических представлений, снов, видений и звуковых галлюцинаций, далее, их волевых актов, но главным образом чувств, настроений, аффектов. Кроме того, киномузыка может указывать на тип и круг ассоциаций героев.

Разумеется, легче всего киномузыка увязывается с таким содержанием, которое непосредственно представлено в кадре или выражается речью. Но она в состоянии выражать также общие настроения, душевные состояния, лишь метафорически намеченные изображением.

Музыка подчеркивает психологические явления либо синхронно, параллельно изображению, либо по принципу контрапункта, независимо от него. Ясно, что и здесь метод контрапункта является более самостоятельным, творческим и драматургически верным. В обоих случаях он обогащает зрительное восприятие, придает ему более глубокий смысл. В принципе в кино можно показать все, что воспринимается зрительно, но в случае наличия воображаемого психологического содержания визуально могут быть показаны только некоторые его корреляты. Его внутреннюю динамику может прямо раскрыть только музыка. При этом она помогает кинозрителю примыслить и почувствовать «что-то» такое, чего не может показать изображение. Музыка часто служит основой «субъективного монтажа», то есть той интеллектуальной работы зрителя, которая необходима для полного понимания художественного высказывания фильма.

а) Музыка, информирующая о восприятии героя

Одно из психологических явлений, которое мы приписываем героям фильма как нечто само собой подразумеваемое, состоит в том, что они, как и мы, воспринимают происходящее в кинематографическом мире. Если бы мы совершенно бессознательно не исходили из

такой предпосылки, мы бы вообще не понимали их действий и их поведения. Порой момент восприятия героя играет важную драматургическую роль: солдат заметил врага, вор увидел вожака банды, мать нашла потерявшегося ребенка, ревнивец заметил жену в обществе ее друга и т. д. В таких случаях восприятие героя фильма служит исходной точкой для его действий, оно влияет на развитие сюжета, имеет свои последствия. Здесь музыка часто информирует нас о факте восприятия.

Например, в шведском фильме «SOS — Айсберг» именно музыка сообщает зрителю, что летчик после долгих поисков заметил пропавшую без вести полярную экспедицию. Режиссер не показывает выражения его лица. Только радостный мотив, пробивающийся сквозь грохот мотора и хаотические мелодические линии, которые (по принципу чистой иллюстративности) передают кружение самолета над ледяными полями, сообщает зрителю о том, что пилот наконец увидел пропавших. Кроме того, этот мотив информирует также о радости, охватившей летчика при виде этих людей.

В польском фильме «Атлантическая повесть» только музыка сообщает нам резко диссонирующим аккордом, что маленький мальчик, играющий на пляже, увидел что-то его испугавшее; притом она информирует нас еще до того, как спрут, вызвавший у мальчика чувство страха, показан в кадре. В этом фильме имеется много эффектов подобного рода. Так, внезапное изменение характера музыки сообщает нам, что играющие дети заметили «похитителей рыбы»; в другом месте музыка, просто оборвав иллюстрацию на резком звуке, обращает внимание зрителей на то, что мальчики увидели нечто такое, чего зрители пока еще не видят. Характер мотива служит для определения этого восприятия и, разумеется, одновременно является сигналом эмоциональной реакции героя на это восприятие. Кинокадр мог бы косвенно изобразить эту реакцию, показав внезапное изменение выражения лица у малышей или причину их страха. Музыка делает это прямо, хотя и не может передать содержания воспринятого. Она функционирует только как знак не определенного по содержанию (но определенного эмоционально) психологического акта.

В советском фильме «Ветер» музыка неожиданно вспыхнувшим зловещим мотивом информирует зрителя

о том, что одна из девушек, прячущихся в развалинах церкви, вдруг замечает перед собой гигантский глаз — все, что осталось от разрушенной фрески. Неожиданная вспышка тревожного тремоло оркестра в фильме «Пирогов» сообщает кинозрителю, что герой увидел перед собой труп, и только после этого в кадре показываются лежащее на дороге мертвое тело и кружащая возле него обезьянка.

Такую же функцию выполняет в японском фильме «Расёмон» тишина, внезапно сменяющая настойчивое остинато, которое сопровождает кадры, показывающие идущего через лес дровосека. Упорством этого долгого остинато усиливается напряжение, а когда оно внезапно обрывается, это информирует зрителя о том, что дровосек увидел что-то необычное.

Иногда музыкальная информация о восприятии превращается в исходную точку ряда дальнейших сцен, даже вглавное обстоятельство, поясняющее зрителю образ действий и переживания персонажей. Например, во французском фильме «Пасторальная симфония» только музыка сообщает нам о том, что в сердце жены пастора пробуждается чувство ревности: она увидела в окно своего мужа, беседующего со слепой девушкой. Музыка, резко диссонирующими звуками прерывающая нежное тремоло скрипок, сообщает нам о восприятии (чувстве) жены пастора. Музыка даже позволяет нам правильно истолковать чувство пастора, который почти до конца фильма сам не отдает себе отчета в своих переживаниях. Таким образом, этот звуковой диссонанс представляет здесь важный драматургический узел.

Использование шумовых эффектов в аналогичных функциях представляет собой менее художественный прием, так как шумы мы часто ассоциируем с каким-нибудь конкретным происшествием. Шумовые эффекты как бы определяют в грубом виде сущность своего коррелята и не обладают, подобно музыкальным эффектам, многозначностью, которая вносит в фильм некое ожидание продолжения, то есть напряжение. Все явления, происходящие в звуковой сфере — колокольный звон, грохот машин, жужжание пропеллера, человеческие голоса и другое, — в принципе слышат не только кинозрители, но и персонажи фильма. Поэтому звуковые явления составляют само содержание восприятий

героев фильма, а не информацию о восприятии. Режиссер исходит из этой предпосылки, ибо действия героев киномира в большинстве случаев находятся в причинной связи с их восприятиями. Шумы естественно применяются часто только как фон сцены, но и тогда они доходят до сознания персонажей фильма и превращаются в содержание их восприятий.

6) Музыка как средство отображения воспоминаний

Очень часто музыка служит средством раскрытия представлений, сохранившихся в памяти, то есть воспоминаний героев фильма, связанных с показанной

в фильме сценой. В немецком довоенном фильме «Песнь песней» героиня стоит в покинутой скульптурной мастерской своего возлюбленного, а в музыке звучит мотив из «Напрасной серенады» Брамса, которую она часто слушала во времена своей зарождавшейся любви; теперь это только показатель воспоминаний героини, нахлынувших на нее при виде пустой мастерской. Здесь музыка вместо зрительного кадра отображает направленность ассоциаций покинутой девушки. Музыка указывает также на содержание переживаний героини. Переход из мажора в минорный лад сразу отражает все изменения ее чувств: от радостных воспоминаний о былом к мыслям о печальной действительности в настоящем. Музыка помогает слушателям понять и правильно истолковать этот переход. Такой же художественный прием применен в польском фильме «Поколение» в сцене, где гестаповцы уводят на глазах у парня любимую им девушку. Звучащая в соседней комнате «Серенада» Шуберта, сопровождавшая их первое любовное свидание, раздается теперь в миноре, как знак воспоминаний парня и как символ того, что девушка идет на смерть. В приведенных примерах драматургически действенное использование музыки облегчается тем, что воспоминания связаны с самой музыкой.

Как средство, вызывающее воспоминания, музыка функционирует в фильме «Пот, крышами Парижа», в сцене, где за возлюбленной арестованного уличного певца увивается новый поклонник. Они сидят в бистро, и девушка улыбается. Но ее улыбка относится не к нынешнему ее спутнику: издали слышится песня, которую

пел раньше ее друг. Здесь музыка выступает не как предмет воспоминаний, а как средство, вызывающее воспоминания, ассоциирующиеся с реально звучащей мелодией. Музыка объясняет психологическое состояние героини, правильно комментирует ее улыбку.

В фильме «Пепел и алмаз» мы также обнаруживаем примеры того, как внутрикадровая музыка, то есть слышимая героями фильма, служит средством возбуждать ассоциации, вызывать в героях воспоминания. Это происходит в сцене, где два старых коммуниста ставят пластинки с песнями испанской революции и при этом вспоминают о боях, в которых они вместе участвовали в Испании. Музыка вносит свое содержание, не показанное в кадрах, не высказанное в словах. Она добавляет к сюжету «внутреннюю жизнь» героев, характеризует их прошлое.

Каждое художественное средство повторяется, со временем становится «захваченным», но в то же время раз вивается дальше. Приведу здесь пример более интересного использования функции музыки как знака воспоминаний. Я нашла его описание у Мазетти [338]. Солдат в окопах вспоминает родительский дом; картины этих воспоминаний сопровождаются лирической, просветленной музыкой, которая продолжает звучать, когда на экране уже появились кадры, изображающие атаку. Погруженный в свои воспоминания солдат еще живет в мире своего детства и не слышит, что творится вокруг него. Только когда он представляет себе, что бомба может попасть в родительский дом. до его сознания доходят шумы бушующего вокруг боя. И тогда снова возникает параллелизм между зрительной и звуковой сферами. В этом примере музыка не только самостоятельно отображает воспоминания солдата, но и делает это тогда, когда содержание изобразительных кадров находится в полном противоречии с его воспоминаниями. Солдат просто не слышит шумов боя. Реальные шумы показанной сцены вытесняются из его сознания отображаемыми музыкой воспоминаниями.

В советском фильме «Судьба человека» музыка как средство выражения воспоминаний функционирует по иному принципу. Здесь она в своей естественной роли превращена в средство вызывать ассоциации у самого героя. Возвращающийся из плена герой переступает по-

рог дома, где, желая его развеселить, ставят «трофейную» пластинку с тем же избитым шлягером, который часто в лагере пели нацисты. Герой (как и кинозрители) узнает эту музыку, она составляет один из элементов его страшных воспоминаний и побуждает его к дальнейшим действиям (к возвращению на фронт).

По-другому сообщает нам музыка о воспоминаниях царя Ивана Грозного во второй серии фильма «Иван Грозный». Теперь аккорды, которые сопровождали сцену отравления жены царя, Анастасии, в первой части фильма, информируют нас о том, что царь вспоминает жену, что он догадывается, кто виновник отравления (ибо тема эта берет начало в лейтмотиве Ефросинии Старицкой, которая мечтала увидеть сына своего на царском троне).

По такому же принципу в польском фильме «Этого нельзя забыть» используются самые разнообразные звуковые эффекты, вызывающие здесь ассоциации музыкального характера. Герой фильма находился во время войны в концлагере, где присутствовал на внушавших ужас концертах «лагерного оркестра» и видел, как заключенных заставляли танцевать, пока они не валились с ног. Все звуки, которые он слышит после своего освобождения — свист поезда, звуки радио, танцевальная музыка, — тотчас же вызывают у него в памяти воспоминания об этих омерзительных сценах и этой страшной музыке. Изобразительные кадры и музыка преподносятся кинозрителю как воспоминания, преследующие главного героя. Зритель как бы погружается вместе с героем в его воспоминания, совершенно вытесняющие реальный мир из его сознания. Музыка превращается тут одновременно и в средство и в содержание ретроспективных представлений героя.

Активную драматургическую роль играет использование звуковых эффектов как средства вызывать ассоциации в старом советском фильме «Обломок империи». Здесь реальный звуковой эффект — стук швейной машинки — вызывает в сознании солдата, потерявшего на войне память, представление о треске пулемета; у него медленно возникает целая цепь ассоциаций; от различных картин войны она приводит его к моменту потери им сознания, а затем и памяти, которая возвращается к нему таким путем. Ассоциации солдата понятны зрите-

лю, поэтому он понимает также и происходящие в солдате психические процессы: сначала осознание качественного подобия воспринимаемых эффектов с покоящимися в его подсознании воспоминаниями, раскрытие связанного с ними комплекса ассоциаций и в заключение возвращение памяти.

Другие задачи выполняют звуковые эффекты в фильме «Клевета», где средством вызывать ассоциации служит лежащий на столе нож, в то время как звуковой ряд воспроизводит возникшие у убийцы при виде ножа ассоциации, а именно стоны его жертвы. Микрофон передает здесь зрителям в форме реальных звуковых эффектов содержание представлений убийцы, и кинозритель осознает их драматургический смысл, перенося реально слышимые звуковые эффекты в воображаемый мир персонажа фильма.

Порой элементы звуковой сферы имеют такой однозначный конкретный коррелят, что могут функционировать как однозначные по содержанию звуко-шумовые «метафоры воспоминаний», которые и для зрителя и (как предполагает зритель) для персонажей фильма несут большую ассоциативную нагрузку, приводя к монтажному сокращению.

в) Музыка, отражающая фантазию героя

Особенно интересна та функция киномузыки, где она отображает музыкальные творческие процессы героя и представления, порождаемые его фантазией. В этом случае реально слышимая кинозрителями музыка представляет те психологические акты персонажей фильма, которые связаны с активностью их музыкальной фантазии. Звучащие в кинозале музыкальные структуры передают нам полное содержание музыкальных структур, лишь воображаемых персонажами фильма. Условность этого приема состоит в том, что нечто, само еще не получившее своей реальной звуковой формы в изображаемом кином мире, уже обладает этой формой для кинозрителя. Можно найти целый ряд примеров такого применения музыки.

Они встречаются главным образом в фильмах, где важным атрибутом изображаемых персонажей являются их музыкальные представления, то есть большей частью в фильмах о композиторах. Например, в «Юности Шопе-

на» кинокомпозитор неоднократно пытается воссоздать творческий процесс в воображении Шопена Нищие поют у костра рождественскую песню; Шопен ее запоминает и в следующей сцене немедленно вплетает в свою импровизацию; ария Моцарта, спетая в церкви Констанцией Гладковской, немедленно превращается для Шопена в исходную точку для его импровизации на органе; в ней мотивы Моцарта переплетаются с мотивами Шопена, и она звучит для зрителя вполне реально. Музыка выступает здесь в своей собственной роли, ее исполняет герой фильма, но одновременно она воплощает также работу его творческого воображения. Кроме того, кинокомпозитор показывает нам тут воздействие других звуковых импульсов на представления гениального музыканта: например, три выстрела, раздавшиеся на улице, в следующем кадре превращаются в три удара в басах, служащие Шопену началом для прелюдии d-moll; далее мотив трубы почтальона, слышимый кинозрителем, рождает в воображении Шопена первые мотивы этюда a)-moll op. 25. Больной Шопен выезжает в почтовой карете из Вены, и в его горячем воображении картины Варшавского восстания наслаиваются на мотивы этого этюда, к созданию которых внешним импульсом послужил мотив сигнала почтальона.

Чрезвычайно интересно использована музыка в этой функции в сцене, где Шопен начинает сочинять знаменитый революционный этюд (c-moll op. 10). Под влиянием письма с родины, рассказывающего ему о восстании 1831 года, композитор стремится разрядить обуревающие его страстные чувства. Он садится за рояль, вначале наигрывает отдельные мотивы, берет аккорды, и лишь постепенно из них возникают первые такты известного нам этюда. Они еще не вполне соответствуют подлинному произведению, но постепенно из-под пальцев композитора выкристаллизовывается форма оригинала и начинается известный нам этюд c-moll. Здесь показано, как музыкальная идея возникает в голове композитора и приобретает известную нам форму. Чтобы вполне понять эту сцену, кинозритель должен, конечно, хорошо знать данное произведение, он должен понимать, что именно представляет здесь попытку воссоздать творческий процесс и что является оригиналом самого произведения Шопена. То же самое происходит в фильме

«Большой вальс» об Иоганне Штраусе, где стук экипажа, конский топот в Венском лесу, крик кукушки, щебетание птиц и прочее медленно превращаются в сознании композитора в мотивы его «Сказок Венского леса». Здесь режиссер тоже пытался показать, как получаемые извне шумовые импульсы воздействуют на музыкальные представления композитора.

Иначе раскрывает режиссер рождение творческой идеи в советском фильме о Глинке. Речь идет о том, как созревала главная тема увертюры к «Руслану и Людмиле». Мы видим в кадре только голову сидящего за роялем композитора, а в слышимой кинозрителю музыке сначала звучит только ритмическая структура темы; затем композитор импровизирует на рояле мелодию, пока в конце концов не вступает весь оркестр, который играет эту тему так, как она нам известна по законченной увертюре. Оркестр дает здесь окончательную форму этого произведения, а «субъективный микрофон» конкретно отражает для нас процесс созревания музыкальных образов Глинки.

Условность музыкального «субъективного микрофона» легла в основу уже упоминавшегося интересного польского экспериментального фильма «Прогулка по старому городу». Здесь в представлении ребенка реальные шумы обыденной жизни вырастают до гигантских размеров и в таком виде передаются кинозрителю, кроме того, воображение ребенка дополняет видимые предметы звуковыми фантастическими представлениями, в которых для него живет вся действительность. Шуршание метлы превращается в представлении ребенка в оглушительный шум, который наслаивается на звучащие из открытых окон голоса декламирующих хором школьников. В пустом нефе церкви раздается преувеличенно громкое эхо; усиленные звуки скрипки, струн которой касается девочка, кажутся ей ликующими ангельскими голосами; в эхе, которое раздается под сводами, ' девочке слышатся человеческие голоса и мотивы песнопений. Но фантастические представления ребенка в этом фильме отображает не только музыка: когда девочка проходит мимо ворот старого юрода, нарисованные на фризе пушки вдруг откатываются назад, как после выстрела, а эти выстрелы реально раздаются в звуковой иллюстрации. Даже тиши-

на выполняет в этом фильме задачу отображения внутренней жизни героини.; когда ей на|скучило слушать гаммы, которые играют в классе, и она отворачивается к окну, чтобы посмотреть, как строят дом, гамма, которую играет другой ученик, вдруг умолкает, оборвавшись посреди пассажа. Наступившая тишина ясно говорит нам, что в этот момент для девочки умолкают все звуки, то, что ее не интересует, исчезает из ее сознания; видимые движения играющего мальчика не имеют ни-какого коррелята в звуковой сфере — настолько полно микрофон передает «субъективную точку зрения» девочки.

Во франко-испанском фильме «Главная улица» музыка использована в той же функции, но несколько иначе; она служит символом ожидаемых представлений героини; здесь музыка отображает то, чего героиня ждет. Вальс, составляющий музыкальную иллюстрацию этой сцены, говорит об ожидании ею предстоящей помолвки. Но на эту реально слышимую нами «музыку будущего», которую мы воспринимаем как осуществление мечты девушки, нанизывается проникающий из другой комнаты реальный звук — упорно повторяемый настройщиком удар по одной и той же клавише Этот звук вводит в представления влюбленной девушки фальшивый тон, диссонанс, одновременно предвещающий близкий конфликт.

Таким же образом в кинофильмах используется и речь. В советском фильме «Отчий дом» героиня входит ' в пустой класс; в мечтах она видит уже себя учительницей, и в пустом классе громко здоровается с учениками, словно видит их перед собой. Это кажется вполне естественным в показанной сцене. Но в ответ на ее приветствие в пустом классе звучит хор детских голосов, отвечающих будущей учительнице. Этот эффект отображает в данный момент только представления, родившиеся в воображении Тани. Однако кинозритель реально слышит детские голоса, точно так же, как до этого слова, действительно произнесенные Таней

г) Музыка, раскрывающая содержание" сновидений

От раскрытия представлений, удержавшихся в памяти или рождаемых фантазией, недалеко до разрешения другой задачи, которую может выполнять киномузыка:

раскрытия представлений, возникающих во сне¹. Так же, как кинокадр может показывать то, что герой фильма видит во сне, конкретно демонстрируя перед глазами зрителя содержание зрительных представлений киноперсонажа, так и музыка и все звуковые явления могут передавать содержание звуковых представлений, возникающих в сновидениях героя. Чтобы подчеркнуть переход в состояние сна, реальным звукам придается ирреальное звучание, иногда даже специфические динамические черты, например, в фильме «Похищение» сон передан при помощи приближения звуков собачьего лая. В иных случаях переход героя в состояние сна сопровождается миром звуков, который удаляется и динамика которого ослабевает.

Особенно щедро музыка использована для характеристики сновидений в фильме Рене Клера «Ночные красавицы» Здесь в основу драматургии всего фильма положены контрасты между музыкой, слышимой во сне, и реальными шумами. Музыка — это ключ, открывающий и закрывающий для героя доступ в мир снов, она ' составляет ось его сновидений и основное содержание снов.

В реальном мире героя музыка оказывается побежденной в борьбе с шумом автомобильной мастерской, среди которого композитор не может творить В сценах сна она всегда побеждает. В снах героя появляются не только те зрительные элементы, что и в действительности (те же женщины, только в костюмах разных эпох), но и те же ситуации (композитор дает уроки музыки, борется за успех своей оперы и т. д.). Из последнего звука передаваемой по радио колыбельной песни развивается мотив музыки его сна. Таким образом, герой переходит в состояние сна и вступает в мир музыки снов всегда в результате звукового импульса, принадлежащего к его собственному реальному миру.

1 Также и в этой области художественные приемы в зрительной сфере возникли раньше аналогичных художественных приемов в звуковой сфере Еще в немом кино распространенным методом монтажа было введение «побочных» кадров, отражавших подобные представления героев фильма Реально показанный мир снов можно найти уже в опере и балете Приведем в качестве примера картину Сна парубка из «Сорочинской ярмарки» Мусоргского или всю сцену бой с мышами из «Щелкунчика» Чайковского.

Эти звуки выполняют здесь двоякую функцию: они указывают на окончание реальной сцены и на начало сновидений и в то же время явно функционируют как грань между этими обоими изображаемыми в фильме мирами

Если в мир сновидений героя вводит музыка, то выводят его оттуда грубые шумы; например, слышимый им во сне стук меча, который держит палач, оказывается в действительности стуком в дверь друзей композитора, разбудивших его. Переживаемые во сне звон сабель во время дуэли или выстрелы мамелюков, защищающих женщину из гарема, всегда оказываются облагороженными во сне шумами реального мира композитора. Действительность грубо врывается даже в его сон в форме шумов, принадлежащих к приснившейся ему сцене.

Сцепление элементов действительности со сновидениями превращается в этом фильме в основу всевозможных музыкальных кинематографических комических эффектов. Особенно силен эффект комизма в уже упомянутой сцене, где композитор, видя во сне премьеру своей оперы, замечает, что «оркестр» играет на всевозможных сиренах, напильниках, моторах, пневматических молотках и других подобных «инструментах»; даже дирижер держит в руке напильник вместо палочки.

Следует отметить, что в этом фильме музыка, сопровождающая кадры сна, основана на теории сна Фрейда: исполнение собственных произведений композитора и различные связанные с этим приключения — это явление того, что Фрейд называет «сном желания»; напротив, волна шумов, которая постоянно угрожает и одерживает верх во сне, — это типичное явление «сна-страха». Если мы примем еще во внимание, что во всех этих снах в разных эротических сценах появляются в различных ролях и костюмах одни и те же известные ему по действительной жизни женские образы, то мы обнаружим здесь и третий элемент фрейдовской теории сна в его прямом, несимволическом смысле. Итак, этот фильм тоже является некой формой музыкального представления подсознательной психологической жизни героя и, насколько мне известно, единственной попыткой подобного рода.

Во всех этих снах музыка всегда выступает в своей естественной роли. Интересно, что в изображаемом мире музыка играет второстепенную роль, хотя она и служит осью всего действия. Только к концу фильма, когда мечты композитора об успехе его оперы вскоре должны сбыться, оба мира сливаются в один поток, тоже полный музыки ¹.

Во многих фильмах, где сны киноперсонажей изображаются зримо, музыка используется как средство для характеристики этих снов (часто при помощи лишенного реальности тембра, средствами регистров, динамики и т. п.). ,

Интересным приемом характеристики сна ребенка является использование музыки в польском короткометражном фильме «Карусель». Ребенок с распухшей от больного зуба щекой, уставший от необходимости вертеть для заработка карусель, засыпает и видит во сне, что теперь он сам несется на карусели прямо в небо. Его сон сопровождается тем же мотивчиком, который в форме вульгарного вальса, изрыгаемого старым хриплым граммофоном, сопровождал сцены на ярмарке и движение карусели. Но теперь, во сне, — это облагороженная, лишенная реальности, тонко инструментованная музыка. Тот же вальс, вероятно, продолжающий звучать на ярмарке, преобразуется во сне ребенка и доводится до зрителя в этом новом «приснившемся» виде. И зритель понимает разницу между брэнчавшим вальсом и музыкой сна. Здесь оба элемента сна — зрительный и музыкальный — лишаются реальности.

¹ В «Ночных красавицах» сны героя всегда показываются в перспективе извне, так, словно их видит тот, кому они снятся; в своих снах он играет самого себя и поэтому как бы смотрит на себя «со стороны». Конечно, режиссеру трудно было найти художественно убедительную («внутреннюю перспективу» главного героя, чтобы тот мог показать зримое содержание своих снов. Он выбрал условность, не соответствующую психологии сна. Но нашему герою одновременно снится музыка, сопровождающая эти кадры сна, и способ показа музыкального содержания снов не вызывает в зрителе ощущения непоследовательности. Разумеется, конкретно звучащую для нас музыку слышит, как мы предполагаем, также герой фильма, так как это и есть его сон. Что она звучит для него извне, естественно для возникающих во сне представлений, естественнее, чем если он видит самого себя со стороны в различных ситуациях.

д) Музыка как средство раскрытия галлюцинаций

Звуковая сфера может также прямо передавать содержание галлюцинаций. В фильме «SOS — Айсберг» один из полярных исследователей, плывущий через покрытый льдинами пролив к стойбищу эскимосов за помощью, изнемогая от утомления, вдруг слышит человеческие голоса, хотя кадр показывает только бескрайнее море. Здесь звуковой эффект выступает в новой роли: он раскрывает нам содержание слуховых галлюцинаций героя. Такова же функция музыки в американском фильме «Роз-Мари». Героиня — оперная певица — играет в фильме последний акт из «Тоски», но к оркестровому аккомпанементу вдруг начинают примешиваться посторонние мотивы индейской песни, которую она однажды слышала из уст своего возлюбленного. Мотивы песни — это галлюцинации пылающей от жара артистки. Кинозритель переживает это странное переплетение музыкальных мотивов, относя каждый звуковой слой к разной сфере: оперную музыку — к изображаемой в фильме сцене, любовную песню — к галлюцинациям певицы, которую трясет лихорадка. Этот эффект здесь достигается только при помощи музыки. Одна зрительная сфера оказалась бы не в состоянии передать так по-разному преломляющуюся двуслойность¹.

То же самое относится к звуковому горячечному бреду композитора в фильме «Юность Шопена» или к лишенной реальности музыке, возникающей в воображении матери, которая лишилась рассудка после гибели сына, в фильме «Пятеро с улицы Барской». В фильме «Пограничная улица» старый еврей, который в горящем гетто творит свою последнюю предсмертную молитву, вдруг слышит ирреальные голоса детей, женщин и мужчин, целый хор, произносящий еврейскую заупокойную молитву. И кинозритель слышит их реально.

Интереснее всего музыка использована в этой функции в неоднократно приводимом нами фильме о Шопе-

¹ Здесь следует еще отметить, что в этой функции музыка выступала уже в опере в «Пиковой даме» Чайковского музыкальные средства используются для передачи жутких галлюцинаций Германа при появлении духа мертвой графини. Но в опере эта сцена и роль музыки упрощены, так как призрак мертвой показан. В советской экранизации этой оперы, к счастью, этого упрощения удалось избежать.

не, где грохот почтовой кареты, вой ветра, звуки трубы почтальона медленно претворяются в фантазии мечущегося в жару Шопена в мотивы этюда a-moll op. 25, причем на фоне горячечных видений боев в Варшаве. Весь комплекс картин расплывается в тумане, когда Шопен теряет сознание, и звуки этой воображаемой музыки медленно переходят в свист ветра, который теперь превращается снова в реальный коррелят пурги. Для кинофильма характерно, что здесь музыкальные звуки могут органически переходить в шумовые эффекты, и всё вместе превращается в «музыку звуков и шумов».

Кинозритель слышит галлюцинации киноперсонажа и в значительной мере отождествляет себя с ним; ибо зритель воспринимает то, что представляет собой субъективное, внутреннее содержание (так как оно ничем не обосновано извне) переживаний данного киноперсонажа. Хотя в этот момент мы являемся самими собой, то есть кинозрителями, в то же время мы отождествляем себя с героем, так как мы разделяем с ним его самые сокровенные представления. Сам по себе зрительный кадр в принципе не создает возможности подобного отождествления. Выступающая в этой функции музыка изменяет установку кинозрителя. Она стирает грань между «я» и «не-я».

Укажем здесь еще на потрясающую сцену из «Ивана Грозного», где поет княгиня, потерявшая рассудок после того, как был убит ее сын. Вместо Ивана Грозного заговорщики убили ее бестолкового сына, преждевременно облачившегося в царские одежды. Она подготовила это убийство своими руками. Властолюбивая старая княгиня в безумии поет над телом сына колыбельную песню о «черном бобре», которую она ему певала, когда он был ребенком, укачивая и видя его в своем воображении царем. Теперь она с каменным лицом безумной поет эту песню хриплым, иногда скрипучим голосом, прерывая ее паузами. Здесь, в этой ситуации музыка служит только признаком безумия.

е) Музыка как средство выражения чувств киногероя

Подчеркивание или выражение чувств при помощи музыки было одной из ее наиболее ранних функций в кино. Музыкальное сопровождение выполняло эту зада-

чу еще в немом кино, так же, как и во всех ранее сложившихся синтетических жанрах.' Музыка подчеркивает, дополняет чувства и в песне (где ее конкретизирует текст), и в не связанных с театром вокальных формах, таких, как кантата и оратория, а также в театральных формах, где она наслаивается на произносимый текст или звучит между отдельными сценами, подготавливая их настроение. Особенно сильно ее воздействие в опере и пантомиме, но еще сильнее в мелодраме. Даже в чисто инструментальных формах наиболее важной является функция выразительности.

В кино функция выразительности музыки весьма дифференцирована; в зависимости от намерений режиссера и композитора музыка может функционировать здесь следующим образом: 1) она может комментировать чувства персонажей фильма для зрителя, то есть выступать за кадром неслышимо для изображаемых персонажей, хотя и непосредственно относиться к их чувствам; 2) музыка может быть внутрикадровой и вызывать чувства у изображаемых персонажей], при этом зрители слышат ее точно так же, как, по их предположению, слышат и герои фильма; 3) музыка может выражать чувства, относящиеся не к переживаниям определенного персонажа киномира в определенной ситуации, а к переживаниям целой группы людей — тогда она служит эмоциональным комментарием этой ситуации, объединяет чувства отдельных людей, связывает их и даже порой дополняет; 4) наконец, музыка может быть эмоциональным комментарием к сценам, эпизодам и фрагментам фильма, где вообще не появляются люди и эмоциональная выразительность музыкальной иллюстрации преследует задачи более общего характера, а именно комментирует развитие целого фрагмента

В настоящем разделе рассмотрим первые три формы использования музыки. Четвертая составляет содержание отдельной главы, поскольку она не касается раскрытия психологических переживаний персонажей фильма.

Музыка может двояким способом сообщать зрителю о чувствах героев фильма: например, она может передавать внезапные короткие эмоциональные реакции на изображаемые ситуации, но может также выражать на-

строения, постепенное нарастание или ослабление чувств.

Когда больной Шопен (в «Юности Шопена») впервые узнает, что у него в мокроте появилась кровь, об этом нам говорит громкий аккорд, переходящий затем в мрачные мотивы марша из прелюдии f-moll; они сообщают нам об его предчувствии смерти. Когда в фильме «Дороги жизни» в нежной ткани музыкальной иллюстрации, сопровождающей разговор героя с незнакомой девушкой, с приближением полицейского вдруг появляется резкое напряжение и полные страха мотивы, вновь исчезающие с его уходом, или когда внезапный резко диссонирующий аккорд информирует нас о зародившейся у жены пастора ревности в фильме «Пасторальная симфония», то все это служит выражением чувств, обуревающих героя в данный момент. Сюда относится и пример из французского фильма «Мужчина в котелке», где внезапно прорвавшееся глиссандо передает страх маленькой девочки при виде повешенного. Постепенное нарастание чувства страха передается при помощи музыки в очень многих фильмах. Например,

в польском фильме «Запрещенные песенки» кадр показывает маленького еврейского мальчика, бегущего по улице прямо на целящегося в него и кричащего «стой!» нациста; при этом звучит единая восходящая секвенция, музыкально объединяющая кадры бегущего мальчика и ожидающего его убийцы. Секвенция завершается выстрелом, образующим кульминационную точку всего фрагмента; на кадр, изображающий падающего ребенка, наслаивается трагический вопль мотива валторны. Эта музыка очень метко передает растущий страх мальчика, бегущего прямо навстречу смерти.

Иначе передано нарастание страха в музыке к японскому фильму «Расёмон». Здесь нарастание ужаса показано при помощи непрерывного остинато, сопровождающего кадры с идущим по лесу дровосеком. Этот мотив вначале можно принять за иллюстрацию к шагам дровосека; но благодаря его упорному повторению и повышению динамики он превращается в носителя нарастающего страха, ожидания чего-то ужасного, что действительно происходит. Дровосек находит женскую шляпу, потом сумку и другие предметы, что характеризуется более нежными мотивами, а затем и труп женщины;

в этот момент оstinато обрывается криком ужаса, испускаемым дровосеком. Здесь музыка информирует нас о его находке до кадра, а оstinато в своем все более драматическом крешендо указывает на возрастающее волнение дровосека.

Иногда музыка, выражающая в фильме чувства толпы, служит одновременно иллюстрацией событий, вызвавших эти чувства, как, например, в фильме «Совет богов», где в сцене взрыва на фабрике нарастающая мощь музыки иллюстрирует два процесса: и реальные сцены паники, и вызванные ею переживания.

Вообще нарастание страха в толпе людей часто передается посредством музыки. Во французском фильме «Хиросима — моя любовь» в кадре показана только уличная паника, бегущие и кричащие люди, а наслаивающийся на оркестровое сопровождение хор их голосов передает нарастание страха. Музыка выражает здесь коллективные переживания толпы. Подобную же функцию музыка выполняет в сценах катастроф в шахтах, как, например, в польских фильмах «Звезды должны сиять» и «Шахта». Здесь сначала растущий страх засыпанных обвалом рабочих при виде прибывающей в штольни воды иллюстрируется только посредством тремоло смычковых инструментов. Затем на тремоло накладываются все новые и новые звуковые слои с резко дисsonирующими аккордами. Композитор иллюстрирует кадр, когда рушится потолок штольни, сгустком чудовищно усиленных звуков рояля, который передает высшую степень страха гибнущих горняков.

Очень часто подобное нарастание в музыке информирует нас о напряженности ситуации, не указывая, к чему эта напряженность относится. При этом музыка выполняет двойные функции — она передает и растущее эмоциональное напряжение человека и характер его движения в кадре. В советском фильме «Судьба человека» такая растущая в своем напряжении музыка передает весь комплекс чувств бегущего из лагеря героя и одновременно его движение, а именно зигзагообразную линию, по которой он бежит через лес. Так музыка переплетается с показанным в кадре движением и содержанием переживаний героя.

Интересно, что такая музыкальная иллюстрация встречается значительно реже как выражение чувства

радости. Помимо разобранного уже примера из фильма «SOS — Айсберг», можно привести еще сцену из советского фильма «Непокоренные», где музыка выражает сначала испуг, а затем радость летчицы, которой в воздухе удалось справиться с поврежденным самолетом. Здесь музыка может опираться на показанную в кадре мимику героини, тогда как в предыдущих примерах она заменяла изображение и самостоятельно выражала чувства персонажей фильма.

Интересным примером выражения чувств толпы посредством музыки служит сцена из старого советского фильма «Великое зарево» — о первой мировой войне. Когда к концу войны русские и немецкие солдаты братаются при вести о революции, офицеры на обеих сторонах сами стреляют из пулеметов по собственным солдатам. Музыка звучит в этой сцене как протест на фоне криков солдат, треска пулеметов и стонов раненых. Она обобщает эмоции солдат по обе стороны траншей. Такова же сцена на поле сражения в «Александре Невском», где звучит траурное женское пение; тут музыке, выступающей в своей собственной роли, поручена задача выразить чувства женщин, скорбящих над телами павших.

Передаваемые нам музыкой эмоции героев фильма должны всегда базироваться на их ощущениях, воспоминаниях, мыслях: страх — это страх чего-либо, радость и печаль — это радость и печаль по поводу чего-либо, ненависть — это ненависть к чему-либо. Все чувства имеют свою «психологическую основу», то есть комплекс представлений, на которых они строятся. Когда кинозритель слышит во время показа фильма музыку и интерпретирует ее как выражение, знак, отображение чувств, то он предполагает, что они возникают в результате определенных восприятий, представлений, воспоминаний, переживаемых данным персонажем. Он исходит из предпосылки о наличии у изображаемых лиц сложной психологической жизни и поэтому понимает их образ действий. Музыка, раскрывающая эти переживания, связывает эпизоды, отрезки, фрагменты действия в одно непрерывное целое и выполняет таким образом важные драматургические функции.

Следует отметить, что в некоторых фильмах, особенно в развлекательных, герои, следуя условностям оперы

и оперетты, просто выражают свои чувства в песне или в арии; тогда ход действия, развитие сюжета задерживается. Такой метод применялся во многих советских фильмах сороковых годов. Назовем в виде примера фильм «Разные судьбы», в котором пожилой композитор в песне признается девушке в своей любви.

Однако такой музыкальный прием, как средство выражения чувств, очень устарел.

ж) Музыка, информирующая о волевых актах

Реже музыка используется как средство выражения волевых актов киноперсонажей. В таких случаях большей частью передается процесс созревания какого-нибудь решения. Так, в фильме «Темный ангел» музыкой сопровождается сцена, показывающая человека, в нерешимости раздумывающего над своим дальнейшим образом действий. Затем возникающий внезапно динамический акцент в музыке служит признаком принятого решения. Поэтому дальнейшее поведение героя, направленное на определенное действие, кажется кинозрителю естественным, ибо ему уже известно из музыки о принятии решения. Правда, музыка не в состоянии раскрыть сути решения. В польском фильме «Голубой крест» три одиночных удара в литавры символизируют окончательное решение партизан остаться на горном перевале для спасения товарищей.

Музыкальными средствами сообщается нам о коллективном решении в американском фильме «Происшествие на Окс-Боу». Когда участники

тайного суда Ку-клукс-клана раскололись на две группы в споре, линчевать ли трех негров, заподозренных в преступлении, только музыка резким, отрывистым аккордом информирует нас о вынесенном приговоре подвергнуть этих негров линчеванию. Процесс созревания решения музыкально отображен в комической сцене из польского фильма «Чертово ущелье», где солдат-повар колеблется, выпустить ли ему на волю сидящего под замком друга, и характер музыкальных мотивов (сначала отрывистый, а затем вдруг громкий и настойчивый) говорит о постепенном переходе от колебаний к решению. То же самое происходит и в итальянском фильме «Похитители велосипедов». На фо-

не криков, Сопровождающих футбольный матч на непоказанном стадионе, ширятся звуки музыки, что превосходно передает созревающее у героя решение украсть велосипед, стоящий у входа на стадион. Эта музыка растет, заглушая крики толпы, и достигает своей динамической кульминации в тот момент, когда герой окончательно решается на воровство.

Лучший образец передачи музыкальными средствами процесса созревания решения мы находим в старом американском фильме «Анна Каренина». В последней сцене, перед тем как героиня бросается под поезд, в музыке слышится грохот постепенно набирающего скорость поезда; в то же время она передает решение героини покончить с собой. Выражение этой музыки трагическое, и когда вдруг в ней раздается резкий диссонирующий аккорд, одна лишь музыка заставляет нас предположить о совершенном поступке Анны. В предыдущих кадрах нам было только показано ее окаменевшее от боли лицо и неподвижная фигура; за нее «играет» музыка, которая завершает действие. Она выражает то, чего не может показать кадр, она говорит вместо актрисы, которая застывает в неподвижности. Музыка избавляет иногда актера от излишних жестов, делает более глубокой его игру.

Музыка как проявление негибаемой воли юных героев появляется в фильме «Молодая гвардия», когда Уля Громова и другие девушки, избитые немцами, запевают песню. Реакция гитлеровцев убедительно показывает, что они поняли эту песню именно как несломленную волю к борьбе.

Приведем еще интересный пример музыкальной передачи коллективного стремления. В советском фильме «Жажда» аэросъемка показывает нам бегущую по улице толпу, устремившуюся к воде.] Толпа уплотняется, ее движение в глубине улицы ускоряется. Музыка при помощи долгого динамического нарастания одного звука отображает внутреннее напряжение этих людей, которыми владеет только одна мысль — наконец получить воду.,

В заключение~укажем еще на интересный пример, где музыка символизирует упрямство, но на сей раз не человека, а... башмака. В польском экспериментальном фильме «Башмак» оживший и «очеловеченный» ста-

рый башмак, словно незванный гость, вдруг появляется в комнате и прилипает к потолку; он попросту «не хочет» спуститься вниз. Живущий в этой комнате человек пытается сорвать башмак с потолка, но тот «не поддается». Этот момент подчеркивается в музыке долгим упорно нарастающим отдельным звуком, который превосходно передает «упрямство» этого «очеловеченного» башмака. Аналогия с описанным ранее примером показывает, что при помощи музыкальных средств можно очень верно передавать качество волевых актов.

10. Музыка—основа вчувствования

От рассмотренных в предыдущем разделе функций музыки отличаются те ее задачи по отношению к фильму, при выполнении которых она эмоционально охватывает целые комплексы сцен, эпизодов или фрагментов, служит их эмоциональным комментарием и помогает зрителю проникать чувствами в развитие целого.

Музыка, о которой говорилось выше, должна была выражать чувства киноперсонажей, предполагаемые в них зрителем, дополнять их, информировать о них. Наоборот, вчувствование — это функция зрителя по отношению к кинокадру, и музыка может помочь зрителю правильно истолковать содержание каждой данной сцены. Зритель реагирует не только на воображаемые эмоции героев фильма, но одновременно он реагирует своим собственным чувством на то, что выражает эта музыка. В переживании кинозрителя воображаемые эмоции, которые он приписывает персонажам фильма, наслаиваются на его собственные, вызываемые музыкой. Таким образом, музыка умножает эмоции, усиливает их и именно благодаря этому помогает зрителю вчувствоваться в то, что выражает сцена из фильма. Например, когда на экране показано трагическое лицо женщины, то возникающая в нас эмоция — это лишь воображаемая эмоция, которую мы приписываем данному персонажу в данной сцене фильма. Если же кадр сопровождается очень «грустной» музыкой, то она вызывает в нас реальную эмоциональную реакцию. Таким образом, музыка помогает зрителю понять переживания героев, вжиться в их образы.

Так, например, в советском кинофильме «Овод» музыка непосредственно выражает трагические переживания женщины, которая читает письмо от только что расстрелянного любимого ею человека (предпоследний эпизод фильма).

Мы уже указывали, что вызываемые кинокадром эмоции связаны с чем-либо конкретным, тогда как музыка определяет чувства лишь в самых общих чертах, не информируя о том, на чем они основаны. Музыка обогащает эмоциональные переживания многочисленными ассоциациями, связанными для кинозрителя с данным ее типом.

В кино эмоциональную нагрузку несут не только люди, их лица и жесты, но и — по принципу «зрительной метафоры» — ландшафты, световые эффекты и т. д. Зрительная метафора играет в кино значительную роль. Музыка расшифровывает метафоры, подчеркивает их смысловое содержание. Так, изображение мрачного ландшафта кажется вдвойне выразительным в соединении с соответствующей мрачной музыкой; ибо музыка непосредственно выражает то, что ландшафт как метафора может выразить лишь косвенно. Картины природы, внешне нейтральные по отношению к данному действию, объединенные с соответствующей музыкой, способны сильнее подчеркнуть выразительность сцен, что позволит зрителям глубже проникнуть в суть фабулы. Но музыка обладает способностью такого воздействия и без зримых символов. Так же, как картины природы, ландшафты, изображения цветов, туч, гор и т. д. вызывают у зрителя периферические ассоциации, непосредственно не связанные с изображаемой зрительно сценой, но способствующие пониманию и восприятию нами этой сцены, так и музыка, не связанная непосредственно с переживаниями киноперсонажа, со своей стороны может создавать такую атмосферу благодаря присущей ей собственной выразительности. Она выходит за пределы содержания кадра, вносит в него новый смысл, углубляет его высказывание.

Эту функцию нельзя отождествлять ни с одной из описанных ранее ее функций. Те функции относились к музыке, непосредственно связанной с данным показанным зрительным кадром и выражавшей тип эмоций героя или группы персонажей фильма. Но музыка отнюдь не должна быть эпизодической принадлежностью той или

другой отдельной фазы фильма. Она может широко охватывать различные его фазы и комментировать их в целом, может помогать зрителю в его эмоциональной установке по отношению к фабуле фильма. В этой функции музыка не столько служит средством драматургии фильма, сколько помогает правильному восприятию этой драматургии публикой; она обращается в первую очередь к кинозрителю, не теряя, однако, связи с фильмом. Но эта ее связь с кадром имеет иной характер: музыка обобщает и комментирует ход кинематографического действия.

В литературных произведениях мы тоже находим подобные фрагменты, служащие не столько для развития фабулы и для характеристики образов, сколько выражающие отношение автора к изображаемым ситуациям, образам и т. п. Здесь тоже высказывание такого рода обращено прямо к читателю и выполняет в произведении, как в целом, иные функции, нежели главы, содержащие описания, диалоги, характеристики и т. п.

В зрительной сфере фильма не может быть такого «текста», помимо содержащих некоторые намеки зрительных метафор, соответствующих показанным переживаниям героев: например, грозовое небо или светлые, солнечные ландшафты как обобщенное и обьективированное указание на настроение героев. Кроме того, в зрительной сфере для интерпретации кинематографического мира автором могут служить только подбор показываемых явлений, их подчеркивание посредством камеры, а также их монтаж. В живописи субъективному освещению автором избранного десигната служат отклонения от натуралистического образа изображаемого предмета. Но фотографическое воссоздание показываемого мира в кино допускает лишь в очень ограниченном объеме такие отклонения с целью придания выразительности, хотя и в этой области кино обладает большим богатством красок для высказывания (приближение, выявление деталей, перспективы и световые наплывы и т. п.). Тем большая задача возлагается на звуковую сферу и особенно на музыку. Музыка легче выполнить эти задачи, потому что именно к ее специфике относятся многозначность содержания и большие возможности воздействия на эмоции публики. Затем, она выражает общий характер настроения, которое, подобно подспудно-

му течению действия, само не находит себе места в зрительной сфере. Действие поддерживается музыкой по принципу, названному Эйзенштейном принципом «обертонов» в кино. Поэтому музыка в состоянии связывать в одно целое сцены с различным содержанием, дополняя их теми эмоциями, которые она несет в себе сама.

В этой роли музыка опять-таки может воздействовать различным образом: 1) она может обобщать настроение какого-нибудь отрезка фильма, протекая параллельно зрительному процессу; 2) она может находиться в резком контрасте со зрительным изображением, тогда контраст побуждает зрителя к активному комментарию (музыка, применяемая в такой роли комментария, всегда обращена к кинозрителю); 3) музыка может пробуждать симпатию или антипатию к персонажам или ситуациям, которые она сопровождает, и тем самым предвосхищать своим комментарием суждение о них (в зрительной сфере оно может быть вынесено только тогда, когда конфликт или его разрешение будут уже показаны). В этой роли музыка добавляет к ходу фильма нечто, лишь косвенно связанное с ним. Музыка, так сказать, «умножает» эмоции, дополняя их эмоциями типа субъективного авторского комментария.

В этой функции киномузыка относится и к давно прошедшему, и к настоящему, и к будущему ходу действия. Во всех трех случаях она помогает драматургической интеграции зрительной сферы.

В фильме Эйзенштейна «Броненосец «Потемкин» (звуковой вариант)¹ различные кадры объединяются однородной музыкой, связанной, однако, с центральным мотивом сцены — со смертью матроса. Тело убитого лежит в палатке на набережной в одесском порту, и вокруг него начинают собираться люди; бесконечной вереницей мимо идут они, охваченные одинаковым волнением. На экране показаны все новые и новые лица людей, принадлежащих к различным классам, и их различная реакция при виде убитого. Музыка своим единым выражением соединяет все фазы в одно целое и подчеркивает главное в этом длинном эпизоде:

¹ Первый немой вариант этого фильма демонстрировался под специально написанную для него музыку Э. Майзеля; озвученный вариант идет под музыку Н. Крюкова.

скорбь народа по человеку, павшему жертвой за народное дело. Марш нарастает, приобретает все большую подчеркнутость, выражение скорби превращается в выражение возмущения, протеста Музыкальное развитие протекает независимо от непрерывной смены кадров. Здесь музыка сама по себе имеет характер «остинато», а зрительные данности образуют подвижный «контрапункт». Эта музыка объединяет отдельные показанные в кадрах эпизоды по принципу обобщения их выражения.

Таким же методом режиссер пользуется в знаменитой сцене на лестнице, но на сей раз применительно не к музыке, а к звуковым эффектам, причем это имеет еще более сильное художественное воздействие. Топот солдатских сапог по лестнице в порт превращает этот богатый разнообразными деталями эпизод фильма в звуковой: сначала видна пустая лестница, но слышно приближение равномерно отбивающих шаг солдат. Затем видны ноги, потом ряды солдат, наплывают фигуры бегущих, прячущиеся старики и дети, матери, теряющие своих детей, детская коляска одиноко катится вниз по лестнице, и все это сопровождается однообразным топотом роты солдат и их стрельбой.

Несколько иначе полная глубокой грусти музыка обрамляет картины природы в польском фильме «Дом на пустыре»: пустынные песчаные холмы под Варшавой, туманный осенний ландшафт. Музыка передает здесь настроение людей, показанное в предыдущих сценах, и одновременно связывает его с настроением, создаваемым пустынным ландшафтом, который теперь воздействует как подчеркнутая музыкой кинометафора.

В еще большей степени, почти на протяжении в с е г о фильма выполняет эту функцию эмоционального объединения разнузданная танцевальная музыка в фильме «Черный Орфей». Она подчеркивает магическую роль танца и ритма для черных жителей Рио-де-Жанейро, служит символом настроения во время трехдневного праздника, когда танцевальное безумие охватывает все негритянское население города. Лишь в очень немногих сценах молчат обладающие магической силой ударные На протяжении более или менее длинных отрезков этого фильма можно найти множество примеров такого использования музыки.

«Черный Ор-

фей» — это, конечно, крайность, здесь и фабула и, главным образом, среда, где развивается действие, благоприятствуют такой функции музыки.

Во всех описанных ранее случаях музыка (внутри кадровая или обращенная только к зрителю) помогала зрителю вживаться в настроение фильма или отдельных его сцен, комментировала эмоциональное содержание показанного на экране.

Следует добавить, что весьма часто режиссер поручает музыке не только выражение определенных эмоций, но и передачу изменения в настроении героя. Таким образом, движение чувств и эмоций легче выявляется в музыке, нежели при помощи визуальных средств.

Необычно сильное художественное воздействие достигается тогда, когда музыка находится в резком контрасте с выражением кадров и связана с кадром именно при помощи этого контраста. Такой метод требует от зрителя некоторой духовной активности, чтобы он мог понять взаимодействие обеих основных сфер фильма. Здесь мы сталкиваемся с самостоятельным в высшей степени звуко-зрительным контрапунктом; возникающее в зрителе новое, третье, качество (так же, как при музыкальном контрапункте) представляет собою результат понимания указан-ного контрапункта. Контраст вскрывает соотношение обеих сфер. Так, музыка теряет свое первоначальное содержание, когда в одной из сцен «Великого диктатора» Чаплин в роли диктатора играет земным шаром, как воздушным шариком, и при этом мы слышим вступление к «Лоэнгрину» с мотивами Грааля. В таком сочетании музыка полностью лишается своего мистического и просветленного выражения и приобретает как раз обратный смысл: она кажется гротескной и иронической; точно так же «Аллилуйя» Генделя из «Мессии» вызывает в нас ужас в сцене с пьянствующими старыми нищими из фильма «Виридиана».

Как мы видим, в кино музыка может терять или менять определенный характер своего выражения, своего эмоционального высказывания в зависимости от того, с какой кинематографической ситуацией она связана. Здесь антитетический контраст между изображением и музыкой придает обоим новое каче-

ство. Тот факт, что и в том и в другом случае музыка представляет собой цитату из автономных музыкальных произведений, еще более подчеркивает контраст между ее собственной первоначальной эмоциональной выразительностью и той, которую она приобретает в соединении с данными киносценами. Но сама киномузыка может быть использована таким же приемом в ином «эмоциональном толковании».

Мы уже говорили о трагическом контрасте между изображением, показывающим толпу выходящих из вагонов евреев, и веселым маршем, который исполняет в знак «приветствия» духовой оркестр в «Судьбе человека». Вряд ли мыслим большой контраст между изображением и музыкой, более выразительного эмоционального комментария вообще невозможно себе представить. Драматургический контрапункт состоит здесь в том, что музыка своим собственным выразительным и смысловым содержанием противоречит зрительному изображению.

Музыка интересно используется там, где она должна порождать у зрителей определенные эмоциональные установки, то есть пробуждать симпатии или антипатии к показанному на экране содержанию. Например, в фильме «Палачи тоже умирают» при появлении в кадре портрета Гитлера резко диссонирующий звук, вдруг раздающийся в музыке, действует как шок с совершенно определенной негативной эмоциональной нагрузкой. Музыка пытается собственными средствами направить в определенную сторону отношение зрителя к показанному предмету. В фильме «Происшествие на Окс-Боу» печальная народная мелодия негритянской лесенки всегда выступает как символ и характеристика негров, особенно в тех сценах, где показываются негры, безвинно приговоренные Ку-клукс-кланом к смерти и где один из них пишет прощальное письмо, а также в сцене, где это письмо прочитывается его родным после того, как он сам был подвергнут линчеванию. Этот проникновенно-грустный мотив, наряду с задачей, Дать этническую характеристику героя, должен также пробудить к нему сочувствие кинозрителя.

Музыка как основа вчувствования не обязательно должна относиться к сфере переживания людей. В совместном польско-немецком фильме «Молчаливая

звезда» зловещая иллюстрация к ландшафту на мертвой планете Венера достигается средствами электронной музыки, которая вдруг совершает скачок, превращаясь в обычную легкую музыку, когда астронавты возвращаются в ракету. Теперь музыка воплощает знакомую, почти уютную «земную» обстановку, точно так же, как только что она характеризовала зловещий ландшафт «чужой» планеты.

Подобное музыкальное обобщение сцены, эпизода или даже целого фильма встречается очень часто. Нередко также музыка продолжается дольше, чем самый фильм. (Я считаю весьма целесообразным средством давать при помощи музыки эмоциональную развязку фильма.)

Интересны случаи, когда музыка как эмоциональный комментарий опережает представленное на экране действие. В фильме «Генерал делла Ровере» в сцене, происходящей в тюрьме, немцы вызывают арестованных по фамилиям. Музыка своим эмоциональным выражением (глухая барабанная дробь, ритм марша, мрачный тембр звука) заставляет зрителя предчувствовать предстоящее: казнь заключенных.

Несколько иначе, хотя тоже по принципу поли-функциональности, происходит эмоциональная подготовка будущего в польском фильме «Дороги жизни». Герой фильма, затравленный людьми, не смоавший найти своего места в обществе, бродя по городу в качестве страхового агента, посмотрел с лестницы в окно и вдруг увидел на улице рабочую демонстрацию, которую разгоняет полиция. Толпа редет, люди разбегаются, но сопровождающая эту сцену музыка нисколько не ослабевает. Наоборот, она нарастает, становится громче, превращается в гигантскую. Она уже играет в самом герое, относится к его переживаниям, вопреки тающей на улице толпе. Музыка говорит нам, что герой понял смысл своей жизни и что в нем растет осознание его собственного будущего пути Эта музыка (последней сцены первой части фильма) оповещает зрителя о дальнейшем пути героя и до некоторой степени о направлении, в котором будет разворачиваться действие во второй части фильма («Под фригийской звездой»).

В советском фильме «Мать» музыка и изображение тоже выступают в двоякой временной перспективе: в кинематографическом настоящем и как возвещающие о непоказании кинематографически будущем рабочего движения. Кроме того, изображение и музыка представляют две противоположные линии развития: зрительная сфера — разгром рабочей демонстрации; музыка, наоборот, возвещает о будущей борьбе рабочего класса. Здесь «эмоциональная информация» не только выходит за пределы этой сцены, но и за пределы всего действия; она сообщает о его продолжении, вообще не показанном в фильме. Она открывает перспективы и на будущее, чего не делает изображение.

Для выполнения функции такой эмоциональной подготовки, хотя и на коротком отрезке, музыка пользуется интересным приемом в английском документальном фильме «Победа в пустыне». Перед наступлением на армию Роммеля в центре экрана видны часы, которые держит в руке английский офицер. Солдаты готовы к атаке, но на экране полная неподвижность. Однако неподвижность пронизана повторяющимся единственным пронзительным звуком, который постепенно повышается, тон за тоном, октава за октавой до того момента, когда и в изображаемых кадрах и в музыке разражается буря. Здесь звуковые средства служат главным динамизирующим началом, которое одновременно усиливает напряжение и возвещает о следующей сцене. Звуковые средства позволяют зрителю яснее почувствовать внутреннюю напряженность статического изображения, лучше вжиться в его значение.

В последние годы встречается еще и другая форма использования музыки как основы для вчувствования зрителя, а именно повторение определенного музыкального фрагмента, более или менее длинной музыкальной фразы на протяжении всего фильма, сопровождающее совершенно различные по содержанию сцены. Это повторение образует как бы эмоциональный общий знаменатель всего произведения, создает его центральный «тон». Выполнять эту роль музыке помогает многозначность ее выражения. (Однако такая условность стала теперь чересчур избитой.) Она действует как вполне свободный контрапункт зрительной

и звуковой сферы, а также как довольно свободно размещенное в фильме музыкальное «остинато». Кроме того, воспринимаемое зрителем повторение такого характерного мотива служит еще одной задаче: каждое новое повторение этой фразы наслаивается на ассоциации со всеми теми сценами, с которыми она уже была связана в данном фильме. Свою функцию — объединить эмоциональную атмосферу всего фильма — она лучше выполняет с каждым новым повторением.

Приведем несколько примеров. В польском фильме «Последний день лета» один и тот же мотив, звучащий издали на окраине, многократно повторяется на протяжении всего фильма между обрывками весьма лаконичного диалога, и когда оба героя молчат, и во время их разговора, причем мотив каждый раз функционирует иначе: то это символ далекой жизни, не похожей на жизнь оступившихся в ней юноши и девушки, которые встретились на пустынном берегу осеннего моря в последние мгновения своей жизни; то он выполняет функцию заднего плана, как эмоциональная окраска рассказа о бессмысленности жизни этих людей. Мотив повторяется еще и как признак пустынности берега и необъятности моря. Он звучит издали как одинокий зов жизни, когда юноша бросается в воду и девушка остается одна. Неизменный в своей музыкальной структуре, но выполняющий различные функции, этот мотив неотъемлем от фильма в целом. Мы ждем его возвращения, он является связующим звеном различных по содержанию, но одинаковых по настроению сцен.

В такой же роли, только при более дифференцированных средствах исполнения, выступает одна и та же мелодия в польском фильме «Поезд». Тягучая, полная горечи, она сопровождает различные сцены, всегда показывая их «подтекст» — человеческое одиночество. Она звучит, сопровождая титры, когда люди спешат на поезд, затем, при первом появлении героини, сопровождает кадры, в которых мимо идущего поезда мелькают безлюдные поля; эта мелодия возвращается вновь в сцене сближения обоих пассажиров и когда на конечной станции они расходятся в разные стороны, каждый навстречу своей одинокой судьбе.

Это меланхолический, лишенный всякой надежды мотив, но он активен, и активность его касается чего-то другого, только не конкретно показанных сцен, образов, ситуаций. Он служит эмоциональным символом атмосферы целого.

Такое воздействие музыки часто ускользает от сознания зрителя. Вызывая у него единую эмоцию, оно позволяет ему субъективно сопоставить разрозненные, ко в то же время связанные между собой фабулой отрезки зрительного ряда.

11. Музыка в функции символа

В основе киномузыки в функции символа лежат совсем другие факторы, чем в основе тех ее функций, о которых говорилось выше. Роль символа музыка выполняет тогда, когда своими звуковыми структурами или некоторыми чертами этих структур она указывает на нечто совершенно иное, чем она сама, на нечто такое, чего не может показать и киноизображение.

Чтобы было понятнее, попробуем сформулировать условия, при которых какое-нибудь явление может превратиться в «символ», в отличие от таких понятий, как «знак», «представление», «выражение».

Символом может быть предмет, имеющий двоякое содержание: собственное, к которому принадлежит весь комплекс его свойств, и другое, на которое мы ориентируемся благодаря этим его характерным особенностям. Другими словами: предмет А может символизировать предмет В, если мы, воспринимая А, направляем свое внимание через посредство А на В. Например, скипетр — это символ власти, лев — символ силы, кольцо — символ супружеской верности. Между кольцом и верностью нет никакой общности свойств, но существует определенная связь клятву в верности при заключении брака сопровождает обмен кольцами; государь держит в руке скипетр; лев — чрезвычайно сильное животное. Звуковые явления тоже выполняют функцию символов: колокольный звон служит не только признаком того, что начинается церковная служба, но и представляет собой символ целого

комплекса обстоятельств, связанных с религией; фанфары не только означают, что прибыл государь, но и служат символом власти и т. п. Между предметом; служащим символом, и тем, что он символизирует, должны существовать определенные связи, пусть даже только ассоциативные.

Иначе обстоит дело в случае изображения. Один предмет изображает другой (например, фотография — артиста театра), когда между обоими существует какое-либо сходство, общность свойств, которые позволяют нам узнать в изображаемом предмете изображенный предмет, то есть его десигнат. Например, картина изображает фигуру человека, или дерево, или цветок, хотя сама она не человек, не дерево и не цветок.

Опять-таки иначе обстоит дело со знаком. В основе того, что один предмет служит знаком другого, лежит условность. Что касается языковых знаков, то обозначением предмета в языке попросту служит его название. Между названием предмета и им самим нет никаких общих черт (за исключением случаев ономотопеи) . Знаком может быть, конечно, и сигнальный гудок, то есть звуковое явление, и дорожный указатель, то есть зрительное явление. Ни тот ни другой не представляют собой речевых знаков (названий), но тоже служат определенными знаками. Первый сообщает о приближении автомобиля и связанной с ним опасности, второй указывает на близость поворота, железнодорожного переезда и т. п.

Наконец, о выразительности мы говорили тогда, когда отдельные обороты речи или целые художественные произведения и т. п. вызывают у нас представления, эмоции, мысли, которые мы приписываем их авторам. Мы говорим, что человек выражает свою мысль, что художник выражает в художественном произведении свои чувства, свое настроение, свое мировоззрение и т. п.

Музыка тоже может выполнять эти задачи, правда иначе, чем литература или другие виды искусства. Музыка может изображать (только в самых общих чертах, например иллюстративная музыка), может выражать эмоции, может символизировать. Она только не может обозначать, так как не имеет

собственного семантического слоя¹. Все это относится и к киномузыке.

Киномузыка может пользоваться собственными музыкальными символами и при этом символизировать либо только определенные свойства изображаемых предметов, либо целые комплексы предметов, либо связи между ними. Музыка осуществляет эту функцию символа либо благодаря определенным звуковым свойствам, либо при помощи целых музыкальных структур и даже длинных фрагментов музыкальной ткани. Порою, хотя и реже, символическую роль могут играть звуковые эффекты.

Лучше все это поясняют примеры.

В приводившейся выше сцене из английского фильма «Частная жизнь Генриха VIII» палач точит свой меч перед казнью Анны Болейн и при этом насвистывает мелодию в последовательно повышающихся резких тонах. Это насвистывание служит здесь не только признаком безразличия, с которым палач готовится к умерщвлению человека, но и символом остроты меча, то есть чисто осязаемого свойства показанного предмета, свойства, которого не может показать сам по себе кадр. Музыкальная символика достигается здесь перенесением свойств клинка — «остроты», «тонкости» — на насвистываемые звуки. Таким образом, здесь посредством звукового качества музыкального элемента внимание зрителя сосредоточивают на осязательном качестве показанного в кадре предмета, и он лучше понимает смысл этой сцены. Благодаря этому символу в художественном высказывании возникает эллипс, и оно тем самым усиливается. Композитор рассчитывает здесь на соответствующие ассоциации зрителя, позволяющие ему понять эту символику.

Но символика музыкальными средствами может касаться гораздо более сложных вещей. Музыка как символ целого комплекса идей, мыслей, чувств появляется в фильме «Молодая гвардия» в сцене, когда обреченная на смерть группа молодых борцов поет в тюрьме песню «Дивлюсь я на небо», а гестаповцы тщетно пытаются заставить их замолчать. Здесь песня является символом конфликта двух сил и величия духа

¹ Более подробно об этом см.: 497; 481.

молодых героев. Другим примером этого служит польский фильм «Непокоренный город». В одной из покинутых обитателями квартир в разрушенной нацистами Варшаве прячется «варшавский Робинзон». В квартиру вдруг входят нацистские солдаты, и один из них заводит граммофон, но игла кружится все время по одной и той же бороздке треснувшей пластинки, мотив каждый раз обрывается и упорно возвращается к началу. Музыка «остановилась», как и жизнь в вымершем городе. Эта музыка действует на зрителя как явный звуковой символ всего положения.

Сюда относится также та сцена из чешского довоенного фильма «Ревизор», где показаны головы женщин, рассказывающих о приезде ревизора. При этом звучит быстро сменяющийся музыкальный мотив, секвентно повторяющийся во все более высоких регистрах, в бурном и скором темпе. Это символ сплетни, стилизация голосов судачащих кумушек. Характерное качество сплетни (то есть того, как одну и ту же новость торопятся передать каждый раз новые лица, круг которых беспрестанно расширяется) находит превосходное отображение в этой секвенции одного мотива. Убедительность этого символа очень велика, кроме того, он вносит в сцену некоторый комический смысл.

В фильме «SOS — Айсберг» одинокая, мрачная, медленно развивающаяся, тягучая мелодическая линия кларнета служит символом одиночества горстки исследователей, затерянных в неизмеримой ледяной пустыне Антарктики. Благодаря аэросъемке видно, насколько одинока и покинута эта кучка людей, исчезающая среди айсбергов. Здесь музыка (единственная мелодическая линия) символизирует своими средствами положение этих людей в бескрайней глуши, тишине и безмолвии ледяной пустыни.

В проанализированных примерах характер символизирующих звуковых структур определялся тем или иным содержанием кадра. Носителями музыкальной символики были либо некоторые свойства звукового материала, либо способ использования этого материала. Очень часто символическое значение имеют также стиль используемой музыки, специфические музыкальные жанры или деформации известного музыкального стиля.

Шостакович очень часто символизирует общественную среду, в которой разыгрываются определенные сцены фильма, посредством определенного стиля музыки. В таких фильмах, как «Златые горы» или «Новый Вавилон», цитаты из «Прекрасной Елены» и «Орфея в аду» Оффенбаха символизируют буржуазную среду; образ старого помещика-дворянина символизируется мотивом прежнего царского марша «Гром победы», образ помещицы — сентиментальной французской пасторальной песенкой. В «Новом Вавилоне» композитор контрапунктически противопоставляет даже мотивы из «Орфея в аду» и из... «Марсельезы», что символизирует социальные противоречия изображаемой в фильме среды.

Так же поступает Шеффер в фильме «Леонардо да Винчи», где сферы интересов гениального художника связываются с музыкой разных стилей: мир его видений живописца символизирует музыка, очень нежная по тембру, выражению и инструментовке, музыка, стилистически неотъемлемая от его времени; мир его идей как строителя, конструктора боевых машин («Косы, разящей людей»), напротив, — «конкретная» музыка, полная диссонансов на фоне взрывов, стрельбы, шума битвы; эскизы собора св. Петра в Риме символизируются при помощи органной музыки и т. п.

Подобную символику содержит также польский фильм «Запрещенные песенки». Музыка представляет здесь два разных мира, два круга интересов внутри польского общества в годы оккупации. Мазурка Шопена, которую играют на тайном концерте в частном доме, наслаивается прямо на грубые звуки джазового оркестра, раздающиеся из танцевального зала, а распеваемая уличным певцом патриотическая песня — на отрывистый марш нацистского отряда. Здесь одновременно происходит борьба двух звуковых стилей, символизирующая противоречия двух миров.

Этот вид символики в более крупном масштабе превращается в ось упомянутых выше французских фильмов «Ночные красавицы» и «Мой дядя»; здесь осью Драматургии служит борьба двух звуковых миров — музыки и шумов.

Символизация какой-либо среды при помощи музыки, соответствующей этой среде, уже стала излюблен-

ным художественным приемом кинокомпозиторов. Здесь речь идет просто о характеристике этой среды посредством связанной с нею музыки, которая выполняет задачу косвенного, обобщенного отображения и может стать символом очень многих ситуаций.

В фильме «Александр Невский» в сцене боя посредством музыки дается такая символическая характеристика обеих борющихся сторон; в фильме «Изменчивое счастье» банальные шлягеры характеризуют польскую офицерскую среду периода между двумя войнами; и когда вдруг в другом кадре звучит отрывок из «Ромео и Джульетты» Прокофьева, то он приобретает смысл символа любви. Интересный музыкальный символ мы обнаруживаем в американском фильме «Мой друг Шейн». Наслоение двух лейтмотивов, которые относятся к двум персонажам фильма (к главному герою и жене фермера), символизируют чувства этих людей друг к другу; само же изображение ничего об этом не говорит до самого конца фильма, и символом зарождающейся между ними любви является только музыка.

Звуковую символику среды мы находим в фильме «Петербургская ночь». Вид окутанного туманом Петербурга, его домов, улиц и парков все время сопровождается упорной барабанной дробью — символом военной муштры царского самодержавия. Правда, это относится не к зрительным кадрам, а к чему-то лежащему вне их пределов, но связанному с картиной и тяготеющему над нею — к царящей в этом городе атмосфере.

В фильме «Скотт из Антарктиды» в сцене, когда умирающий в полном одиночестве Скотт записывает последние слова в блокнот, в музыке звучит хорал как недвусмысленный символ смерти, и закадровая музыка обращена к зрителю.

Иную символику содержит французский фильм «Охотники за солнцем». Сцена мобилизации живущих в горах крестьян дается в подробном эпизоде, где кадры, показывающие спускающихся с гор крестьян, чередуются с кадрами, в которых с гор низвергаются бурные ручьи; чем больше растет толпа, тем мощнее становятся потоки; это очень удачная кинематографическая метафора. Такое чередование кадров происходит под звуки единого нарастающего потока музыки

от пианиссимо до насыщенного звучания человеческих голосов и всего оркестра. Символизация «людского потока» дается здесь в разных аспектах (люди, ручьи, музыка); но именно музыка объединяет эти показанные в кадрах «потоки» и обобщает их своей собственной звуковой символикой.

Порой символически иллюстративные функции могут даже выполнять такие формы автономной музыки, как фугато. Органное фугато используется Шостаковичем в сцене стачки в фильме «Златые горы»: все новые и новые рабочие и группы рабочих, охваченные одной и той же мыслью (которую характеризует одна и та же тема), присоединяются к толпе бастующих; при этом в музыкальную ткань включаются все новые и новые голоса фугато. Здесь налицо некоторая аналогия движения между кадром и музыкой. Растущая емкость звучания, основанного на одной теме, служит символом распространения одной и той же идеи среди все большего числа людей. Таким же образом в австралийском фильме «Покорители степей-» композитор использует экспозицию фуги для сцены отгона больших стад рогатого скота, а в английском фильме «Первый из немногих» фугато отражает в музыке появление самолетов, один за другим вступающих в действие. Здесь музыкальная структура соответствует структуре содержания сцен и воспринимается как вполне понятный символ.

Деформация звукового течения тоже может быть использована для символизации. В упомянутом уже фильме Шеффера «Леонардо да Винчи» в сцене, где на экране появляется картина художника «Тайная вечеря» с разъеденными красками и пятнами сырости, посреди грегорианского хорала, сопровождающего эту сцену как музыкальный коррелят, возникает характерный «ядовитый» шум, которым превосходно символизируется «разрушение» картины.

К символике посредством деформации звука принадлежит также сцена полонеза из польского фильма «Пепел и алмаз». Здесь искажение, деформация известного полонеза A-dur Шопена является символом весьма сложных психологических явлений: «фальшивого» положения группы спекулянтов в первые дни после освобождения во второй мировой войне. Мы уже под-

робно останавливались на этом примере в другом месте.

Такую же роль играет деформация мотивов марсельезы в фильме «Война и мир». Сначала эти мотивы звучат победоносно и звонко, сопровождая сцены сражений во время похода наполеоновской армии в Россию; затем, в сценах отступлений французов, они искажены и раскромсаны, что символизирует распад и поражение армии Наполеона.

В кино символами могут служить также шумовые эффекты. В советском фильме «Мать» «играет» звук падающих из водосточной трубы капель. Сначала он слышен, когда мать стоит у водосточной трубы, а потом, когда фигуры матери уже больше не видно, эти монотонно падающие капли служат хватающим за душу символом печали повседневной жизни героини фильма, и режиссер рассчитывает на возникновение у зрителя такой ассоциации. Прекрасно использован в качестве символа шумовой эффект в фильме «Чапаев»: в сцене, где денщик просит полковника отменить смертный приговор его брату, офицер вдруг захлопывает чернильницу. Этот звук имеет символический смысл: ибо стук крышки говорит нам о том, что «дверь захлопнулась» и приговор будет приведен в исполнение.

В некоторых случаях роль символа может выполнять человеческая речь, независимо от ее семантического значения. В советском фильме «Партийный билет» есть сцена исключения героини из партии: кадр показывает только ее голову, которая опускается все ниже и ниже по мере того, как кто-то за кадром подсчитывает голоса участников собрания, высказавшихся против нее. Этот голос, как *pars pro toto* (часть целого), символизирует мнение всего коллектива, служит символом решения всех собравшихся.

Некоторые формы символизации не подходят ни под одну из вышеуказанных групп. Например, в фильме «Скотт из Антарктиды» на картины ледяной пустыни наслаивается музыка, казалось бы, совершенно чуждая содержанию этих сцен: поет одинокий женский голос, и в пустыне слышится эхо. Этот голос, принадлежащий к миру, покинутому исследователем, является символом его связи с тем миром, а эхо, которое он вызывает, связано с изображаемым миром ледяной пустыни и со сво-

ей стороны символизирует ее огромное пространство и ее безлюдье. И так, в этом приеме объединяются элементы, которые символизируют явления, принадлежащие к различным пространствам: к изображенному на экране пространству и к пространству, воображаемому героем

Музыка также и в этой роли может быть очень прочно спаяна с кинодраматургией. Она может углублять и дополнять художественное высказывание изображения, а также вводить специфические эллипсы визуальной сферы, которые всегда служат одновременно средством, усиливающим выражение.

Музыка может символизировать как простые элементы, так и очень сложные ситуации и комплексы явлений. Она может относиться к слою изображаемых предметов и их свойств, к фабуле, а также и к психологическим переживаниям персонажей фильма или целых групп людей.

12. Музыка как средство предвосхищения действия

К основным принципам современной кинодраматургии принадлежит стремление к целостному характеру развития действия, к интеграции мозаичного, эпизодического и в зрительной и в звуковой сферах. Фактором, который объединяет в одно драматургическое целое изображаемые в кадрах эпизоды, вставки, сцены, является фабула. Музыка тоже может этому способствовать.

Наряду со всеми вышеописанными функциями музыки, из которых некоторые преимущественно касаются деталей кадра, а другие, напротив, более длинных эпизодов или всего фильма в целом, очень важна функция объединения нескольких сцен в единое выразительное целое. Речь идет здесь о той функции музыки, при осуществлении которой музыка опережает ход действия, возвещает о направлении его развития, предвосхищая своим характером дальнейшее течение действия. В этой функции музыка служит двум драматургическим задачам: подготовке зрителя к определенному содержанию и одновременно внутренней связи ряда следующих одна за другой сцен. Обе функции носят в пер-

вую очередь формообразующий характер. Однако, поскольку в каждом художественном произведении все, что должно выполнять конструктивные задачи, одновременно служит цели выявления содержания, эта функция музыки представляет собой драматургическую функцию, часто основанную на асинхронных связях.

Как средство подготовки зрителя к дальнейшему развертыванию сюжета музыка может воздействовать в различных направлениях. Она может подготовить содержание и настроение одной или двух ближайших сцен, но и может своим выражением предвосхитить решение драматического конфликта, то есть пролить свет на весь дальнейший ход фильма в целом. Музыкальное предвосхищение драматического развития может совершаться и внутри кадра и за кадром. Музыка или шумовые эффекты, возникающие за кадром, могут подготовить зрителя к тому, что еще не вытекает из содержания кадра. Например, музыка часто сообщает о каком-нибудь персонаже прежде, чем мы его видим, и даже дает ему некоторую характеристику¹.

Итак, музыка вносит в кинематографическую ткань некоторое напряжение ожидания, она превращается в исходный пункт дальнейших кадров, содержание которых связано с нею.

В немецком фильме времен первой мировой войны «Ничейная земля» в кадре показано прощание на вокзале уезжающих на фронт солдат, а музыка сообщает уже об их дальнейшей судьбе, причем посредством тех звуковых элементов, которые обычно сопровождают сцены сражений. В советском фильме «Убийство на улице Данте» происходит наложение двух звуковых элементов; один из них относится к фактически зримым кадрам, а другой сообщает о будущих: мы находимся в парижской опере, и сквозь звуки оперной музыки начинает слы-

¹ Эту функцию музыка уже выполняла в опере, например в последней сцене «Дон-Жуана», где шаги командора (музыкально охарактеризованные глухими ударами литавр) предвещают что-то ужасное, что сейчас совершится, и в то же время представляют отдаленное непоказанное пространство, откуда на зов Дон-Жуана должна появиться надгробная статуя. Вспомним, что в «Сумерках богов» мелодия Зигфрида начинает звучать в оркестре задолго до того, как он появляется на сцене. Можно найти еще много подобных примеров

шаться, сначала тихо, а затем все более громко, отдаленный топот солдатских сапог еще до того, как публика узнает, что немцы напали на Францию. Этот топот не связан ни с изображаемой оперной сценой, ни с тем, что можно услышать в зрительном зале. Он используется здесь исключительно для уведомления, как средство звукового предвосхищения.

При каждом предвосхищении подобного рода мы имеем дело с «многоголосием» слоев в соответствующей сцене, с явлением асинхронности или звуко-зрительного контрапункта; и, кроме того, с наложением двух изображаемых времен, ибо кадр привносит свое собственное время, тогда как звуковой ряд уже до некоторой степени опережает зрительный и указывает на будущее развитие действия. Это будущее существует только в воображении зрителей, причем предсказанное музыкой время придает свою окраску настоящему, фактически изображаемому в кадре. Благодаря этому зритель понимает причинную и временную связь жизненных явлений; сцена приобретает новую масштабность, становится полнее и яснее, и именно в этом и состоит цель каждого нового художественного средства. Затем такой художественный прием вызывает в субъективных ощущениях кинозрителя повышенное напряжение и ожидание продолжения и в какой-то мере ускоряет кинодействие. Такая музыка усиливает чувство непрерывности зрительного развития.

Превосходным примером предвосхищения на протяжении короткого отрезка служит сцена венчания на царство в фильме Эйзенштейна «Иван Грозный». Камера скользит по одеждам царя, по атрибутам его власти, показывает церковь и фигуры духовенства все время под звуки церковного хора. Только в тот момент, когда глубокий бас дьякона поет «самодержцу всея Руси многая лета», изображение концентрируется на живом, гордом и волевом лице молодого царя, который находится в центре всей этой сцены. Текст песнопения, подчеркнутый музыкальным сопровождением, задержка камеры на кадре, который показывает голову царя, — все это служит предсказанием характера его будущей власти и является превосходным примером продуманного усиления напряженности. В то же время музыка реально связана с изображаемой сценой.

Тот же фильм содержит еще один пример предвосхищения посредством музыки; это сцена прибытия к царю татарских послов из Казани. Их появлению в кадре предшествует изменение характера музыки — грозно звучащая барабанная дробь; музыка prepares зрителя к какой-то опасности, к чему-то неведомому. Характер этой музыки отчасти даже предвосхищает содержание известия, которое принесли ханские послы, ибо она вызывает у слушателей ассоциации, связанные с войной. Здесь функция музыки состоит в том, что она и сообщает о прибытии послов, и предвещает объявление войны.

Мы уже приводили в качестве примера сцену в тюрьме из фильма «Генерал делла Ровере», где немцы вызывают по фамилиям некоторых заключенных. Сопровождающая ее музыка своим трагическим выражением и мрачной барабанной дробью сама говорит нам о том, что заключенных вызывают на казнь.

В фильме «Запрещенные песенки» на экране дана пустая комната одного из героев, где стоящий на буфете календарь показывает 31 июля 1944 года. Это канун Варшавского восстания. В залитой солнцем комнате царят покой и неподвижность. Но все трагическое содержание грядущего «завтра» заложено в сопровождающей этот кадр динамически нарастающей музыке, ибо ее драматическое усиление уже сообщает о завтрашних событиях. Эта музыка не связана с изображаемым миром, она предназначена только для зрителя — подготавливая его к будущим событиям, содержание которых уточнено в дальнейшем. Тем самым музыка придает кадру новую масштабность. В апогее нарастания музыки на спокойный еще кадр наплывает сцена подготовки к бою.

Музыкальное предвосхищение, характеризующее содержание дальнейших сцен фильма, мы обнаруживаем в советском фильме «Златые горы» в сцене забастовки, где задолго до показа на экране приближения карательного отряда музыка резким, сулящим недоброе галопом сообщает о его прибытии и его действиях. Музыка намечает содержание ближайших сцен, служит импульсом для их зрительного воплощения. Но этот галоп одновременно выполняет и другие функции. Он представляет непоказанные части кинематографического

пространства, движение в этом пространстве и даже информирует о характере происходящих событий. Асин-хронность служит здесь основой интеграции нескольких различных по содержанию зрительных эпизодов.

Опережающие действие звуковые элементы могут также иметь значение импульса, определяющего дальнейшее развитие фабулы. Пример этого — сцена из советского фильма «Петр I», где звон церковных колоколов служит для царя импульсом к действию, а именно он наводит царя на мысль о том, что если расплавить колокола, то можно получить медь, столь необходимую для развития промышленности в России. Тот же метод применен в итальянском фильме «Процесс против города»: слова песни, напеваемой героиней, как и весь характер этой песни в целом, заставляют судью понять, что причину совершенного убийства следует искать в предательстве мафии. Тут музыкальный фрагмент в своей естественной роли определяет дальнейший ход действия. Музыка не опережает действия, но причинно определяет дальнейшие его фазы.

Музыкальное предвосхищение, подготавливающее характер следующих сцен, может иметь место не только перед самыми сценами, но и задолго до них. В этом случае оно заранее дает некоторую общую характеристику одного из связанных с действием персонажей. В фильме Хитчкока «Окно во двор» уже в первой сцене встречи будущего убийцы с одной из соседок внезапный резкий диссонирующий аккорд бросает тень ужаса на образ старого господина. Здесь музыка выступает не как причина развития следующих сцен и не подготавливает зрителя к их содержанию; она только совсем неявно, в общих чертах сигнализирует об уже чреватой конфликтом атмосфере, которая связана с этим образом.

Из всего изложенного мы видим, сколь различно может быть использована музыка в кино в качестве средства предвосхищения.

Конечно, шумовые эффекты тоже могут выполнять роль предупреждения. Сюда относится уже неоднократно приводившийся пример из фильма «Броненосец «Потемкин», когда данный в акустической сфере топот солдатских сапог по лестнице слышен много раньше, чем лестница показана на экране. Часто эту функцию выполняет гром при надвигающейся грозе, грохот поезда

и т. п. Разумеется, таким образом преимущественно предвосхищаются непосредственно следующие кадры. Функцию элемента, который предвосхищает последующую сцену, может также выполнять речь. Бывает, что последние слова, заключающие какую-нибудь сцену, определяют содержание следующей сцены, подготавливая зрителя семантическим значением слова. Например, в фильме «Совет богов» кто-то произносит слово «родина», и уже в следующем кадре действие продолжается на родине; или на заседании у председателя правления химического комбината возмущенный инженер указывает на то, что новая продукция — это «игра с войной», и уже в следующей сцене при типичном для кино эллипсе показаны сцены войны. В начале фильма «Овод» кто-то произносит слова «австрийские полки», а в следующем кадре уже показано их вторжение. Превосходный обратный пример мы находим в известном польском фильме «Мать Иоанна от ангелов», где в первой же сцене после долгого перезвона монастырских колоколов первое произнесенное слово связано со звоном колокола звукоподражательно и указывает на тягостную жизнь в монастыре. Таким путем достигается целостность и непрерывность различных акустических явлений, которые представляют собой «предформу» новейших тенденций использования акустической сферы в звуковом кино.

13. Музыка как композиционно объединяющий фактор

Весь прежний ход мыслей подводит нас прямо к проблеме той функции киномузыки, когда она объединяет развитие зрительных элементов и тем самым служит композиционно организующим фактором.

В первую очередь следует еще раз указать, что мы исходим в своих исследованиях из точки зрения диалектического единства формы и содержания. Когда мы говорим в настоящем разделе о функции музыки как формообъединяющего фактора, то необходимо подчеркнуть, что всякое формальное средство является одновременно средством раскрытия содержания, что оно может функционировать как средство формального объединения только в том случае, если элементы содержания дают ему такую возможность.

Итак, музыка может связывать между собой, разумеется иначе, чем фабула, несколько зрительных отрезков фильма. Действие соединяет отдельные зрительные куски по принципу их причинной связи, опирающейся на роль отдельных персонажей фильма, на их образ действий, на их предполагаемые психологические переживания и т. п. Музыка же связывает их своей выразительностью, своим стилем, национальным характером, своими лейтмотивами. И в этой функции музыка является активным элементом по отношению к ходу фильма.

Мы не касаемся здесь того способа связи внутри фильма, который возникает в результате замкнутого и непрерывного течения музыки. За исключением редких случаев, киномузыка не непрерывна; ее форма определяется в каждом фильме путем сочетания со зрительным рядом. Только короткие музыкальные эпизоды образуют в киномузыке законченное по форме целое. Музыкальные формы киномузыки мы рассматриваем в другом месте. Здесь нас интересует та функция музыки по отношению к изображению, в которой благодаря своей непрерывности она превращается в цементирующий фактор смежных сцен, когда она служит общим знаменателем для различного зрительного содержания. Уже в описанных ранее функциях предвосхищения содержания музыка действовала объединяюще, ускоряя и дополняя внутреннее развитие фильма; тем самым она также композиционно соединяла следующие одна за другой сцены фильма. Подобные задачи она может выполнять и другим способом.

Еще в «Заявке» Эйзенштейна, Пудовкина и Александрова, касавшейся больше речи в фильме, чем музыки, приводится постулат асинхронности как средства к объединению отдельных зрительных отрезков при помощи звукового ряда; это можно отнести также и к музыке. Из постулата асинхронности возникает простейший вид формальной связи, осуществляемой посредством музыки. Если показанное пространство окажется с самого начала связанным с определенным типом музыки и кадр затем сменится, то продолжающая звучать музыка будет представлять прежнее пространство и свяжет оба кадра между собой. Звуковой фактор берет на себя здесь ту роль, которая принадлежала прежде только горизон-

тальному монтажу: он разъясняет связь между содержанием обеих следующих одна за другой сцен. Звук превращается здесь в посредника, указывающего на скрытый подтекст, связывающий обе сцены и недостаточно ясно выраженный посредством одного зрительного кадра или одних звуковых элементов. Ясно выразить этот «подтекст» позволяет только соединение трех элементов: двух различных по содержанию кадров и связывающего их звукового элемента. Воздействие звукового элемента в этой функции может быть эпизодическим, но оно может простирается на дальнейшее развитие действия и даже выходить за его пределы, что влияет на наше понимание всего действия в целом.

В основе развития зрительного ряда фильма лежит монтаж: соединение отдельных кадров, сцен, эпизодов в совершенно определенной последовательности, в определенном темпе и ритме либо по принципу сходства, либо по принципу контраста элементов содержания или даже противоречий, резких монтажных сопоставлений и наплывов. Все это составляет основу структуры произведения киноискусства. Сюда, кроме того, относятся такие средства кинотехники, как затемнение и более яркое освещение кадра, проникновение кадров, наложение, затуманивание (нерезкая съемка), деформация кадров и, наконец, замедленная, или цейтраферная, съемка. Все это способствует выразительности, акцентирует содержание.

Музыка тоже может различным образом входить в ткань фильма и исчезать из нее в зависимости от ее функции в каждом данном зрительном отрезке. Это может происходить: путем резких монтажных сопоставлений, путем переплетения с другими музыкальными или шумовыми элементами; путем постепенного появления звуков из тишины и постепенного их затихания; путем трансформации музыкальных структур в другие звуковые явления, например в шумовые эффекты, путем перехода с переднего плана на задний, на фоне которого возникают другие звуковые явления, более важные для этого отрезка фильма; путем наложения двух различных звуковых планов, путем пространственной приближения или удаления

Все эти методы звукового монтажа служат фабуле и подчинены ей. Однако некоторые из них выполняют еще

функцию связывания зрительных кадров, и мы их сейчас рассмотрим.

Простейшим видом композиционной связи следующих одна за другой сцен является распространение музыкальной фразы на несколько различных по содержанию сцен. Музыка — это то объединяющее начало, которое благодаря единому характеру выражения и единому звуковому развитию обобщает эти различные сцены и подчеркивает их связанность. В сцене воздушного нападения на Москву из фильма «Летят журавли» пианист играет свой концерт, и эта музыка переплетается с грохотом бомбежки, а в следующей сцене, когда пианист уже прервал игру, тема исполнявшегося им произведения продолжает звучать в оркестре, когда он обнимает испуганную девушку. В обеих сценах музыка функционирует различно: сначала она выражает драматизм внешней ситуации, а именно бомбежки, а затем внутреннюю драму героя и героини. Тут меняется также характер функций одной и той же звуковой ткани: внутри-кадровая музыка превращается в закадровую, и внутренняя связь обеих сцен показана только посредством единой звуковой субстанции. Переход фортепианной темы в оркестровую — это тот единственный момент, который подчеркивает различие функций данной звуковой структуры.

В неоднократно упоминаемом нами японском фильме «Расёмон» настойчивое остинато связывает различные кадры, изображающие долгое блуждание одинокого дровосека в лесу. Это остинато выполняет две задачи: оно объединяет по форме и содержанию многочисленные кадры, изображающие различные части леса, и одновременно подготавливает зрителя к чему-то страшному, являясь носителем напряжения, эмоционально предшествующего содержанию дальнейших кадров.

Иначе использует остинато Прокофьев в сцене сражения из фильма «Александр Невский»: здесь оно соединяет различные куски большой картины битвы и одновременно выполняет функцию эмоционального объединения кадров, различных по содержанию, но единых в своей драматургической роли: все они показывают отдельные фазы того же сражения. Здесь в полной мере проявляется контрапунктическое взаимодействие зрительного и звукового течения. Музыка звучит слитно

и составляет контрапункт со сменяющимся зримым содержанием. «Вертикальный монтаж» функционирует здесь почти как музыкальная полифония.

Как фактор, связывающий различные кадры, действует также песня в фильме «-Под крышами Парижа» Камера медленно движется из одной квартиры в другую многоэтажного парижского дома, и в каждой обитатели напевают песенку «гавроша». В советском фильме «Цирк» все посетители цирка, передавая негритенка из рук в руки, поют ему одну и ту же колыбельную песню. Песня звучит непрерывно, хотя кадры, показывающие поющих, меняются. Вместе с маленьким черным ребенком колыбельная плывет от одного человека к другому. В обоих примерах песня, переходя от одного исполнителя к другому, является символом единства этих людей и одновременно средством композиционного объединения многих различных по содержанию кадров

Монтажная связь посредством музыки значительно проще, например, там, где какой-нибудь персонаж фильма бродит по улицам, лесам и полям, переходит мосты и при этом поет песню. Ритм этой непрерывно звучащей песни сопровождается быстрой сменой кадров, и песня, как и образ поющего, их связывает. Здесь одно на другое наслаиваются два различных «времени»: музыкальное и кинематографическое. Кинематографическое время конденсирует течение фильма, а песня, исполнение которой имеет свое нормальное время, цементирует содержание быстро сменяющихся зрительных кадров. Тот же метод мы наблюдаем в западногерманском фильме «Мы — вундеркинды»: в эллиптическом отрезке режиссер показывает марширующие ноги разных людей как символ долгих лет нацистского режима и сопровождает этот эпизод нормально звучащими звуками одного и того же марша. Кадры меняются — мы видим ноги солдат, детей, женщин, штатских людей, рабочих, штурмовиков, «вся Германия» марширует по приказанию нацистов; тут эллипс символизирует атмосферу принуждения, милитаризма, интеллектуального террора. Но звучащий при этом марш все время один и тот же. Он связывает вместе кадры, различные по содержанию и по изображаемому времени

Часто музыка объединяет и более сложные сцены, причем в музыкальных фильмах, где музыка выступает

в собственной роли, это является постоянным. В этих случаях даже совершенно сознательно замедляются темп фильма и его течение для того, чтобы музыка могла продолжаться столько времени, сколько нужно для ее исполнения.,

Нельзя забывать, что музыка в своей сущности более непрерывна, чем зрительный слой фильма. Скачки, столь часто и неожиданно практикуемые в зрительной сфере фильма, были бы в музыкальной иллюстрации совершенно невыносимыми для зрителя. Скачки в кадрах всегда понятны. Но всякая музыка, даже если она должна подчиняться зрительному ряду и быть фрагментарной, требует некоторого времени для развертывания своих звуковых структур.

Мы уже давно свыклись с тем, что специфика кино требует от киномузыки эпизодичности. Помимо песни, которая используется в своей естественной роли, или (гораздо реже) концертной музыки, нам обычно приходится иметь дело с короткими музыкальными кусками, которые фигурируют как часть подразумеваемого целого: в фильме фрагментом симфонии представляется ее исполнение полностью, какой-нибудь частью арии — весь оперный спектакль. Но и эти эпизоды имеют свою линию внутреннего развития, свои кульминационные точки, свое завершение и свой переход к тишине или к другому музыкальному или акустическому образу. В своем внутреннем формировании они должны отвечать как законам драматургического построения сцены, так и своим собственным музыкальным законам.

Трудность для кинокомпозитора заключается в необходимости подчиняться этой двойной закономерности, правильно понять зрительные акценты и сочетать их с акцентами музыкальными, то есть выявить внутреннюю связь музыки со сценой. Однако, поскольку динамика сцены выражается в различных элементах — чисто зрительных и моторных, психологических и исполнительских, относящихся к фабуле и эмоциональным,— все это требует специфической композиторской установки. Но киноискусство уже разработало свои собственные методы интеграции звуко-акустического ряда, в которых одной из главных проблем явилась необходимость связать воедино различные акустические элементы и всех их художественно объединить. Разу-

меется, при этом иногда приходится нарушать принципы чисто музыкальной конструкции.

развитие общего звукового течения придает непрерывность музыкальным эпизодам фильма Эта специфическая для музыки непрерывность помогает объединять весь ход фильма Отсюда возник первый известный кинорежиссерам принцип: перемена кадров не должна обязательно сопровождаться изменением музыки, но изменение музыки должно быть результатом коренных изменений в кадрах Единое развитие музыкального течения, один и тот же повторяющийся мотив при меняющихся зрительных кадрах концентрируют внимание зрителя на том, что есть общего в различных кадрах, что образует ось данного отрезка фильма. Освещению одного и того же события с нескольких различных сторон, переплетению кадров, различных по времени и месту изображаемого действия, противостоит единое музыкальное течение, приводящее их к общему знаменателю. Очень часто мы наталкиваемся на такие эффекты, когда, например, кадры, изображающие горящий шнур, переплетаются с кадрами, которые показывают, как передвигается часовая стрелка, или когда приготовления к казни сменяются изображением гонца, спешащего с вестью о помиловании осужденного, и т. и Музыка не дробится, чтобы каждый раз соответствовать быстро меняющимся кадрам, а составляет для них единый фон, который придает общее внутреннее напряжение обеим линиям зрительного развития. Она обращает внимание зрителя на тот момент действия, в котором встречаются обе его линии

Излишне подчеркивать здесь, что непрерывность музыки связана с единой линией того настроения, которое она подчеркивает Понимание этого лежит в основе важного второго режиссерского принципа: нельзя прерывать музыкальное течение, если это не обосновано содержанием кадров

Как известно, кино не дает полной непрерывности изображаемого действия, а отображает его, показывая в нескольких его отрезках, причем тоже не на всем их протяжении. Интеллектуальная деятельность зрителя сплетает эти звенья в цепь развивающегося единого действия. Зритель субъективно строит мосты между вос-

принимаемыми им фрагментами, действия и воссоздает из них его непрерывный ход. Это одна из важных условностей кино, и создаваемая ею установка при восприятии кинофильма отличается от установки зрителя в театре. Предметный характер зрительной сферы в кино позволяет воспринимать ее куски как представление целого. При восприятии музыки такая установка немыслима; для чувства непрерывности музыки решающее значение имеет только единство мотивов, темы. Кино не в состоянии уничтожить эту специфику музыки, хотя оно ее и сильно ограничивает. Короткие фрагментарные музыкальные куски, обусловленные развитием действия, и без того уже привели к некоторой атомизации киномузыки, так что о музыкальной форме в том смысле, как мы говорим о форме в автономной музыке, в кино-музыке вообще говорить не приходится.

Но внутренняя непрерывность музыкальных фрагментов в кино дает возможность использовать киномузыку как средство интеграции зрительных образов. Режиссеры применяют целый ряд художественных приемов, навсегда вошедших в технику звукового кино, что сопряжено с активным участием музыки в создании целостности сцены.

Рассмотренные нами выше примеры большей частью касались интегрирующего воздействия музыки в крупных эпизодах фильма. Еще чаще такое воздействие наблюдается при монтаже более коротких сцен. Так, например, один и тот же звуковой элемент может выступать в двух соседних кадрах, имеющих различное содержание: человек насвистывает мелодию, поднимаясь по лестнице, и продолжает ее насвистывать, находясь уже в квартире. Здесь и киноперсонаж и его насвистывание выполняют функцию связи. Но иногда звуковой структуре принадлежит самостоятельная роль, если она перескакивает на совершенно другие зрительные явления и одна функционирует как связующее звено. В фильме «Вива, Вилла!» звуки детской дудки непосредственно переходят в звуки боевого сигнала, раздающегося в полку повстанцев, которым командует отец только что трубившего мальчика. Эти звуки, связанные чисто акустической аналогией, должны указывать на родство обоих персонажей, а также на сходство их занятий: сын играет в войну — отец воюет за свободу.

Дальнейшее развитие этого метода состоит в том, что музыкальное течение распределяется на две различные сцены: в одной сцене кто-нибудь начинает мелодию, которую в следующей сцене подхватывает другой. В «Петербургской ночи» начатую героем-скрипачом мелодию подхватывают отправляемые в Сибирь ссыльные, напутствуемые его игрой. Здесь тоже заложено нечто большее, чем только формальная звуковая связь: мелодия скрипача принадлежит к тому же миру идей, представителями которого являются идущие в Сибирь революционеры.

Примеры такой не только внешней, но и внутренней связи мы находим также в фильме «Этого нельзя забыть». Мы уже упоминали о нем. Для центрального персонажа фильма музыка всегда ассоциируется с лагерным оркестром Освенцима. После войны на вечеринке начинаются танцы под радиомузыку, и в его воображении эта сцена превращается в картины лагерной жизни. Экран изображает его болезненные видения. Тут оба эпизода связывает звуковой элемент. Так же и здесь формальный элемент является одновременно элементом содержания.

В высшей степени интересные связи музыкальными средствами различных кадров, видений во сне и реального мира, изображаемого фильмом, мы находим в фильме «Ночные красавицы», не случайно так часто упоминаемом нами. Последний звук гаммы, которую играет ученица композитора, становится началом произведения, принадлежащего уже к миру снов учителя, причем первые звуки этого «приснившегося» сочинения рождаются из гаммы, которая еще звучит наяву. Или в другом эпизоде композитор, проснувшись, еще напевает мелодию, которую только что играла приснившаяся ему дама. Во всех этих эффектах музыкальные фрагменты лежат в основе связи между отдельными кадрами; но это всегда связь, выполняющая одновременно и композиционные функции, и функции, относящиеся к содержанию.

Разумеется, это касается не только музыкальных структур, но и шумовых эффектов. Последние выполняют функции связи путем перехода одного шума в другой. Например, вой фабричного гудка переходит в крики бастующих, полицейский свисток — в свисток паро-

воза и т. п. Интересный пример дает нам упоминавшийся английский фильм «Частная жизнь Генриха VIII», где нетерпеливый стук короля в оконную раму переходит в стук топора при сооружении эшафота для одной из королевских жен. Здесь мы сталкиваемся с явлением, аналогичным наплыву кадров, только звуковой «наплыв» при этом естественнее: например, переход стука аппарата Морзе в треск ружейной пальбы, имеющий место во многих военных фильмах, или стук швейной машины, переходящий в треск пулемета. В указанном примере действует акустическая аналогия, иногда одновременно подчеркивающая причинную связь между определенными сценами: ведь стук аппарата Морзе передал приказ начинать бой, а стук швейной машины ассоциируется у солдата с моментом, когда он потерял память.

Превосходный пример такого акустического наплыва дает нам известная сцена из «Судьбы человека». Когда солдат швыряет на пол пластинку со знакомым ему из концентрационного лагеря шлягером, возникший при этом шум переходит прямо в гул канонады, а кадр — в сцену боя. Здесь налицо двойной эллипс в содержании, возникающий вследствие перехода звуковых эффектов один в другой: пластинка вызвала в памяти солдата картины жизни в лагере и вновь пробудила в нем ненависть к фашистам. Звучание этой пластинки (режиссер заставляет зрителя самостоятельно сделать вывод об этой связи) привело его также к решению вернуться на фронт, ибо следующие сцены показывают нам героя в боевой обстановке.

Иногда скачок в изображаемом времени или во времени и пространстве совершается посредством одного связующего звукового элемента. В «Иване Грозном» завоевание Казани сопровождается колокольным звоном, но этим колокольным звоном режиссер тотчас же переносит нас в Москву. Один и тот же звон выполняет здесь иные функции и иную пространственную характеристику: в Казани он оповещает о победе русских, а в Москве символизирует встречу царя. Пространственный скачок совершается в кадрах; о скачке во времени мы можем лишь предполагать.

Иногда многократное повторение одного музыкального фрагмента диктуется содержанием фильма, тогда

оно выполняет не только соответствующие драматургические функции, но и функцию интеграции всего фильма как целого.

В немецком фильме «Дама и слепой» несколько раз повторяется музыкальная пьеса, которую играет слепой, что всегда мотивировано соответствующей фазой действия. Эта музыка врезается также в память слушателя, превращается в символ трагедии ослепшего солдата.

Иную роль играет музыка, интегрирующая течение фильма, когда она на первый взгляд кажется совершенно случайной: повторение одного и того же музыкального куска при различных ситуациях, к которым он функционально как будто бы совершенно не относится. Об этом уже говорилось в другом месте в связи с иными проблемами. Сюда, например, относятся короткий одинокий голос окарины в лирическом польском фильме «Последний день лета» или спетая на фоне оркестра лирическая мелодия в фильме «Поезд». Они объединяют не соседние кадры или сцены, а интегрируют весь фильм в целом. Настойчиво возвращающийся мотив как бы представляет собой в сжатом виде всю атмосферу целого, причем каждое его повторение имеет совершенно иной смысл: один раз он выражает одиночество человека, в другой — пустынность ландшафта, затем он может протекать полностью асинхронно действию или быть связанным с ним эмоционально. Такое «кинематографическое остинато» приобретает все большую выразительность только благодаря своему настойчивому возвращению. Это как бы лейтмотив, связанный не с персонажами или ситуациями, а с настроением целого.

Итак, мы видим, что музыка может интегрировать течение фильма в любом масштабе: начиная от двух непосредственно следующих один за другим кадров до развития целого, причем делает это различным способом. Эту функцию могут выполнять также шумовые эффекты. Вспомним об упорно повторяющемся шуме дождя в японском фильме «Расёмон». Звуковые элементы могут служить средством специфического монтажа, который относится уже к области технических средств современного звукового кино и иногда даже определяет характер сценария.

14. Полифункциональность и многоплановость звуковой сферы

Полифункциональность и многоплановость звуковой сферы в кино — это две различные проблемы. Мы можем говорить о полифункциональности, когда одна звуковая структура выполняет две или более различные задачи по отношению к другим факторам данной фазы фильма; о многоплановости мы говорим тогда, когда звуковой ряд сам состоит из наложенных один на другой нескольких звуковых или звуко-шумовых планов, причем каждому поручается определенная задача. Ясно, что многоплановость должна одновременно сочетаться с полифункциональностью; но полифункциональность может иметь место и при едином звуковом течении.

При анализе приведенных ранее примеров различных задач киномузыки мы уже наталкивались на многочисленные случаи, когда музыка выполняла не одну, а несколько функций по отношению к другим элементам фильма. Независимо от этого встречались примеры, когда звуковой ряд не ограничивался одной музыкальной или шумовой линией развития и объединял во внутреннем контрапункте два или несколько таких течений, наслаивал один на другой и переплетал между собой.

Как зрительный, так и звуковой ряды фильма могут функционировать либо в одном плане, либо в двух и больше планах, то есть сами по себе быть расслоены. Одно только соотношение между статикой заднего плана и динамикой драматического действия уже является доказательством «полифонии» внутри зрительного ряда. А наложение, например, речи или шумов на музыку, речи на шумы заднего плана доказывает, что звуковой ряд тоже может быть «многоголосым» и что «вертикальный монтаж» может быть так же сложен, как «горизонтальный».

Полифония элементов выражается в том, что в различных фазах фильма на передний план каждый раз выступают другие элементы. Таким образом создается многоголосие и в одной и в другой сферах. Эта полифония дает возможность показать одновременно разворачивающиеся различные драматургические линии, то есть параллельные линии, различные по своему значению для

действия. То, что раньше фильму приходилось давать во временной последовательности, теперь он дает в сжатой форме одновременно, и это приводит к динамизации драматургического развития, к новым художественным условностям.

Внутреннюю полифонию звукового ряда труднее применять, и зрителям фильма ее труднее понять, чем внутреннюю «полифонию» зрительной сферы. Она является достижением новых технических возможностей (стереофония) и расширившихся условностей бурно развивающегося звукового кино.

Остановимся сначала на примерах с единым звуковым течением, имеющим две функции, то есть одновременно выполняющим две различные задачи.

Вследствие «полифонического» характера зрительно-го ряда сопровождающая его — контрапунктически или синхронно — музыка может относиться к различным элементам зрительной сферы. Например, в сцене, где поезд идет по гористой местности, видной из окна вагона, музыкальная иллюстрация может касаться различных моментов: она может передавать шум идущего поезда, может своими средствами отображать величие проплывающих мимо гор, настроение пассажиров, предвещать характер событий, навстречу которым едут эти показанные на экране персонажи. Так, одна и та же сцена может быть самым различным образом воплощена в музыке. Она может также сопровождаться музыкой, связанной одновременно с различными моментами, например, на фоне стилизованного стука поезда в музыке может говориться о растущей тревоге или на фоне музыки, выражающей величие проплывающих мимо гор, говориться о лирическом настроении. Выбор зрительных элементов музыкального воплощения не случаен, он является результатом распределения этих элементов по степени их важности, что со своей стороны зависит от концепции режиссера и композитора.

Бифункциональность киномузыки большей частью порождается тем, что она одновременно подчеркивает определенные линии развития зрительно показанного действия и передает их внутренний смысл. Здесь музыка направляет два гетерогенных элемента действия по одной общей линии развития — внешнее движение в кадре и внутренние переживания героев, или может от-

ражать движение в кадре и одновременно давать обобщенную характеристику ситуации. Очень часто встречается, например, музыка, иллюстрирующая бурю, но «буря» относится также к «буре чувств», которую в этот момент переживает герой или героиня. Музыка здесь связана с двумя сферами, с визуальной и с предполагаемыми психологическими переживаниями героев. Вот другие возможности, музыка выступает в своей естественной роли, но одновременно служит для характеристики среды; или музыка в своей естественной роли служит одновременно основой для комментария, противоположного изображению; или с одной стороны музыка иллюстрирует движения, а с другой — служит символом различных неуловимых явлений и т. д.

Порою музыка содержит в себе и нечто значительно более сложное. Возьмем советский фильм «Депутат Балтики»: сегодня именины старого профессора, но никто не пришел его поздравить, так как он скомпрометировал себя сотрудничеством с революционным движением. Пожилые супруги грустно садятся за рояль и играют в четыре руки старомодные вальсы и польки. Эти старомодные вальсы указывают и на возраст обоих и на их старание преодолеть грустное настроение, но в то же время эта совместная игра символизирует их чувство взаимной привязанности и, возможно, связана с их воспоминаниями молодости. Сыгранные с запинками наивные сентиментальные мелодии вызывают у зрителя сильную реакцию. В этой сцене музыка выступает далеко за пределы своих непосредственных функций — музыки в своей естественной роли. От самого зрителя фильма в значительной степени зависит, как много он сумеет прочесть в ней для себя.

Приведем еще несколько интересных примеров полифункциональности развития музыкального фрагмента. Назову в первую очередь колыбельную песню из фильма «Мы из Кронштадта»; мать поет ее своему ребенку, но косвенно она обращена и к утомленным солдатам, которых приютили в крестьянской избе. Колыбельная песня имеет двоякое предназначение, и это подчеркивает камера, когда под звуки колыбельной она направляется на лица засыпающих солдат. Благодаря тонкому сочетанию изображения и звука на этих чужих людях переносится частица материнского тепла.

Явно полифункциональна музыка в подвергнутой уже анализу сцене венчания на царство из фильма «Иван Грозный». Многозначное использование музыки служит признаком особой киномузыкальной изобретательности. В этом отношении очень ярко проявил себя Прокофьев. Церковное пение выполняет в сцене венчания на царство следующие задачи: оно должно охарактеризовать обстановку, в которой разыгрывается эта сцена; оно должно представлять музыку в ее естественной роли; представлять непоказанные части церкви, где в этот момент находятся хор и дьякон; связывать меняющееся содержание показанных эпизодов; помогать зрителю прочувствовать настроение всей церемонии; кроме того, для слушателя эта старая церковная музыка может также символизировать определенный комплекс исторических представлений и вызывать все те эмоции, которые возникают у нас под впечатлением «архаичности» прошедших времен.

Чем больше функций выполняет музыка какого-нибудь фрагмента фильма, чем прочнее она спаяна с различными элементами целого, тем сильнее она может воздействовать как драматургический фактор. Музыкальный фрагмент может не только обладать многими функциями в одной сцене, но и охватывать различные фазы действия. Например, в фильме «Модерато кантабиле» сонатина Диабелли, которую играет сынишка героини, выполняет различные функции: один раз это просто упражнение ребенка на фортепиано; но в другой сцене сонатина превращается в символ пустоты повседневной жизни героини, а в дальнейших эпизодах, когда героиня ищет своего возлюбленного, доходит до трагического выражения. Сама по себе музыка не меняет ни своей формы, ни характера, но в соединении с различными сценами фильма она воздействует своим выражением по-разному, то есть становится многозначной. Это очень существенная особенность киномузыки, ибо она может каждый раз менять характер своей выразительности. Кракауер [535] говорит о полифункциональности киномузыки, когда в зависимости от ее связи со зрительным изображением она может получить даже противоположный выразительный характер.

Итак, полифункциональность, многозначность музыки вызывает у зрителя ассоциации различных оттенков

и тем самым обогащает его переживания ¹. Порою многозначность реализуется на основе расщепления звукового течения, когда ч у ж д ы е звуковые элементы вплетаются в единое музыкальное целое, выполняя иные задачи по отношению к изображению².

Такое внутреннее раздвоение музыки, соответствующее ее двояким задачам, наблюдается почти на протяжении всего фильма «Поручик Киже»: в сцене венчания этого фиктивного персонажа, по ошибке военного писаря внесенного в списки офицеров и «живущего» в бумагах царских чиновников, мы слышим наряду с церковным пением тихую дробь солдатского барабана. Как мы уже отметили, на протяжении всего фильма барабанная дробь служит звуковым намеком на атмосферу военной муштры при царском дворе, тогда как церковное пение функционирует как прямой коррелят сцены венчания. Итак, мы имеем здесь внутреннюю полифонию в одном звуковом иллюстративном течении, где каждый из двух звуковых планов выполняет различные драматургические задачи: один относится к фактически происходящему на экране, другой служит символом атмосферы, которой проникнут весь фильм, и потому понимается как обобщение.

1 В современной опере мы тоже обнаруживаем полифункциональность, что может служить свидетельством влияния киномузыки на оперный жанр. Особенно сильно действует на слушателя та сцена из оперы Прокофьева «Повесть о настоящем человеке», в которой летчик танцует на двух протезах (вместо ног) перед военной комиссией, чтобы убедить ее в его пригодности к фронтовой службе. Здесь музыка (вальс) в своей естественной роли танцевальной музыки имеет «подтекст», приводящий слушателя в содрогание.

2 Подобная «полифония звуковых слоев» имеет иной характер, чем чисто музыкальная полифония, ибо в музыкальной полифонии голоса как бы развиваются в одном плане. Полифония звукового развития в кино имеет другие особенности, возникающие вследствие ее пространственной локализации некоторые пласты расположены ближе, другие дальше в кинематографическом пространстве, и это придает полифонии такого рода нечто рельефное. В концертной музыке это встречается в очень слабой, неуловимой степени, так же, как и в стереофонической грамзаписи. При киносъемке такая пластичность достигается при помощи отдельной в каждом случае звукозаписи музыкального развития или двух различных звуковых пластов — шумов и речи. Дальнейшее смешение всех видов звукозаписи позволяет дифференцировать их динамику, их пространственные качества.

В анализированном выше примере из «Тайны шифра» (где музыка используется как шпионский шифр) музыке поручались даже троякие функции: ноктюрн Шопена — это, во-первых, музыка в ее естественной роли; во-вторых, он представляет непоказанные отдаленные части замка, из которых доносятся звуки; в третьих, путем подчеркивания некоторых звуков и прибавления других ноктюрн превращается в шифр.

При полифункциональном использовании музыки она как целое, как единое звуковое течение может служить для раскрытия различного содержания. При расщеплении этого течения она может информировать о двух различных моментах, имеющих разный смысл и разный удельный вес. Например, в том случае, когда музыка используется как шифр, на передний план должен быть выдвинут тот ее элемент, который представляет азбуку Морзе. Двуплановость в музыке требует от зрителя раздвоения восприятия, которое, однако, не всегда возникает сразу. Полифония звукового течения должна подчеркиваться ясным различием обоих планов, чтобы стали понятны ее различные функции. Она не должна быть чересчур сложной, ибо тогда слушатель не сможет отличить один план от другого.

Превосходный пример мы находим в «Гамлете» в упоминавшейся выше сцене выступления актеров при дворе перед убийством короля. Разный состав инструментов и разный стиль музыки, которая сменяет одна другую и наслаивается одна на другую, позволяют ясно понять ее различные функции. Однозначным комментарием двуплановости действия (представление бродячей труппы и действие, развертывающееся среди изображаемых зрителей при дворе) является двуплановость музыки. Понимание двояких ее функций облегчается еще тем, что эта полифония сначала подготавливается сменой кадров и музыки, их чередованием, и только к концу эпизода одна музыка наслаивается на другую.

О других формах наслоения двух музыкальных стилей для символизации или характеристики окружающей обстановки уже подробно говорилось в предыдущих главах.

Чаще всего полифония звукового ряда возникает в результате того, что в одном и том же временном течении накладываются друг на друга различные элементы

звуковой сферы, а именно музыка и речь или музыка и шумовые эффекты. Тогда отличить их относительно просто и различие их функций вызывается различием звуковой ткани. Яркий пример такой двуплановости, принявший форму настоящего «боя звуков и шумов», дает нам итальянский фильм «Жить в мире» в сцене, где крестьянская семья прячет негра в винном погребе от преследующих его немцев. Негр напивается и начинает шуметь, крестьяне поют все громче и громче, желая заглушить этот шум, чтобы его не услышали немцы. Когда пьяный в конце концов взламывает дверь погреба и выходит оттуда, наступает мертвая тишина, выражающая высшее напряжение, ибо ей предшествовал двойной звуковой ряд шума и пения.

Подобную полифонию мы обнаруживаем в советском фильме «Юность Максима» в сцене встречи Нового года, когда революционеры поют свою песню. На песню наслаиваются крики и шум, поднятый пьяными соседями, вульгарная музыка и т. д. Здесь задача обоих звуковых планов — охарактеризовать обе среды.

В фильме «Овод» Шостакович пытается в короткой иллюстрации применить одновременно три плана в звуковой сфере: в момент приезда группы повстанцев на центральную площадь маленького городка звучат одновременно в разных тональностях и с разных сторон органная музыка, доносящаяся из храма, более далекие звуки шарманки с площади перед храмом, льющаяся мелодия итальянской песни, которую поет какой-то тенор. Эти разнородные по своему характеру элементы все вместе отражают шумную жизнь изображенного в кадре городка.

Звуковую многоплановость мы обнаруживаем в «Иване Грозном» в сцене, когда царь стоит в церкви у гроба своей отравленной жены. На заупокойную молитву, которую поет хор, наслаивается голос молящегося священника, а затем лихорадочный шепот одного из приближенных царя, когда тот сообщает ему о заговоре бояр. Каждый звуковой элемент выполняет здесь свою самостоятельную драматургическую функцию, причем первые два связаны с прошлым и настоящим моментом, а третий служит зародышем дальнейшего развития действия. Различный характер звуковых элементов позволяет понять эту полифонию.

В настоящее время стереофония дает возможность достигать множественности слуховых планов путем различной локализации отдельных источников звука, неизвестных ранее эффектов «приближения» или «удаления» звука или одновременного применения различных «слуховых перспектив». Это обогащает в звуковом отношении наше восприятие изображаемого киномира. Последний приобретает глубину, так как представляемые звуковые явления снабжены чертами, вытекающими из их пространственной локализации.

Стереофонический эффект в кино подчеркивается еще тем, что большей частью одни источники звука показаны в зрительных кадрах, а другие — нет, кроме того, отдельные звуковые элементы могут быть совершенно различными: тихий разговор влюбленных на фоне доносящейся издали музыки или песни солдата на фоне шумов деревенской жизни, собачьего лая, пения петухов и т. д. Этот звуковой или шумовой задний план естественно включает в себя киномузыку, так же, как показанное на переднем плане всегда сочетается со зрительным задним планом. Звуковой задний план может быть связан со зрительным рядом синхронно или более или менее контрастно; однако он служит всегда для подкрепления звукового элемента переднего плана.

Стереофония освободила кино от монолокализации источника звука. Особенно интересна полилокализация источников целых звуковых линий в фильме «Юлий Цезарь». Одна из них поручается струнному оркестру (тема Брута), вторая — связанный с темой Антония марш — поручается духовым и ударным и говорит о приближении армии. Первый звуковой план относится к содержанию кадра; этой музыкой сопровождается самоубийство Брута. Второй предвосхищает содержание следующих сцен: наступление армии Антония. Первый, достигнув кульминационной точки в сцене самоубийства, ослабевает и перекрывается все более усиливающимся вторым. Изменение динамического соотношения между обоими планами служит также символом того, кто останется победителем в столкновении этих сил. Таким образом, стереофоническая дифференциация имеет тут двоякое значение: и чисто пространственное и обобщающее

Как мы уже указывали, двуплановость звукового фактора может складываться по-разному, например из

музыки и речи, музыки и шума моря, музыки и шума сражения и т. д. Это различие может носить характер полной противоположности. Например, когда в «Похитителях велосипедов» в церкви под звуки органной музыки ведется диалог о краже велосипеда, то содержание этого разговора совершенно противоположно «содержанию» церковной музыки. Необычайно остроумно шумовой и музыкальный элементы накладываются один на другой во французском фильме «Мой дядя» в сцене, где старые супруги, празднуя день своей свадьбы в кафе, слушают сентиментальную банальную мелодию. Ее исполняет у их столика скрипач, который, не прерывая своей игры, комкает только что полученную хрустящую бумажку. Фальшивый пафос музыки и сентиментальность всей сцены разоблачаются этим хрустящим звуком.

Различные элементы звуковой сферы воздействуют на слушателя совершенно в разных планах; некоторые шумовые эффекты информируют о каком-либо определенном типе предметов, они требуют от слушателя, чтобы он понял их конкретный характер; музыка сильнее воздействует эмоционально, она вызывает реакции чувств и поэтому менее связана с конкретными предметами; наконец, речь сосредоточивает внимание слушателя на своем семантическом содержании. Только когда мы смотрим фильмы на иностранных языках, мы замечаем, как сильно незнание языка мешает нам понимать ход действия.

Понимание того, как располагаются слои, относящиеся к этим различным типам звуковых явлений, облегчается, (хотя мы их и воспринимаем всегда слухом) различием возникающих в нас психических актов.

Очень часто стереофоническая дифференциация звуковых планов позволяет смягчать слишком натуралистические эффекты; так, например, крик человека, на которого кто-то напал, смягчается музыкой электрического пианино или стоны смертельно раненого заглушаются людскими криками и ржанием лошадей.

Как известно, звуковая сфера имеет много пластов также и в жизни. Насыщенность многоплановым звуковым сопровождением приближает кинофильм к реальности, позволяет ему вскрывать многосторонность жизни, массу явлений, которые хотя и не принадлежат к главной линии драмы, но связаны с нею близостью ме-

ста и единством времени. Многоплановость позволяет также реализовать постулат интеграции слуховой сферы, ибо наложение и слияние различных слуховых явлений— это основа непрерывности всего звукового ряда в фильме, одновременно приближающая его к нашей естественной слуховой среде.

Такая многоплановость не всегда необходима и уместна в фильме. Когда изображение сосредоточено на самом главном в фабуле, она может даже мешать. Отбор здесь — дело вкуса режиссера и композитора. Хорошо, во всяком случае, что такие технические средства тоже находятся в их распоряжении.

15. Функции шумовых эффектов

Строго говоря, эта проблема не относится к теме нашей книги. Но шумовые эффекты, так же, как и речь, составляют важный элемент звукового ряда и дополняют изображение. Они переплетаются с музыкой, выступают не только как «объект» музыкальной стилизации, но и непосредственно как содержание звуковых явлений, поэтому нельзя оставить их без внимания в нашем изложении. Однако следует заранее подчеркнуть, что шумо-вые эффекты функционируют в звуковой сфере фильма иначе, чем музыка и речь. Большинство шумов представляют собой нечто однократное, имеют значение информации о чем-то реальном. Шумы не развиваются непрерывно, как музыка или речь, хотя в некоторых случаях это может иметь место и привести к специфическим эффектам. Правда, речь тоже функционирует иначе, чем музыка, но и она требует более продолжительного времени, чем шумовые эффекты. Долго длятся лишь немногие шумы (шум воды или леса, грохот повозки, поезда и т. п.). Большинство шумов кратковременны. Если их нужно продлить, то это возможно только путем музыкальной стилизации или путем перевода в музыку. Тогда музыка добавляет к шумовому эффекту свой собственный эмоциональный подтекст и этим расширяет его действие. «Шум — это язык вещей, — говорит Шеффер,— его синтез с музыкой — это характерная особенность фильма» [258]. Метод перевода шумов в музыку приме-

няют многие кинематографисты. Эпштейн таким способом, например, передает шум волн и свист ветра («Повелитель»), многие другие — грохот идущего поезда («Баллада о солдате») или стук копыт («Семь самураев»). Однако немалое значение имеют и самостоятельно используемые шумовые эффекты; порой они перерастают в настоящие «шумовые симфонии». Они всегда находятся в тесной взаимосвязи со слоем изображаемых предметов. В фильмах последних лет их тоже объединяют в длинные эпизоды, как и кадры в зрительной сфере.

Шумовые эффекты появились только в звуковом кино. В немом кино шумовые эффекты заменяла музыка. В звуковом кино такая замена оказалась излишней, так как эти эффекты можно было давать в их естественной форме. Точно так же, как необходимым коррелятом в немом фильме была музыка, так с самого начала атрибутом звукового фильма стали шумовые эффекты. Более того, радуясь открытию «нового киноизмерения», то есть звукового ряда, ими даже злоупотребляли. Если вначале звуковой фильм слишком усердствовал по части шумовых эффектов и иногда бывал чересчур шумным, то теперь он применяет их значительно экономнее. Он ставит себе более глубокие задачи, чем чисто натуралистическое сочетание шумовых эффектов с показанными предметами.

Шумовой эффект тогда имеет право на существование и превращается в художественное средство, когда он сам что-нибудь добавляет к кадру, а не только сопровождает кадр как его коррелят. Чисто натуралистическое использование шумовых эффектов уступило место их сознательному отбору и композиционному применению. В кино должен соблюдаться принцип равновесия между шумовыми эффектами, музыкой и речью; перевес одного из трех элементов — это признак отдельных киножанров.

В английских фильмах нового течения шумы высвобождаются, конструируются, художественно объединяются, часто фонически преобразовываются ради большей выразительности и используются в их непрерывном переплетении. Основой такого метода служат технические новшества; с одной стороны, существует тенденция к *cinema verité*, а с другой — к реалистическому подходу к киноискусству.

Итак, шумовые эффекты, принадлежащие к числу естественных коррелятов жизненных явлений и особенно явлений движения, могут функционировать в звуковой сфере фильма так же, как в жизни: они информируют нас о показанных или непоказанных явлениях, становятся причиной тех или иных действий и т. п. Лишь изредка они приобретают более глубокое значение для общего драматургического развития фильма. В кино на них распространяется тот же принцип, что и на речь: экономное, лаконическое, бережливое использование.

И все же такие эффекты играют в фильме значительную роль. Так же, как кино учит нас видеть по-новому детали, как оно показывает нам зримые явления в неведомой ранее перспективе, так оно и учит нас слышать, обращает наше внимание на качество различных звуковых элементов, углубляет наше восприятие некоторых жизненных явлений. Подчеркивая при помощи технических средств специфику всевозможных шумов жизни, кино обостряет нашу восприимчивость к ним. Еще в фильме «Под крышами Парижа» Рене Клер дал всю сцену поножовщины в кабачке почти без изобразительных кадров, исключительно с помощью шумов, ибо сквозь матовые стекла окон быстро зритель видит лишь мелькающие тени дерущихся. Зрительная сфера ограничена здесь «игрой теней», а характеристику сцены дают только шумовые эффекты. В тридцатые годы возник целый ряд фильмов, в которых значительную роль играли шумы. Это относится и к знаменитому «Броненосцу «Потемкину», и к «Голубому экспрессу», и ко многим другим фильмам¹. Дальнейшее развитие этого метода дало многие превосходные фильмы, где шумы фигурируют как один из «героев» звуковой сферы. Сюда относятся такие фильмы, как «Ночные красавицы» и «Мой дядя», «Летний свет», где композитор в творческой разработке преобразовал более двухсот шумов, «Человек на «Испано» где музыка органически связана с раз-

¹ Эдмунд Майзель написал после 1930 года музыку к нескольким фильмам, состоявшую исключительно из шумовых эффектов. Марион Винтер [198] дает этой шумовой киномузыке следующие названия «Уличный шум», «Поезд отходит», «Поезд прибывает», «Поезд сильно тормозит», «Шум машин», «Воздушная бомбардировка» и многие другие

личными автомобильными сигналами, визгом автомобиля и шумом машин

Как правило, шумовые эффекты используются в фильме в следующих случаях: в связи с деталями действия (например, хлопанье дверями, шаги), в качестве заднего плана действия (уличный шум, шум леса, воды, шум на вокзале, в ресторане или на фабрике); несуществующий шум, воображаемый героем (сои, галлюцинации, лихорадочный бред). Шумовые эффекты могут выступать самостоятельно или появляться на фоне музыки, переходить в музыку или возникать из нее.

Шумовые эффекты, связанные с изображаемыми предметами, помогают нам лучше вникнуть в то, что мы видим, понять пространственный характер изображаемых предметов таким образом, чтобы одновременно воспринять также их акустический коррелят. Этот коррелят, будучи увеличен, порою играет важную драматургическую роль, например стук двери, в которую кто-то «ушел навсегда», или уже упомянутый раньше звук захлопывающейся крышки чернильницы как символ «бесповоротного решения» («Чапаев»)

Иногда шумовые эффекты способствуют возникновению чувства единства места действия. Например, мы слышим, что хлопнула дверца автомобиля, но видим только печальное лицо женщины, выглянувшей в окно. Если мы свяжем оба эти различных явления вместе, то поймем, что эта женщина с грустью смотрит вслед кому-то, кто уезжает в машине; мы понимаем ее печаль и одновременно связываем пространственно оба явления. Здесь шум способствует экономному использованию кинематографических средств. Принцип такой экономии определил еще Рене Клер, когда он говорил. «К чему показывать хлопающие руки, если мы слышим аплодисменты; к чему показывать оратора, если можно показать лица его слушателей и их реакцию на его слова; к чему показывать драку в танцевальном зале, если можно передать ее звуками и показать ее шире, изобразив, как реагируют на эту драку различные люди. Звуковые эффекты должны быть подобраны таким образом, чтобы они могли заменить изображение» [391].

О шумовых эффектах как о заднем плане мы уже говорили. Но шумы, выполняющие функцию заднего плана, могут иметь еще более важное значение, а именно:

они могут информировать о важных для действия моментах. Например, человек, заблудившийся в лесу, слышит издали собачий лай или ржание лошадей и понимает, что где-то недалеко живут люди. Такая информация, не нарушая функции шумового фона, может одновременно выполнять другую функцию, сообщая о содержании следующих сцен. Так, стук аппарата Морзе может быть фоном для действия, но одновременно указывать, что куда-то передаются важные известия.

Шумы в состоянии не только играть роль конкретного коррелята показанных явлений, но и обобщать их, отображая атмосферу среды. Так, скрип, шум и грохот машин в фильме «Совет богов» служат достигаемым звуковыми средствами обобщением «жизни фабрики», или грохот поездов в фильме «Ветер» раскрывает атмосферу лихорадочного передвижения людских толп. Одни шумы уже дают представление о месте, где разыгрывается действие. Акустическое явление до некоторой степени меняется в своем качестве в зависимости от места, где оно происходит: шаги в комнате звучат иначе, чем в погребке, чем на оживленной улице днем или на безлюдной улице ночью, и иначе воспринимаются как слухом кинозрителя, так и слухом героя фильма. Кроме того, акустическое явление может приобретать различные оттенки в зависимости от его значения для действия в целом, от сложившейся ситуации. Тикание часов, например, может иметь самый различный смысл и вследствие этого звучать каждый раз по-разному; зритель тоже должен услышать субъективный оттенок эффекта, чтобы почувствовать настроение сцены или персонажа (ожидание, нетерпение). Пробуждать такое ощущение — дело звукооператора, звукоинженера, искусство которых заключается не только в том, чтобы записать звук, но и в том, чтобы видоизменить его, подчеркнуть его характер, приспособить к содержанию сцены и к месту действия. Так же, как мы говорим о некоторых лицах или предметах, что они фотогеничны, можно говорить и о «фотогеничности» некоторых шумовых эффектов, к ним принадлежат плеск воды, скрип ступеней и многие другие. Независимо от этого шумовые эффекты могут быть искусственно подчеркнуты, как бы «приближены», что совершенно невозможно в театре: дыхание тяжело больного, вздохи, шепот могут иногда заполнить все «поле

слуха» кинозрителя, нисколько не теряя при этом своего характера шепота и т. д., хотя они и слышны во всем кинозале. Они не преувеличены, а подчеркнуты, например, когда в «Голубом ангеле» старый профессор дышит на стекла очков или когда, как это часто бывает, в момент напряженного ожидания тикают часы. Техника фонического преобразования звука дает шумам безграничные выразительные возможности и ведет звуковой фильм далеко вперед по пути к полному синтезу всех звуковых явлений каждого отрезка фильма.

Очень часто шумы, особенно звуки природы, приобретают исключительно выразительный характер, почти «человеческий». Не случайно языку присуща такая символика. Говорим же мы о ветре — воет, о дожде — рыдает, о деревьях — стонут. Мы эти явления очеловечиваем, а в фильме их можно в таком же направлении стилизовать, в зависимости от требования фабулы. Шумы взаимодействуют здесь непосредственно с событиями действия, комментируют их, несмотря на то что являются только фоном этого действия.

Иногда шумовые эффекты имеют главное значение для действия. В польском фильме «Варшава в 1905 году» в сцене всеобщей забастовки кадр показывает прекратившую работу телефонную станцию с ее мертвой аппаратурой, но звуковая сфера передает наложение резких телефонных звонков, которые звучат все сильнее и громче. Опустевшая телефонная станция, ее мертвые аппараты и этот нарастающий шум гневных и яростных звонков, на которые никто не отвечает, создает в своем контрасте превосходный эффект, который ясно подчеркивает значение забастовки, охватившей все жизненные центры большого города. Подобную же «симфонию шумов», на этот раз «симфонию пишущих машинок», мы находим в фильме «Изменчивое счастье» в одной трюковой сцене: стены машинного бюро раздвигаются, число бешено работающих машинисток непрерывно растет, темп их работы все более убыстряется; в такой же степени нарастает и треск пишущих машинок, что представляет собой превосходный комический коррелят этой трюковой сцены.

Как мы уже установили, в «Моем дяде» шумовые эффекты, порождаемые полной автоматизацией предметов домашнего обихода, перерастают в символ силы,

господствующей над человеком. Подчеркнутые фоническим преобразованием треска и стука, они являются источником многочисленных комических эффектов. Все естественные шумы повседневной жизни здесь увеличены, более всего треск и стук автоматических приборов, которые должны облегчать жизнь человека, но имеют и свою собственную жизнь. Подчеркивание их треска содержит скрытый смысл; оно как раз указывает на «свою жизнь» автоматов, которые отказываются слушаться человека. Сопоставление с нежным вальсом парижских улиц дает основание для своеобразной драматургии двух «слуховых миров», для борьбы двух звуковых начал.

Шумовые эффекты очень часто переплетаются с музыкой, которая их стилизует. В фильме «Аэроград» жужжание пропеллеров служит как бы фоном и лейтмотивом всего фильма, оно попеременно возникает то в музыкальной стилизации, то в своей естественной форме; в «Балладе о солдате» грохот поезда один раз наслаивается на музыку, а в другой — дается в музыкальном оформлении в стилизованном виде. Таким примерам нет числа. Иногда шумом как бы завершается какой-нибудь длинный музыкальный фрагмент: в польском фильме «Шахта» довольно длинный музыкальный кусок, передающий нарастание ужаса в обвалившейся шахте, в кульминационной точке — когда рухнет потолок штольни, — переходит в оглушительный грохот обвала масс породы и угля. Часто один кратковременный шумовой эффект завершает музыкальную фразу, например, звуком пистолетного выстрела на каменной лестнице заканчивается длинный музыкальный эпизод, передающий, как бежит по лестницам юноша, за которым гонятся гестаповцы. Здесь шум функционирует как завершение музыкального эпизода и одновременно как символ: это «конец», выхода нет. То же средство, выстрел как завершение музыкального фрагмента, мы находим в фильме «Эскапада» в сцене, где оба героя танцуют (музыка хотя и служит здесь лишь задним планом, но драматургически важна для целого); при этом они строят план побега, и выстрел, который гасит свет, обрывает танцевальную музыку, танцы и всю сцену.

Остановимся еще на одной функции шумовых эффектов — применении «субъективного микрофона». Например, мы слышим гул в раковине («Башмак»), которую

в кадре кто-то поднес к уху; или другой пример: в «Прогулке по старому городу» шуршание уличной метлы, усиливаясь в воображении маленькой девочки почти до звукового эффекта, выражает субъективные представления персонажа фильма. Шумовые эффекты приобретают однозначность только благодаря изображению. Кинорежиссеры часто используют их многозначность. Например, когда в фильме «Пышка» (по Мопассану) из бутылки шампанского вылетает пробка, то этот звук по своему «акустическому» содержанию слишком близок к звуку пистолетного выстрела, чтобы при данной ситуации — грозящей офицеру смерти — не вызвать у зрителя ассоциации с опасностью. Здесь с помощью многозначности шума ассоциациям кинозрителя придается два совершенно различных оттенка.

В экспериментальных фильмах шумовые эффекты, используемые натуралистически, могут превратиться в источник необыкновенно сильного сюрреалистического воздействия. Например, когда в фильме «Дом» мертвый парик жрет бумагу и газета шелестит, словно кто-то держит ее в руке, когда затем он проглатывает стакан и при этом слышен привычный звук бьющегося стекла, то в сущности совершенно естественные шумы при такой ситуации способствуют тому, что от содержания сцены становится жутко.

О совершенно новых функциях шумовых эффектов конкретной музыки и о последних тенденциях объединить вместе шумы, речь и музыку мы еще скажем в дальнейшем.

16. Функция речи в кино

Речь — это то явление звукового ряда в фильме, которое сильнее всего связано с фабулой, главным образом с психологическими переживаниями персонажей фильма. От других звуковых явлений с их перечисленными выше функциями речь отличается главным образом тем, что она, как и в театре, является носителем семантического содержания. Однако в кино ее роль меньше, чем в театре, где, наряду с игрой актера, она составляет важнейший элемент художественного высказывания.

Тот факт, что одно лишь чтение театральной пьесы дает немалое эстетическое наслаждение, доказывает, что здесь главным средством выражения служит слово. Между тем киносценарий, который тоже успел превратиться в некую литературную форму, это только суррогат, ибо он ни в коем случае не может заменить искусства движения зрительной сферы, чем в первую очередь и является кино.

Речь функционирует в кино несколько иначе, чем в театре; ведь в театре на сцене говорят живые люди, и поэтому зритель воспринимает как естественное и довольно длинные монологи. В кино нам приходится иметь дело с говорящими фотографиями людей. Здесь быстрая смена кадров требует очень сжатого диалога. Записанное на пленку слово звучит пластичнее и «ближе» к уху зрителя, чем со сцены, ибо даже самый тихий вздох или шепот ясно доносятся до последних рядов в кинозале. В театре зритель никогда не находится так близко к актерам; наоборот, в кино съемка крупным планом позволяет «близко» показать каждую морщину на лице, каждую слезу или малейшее дрожание губ. Слово тоже ближе звучит в кино. Кино явно раздвигает динамические и интонационные границы произносимого слова. Также и поэтому кино, как правило, пользуется гораздо меньшим числом слов, чем театральная пьеса.

В кино речь сводится к минимуму; самый лучший диалог — наиболее краткий. Тот факт, что есть и были фильмы, которые вообще обходятся без слов, до-казывает, что речь вовсе не такой органический и необходимый элемент кино, как может показаться. Разумеется, это зависит также от киножанра, так как существуют фильмы, в которых речь играет важную роль, особенно в переделанных для кино театральных пьесах, где сохраняются театральные условности.

В художественных фильмах речь связана со слоем фабулы и объясняет мимику, жесты, поведение показанных в кадрах персонажей фильма. В принципе она связана только с тем элементом зрительного изображения, которым является человек. Речь, применяемая без персонажей, истолковывается зрителем как нечто приходящее «извне», как устный комментарий, который часто мешает и кажется излишним. В художественном фильме мы всегда воспринимаем речь как «внутрикадровое»

явление, то есть как принадлежащее к изображаемому миру, причем слышит ее не только зритель, но и персонажи, видимые на экране, к которым она обращена. Речь как представление мыслей, не высказанных вслух персонажами фильма (например, в «Дневнике Анны Франк»), не реалистична и раньше применялась довольно редко, только в определенных случаях. В то время как «закадровая» музыка кажется зрителю чем-то вполне естественным, «закадровая» речь для него не столь же естественна. (Правда, в последнее время этот прием применяется чаще.)

В фильме «Ленин в Польше» почти на протяжении всего действия образ Ленина сопровождает закадровый внутренний монолог, отражающий драматизм поиска, сомнения, достижения, целую гамму интеллектуальных переживаний. Монолог этот, введенный со стороны как «жизнь мысли» великого человека, представляет собой исключительно интересное применение этого условного приема.

Все формы речи, а именно отдельные слова, группы слов, фразы, диалоги важны не столько как звуковые явления, сколько в связи с тем, что они означают. При наличии речи установка зрителя с чисто зрительно-звукового восприятия должна перестроиться на понимание речи. Насколько это важно, видно на примере фильмов на иностранных языках. Необходимость речевой синхронизации или использования титров лучше всего доказывает, что речь как звуковое явление в кино функционирует иначе, чем другие явления звукового ряда. Музыка или шумовые эффекты не требуют перевода на знакомый язык. Они понятны независимо от языка.

Очень редко кино использует только звуковую сторону языка, стирая семантическую. Исключительно удачное применение этого приема мы видим в советском фильме «Иваново детство», в тех эпизодах, где мальчик слышит немецкую речь, которую не понимает и из которой может уловить только интонацию. В фильме повторяются аналогичные моменты в воспоминаниях ребенка как противопоставление нежным интонациям родной русской речи.

Однако речь, кинодиалог еще в одном отношении не соответствует специфике кино: речь требует превращения кинотемпа в театрализованный темп. Фрагментар-

ный, уплотненный характер развития в зрительной сфере фильма, быстрая смена кадров требует возможно более сжатых реплик. Характер развития фабулы в кино совсем иной, чем в театральной драматургии. Слово подчиняется этой специфике и отступает в кино на задний план, здесь оно составляет лишь незначительную часть выразительных средств. Человек «говорит», видимый в мельчайших деталях, посредством мимики, жеста, взгляда; кино «говорит» при помощи монтажа и т. п., и в этом сочетании слово служит лишь одним из выразительных элементов. Кино подчеркивает зрительно понятные выразительные движения человека, и тем самым слово, не теряя своего значения, лишается в фильме своей первенствующей роли. Кино показывает нам развитие фабулы только в ее наиболее существенных частях; оно дает лишь поперечный разрез, и на этом основан ускоренный темп кинопредставления. Этот темп, как мы уже отмечали, не соответствует — вернее, соответствует только внутри мелких и мельчайших отрезков — реальному темпу, а тем самым и театральному темпу, ибо последний совпадает с реальным темпом на значительно более длинных отрезках, чаще всего на протяжении целой сцены или целого акта.

В кино речь тоже требует такого темпа, который соответствует действительному времени, необходимому для произнесения этих слов, и поэтому сводит на нет течение воображаемого времени; как только появляется речь, кинозритель должен перестроиться для восприятия темпа реального, нормального разговора. Таким образом, речь замедляет развитие показываемого в кадрах.

Движение тормозится, кадры становятся статичными. Во время всего диалога зрительный ряд подвергается лишь едва заметным изменениям. Режиссеры различными способами пытаются внести в эту статику «движение», дают наплывы крупным планом, показывают зрителю обстановку, которая окружает говорящего, и т. п. Это вспомогательное средство ослабляет статичность, но отнюдь ее не устраняет.

Ввиду всего этого понятно, что речь в кино стараются применять в самом сжатом виде, причем только там, где без нее нельзя обойтись, обычно в связи с другими звуковыми явлениями, хотя бы отчасти лишающими ее присущего ей антикинематографического воздействия.

Речи принадлежат в кино главным образом функции информации. Она сообщает либо о чем-то реально существующем в связи с общим ходом действия, либо, и это в первую очередь, о психологических переживаниях персонажей.

В первых звуковых фильмах, когда специфика кино еще не была выявлена полностью, преобладал реалистический диалог. В более поздних фильмах излюбленным художественным приемом стала речь на фоне музыки. Иной раз она возникала на фоне музыки и шумовых, эффектов. При английской экранизации «Гамлета» знаменитый монолог Гамлета произносится на фоне музыки, переходящей временами в шум моря, который затем опять превращается в музыку. В многократно упоминаемом нами фильме «Пепел и алмаз» повторяется один и тот же метод: варшавские повстанцы и испанские борцы на фоне музыки вспоминают о павших боевых товарищах.

Можно найти также такие кинематографические ситуации, при которых особую роль играет текст песни. В «Голубом ангеле» слова песенки, которую исполняет певица в кабаре, характеризуют этот киноперсонаж («Я с головы до пят стремлюсь к любви») в такой же мере, как и старого профессора — лейтмотив немецкой старинной песни («Всегда будь верен и честен»). В фильме «Жизнь прекрасна» первые слова песенок играют всегда очень важную роль как контрастирующий комментарий к кадру. Слова «C'est si bon» («Это так приятно») раздаются, когда на экране видно искаженное болью лицо летчика в реактивном самолете; слова «Для меня ты прекрасна» сопровождают марш инвалидов войны. Под звуки «И музыка играет» показываются головы мертвецов и истощенные тела людей из концентрационных лагерей. Здесь контрастирующий момент распространяется не только на изображение и музыку, но и на кадры, музыку и слова приведенных шлягеров.

О речи как средстве монтажа двух далеких по содержанию сцен мы уже говорили: кто-то возмущается подготовкой к войне, а в следующем кадре уже показаны сцены войны («Совет богов»).

Речь многих людей, которая выражается в возгласах, гуле голосов в ресторане и т. д., не является речью в строгом смысле; она становится звуковым символом оп-

ределенной среды, группы, ситуации и т. п. Отдельные выкрикнутые или произнесенные шепотом слова не имеют здесь особого значения; их смысл может, но не обязательно должен быть понятен. Для слушателя семантика этих слов имеет второстепенное значение. Вспомним здесь только замечательную сцену прощания солдат на вокзале из фильма «Летят журавли».

Проблема речи в фильме наталкивает нас еще на проблему многоязычных фильмов. Разумеется, такие фильмы предъявляют к зрителю повышенные требования, что ограничивает радиус их действия. Кинозритель должен дополнительно настроиться на понимание двух или более языков. Такие фильмы, как «Часы надежды», «Последний этап», «Голубой крест», «Maitre apres Dien» («Первый после бога»), пользуются многоязычием, которое ограничивается отдельными словами, преимущественно для того, чтобы подчеркнуть единство людей различных национальностей. Многоязычие может быть так же источником комических эффектов, недоразумений, то есть комизма ситуаций. Языки, совершенно незнакомые кинопублике, воздействуют на нее только своей чисто звуковой формой, а не своей семантикой.

О технической деформации речи для характеристики и выразительных целей уже говорилось в одной из предыдущих глав. Это относится как к индивидуальной речи, так и к речи многих людей сразу. Превосходным примером служит эпизод из итальянского фильма «Чудо в Милане», где спор капиталистов о покупке населенного беднотой квартала постепенно переходит в собачий лай, что, конечно, следует понимать как пародийный комментарий.

Остается лишь добавить, что в кино, так же, как в театре, для каждого персонажа, для героя любого типа должен быть подобран подходящий голос. Тембр голоса тоже характеризует человека: нежный голос молоденькой девушки, хриплый голос пьяницы, ворчливый голос старой рыночной торговки и т. д. принадлежат к характеристике образа. Ситуация тоже сильно меняет голос: он становится хриплым от усталости, прерывается от ужаса и т. п.

Кроме того, следует подчеркнуть, что в театре человеческий голос звучит всегда в одном и том же акустическом пространстве независимо от того, о каком изоб-

ражаемом пространстве идет речь; но в кино можно создать в зависимости от содержания различные акусти-ческие условия: голос звучит по-разному у моря и в зам-кнутом пространстве маленькой комнаты, по-разному в лесу и в поле, на безлюдной ночной улице и т. д. Локализация говорящего персонажа в кинематографическом пространстве сильно влияет на акустические свойства человеческого голоса.

17. Функция тишины в кино

Рассматривая элементы звукового ряда фильма (глава II), мы упомянули среди основных элементов также тишину. Давно уже известно, что тишина — это не только среда, где происходят звуковые явления. В автономной музыке она может выполнять разнообразные задачи: она может быть элементом фразировки, архитектоники музыкального развития, может усиливать напряжение, отодвигать развязку, доводить до кульминации выразительность или служить средством приглушения выразительности музыкального звучания. Хотя в принципе тишина - это отсутствие звукового материала, все же она обладает своими выразительными функциями, ибо взаимодействует с окружающими звуковыми элементами. Одинаково важна роль тишины ожидания перед началом исполнения какого-нибудь произведения и тишины, которая воцаряется после его окончания, когда эмоции затихают. Помимо того, тишина участвует в создании некоторых средств музыкальной артикуляции [567; 588].

При декламации стихов и литературной прозы тишина тоже имеет большое значение; молчание, пауза, произнесенные слова несколько не мешают продолжению работы мысли, воображения слушателя¹. Поэты, писатели и чтецы рассчитывают на это продолжение внутренней деятельности слушателя в мгновения тишины. Особую роль тишина играет в театре, где она может быть «заполнена» выразительной жестикуляцией, ожида-

¹ Относительно поэзии хорошо сказал польский поэт Кипри-ян Норвид: «Молчание или, практически, умолчание — это часть речи» [543]. Оно отнюдь не означает, что молчит мысль.

На роль паузы в музыке, то есть своего рода тишины, указывал уже Риман [2] и Курт [32]; последний подчеркивал ее напряженный характер в некоторых симфониях Брукнера; эта проблема затронута также у Бреле [472].

нием дальнейшего или раздумьем над только что услышанным.

Аналогичные задачи, причем в гораздо более широкой области, выполняет тишина и в кино. Касаясь игры актеров, еще Чаплин говорил о молчании как о доступном для всех благе, посредством которого можно достигнуть очень многого. На роль тишины в звуковом кино указывают многие кинотеоретики¹.

«Тишина, пауза — это не разрушение, не уничтожение звукового ряда, а элементы звуковой и музыкальной выразительности. Они играют часто гораздо более значительную эмоциональную роль, чем музыка и шумы», — пишут Корганов и Фролов [578, стр. 95].

В кино тишина обладает драматургической выразительностью, находясь между двумя отрезками фильма, заполненными каким-либо звуковым содержанием. В кино существует еще тишина, «сопровождающая» кадры, которым она «помогает», причем кадры со своей стороны придают ей определенный драматургический смысл. Таким образом, в кино тишина может иметь весьма разнообразные функции, но она всегда остается эффектом, обладающим чрезвычайно сильным драматическим напряжением. Ее содержание может меняться, — хотя Бела Балаш и сказал, что существуют тысячи звуков и только одна тишина. Но точно так же, как произнесенные слова могут «звучать» в тишине только в связи с уже произнесенными, так и тишина может «звучать» в кино только в соединении с определенным кадром или с определенным звуковым явлением, которое ей предшествовало и следует за нею.

Специфика кино в том и состоит, что и его зрительный и его звуковой ряд дают все в движении. Тишина является своего рода неподвижностью звукового ряда; пока длится тишина, останавливается движение звуковых явлений. Разумеется, такая остановка должна быть драматургически оправданной, чтобы выступать как средство драматургии.

Проще всего «играющую» тишину в кино можно мотивировать ее ролью атрибута зрительного фактора. Это

¹ Значение тишины подчеркнул Бела Балаш, ее крупное драматургическое значение признают также А. Андриевский [64], И. Иоффе [148], Ж. Аккар [513], М. Жобер [134].

относится, например, к французскому фильму «Заблудившийся патруль»; действие разыгрывается в пустыне, где в самом деле царит почти полная, ничем не нарушаемая тишина. Здесь задача тишины — охарактеризовать окружающий мир, она представляет собой характерную черту изображаемой зримо действительности.

В фильме «Голубой крест» тишина возникает из мотива оstinato, связанного с образом врача, спешащего из словацкого партизанского отряда на помощь товарищам. Этот мотив оstinato, все время слабеющий по мере того, как растет усталость путника, совсем обрывается в тот момент, когда он падает в изнеможении, и переходит в тишину, символизирующую здесь не только безлюдье и неподвижность покрытых снегом гор, но и, не в последнем счете, замершего в неподвижности человека. Эта тишина превосходно «играет» в своем двойном значении.

В подобной функции участвует тишина в польском фильме «Канал», где после сцен обороны последнего своего участка повстанцы спускаются в канализационные сооружения предместья, чтобы добраться до свободного района, и их внезапно охватывает тишина подземного мира. Контраст с пальбой на поверхности земли весьма красноречив, так же, как и контраст между царящим внизу мраком и резким светом сцен боя. Через некоторое время эта тишина нарушается едва слышными высокими нереальными звуками, которые подчеркивают безмолвие подземных ходов. Здесь тишина служит главной темой эпизода и подчеркивается минимальными звуковыми явлениями, как это бывает часто в действительной жизни: мы воспринимаем тишину именно благодаря тому, что слышим слабые звуки, которые в обычной обстановке не доходят до нашего восприятия. Здесь тишина в первую очередь служит для характеристики окружающего мира.

Предметом изображения служит тишина (которая опять-таки выявляется посредством воспринимаемых слухом явлений) в одной из сцен польской кинокомедии «Ева хочет спать». Здесь тишину спящей Варшавы, когда Ева переходит безлюдный мост, подчеркивают совсем короткие, отрывистые и очень тихие звуки челесты. Эти звуки вызывают представление о тишине благодаря тому, что они очень «разрежены» во времени, лишены вся-

кой определенной звуковой структуры, звучат отрывисто и отдельно. В советском фильме «Сказание о земле Сибирской» ночную тишину по этому же принципу передают музыкально стилизованные отдаленные и отрывистые голоса птиц и других животных.

Совсем иное значение имеет мертвая тишина, сопровождающая кадры с опустевшим полем сражения. Здесь тишина — это единственно возможный звуковой коррелят зрительной сферы, но одновременно она служит и символом смерти, безжизненности в зрительной сфере. Это тишина, в которой еще «кричит» все то, что предшествовало ей в фактически показанных кадрах. Такова же функция тишины во французском фильме «За дело мира», где на экране показан фруктовый сад, уничтоженный немцами во время первой мировой войны, мертвые пни срубленных деревьев, которые могли бы еще цвести, приносить плоды, дарить аромат и радость. Затянувшаяся здесь тишина — это символ смерти, на сей раз не людей, а деревьев.

Символом смерти человека служит глубокая тишина в фильме «Мы из Кронштадта» во время сцены расстрела матросов: после каждого выстрела слышно, как тело падает в воду, затем наступает мертвая тишина, полная напряженного ожидания следующего выстрела.

Той же цели может служить внезапное прекращение звуковых явлений. Во многих фильмах о войне можно обнаружить эффект, когда вдруг умолкает полевой телефон. Внезапно наступившая тишина информирует зрителя о том, что человек, только что передавший донесения, убит; она красноречивее любого кадра. Следовательно, тишина несет функцию информации.

Тишина может также функционировать как явление кульминации одного из эпизодов фильма. Прекрасный пример этого содержит советский фильм «Баллада о солдате»: после долгих странствий солдат, наконец, приезжает в родную деревню, но на такой короткий срок, что он успевает только считанные минуты повидаться с матерью. Мать бежит с поля, сын выскакивает ей навстречу из грузовика, который его привез. Это подчеркивается драматической музыкой, но в тот момент, когда они обнимают друг друга, все смолкает. Мать и сын стоят в долгом безмолвном объятии. Все молчат; эта тишина проникнута волнением обоих. Любая форма

звука была бы здесь слишком грубой, слишком поверхностной, даже неуместной. Это — тишина драматургиче-ской кульминации.

В фильме «Пирогов» напряженная тишина царит в продолжение длительного эпизода операции, и это тоже — тишина кульминации.

Но тишина может также и подготавливать кульминационную точку. Тишина перед выстрелом во время казни таит в себе большее напряжение, чем могла бы передать любая музыка. Это конденсированная, насыщенная внутренней динамикой тишина последних минут осужденного, одновременно выполняющая функцию чрезвычайно резко контрастирующего фона, на котором должен раздаться столь важный для действия звук. Итак, тишина — это нечто значительно большее, чем отсутствие звуковых явлений. Такая тишина ожидания царит на протяжении длинного эпизода в фильме «Потасовка среди мужчин», когда взломщики действуют в подвале банка, где находятся сейфы. Все, что они делают, происходит в полной, ничем не прерываемой тишине. Эта тишина служит отображением как окружающего мира и ситуации, то есть ночного безмолвия в здании банка, так и напряжения, ожидания результатов работы гангстеров¹.

Существует еще тишина, связанная с неожиданностью и разочарованием или смущением. Первую мы обнаруживаем в советском фильме «Память сердца», где сбитый и раненый английский летчик ползет в ближайшее село, но оно оказывается сожженным, покинутым и безлюдным. Здесь тишина тоже имеет двоякий смысл: она характеризует пустоту, царящую в сожженном немцами селе, и одновременно выражает разочарование раненого. В фильме «Ротация» во время семейного праздника один из присутствующих заговорил о политике, и эта «неприятная тема» приводит всех в такое смущение, что смолкают все застольные разговоры.

¹ Здесь следует упомянуть о том, что тишина ожидания или напряженности существует также и в опере. Вспомним о тишине в опере Рихарда Штрауса «Саломея», когда палач по желанию Саломеи спускается в колодец, чтобы принести ей голову пророка. Лишь глухая,¹ едва слышная дробь барабана подчеркивает эту ужасную тишину ожидания, когда принцесса, как хищное животное, бродит чокруг колодца и сладострастно ждет исполнения своего желания.

Тишина, связанная с внутренней борьбой женщины, а также безмолвие ожидания у слепого в фильме «Дама и слепой» окружает героев фильма, когда они стоят один против другого. Слепой, узнав женщину по голосу, требует, чтобы она помогла ему в его положении и изменила его участь, а женщина из страха и бездушия не хочет признать, что она его узнала.

Особое значение имеет тишина в таких ситуациях, например, когда погребенные обвалом шахтеры ждут первого шума приближающейся помощи или заключенные стараются уловить стук товарищей по несчастью.

Помимо того, в фильме тишина может служить выражением субъективной тишины, которую ощущает персонаж фильма: например, в «Прогулке по старому городу» в тот момент, когда сидящая в классе девочка заинтересовалась происходящим за окном, она перестала слышать звучащие в классе упражнения на скрипке, хотя она должна была бы их слышать. Тишина представляет здесь не объективное состояние изображаемого мира, а выключение из сознания ребенка звуковых явлений, неинтересных для него в этот момент.

В такой же функции, на сей раз с трагическим значением, выступает тишина в той сцене фильма о Сметане, где композитор теряет слух. Здесь тоже тишина представляет собой тишину, субъективно ощущаемую героем фильма. Другим примером того, как связанная с крайним испугом тишина, субъективно переживаемая героем, отмечает кульминационную точку, служит сцена из японского фильма «Дети Хиросимы». Учитель возвращается через много лет в Хиросиму и вспоминает момент взрыва атомной бомбы. Тиканье часов, которое становится все громче и громче и как бы отмеряет последние секунды жизни, предшествует взрыву бомбы. Самый взрыв совершается в полной тишине, по экрану пробегает лишь яркая молния. Затем, все еще в тишине, мы видим испепеленный цветок, птиц, камнем падающих на землю, неподвижные, лишенные кожи лица людей, и только после этого раздается мощный хор полных ужаса человеческих голосов.

Этот прием нельзя назвать реалистическим, но он воспринимается здесь естественным в результате того, что все это происходит лишь в воспоминаниях учителя.

Тишина, представляющая сама себя, превосходно использована в фильме «Окно во двор». Целому ряду моментов тишины здесь сопутствует напряженные «приостановки» действия, все это превращается в систему «задержаний» приближающейся опасности. Каждый шорох в этой напряженной тишине действует крайне электризующе: убийца, который чувствует, что его прикованный к постели сосед знает, что он тут, с величайшей осторожностью приближается к его комнате. Моменты тишины и напряженного ожидания отделяются один от другого тяжелыми медленными шагами по лестнице, хлопанием двери, щелканием замка, а затем каждым шумом, вызываемым убийцей в темной комнате. Драматическое использование тишины в этой сцене поистине мастерское. Тишина должна выполнять здесь две задачи: это тишина напряженности, но одновременно она представляет с а м а себя.

Разумеется, тишина служит в кино также фоном, на котором происходят звуковые явления, кроме того, она играет роль «моста» между различными акустическими явлениями, отделяя их одно от другого, как знаки препинания — речь. Она еще разделяет диалог, создавая паузы между фразами.

Тишина может быть также средством продления на- строения предыдущей сцены, как генеральная пауза в музыкальном произведении. В этом случае тишину ком- ментирует изображение, но и она со своей стороны может быть специфическим комментарием к изобра- жению.

Итак, мы видим, что тишина тоже может выполнять в кино весьма разнообразные, содержательные и дра- матургически важные функции.

18. Нефункциональное сочетание звукозрительных сфер в звуковом кино

Как было уже установлено в предшествующем изложении, не все взаимоотношения между звуковыми и зрительными коэффициентами в звуковом кино можно охватить, исходя из принципа их функционального сочетания. И не только потому, что они не поддаются рацио-

нальному анализу, но и просто потому, что кинематографисты не отводят им никаких определенных самостоятельных функций.

В последние десять-пятнадцать лет и даже в зародыше еще несколько ранее возникла тенденция установить новый тип связи между обеими основными сферами фильма, она должна опираться на несколько иные принципы, чем принцип функционального сочетания. Об этих попытках и будет идти речь в настоящем разделе.

Функциональным сочетаниям, как бы они ни были многообразны, различны и тонки, присущи некоторые эстетически отрицательные особенности, возникающие вследствие существенных онтологических различий между обоими слоями: в то время как зрительный ряд (за исключением экспериментальных, абстрактных фильмов) представляет собой фотографическое изображение действительности, звуковой, особенно музыка, — это конструированный элемент, который как автономное, независимое от кино искусство сам уже отражает действительность своим специфическим обобщающим способом [358]. В кино в связи со зрительным фактором музыка подвергается второй конструкции, которая совершается исключительно по специфическим законам кино.

В качестве материала звукового фильма по существу следует рассматривать всю действительность со всеми ее зрительными и звуковыми явлениями; при создании фильма происходит определенный отбор этого материала. Таким образом, музыка, подобно другим звуковым элементам, сводится здесь к роли материала, хотя она сама и является результатом конструкции или творческой деятельности. В кино, в зависимости от ее использования, она может представлять либо один из элементов показываемой действительности, либо фактор, лежащий за пределами этой действительности, но при этом выполнять по отношению к кинопроизведению в целом задачи, перечисленные в разделах этой главы.

Итак, музыка как фактор звукового фильма, имеющий собственную структуру, подвергается внутри произведения другого вида искусства дальнейшей перестройке.

Она точно так же, как другие элементы фильма, *in crudo* подчиняется законам зрительного ряда. В опре-

деленном контексте целого она поневоле меняет свой специфический характер музыки (иногда слушатель ее даже не замечает), ибо звуковое кино воспринимается как результат взаимодействия всех его элементов, которые постоянно влияют один на другой и видоизменяют друг друга.

В сочетании зрительно-звуковых сфер далеко не всегда удастся достигнуть полного единства, что ясно проявляется при описанных ранее способах использования музыки в кино. Даже сильно развитая сеть функциональных связей между музыкой и зрительным фактором фильма не дает ответа на основной вопрос: как действует музыка или вся звуковая сфера на кинопроизведение в целом? Как она ему служит как целому, а не отдельным его эпизодам? Может ли вообще музыка или вся звуковая сфера воздействовать на кинопроизведение в смысле его интеграции? Мы уже попытались в предыдущем изложении частично ответить на этот вопрос и коснемся еще этой проблемы в следующих главах (см. главы VI и VII); тем не менее здесь необходимо обратить внимание на устремление кинематографистов разрешить эту проблему путем исключения функционального использования музыки.

Надо признать, что функциональные сочетания имеют некоторые несомненные недостатки по отношению к кинопроизведению как целому: они атомизируют звуковой ряд, разлагают его на отдельные различные по сути и по функциям звуковые элементы и тем самым дезинтегрируют произведение как целое и заставляют зрителя непрерывно менять свой способ восприятия и интерпретации звуковых элементов. Даже при хорошо продуманном и осмысленном «вертикальном монтаже» «горизонтальный монтаж» то и дело прерывается; кроме того, функциональная связь изображения и музыки действует обычно на протяжении очень короткого отрезка целого. В каждой следующей фазе произведения она заменяется другим принципом связи, другой функцией. Этот процесс вызывается требованиями фабулы фильма. В художественном фильме на всем его протяжении невозможно соблюдать единый принцип функционального сочетания. Затем «атомизация» возникает еще вследствие того, что зритель должен каждый раз истолковывать по-разному функциональную связь—как иллюстрацию, символ,

комментарий, внутрикадровую музыку, как стилизацию шумов и т. д. — независимо от изменения самих звуковых элементов, то есть независимо от того, дает ли звуковой ряд музыку, шумы или речь.

Надо еще уяснить себе то, что возникающие из функциональных связей эстетические ценности, сознание «адекватности», '«взаимодействия» «обоюдного дополнения» рядов или «замены» одного другими требуют от кинозрителя значительного интеллектуального анализа, который можно было бы назвать «субъективным монтажом», на что способен лишь незначительный процент кинозрителей.

Эти замечания отнюдь не доказывают ни непригодности вышеописанных методов, ни их исчезновения из нынешней кинопрактики; их цель лишь показать, из каких предпосылок исходят кинематографисты в последние годы при испытании других методов, не отказываясь, впрочем, от ранее выработавшихся приемов. В период между двумя мировыми войнами и после второй мировой войны преобладало функциональное сочетание, тогда как новые школы и течения киноискусства — итальянский неореализм, английские документальные фильмы сороковых годов, «новая волна» французских и американских фильмов, а также «cinema verite»¹ проявляют тенденцию к более совершенной связи всех звукозрительных факторов фильма на основе новых принципов.

Задачи, которые ставят себе новые школы, выражаются в первую очередь в стремлении объединить всю звуковую сторону фильма и включить ее как объединяющий фактор в кинопроизведение в целом. Итак, здесь речь идет, во-первых, о законченности звуковой сферы как таковой и, во-вторых, о ее тесной органической связи со зрительным развитием. Оба стремления говорят о стараниях осуществлять более совершенный синтез обеих основных сфер фильма, к которому стремились уже в прежних фильмах. Вопрос заключается в том,

1 «Cinema verite» представляет собой то направление современного киноискусства, которое ставит себе целью непосредственно снимать на ленту подлинную жизнь и даже включает съемку подлинной действительности в фильмы с вымышленным сюжетом. Это направление отодвигает на второй план многочисленные проблемы построения и монтажа, отводя первое место «живой правде» подлинной жизни.

возможно ли вообще полностью провести оба эти замысла в художественном фильме, который диктует свои законы и требования всему звуковому ряду. Но уже одна ориентация кинематографистов на постулат подобного рода приводит к более полной законченности звуковой сферы и к ее более активному вторжению в зрительную сферу.

Во многих современных фильмах новой школы («Красная пустыня», «Затмение», «Ночь») отсутствие музыки является следствием общей атмосферы мироощущения, в которой живут герои этих картин. Музыка как символ чего-то глубокого, лирического здесь не нужна, и поэтому ее заменяет главным образом мир шумов.

Однако упомянутые тенденции приводят также к парадоксальным последствиям: одно из них состоит в заметном уменьшении роли музыки в самых различных ее функциях, но вместе с тем и росте ее значения как элемента показанной действительности, то есть как музыки в ее естественной роли. Другое последствие, которое следует оценивать положительно, заключается в том, что повышается информационная роль шумового материала, звуковых эффектов и более интенсивно идет его художественное видоизменение. Третий результат связан с применением новейшей техники для акустического преобразования материала и его синтетического «изготовления» (путем электроакустических процессов). Однако важнейшим результатом надо считать использование звуковой сферы во всех формах ее явлений для достижения интеграции кинопроизведения. Интеграция облегчается еще тем, что технические процессы, которые фонически преобразуют как звуковой, так и шумовой материал, сближают обе эти ранее противоположные группы, сглаживая их качественную противоположность. Таким образом, поиски нового звукового материала способствуют интеграции всей звуковой сферы.

Новые тенденции в современном кино характеризует еще одно обстоятельство: речь идет о взаимозаменяемости зрительных и звуковых элементов. Последние самостоятельно представляют зрительные явления, они в состоянии одни давать необходимую для фабулы информацию и быть активными коэффициентами целого, толкающими действие вперед. Шум ша-

гов уже представляет идущего человека, дрожание люстры информирует нас о приближении линии фронта и т. д. Сценарии пишутся исходя из новой точки зрения: звуковой «код», который в художественном отношении может быть разработан и составлен совершенно по-разному, активно вовлекается в развертывание действия. При таком положении даже музыка все сильнее подчиняется законам кино и все менее выступает в своей автономной форме за кадром. Очевидно, это должно привести к исчезновению таких функций музыки, при которых она выполняет свою роль «за кадром».

Если основной тенденцией этой новой творческой позиции надо считать синтетическую разработку всего звукового ряда, объединение всех звуковых элементов, то уже теперь можно отметить, что методы такого объединения можно использовать очень различно. На основе имевшегося в моем распоряжении кинематографического материала, который, конечно, охватывает не все попытки в этой области, можно установить некоторую классификацию этих методов. Однако она должна считаться лишь временной, так как описанное здесь направление находится еще в состоянии своего развития и выявления.

В новейших фильмах можно наблюдать, что выше указанные задачи разрешаются различным образом. Как мне кажется, способ их разрешения зависит от различных киножанров, спецификой которых, между прочим, определяется и метод использования звукового фактора.. (О киножанрах с точки зрения музыки см. главу VII, разделы 1—4.)

Простейшее разрешение вышеприведенных трудностей и вопроса об интеграции звукового ряда состоит в том, чтобы избегать в фильме музыки в тех разнообразнейших ее функциях, которые не вытекают прямо из действия и не вводят музыку в роли «внутрикадровой музыки». Из этого непосредственно следует, что значительно вырастают функции шумового фактора и речи, органически и естественно связанных с кадром. Повышается роль всего мира звуков повседневной жизни, их значение как элементов, информирующих о ходе действия. Музыка превращается лишь в один из этих элементов повседневной жизни, она появляется как музыка танцевальная, передаваемая по радио, записанная на пластин-

ки или на магнитофонную ленту, как музыка, звучащая в изображаемом кинематографическом мире.

Кино (в первую очередь фильмы итальянского неореализма), на которое смотрят как на прямое отражение действительности, отвергает конструктивно-эстетические методы воплощения, к которым принадлежат также все формы функционального сочетания музыки со зрительной сферой. В *cinema verité* специально сконструированные для этой цели камеры (оптические и звуковые) производят съемку картины вместе с относящейся к ней звуковой группой явлений, чтобы поймать жизнь в ее непосредственности. Непреобразованная фонически подлинность таких сцен отличается от документальных фильмов только тем, что она подчиняется законам фабулы. Однако подлинными являются здесь только отдельные отрезки, целое все же «сконструировано». Но в таком произведении, скомпонованном из отдельных частей подобного рода, обнаруживается значительное единообразие звукового фактора.

Примером такого решения вопроса могут служить фильмы «Приключение» и «Затмение». В первом господствующий звуковой элемент воплощается в постоянном шуме моря, который сопровождает все другие звуковые явления (диалог); во втором — это шум голосов и крики возбужденной толпы на бирже. Музыка совершенно изгнана из сферы художественного интереса режиссера и появляется лишь спорадически, выполняя второстепенные функции. Зато здесь совершенно сознательно скомпонованы реалистические шумовые эффекты, и именно они придают единство звуковой сфере фильма и гарантируют ее непрерывность.

В советской практике принцип интеграции «шумовых элементов» весьма целесообразно и художественно используется в нескольких длинных эпизодах фильма «Человек идет за солнцем»: здесь скомпонованы плеск воды, шаги людей, голоса и смех играющих детей, грохот мчащихся мимо машин, гул стройки, человеческий говор и другие. Столь удачное сочетание наблюдается в советской киномузыке впервые.

Применение такого метода наблюдается и в польских картинах: в сцене из фильма «Первый день свободы», которая разыгрывается в доме врача, главным информатором о происходящих событиях становится ряд от-

дельных совершенно различных шумов. О приближении эскадрильи самолетов мы узнаем только по беспрестанному звону хрусталя и стаканов в буфете, затем звон, непосредственно переходящий в звук дрожащей люстры, нарастает и превращается в треск пулеметов, в шумы, вызываемые бомбежкой и ворвавшимися в двери дома солдатами, в их возгласы, в крики испуганной девушки, в топот сапог и т. д. Это длинная, последовательно скомпонованная с большим нарастанием вереница звуковых сцен настолько выразительна, что зрительный фактор почти отступает здесь на задний план.

Новые тенденции сочетаются тут с намерением не выходить за пределы реализма. Музыка лишь дважды используется как центральное явление сцены, причем тоже реалистически: когда вернувшийся из лагеря польский офицер играет в разрушенной церкви токкату d-moll Баха и когда две группы польских солдат — одна, вернувшаяся из лагеря военнопленных и другая, пришедшая с Советской Армией, — встречаются на шоссе и поют совершенно различные песни; здесь старые песни польских легионов сталкиваются в контрапункте с новыми песнями Польской народной армии, образуя превосходную музыкальную метафору, — они служат символом встречи двух политических направлений в первый день после войны.

Второй метод интеграции звукового потока характеризуется последовательным соединением смешанных звуковых элементов, которые настолько сильно и непосредственно связаны друг с другом без внутренних цезур, что их непрерывность воспринимается точно так же, как непрерывность все же по сути изменчивого слоя фабулы.

В английских фильмах последних лет (например, в «Спортивной жизни») в постоянной и органической связи с развитием действия находятся следующие (отнюдь не механически соединенные, а сознательно скомпонованные) звуки, переходящие один в другой: шум оживленной улицы, свист едущего на велосипеде мальчика, гудки автомобилей и скрип трамвая, шум машин в фабричном цеху, возгласы рабочих и отдельные обрывки музыки и диалога. Единство звукового потока возникает благодаря органической спаянности различных звуковых явлений со зрительной сферой. Примером проведения такого принципа может служить последовательное сое-

динение шумов леса, воды, голосов людей и птиц и т. д. в польском короткометражном фильме «Плоты плывут» и других. Здесь можно говорить о «сконструированном реализме» в каждой отдельной сфере фильма, а также в их взаимодействии.

Другим примером того же метода может служить звуковая запись в японском фильме «Телохранитель», где различные звуковые явления все время переходят одно в другое: монотонная зауспокойная молитва, беспрерывный стук волшебного барабана, шелест падающих листьев, удары молотка, когда сколачивают гроб, по, главным образом, вой и свист ветра; почти все они музыкально обработаны, однако и в музыкальной обработке их всегда можно узнать, и как поток шумов и звуков они органически связаны между собой. Здесь имеет место широкая интеграция звукового ряда с заметным преобладанием шумовой композиции, реалистически связанной с отдельными сценами.

Совсем иной характер имеет метод интеграции фильма, рассмотренный нами в связи с проблемой полифункциональности киномузыки, многократное возвращение к одному и тому же музыкальному фрагменту в различных отрезках фабулы, в разных ситуациях, которое каждый раз имеет другой подтекст, другую роль и даже носит иной характер в соединении с изобразительными кадрами, например, в упомянутых ранее польских фильмах «Поезд», «Последний день лета», немецком телевизионном фильме «Дама и слепой» и других. Таким же способом японский режиссер придает законченность фильму «Голый остров», сводя к самому необходимому минимуму шумовые элементы и речь, и о зато многократно повторяя широкую музыкальную тему каждый раз в связи с различными ситуациями и в разном значении. Иногда используемая таким образом тема сама содержит музыкальные контрасты и в отдельных своих частях отвечает разным ситуациям. Примером этого служит замечательная итальянская картина «Они бродили по дорогам», в которой кантиленная часть темы повторяется в виде песни Джельсомины, а ее моторный фрагмент сопровождает сцены, в которых Джельсомина ездит по дорогам в фургоне циркача.

В фильме «Расёмон» в качестве объединяющего звукового элемента многократно используется шум пролив-

ного дождя; он дается и зрительно и в виде шумового эффекта, постоянно повторяется как рефрен и влияет на атмосферу всей этой мрачной драмы.

Современные технические средства звукозаписи позволяют так фонически преобразовать звуковой материал, что стираются качественные различия между музыкой, шумами и речью. Отсюда становится возможным достигнуть некоторого единства звуковой сферы, хотя это и оттесняет на задний план реалистические функции различных звуков. Но эффекты, которые таким путем несколько уравниваются по своему характеру, отнюдь и теряют своего информационного содержания. Таким образом были использованы шумовые элементы в польском фильме «Человек на рельсах», где большая часть звукового материала была сочинена почти по принципу конкретной музыки. Интересно, что режиссер «сочинял» все самостоятельно, без участия композитора. В научи. популярных и документальных фильмах, так же, как в экспериментальных, такой способ «сочинять» звуковой материал применяется весьма последовательно и кажется до некоторой степени «естественным».

Возможен и противоположный метод, то есть насыщение звуковой сферы всего художественного фильма чистой музыкой. Таким способом была придана законченность часто упоминавшемуся фильму «Черный О, фей». Здесь это явилось следствием сюжетной концепции фильма. Законченность достигается в этом фильме не только благодаря постоянному звучанию музыки, но и благодаря ее одинаковому танцевальному характеру, лишь изредка переходящему в лирический.

Иначе обстоит дело в фильме «Хиросима — моя любовь», где непрерывность музыки строится на сочетании самых различных музыкальных тем, отвечающих каждой данной ситуации. Диалоги и шумы ограничены здесь до минимума. Такой способ интеграции применяется теперь все реже и реже. Сквозное использование музыки типично скорее для абстрактных и экспериментальных фильмов, где музыкальная форма интегрирует видимые события, не имеющие комплексного характера в том смысле, как его имеют игровые фильмы. В этих киножанрах отсутствие фабулы приводит к тому, что зрительная сфера не предъявляет к звуковой никаких требований, кроме соответствия формы движения, темб-

ровых красок и выразительности. Разработка совершается по неизменному на протяжении всего фильма принципу адекватности форм движения. Не удивительно, что для фильмов такого рода теория [40] киноискусства очень рано создала понятие «визуальной музыки».

Метод последовательного сквозного развития музыки применяется преимущественно в короткометражных фильмах. Особенно охотно им пользовались в английских документальных фильмах сороковых годов. Трудно сказать, было ли это результатом эстетического принципа или произошло вследствие сотрудничества лучших английских композиторов (А. Блисса, Б. Бриттена, У. Уолтона и других).

Полностью интегрированный, опирающийся на музыку, звуковой ряд существует в экспериментальных фильмах, когда картину снимают на какое-либо определенное автономное музыкальное произведение. Этой проблемы мы подробнее касаемся в главе VII (раздел 4). Приведем здесь в виде примера лишь два фильма Пьера Шеффера — короткометражный фильм «Зима», который снимали на музыку соответствующей части «Времен года» Антонио Вивальди, и фильм «Рождение бюста», снятый на «Пять пьес для струнного квартета» Антона Веберна. Как видно, исходной точкой для подобного творчества могут быть весьма разнородные по стилю музыкальные произведения. Фильмы, созданные на музыкальное произведение, полностью приспосабливаются к музыкальному течению как в отдельных структурах движения зрительной сферы, так и в атмосфере целого. Зрительный элемент, независимый здесь от вещественного мира и господствующих в нем законов, может быть полностью подчинен законам музыки.

Другой метод интеграции звукового потока, типичный прежде всего для научных, документальных (в зависимости от их содержания), абстрактных и экспериментальных фильмов, возникает в результате последовательного применения звукового элемента, производимого электронным способом. Интегральность является здесь результатом использования единообразного звукового материала — хотя он и отличается от материала традиционной музыки—и неограниченных возможностей (ограниченных только фантазией автора) приспособления этого материала к содержанию кадров. Примерами

этого могут служить научно-популярный польский короткометражный фильм «Атом — конец или начало?» и цветной мультипликационный фильм «Перочинный нож». Помимо полного соответствия звуко-зрительных форм движения, краски и структурные качества приведены здесь в такое соответствие друг другу, какого никогда не достигнуть при звуковом материале традиционной музыки.

Из этих описанных здесь методов достижения законченности акустического фактора и его широкой интеграции со зрительным рядом можно сделать некоторые существенные выводы общего характера: во-первых, полная интеграция обеих сфер невозможна в художественных фильмах, то есть в полнометражных фильмах со сложным сюжетом; но она может быть осуществлена в короткометражных фильмах и в фильмах без фабулы. Во-вторых, интеграция может быть достигнута различным способом, различными методами. В-третьих, она вовсе не исключает функциональных сочетаний, которые при ней могут и дальше играть свою прежнюю роль, они лишь становятся менее важными. Речь идет не о соответствии деталей, а скорее о художественной корреляции общей атмосферы обеих сфер. Полная интеграция возможна только в таких киножанрах, в которых зрительная сфера совершенно не зависит от фабулы и мира «вещей», то есть в абстрактных фильмах, и где она создает возможность полного соответствия звуковых форм движения.

В какой сильной степени интеграция обеих сфер зависит в каждом фильме от его содержания, показывает американский фильм «Времена варварства», где речь идет о переживаниях летчика, сбросившего атомную бомбу на Хиросиму. Он вновь переживает, наполовину как галлюцинацию, наполовину как сон, момент, когда он сбросил бомбу, и его последствия. Структура фильма диктуется его содержанием: поток кадров раздроблен на мелкие элементы, реалистические снимки перемешаны с нереальными кадрами, не поддающиеся определению образы и формы с такими, содержание которых понятно, абстрактные формы с наводящими ужас натуралистическими кусками, отображающими реальность этого события, или с полной чернотой или с яркой белизной на экране. Ослепительный свет заливает экран

в момент взрыва бомбы. Раскалывание зрительной сферы на отдельные совершенно не согласованные между собой элементы вытекает здесь вполне естественно из содержания картины; никакое другое построение никогда бы не могло передать всего ужаса этих мгновений. «Раскалывание» сознательно возведено здесь в принцип построения также и звукового ряда фильма: гул самолетов, шипение бомбы, отдельные возгласы и слова, иногда обрывки фраз, стоны боли, крики ужаса, хор взволнованных голосов, грохот обваливающихся зданий — все это скомпоновано по одному и тому же принципу содержанием фильма служит здесь разрушение, которое представляет собою также композиционную «основу» фильма в обеих его сферах. Это парадоксально, но в то же время верно, когда в данном случае мы говорим о максимальной логичности и композиционной интеграции обеих сфер фильма и всего фильма как целого.

Как мы видим, внефункциональная интеграция сфер фильма в одно звуко-зрительное целое кажется в настоящий момент скорее тенденцией, а не преобладающим композиционным принципом построения звукового фильма. Разнообразные методы достижения законченности, которые здесь описаны, свидетельствуют о том, что современному звуковому кино еще не удалось полностью разрешить все проблемы, возникающие из взаимодействия обоих его факторов. Звуковое кино находится еще в стадии развития, причем не только в художественном отношении, но и в техническом (широкоэкранные, цветные, стереофильмы).