

### Музыка в различных жанрах кино

#### 1. Общие положения

Многочисленные жанры, на которые разделилось кино (игровые, мультипликационные и кукольные фильмы, киноопера и кинооперетта, фильм концерт, кинокомедия, документальные, научные, экспериментальные фильмы и многие другие), отличаются друг от друга не только различной обработкой фабулы или, говоря более широко, зрительного фактора, не только разнообразием показываемых предметов и способом их показа, но и тем, как в них функционирует музыка

Описанные до сих пор всевозможные функции музыки всегда определялись характером и содержанием кинокадров, в которых она появлялась. Конечно, и здесь у композитора и режиссера был свободный выбор. Можно выбрать «объектом» для музыкального воплощения различные элементы из того, что изображается в кадре, и таким образом с любой стороны осветить визуальную сферу, дополнить и расширить ее высказывания. Этот выбор стал одним из факторов индивидуального стиля, присущего каждому фильму. В сфере художественного фильма предпочтение определенного типа функций музыки соответствует преобладанию определенного типа действия, в психологических фильмах, естественно, доминируют функции, вы-

являющие эмоциональные переживания героев фильма; в эпических — иллюстративные задачи, в киноопере-реттах — песенные вставки; в мультипликационных фильмах преобладает синхронная иллюстрация деталей, в кинокомедиях на первый план выдвигается музыка в своей естественной роли.

В фильмах итальянской неореалистической школы почти полностью обходятся без музыки, прибегая к натуралистическому оформлению звукового ряда, то есть с помощью шумов. Но, как правило, в фильмах, особенно в полнометражных художественных, попеременно действуют все описанные выше функции. В отдельных киножанрах меняются только их количественные пропорции. Поскольку до сих пор нет разработанной теории отдельных киножанров, нам трудно установить здесь различия в их звуковой сфере. Почти ни один жанр кино не может обойтись без музыки; даже при экранизации сценических драм, где музыка, естественно, скромно отступает на задний план, она вносит свой вклад («Ричард III» или «Гамлет»).

Тем не менее некоторые виды функционирования звукового фактора в фильме различаются в зависимости от характера зрительного ряда:

1. В экранизированных операх, опереттах и балетах, а также в кинокомедиях музыка полностью выполняет те же функции, какие на нее возложены при театральных постановках произведений этих жанров. При этом от нее частично отпадают все киносценарийные задачи, которые мы обсуждали в главе V и которые больше всего относятся к игровым фильмам.

2. В игровых фильмах у музыки обширные, самые дифференцированные функции. Поэтому здесь музыка наиболее активна в сценарийном отношении. С другой стороны, здесь главенство визуального фактора, развития фабулы приводит к тому, что музыка в сознании зрителя отступает далеко назад и может оказывать свое действие лишь на грани его восприятия.

3. В мультипликационных трюковых и кукольных фильмах специфический метод генерации зрительного ряда требует, чтобы движущиеся структуры в кадре и в звуке были максимально адекватны, то есть протекали бы с максимальной синхронностью. Элемент иллюстрации движущихся зрительных деталей здесь

является решающим для метода музыкальной обработки, хотя музыка, конечно, может действовать и иными средствами.

4. В экспериментальных фильмах, где зрительный ряд деформирован, но еще сохраняет некоторую конкретность изображения и кое-какое, пусть даже очень свободное, но все же понятное действие, преобладает тот же метод. В чисто абстрактных фильмах, где зрительный фактор, в сущности, сам функционирует по образцу музыкальных законов, то есть заменяется красочными или рисованными структурами, не изображающими ничего реального, конкретного, синхронность сочетания достигает своей кульминации. Здесь господствует исключительно одна функция — иллюстрировать качество движения, и эта функция осуществляется как в обеих сферах параллельно, так и во взаимоотношении их между собой. Сюда надо отнести и те абстрактные фильмы, которые строятся на готовой автономной музыке.

5. Совершенно другим принципам подчиняется это сочетание в документальных фильмах, где зрительная сфера показывает не изображаемый, а только фотографически восстановленный реальный мир; музыка действует здесь как коррелят или фон для того, что показано в кадре.

Проблемы, связанные с экранизацией опер и прочих музыкально-театральных пьес, с музыкой в мультипликационных и других трюковых фильмах, а также в экспериментальных, будут исследованы отдельно (см. главу VII, разделы 3 и 4), а музыке в художественном фильме посвящена вся V глава этой книги. Вот почему здесь мы ограничимся лишь рассмотрением музыки к документальным и научно-популярным фильмам.

В документальном фильме изобразительный фактор функционирует по другому принципу, нежели в художественном или трюковом фильме. И у зрителя по отношению к ним разная установка, ибо здесь ему показывают предметы, представляющие реальный, а не воображаемый мир. Подобно тому как на фотографии изображен существующий в действительности человек (в художественном фильме, наоборот, это — фотография актера, изображающего персонаж действия), так и в документальном фильме демонстрируется «ожив-

шая» движущаяся фотография определенного участка существующего мира. Этот реальный мир имеет свои реальные акустические корреляты. Если заменить их музыкой, в документальный фильм будет внесен /элемент фиктивного изображения, каким оно бывает в художественном фильме. Вот почему документальные фильмы часто демонстрируются без музыки — такая концепция отвечает сущности этого жанра. Задача документального и научно-популярного фильма состоит в передаче знаний, информации об определенном участке реальной жизни, хотя каждый из этих двух жанров фильма делает это иначе, в своей области.

Для фильмов такого рода, как правило, музыку специально не пишут, а используют уже существующую. В этом смысле у обоих жанров есть нечто общее с музыкальной практикой, типичной для немого кино. Разумеется, в наше время возможен гораздо более богатый выбор, а запись на одну и ту же пленку обеспечивает абсолютно синхронное течение в обоих рядах. И все же здесь действует совсем иной принцип, чем в художественном фильме, главным образом потому, что музыкальное развитие тут может быть непрерывным и что звуковые эффекты и речь функционируют иначе. Эффекты эти (скажем, в сценах на какой-нибудь фабрике и т. д.), так же, как кадры, представляют собой реконструкцию чего-то реального.

Сильнее всего здесь меняется функция речи, ибо не диалог двигает вперед действие и выражает переживания киногероев. У речи в этом случае чисто информационные задачи. Правда, переплетение или наложение друг на друга речи и музыки возможны, но они не несут никаких драматургических функций. Музыка — только ф о н, который бывает различным, исходя из содержания зрительной и семантической информации. Единственное требование, которому она должна отвечать, состоит в том, чтобы ее характер не слишком далеко отклонялся от содержания кадров и чтобы она подходила к определенной, показанной в кадре обстановке. В последнем случае и музыка приобретает документальную ценность. К сожалению, создатели документальных фильмов очень часто грешат против этого принципа. Только в английских документальных фильмах сороковых годов сочинялась сквозная

для всей ленты Музыка, и сотрудничество с лучшими композиторами давало при этом прекрасные результаты. В этом направлении развивается в последние годы и польский документальный фильм.

Задачи, выполняемые в данном случае музыкой, скромнее, чем в других киножанрах, ибо от нее требуется лишь одно: чтобы она протекала синхронно с изображением. Это отнюдь не означает, что здесь у нее только эта одна функция; ибо в принципе и в документальном фильме могут быть применены музыкально-кинематографические методы, принятые в других киножанрах.

Иначе обстоит дело с жанром киноконцерта (фильмы о знаменитых оркестрах или исполнителях); этот жанр тоже представляет собой нечто вроде документального фильма, реальным «объектом» которого служит не только данный исполнитель, но и вся его исполнительская деятельность. В таких фильмах музыка — коррелят показываемых объектов; она органически с ними связана, но путем не кинематографического, а реального, естественного сочетания. Благодаря этому как зрительный, так, прежде всего, и музыкальный фактор приобретают документальный характер. Очень удачно сделаны такого рода фильмы о негритянской певице Марион Андерсон и другие.

Другие группы фильмов, как учебные, школьные, научно-популярные, должны быть причислены, в смысле обработки звукового элемента, к документальным. В научно-популярных фильмах могут быть использованы новейшие музыкальные средства, это доказывает польский фильм «Атом — конец или начало?», где кадры последовательно иллюстрируются электронной музыкой; последняя превосходно согласуется с начерченными схемами и их движением в кадрах, что мотивировано самим характером предмета. В некоторых научно-популярных фильмах можно применить в качестве музыкального сопровождения автономные произведения, как это сделано в фильме «Двойная жизнь стрекозы»: за музыкальную основу в этом короткометражном фильме взят фрагмент из Первого скрипичного концерта Шимановского. Здесь мы имеем дело с двойным соподчинением: содержание фильма определяет выбор музыкального произведения, избранное произве-

дение отчасти определяет строение фильма в смысле последовательности эпизодов.

Кинофильмы об изобразительных искусствах находятся на грани между документальными и экспериментальными. Они документальны, ибо показывают нам реально существующие произведения искусства. С другой стороны, они носят и экспериментальный характер, ибо в них делаются попытки средствами кино оживить статические произведения, иными словами, внести в них чуждый им элемент движения (и музыка при этом играет не последнюю роль). Мы еще поговорим об этой группе в разделе об экспериментальных фильмах.

## **2. Опера и балет в кино**

Вскоре после рождения звукового фильма на почву кино была пересажена и оперная форма. Были экранизированы оперы Бизе — «Кармен», Моцарт — «Волшебная флейта», Вейль — «Трехгрошовая опера». Россини — «Севильский цирюльник», Верди — «Риголетто», позднее — Чайковский — «Евгений Онегин», «Пиковая дама», Римский-Корсаков — «Садко», Менотти — «Медиум», в последнее время «Катерина Измайлова» Шостаковича и многие другие; кроме того, многочисленные оперетты, музыкальные комедии и т. д. Но их место вскоре заняли фильмы со специальным музыкальным сценарием.

Сегодня проблема оперы в кино предстает перед нами в двух аспектах: 1. Перенесение в кино оперы, написанной не для кино, то есть экранизация оперы. 2. Появление специфической формы кинооперы, которая создавалась по образцу оперы с ее условностями, но специально для кино и с расчетом на условности постановки, присущие кино.

Чтобы с самого начала определить свою позицию, разъясню: я против экранизации опер, хотя и понимаю, что есть аргументы, говорящие за это. Это аргументы скорее социального, нежели эстетического порядка. Путем экранизации опера проникает в самые глухие места, жителям которых недоступно посещение оперных спектаклей. Экранизация оперы — это чрез-

вычайно эффективное средство Для популяризации оперной литературы. Далее, экранизация опер позволяет достичь гораздо лучшего исполнения при помощи дублирования (play back<sup>1</sup>), ибо дает возможность выбрать киноактеров, более подходящих внешне для определенных ролей и одновременно лучших певцов. Вечная дилемма в опере, когда великие певцы часто бывают слабыми актерами и пожилые певцы играют роли молодых героев, здесь отпадает. Исчезает и слишком подчеркнутая (часто неэстетичная) мимика поющих, ибо на экране мимика эта только намечена. Кроме того, экранизация позволяет достичь: лучшей дикции благодаря соответствующей локализации микрофона; лучшей обработки сценического заднего плана; обогащения зрительной сферы и ее динамизации по сравнению со статической оперной сценой; подвижности переднего и заднего плана (которые в опере остаются неизменными); выделения деталей (что в театре невозможно); некоторой динамизации хоровых сцен, так как показываются попеременно , разные части ансамбля; обогащения актерского исполнения путем подчеркивания деталей, мимики, мелких жестов и т. д. Тем не менее наряду со всеми этими положительными моментами<sup>2</sup> есть здесь и отрицательные, которые заставляют весьма скептически смотреть на экранизацию оперы. Как уже подробно разъяснялось, музыка в фильме играет совсем иную роль, чем в опере или балете. Опера и балет без музыки существовать не могут, кинофильм — может. В опере и балете музыка определяет развитие всего произведения, в фильме, наоборот, зрительная сфера определяет роль и характер музыки. Перенесенная в фильм опера всегда останется только экранизированной оперой: в специфический жанр кино она, несмотря на все попытки, до сих пор не превратилась. Перенесение оперы в кино наталкивается на многочисленные, совершенно непредвиденные трудности.

1 Play back — голос за кадром (англ ).

2 Уже немое кино признало положительные стороны экранизации опер, например, в 1915 году была экранизирована опера Глинки «Руслан и Людмила», в 1916 — «Пиковая дама» Чайковского и «Русалка» Даргомыжского, в 1920 — «Богема» Пуччини и другие.

Начнем с чисто внешних трудностей. Опера рассчитана на обширный зрительный зал и на сравнительно большое расстояние между зрителем и сценой, от которой его к тому же отделяет еще помещение для оркестра. Это расстояние между зрителем и сценой имеет то преимущество, что зритель не слишком четко видит лицо певца, искаженное напряжением. Кино, которое, естественно, использует свои технические возможности, демонстрирует нам лицо певца, героя и на близком расстоянии. Оно показывает его при отсутствии дубляжа с широко раскрытым ртом, с напряженными мускулами, иногда в тяжком усилии выводящим высокие ноты, колоратуры и т. д. Но, не говоря уже о том, что все это производит малоэстетическое впечатление, приближение лица актера приближает и звук. И мы тогда слышим неестественно громкий голос, голос, который на основании условности кино воспринимается как обращенный только к кинозрителю. Но ведь этот голос звучит в кинематографически изображенном пространстве! В заснятом — подлинном — парке («Пиковая дама») звучит усиленный благодаря приближению голос Германа. Герой в арии рассказывает, прислонившись к настоящему дереву, о своей любви к Лизе. Но рядом с ним прогуливаются взад и вперед — в духе оперной условности — дамы и офицеры. И никто из этих дам и офицеров не слышит голоса, который нам кажется таким громким! Почему? Потому что Герман по канонам оперной условности повествует о своих переживаниях только одному своему другу. Здесь, следовательно, пересекаются две условности, оперная и кинематографическая, и это дает неприемлемый, неправдоподобный эффект, который не вмещается в рамки условности ни оперы, ни кино.

Далее: если мы хотим, чтобы зритель не видел напряженной мускулатуры лица поющего актера крупным планом, следует прибегнуть к дубляжу, то есть снимать и записывать отдельно пение и игру актера, а потом накладывать пленки одну на другую. Но, как известно, даже при самой совершенной технике записи идеальное мимическое совпадение недостижимо, и тотчас же замечаешь, что выступающий на экране певец только делает вид, будто поет, а на самом деле это



делает за него кто-то другой. Так возникает фикция, не имеющая отношения ни к опере, ни к кино. Кроме того, оперный артист играет на сцене весь-ми упрощенно. Он совершенно не считается с тем, что его снимают крупным планом, с тем, что камера регистрирует его малейший жест или мимику, как это происходит в фильме. В кино, напротив, актер делает установку скорее на тонкие детали, на внутренние переживания. На свете очень мало Шаляпиных, которые одновременно являют собой образец совершенства и как певцы, и как актеры. Пение предъявляет к актеру точно определенные физиологические требования и вынуждает его сохранять неподвижность туловища. Кино же требует подвижности в игре; манера оперной игры в фильме кажется нам неестественной, меж тем как подвижность чисто кинематографической игры, совмещенная с оперным пением, мешает зрителю. Встает выбор между оперной статикой или кинематографической динамикой. Обусловленное жанром противоречие налицо.

Используя дубляж, постановщики фильма желают избавиться еще от одного недостатка экранизированной оперы; речь идет о возрасте героев. Наилучшие певцы, как уже говорилось, обычно люди зрелого возраста. Сюжет экранизированной оперы, почти всегда любовный, требует часто, чтобы актеры были молоды и красивы. На оперной сцене это не так важно, ибо на певцов смотришь с довольно далекого расстояния. Но в кино реалистическая манера изображения требует, чтобы молодой влюбленный действительно б ы л молод, а не только, как в театре, играл бы молодого. И здесь тоже кино не выносит условностей, которыми мы вынуждены довольствоваться в опере, где мы главным образом желаем слышать хорошие голоса, хорошее исполнение

Экранизированная опера отягощена и другими оперными условностями. Определяющие сущность оперного жанра арии, хоры, ансамбли требуют темпа протекания, резко противоречащего темпу протекания фильма. Ария останавливает движение кадра и тем самым развитие действия. То, что в опере покоится на старых, глубоко укоренившихся условностях, в фильме кажется чужеродным телом, мешающим зрителю, ибо

он идет в кино с кинематографической, а не оперной установкой восприятия.

Кино существенно отличается от оперы и своими темпами в выражении чувств: в фильме чувства выражаются мимикой, жестами, действием и т. п. в очень быстром темпе, в опере эта задача выпадает на долю музыки, требующей на это гораздо большего времени. Таким образом, в силу различия своих изобразительных средств, кино и опера вынуждены оперировать различными темпами временного развития. Остановка движения действия на оперной сцене есть в известном смысле уже апробированное средство, в кино оно неприемлемо. Единственный выход из этого спора между в корне различными условностями состоит в том, чтобы кинокамера двигалась вокруг поющего актера, нащупывая задний план или окружение певца, что, однако, не всегда драматургически оправдано. Когда мы видим на премьере «Ивана Сусанина» (в кинофильме «Композитор Глинка»), как презрительно поджимают губы аристократические слушатели или как царь покидает свою ложу, то отклонение кинокамеры от оперной сцены драматургически полностью 'оправдано'; здесь подчеркивается осуждение нового национального стиля кругами аристократических слушателей, это — элемент конфликта, переживаемого композитором. Но обычно такое кружение преследует только одну цель — динамизировать оперную статику. В опере мы нередко закрываем глаза, чтобы, глубоко сосредоточившись, всецело наслаждаться пением. Но в кино никто не ходит, чтобы закрывать глаза и слушать механическую запись какой-нибудь арии.

Необходимость большей динамики движения в фильме часто заставляет режиссера сокращать арии и дуэты, даже выбрасывать целые партии из оперной партитуры, подчас резать живую ткань музыкального произведения, на что ни один оперный композитор никогда бы не согласился. Режиссеры прибегают и к другим средствам. Вот поет Герман перед смертью, но «поет» он, сжав губы. Зритель слышит нормальное пение с текстом, но «поющий» не шевелит больше губами, только мимика его убеждает нас, что он еще жив. Мы можем думать, что «слышим» только его мысли. Но почему они тогда поются? Здесь дей-

ствуют новые условности, не свойственные ни опере, ни кино. Когда Лиза и Герман среди ночи в уснувшем особняке графини во весь голос поют свой любовный дуэт, нам остается только удивляться, как старая графиня в соседней комнате их не слышит. И когда влюбленные в последней сцене прощаются в тиши ночной улицы, мы опять не можем понять, почему, собственно, никто в соседних домах не откроет окна и не отзовется на громкие голоса героев. Кино приучило нас к реалистическому изображению, опера — к условностям. Объединение обоих в одно произведение вызывает логическое недоумение.

Но есть еще и другие неувязки. В опере оформление сцены искусственно; задний план образуют не реальные, настоящие предметы, а декорации. В фильме вместо декораций нам показывают настоящий ландшафт, настоящую боевую сцену, настоящее море. Среди декораций мы воспринимаем длинную арию во время сражения, но как мы можем воспринять ее на фоне реальной сцены битвы?

В опере мы привыкли к неизменной пространственной перспективе, к виду всей сцены целиком и показываемого на ней действия. В кино нам показывают отрезки действия, приближения, детали и, когда голос певца без динамических изменений звучит с различных точек сцены, нас удивляет, почему он, отдаляясь, не становится тише, а приближаясь, — громче. А если это и делается, то может ли вообще это динамическое колебание голоса производить эстетическое впечатление?

Затем: рамки фильма теснее, чем оперы. Изображение {певцов иногда перерезают рамки экрана, для хора и вовсе не остается места, разве только когда дается общий вид сцены; детали постановки приходится показывать по очереди, одну за другой, а голоса между тем звучат совершенно так же, как в опере, где из перспективы зрительного зала видна вся сцена. Итак, опять противоречие.

Зрительная сфера кино воспринимается нами как восстановленная действительность, а не как построенное на условностях сценическое представление, чьи формы существования не таковы, как «в жизни». В кино все, что мы видим, происходит именно так, «как в жизни». Во всяком случае, показанное в кадре

представляет собой фотографическую реконструкцию реальных предметов, в то время как в опере реальные предметы представляют оперный сценический мир, построенный на условностях. Хотя и в кино изображенный мир, как уже неоднократно говорилось, только «кинематографический мир», но его явления, правда, показанные только в виде фотографий, носят гораздо более реальный характер. В фильме все реквизиты реальны, в опере, за исключением людей, — нет. Кулисы существенно способствуют снятию реальности с изображаемого мира. Вот почему экранизация оперы вызывает в зрителе двойственность установки: оперная и кинематографическая установки не совпадают, а в тех случаях, когда они даже до некоторой степени совпадают, в них все равно проявляется внутреннее противоречие. Человеческие образы, реквизит, особенно декорации меняют свой онтологический характер, свои «формы существования», они функционируют иначе.

Сценические элементы в кино и в театре тоже действуют очень по-разному. В опере преобладает контраст между неподвижными кулисами, что связано с условностями, и чисто «иллюзорным» впечатлением, с одной стороны, и настоящими, живыми, более или менее подвижными актерами — с другой. В кино «живут», во всяком случае двигаются, меняются, оба эти фактора. Пусть движения человека в фильме — это его собственные движения, а движение реквизита — результат движения камеры, и тем не менее оба производят впечатление динамических. В фильме «играет» вся зрительная сфера, в опере — только человек.

Экранизированная опера может и должна пользоваться всеми реквизитами зрительной сферы, какие сценической опере были неизвестны. Кино может обогатить ее не только в смысле содержания, но и дать новые средства и способы показа: крупным планом, выхватывая отдельные части, снизу, сверху, во всех подробностях. В кино можно показать один сжатый кулак, который «играет» выразительней, чем вся фигура Ионтека, поднимающего на Януша свой гуральский топор (опера «Галька»). В опере это невозможно: в ней всегда все рассчитано на более далекое расстояние.

между сценой и зрителем. И, конечно, «поющий» кулик как кинематографическая условность столь же мало приемлем, как и Герман, который умирает от выстрела в живот и при этом поет с сомкнутыми устами, на с отчетливой дикцией. С другой стороны, в кинематографической редакции «народных опер», где требуется сложное оформление, могут производить сильное впечатление те элементы, [для которых масштабы театральной сцены недостаточны. Как пример можно привести великолепную экранизацию оперы «Садко» Римского-Корсакова. Но при экранизации опер с более глубоким психологическим содержанием, как «Евгений Онегин», «Пиковая дама» и другие, все описанные выше несоответствия резко выступают наружу.

Еще Бела Балаш [180] указывал на то, что экранизация оперы и киноопера — совершенно разные вещи. Экранизация — это всего лишь заснятое оперное представление. Киноопера — это жанр кино, который более тесно, чем другие, может быть связан с некоторыми оперными традициями. Но такой кинооперы в данную минуту пока еще нет.

Как шаг на пути к созданию кинооперы<sup>1</sup> можно рассматривать советскую экранизацию «Евгения Онегина». Этот фильм представляет собой некий синтез оперы Чайковского и поэмы Пушкина: музыка подвергается значительным сокращениям; почти все действие (за исключением балльных сцен) перенесено на натуру; на фоне музыки звучит пушкинский текст, что связывает воедино отрезки действия, разделенные временем; меняется порядок музыкальных фрагментов, чтобы сделать кадры разнообразней и содержательней. В этом фильме очень удачно используются все возможности киножанра: в известной сцене Татьяны и няни героиня поет, уткнувшись в подушку, отчего вся сцена делается гораздо естественней, в опере это было бы совсем невозможно. Кроме того, в этом фильме ряд

1 Как указывают Мэнвелл и Хантли [518], первая специфическая киноопера была создана композитором Ф. Фехером в 1935 году под названием «Разбойничья симфония». Это было, по видимому, неудачное произведение, ибо авторы не включили его в ежегодно издающуюся фильмографию, где перечисляются все лучшие фильмы года. Этому фильму я, к сожалению, не видела

Сцен расчленен в интересах зрительного плана, что преодолевает их оперную статику. Ария Ленского, например, дается в двух разных пространствах: первую часть герой поет у себя дома, вторую — на месте дуэли. Хоровые партии поются за кадром, благодаря чему, с одной стороны, глаз зрителя сосредоточивается на главных действующих лицах, а с другой стороны, пейзажу придается глубина, поскольку хор представляет части пространства, невидимые зрителю; это происходит, например, в сцене, где героиня бродит по полям, а издалека доносится хор голосов работающих крестьян. Включение картин Петербурга до появления Онегина в бальном зале тоже дает логическое обогащение развития действия; в условиях оперной сцены нечто подобное было бы невозможно. Но все же и здесь еще есть большое количество художественных неувязок. Следовательно, сейчас еще не приходится говорить о специфическом жанре кинооперы.

Пока мы можем говорить только о кинематографических модификациях знакомых оперных либретто, как, скажем, в «Кармен Джонс», где конфликт оперы Бизе переносится в негритянскую среду, или в «Черном Орфее», где только отдаленное сходство действия и одинаковые имена обоих главных героев указывают на родство с многочисленными операми на сюжет «Орфея и Эвридики». Кинооперами и эти произведения назвать нельзя; здесь мы скорее имеем дело со специфическим воплощением в кино одного из известнейших, бесчисленное число раз обработанных оперных сюжетов, где используются все кинематографические возможности и музыка подается по-новому.

Гораздо легче, чем оперу, поместить в рамки кинофильма музыкальную комедию или оперетту, поскольку некоторые средства оперетты, например чередование диалога и пения, законченная, краткая форма песни и т. д., свойственны и кинофильму. Кроме того, комедийная фабула допускает кинематографическое воплощение, более гибкое обращение с художественными средствами, а почти неограниченные возможности оформления фильма во много раз усиливают эффекты оперетты.

Из всех музыкальных киножанров оперетта встречается чаще всего. Из довоенных фильмов достойны

упоминания «Королева чардаша» («Сильва») и «Цыганский барон», которые без труда приспособились к условностям кино, не вызывая у зрителя ощущения «жанрового гибрида», как экранизированные оперы. Перенесение оперетты в кино даже послужило импульсом для сочинения таких кинооперетт, как «Черные розы», «По городу» («Сегодня мы кутим») или же «Бродвейский мюзик-холл».

В фильме «Большой вальс» (биографический фильм об Иоганне Штраусе-сыне) музыка используется чрезвычайно изобретательно и разнообразно, в манере, которая далеко превосходит уровень комедийных и опереточных приемов. То, как здесь показаны рождение вальса «Сказки Венского леса», победа музыки над равнодушием и рутинной, восторженная любовь героев фильма к музыке — все это высоко поднимает произведение над Уровнем фильмов «легкого» жанра.

В музыкальной кинокомедии или кинооперетте песня играет организующую роль в развитии фабулы; она представляет собой сжатую форму высказывания в узловых точках действия, средство характеристики героев, главную форму эмоциональной выразительности. [У нее здесь другие функции, чем в опере: эти функции приближаются к функциям, выполняемым песней в реальной жизни<sup>1</sup>. Разумеется, музыка и в кинокомедии должна быть мотивирована драматургией фильма, должна вносить в него что-то важное, новое. И в этих жанрах у нее довольно разнообразные функции, но здесь она всегда выступает в своей естественной роли, причем большей частью в виде песни, арии, дуэта. Нередко она скрепляет действие, является его кульминационным пунктом или связующим звеном.

Третий вид использования оперного жанра в кино, а именно вплетение музыкальных фрагментов в сюжеты фильмов из жизни артистов оперы, балета или оперетты, наименее проблематичен. Здесь соединяются все преимущества обоих видов искусства при сохранении специфики театральных форм, которые, будучи «цитатами», не нарушают хода фильма, а скорее его обогащают. Оперные фрагменты вплетаются в действие в качестве наглядных примеров из жизни киногероя. Они,

<sup>1</sup> Об особом использовании песни в советских фильмах мы уже говорили раньше.

как мир театральной фикции, противопоставляются другому, кинематографически изображенному миру. Реальный характер мира кино подчеркивается тем, что мир оперы в фильме часто показывают, исходя из перспективы исполнительской техники, «из-за кулис». Если мир театральной фикции до известной степени является изображаемым миром «в квадрате» (опера в фильме, театр в фильме, порою даже фильм в фильме или телевидение в фильме), то изображаемый мир кулис и т. п., так же, как вся фабула фильма, принадлежит к реальному киномиру. Конечно, здесь опера никогда не дается в полном объеме, а только в отрывках.

Как пример включения в фильм многочисленных и довольно больших оперных фрагментов приведем польский фильм «Варшавская премьера», темой которого послужили трудности, возникшие перед премьерой оперы «Галья» в 1858 году. Здесь речь идет, следовательно, о совершенно конкретной постановке этой оперы. Сюда можно отнести и биографический фильм о Мусоргском, в который вплетены отрывки из «Бориса Годунова». Непоследовательность художественной концепции этого фильма заключается в том, что фрагменты из «Бориса» показаны не на оперной сцене, а перенесены на натуру, в реальный пейзаж. Это лишает их характера «оперы в фильме» и стирает границы между изображением действительной жизни композитора и кинематографически изображаемой постановкой его оперы.

В биографическом фильме о Глинке даются фрагменты из его оперы «Иван Сусанин». Превосходны здесь сцены, рисующие закулисную жизнь актеров, подготовку к премьере, эпизоды из жизни тогдашних оперных певцов. В этом фильме актеры и певцы наших дней представляют актеров и певцов того времени в их двойной роли: как персонажей оперы и, с другой стороны, как исторически подлинных людей из театральной среды и в точно определенном историческом времени, когда состоялась премьера «Ивана Сусанина» (1833).

Иную роль играют оперные фрагменты в «Ночных красавицах»: здесь они являются во сне воображаемому герою фильма соответственно деформированные,



Что еще больше ослабляет ощущение реальности. В этом случае зрителя тройным способом отдаляют от того, что происходит в кадре: показанные оперные фрагменты лишь настолько лишены реальности, чтобы мы осознали, что герою они сняты, но сон его составляет элемент кинематографически изображенного мира. Возникающие во сне оперные сцены одновременно представляют собственный, иллюзорный мир.

Если различия между экранизированной оперой и кинооперой совершенно очевидны, то в отношении балета подобная дифференциация пока еще невозможна. Балет в кино еще не приобрел своей собственной специфики.

Танцевальные фрагменты встречаются в кино в самых разнообразных формах, но им не хватает самостоятельного языка, свойственного специфическому жанру, что не относится, конечно, к экранизированным целиком балетам (например, «Ромео и Джульетта» Прокофьева). Кинематографически поданный, драматургически мотивированный фрагмент из балетного представления, сольное выступление (например, проба балерины, репетиция балета), групповой танец, народный или бытовой танец, которые, будучи мотивированы сюжетом, часто несут и драматургическую нагрузку (например, танец влюбленной пары, во время которого происходит важный разговор, и т. д.) — во всех этих случаях танец принадлежит к кинокадру, к действию, но его нельзя рассматривать как существенный элемент художественного высказывания или же как самостоятельную балетную форму.

Балет в кино может воспользоваться всеми достижениями кинематографии: приближением, различными установками кинокамеры; кино обогащает зрительную сферу балета такими деталями, которые нельзя разглядеть из театрального зала; кинематографические средства помогают достичь идеального ритмического слияния движения и музыки, что на сцене вряд ли возможно. Балет в кино, как и театральный балет, оперирует жестами, движениями тела, определенными зрительными качествами движения, которые, будучи подчеркнуты музыкой, обретают особо ощутимую материальность. Но балет предполагает ощущение н е п р е-

рывности зримого пространства, а именно эту непрерывность нарушает кино, ибо для него специфична фрагментарность как следствие постоянной смены перспектив, ракурсов, планов изобразительной сферы. Поставленный кинематографическими средствами балет теряет свою специфику.

Хореография в театральном балете, особенно в ансамблях, с самого начала рассчитана на определенную дистанцию, которая заставляет зрителя всегда воспринимать сценическую площадку как единое целое. Уже такие эффекты, как съемка крупным планом, изменяют специфику балета при его воплощении в кино. Следовательно, кинобалет, как и киноопера, благодаря специфике средств их воплощения модифицируют вид искусства, которое он должен представлять на экране. С другой стороны, отказ от этих кинематографических средств привел бы к простому фотографированию театрального балета. Идеалом был бы специально написанный для кино балет с «кинематографической концепцией». Кое-какие зачатки этого содержат уже фильмы Чаплина «Золотая лихорадка» (танец булочек), а также «Американец в Париже», «Приглашение к танцу» и другие.

И все же у балета в кино совсем другие перспективы, чем у театрального. Ведь в нем можно показывать не только человеческие фигуры, но и предметы в движении, в танцевальном движении. Попытки осуществить подобные эффекты — как, например, «Механический балет» — по сути дела уже содержат зародыш абстрактного фильма.

Итак, мы видели, что любое перенесение в кино опер и других музыкально-театральных форм может быть только «переводом», «экранизацией», неким гибридом, не то театральным представлением, не то настоящим фильмом. Для кино требуются своя собственная киноопера, свой собственный кинобалет, осуществленные специфическими кинематографическими средствами.

Новейшая техника кино позволит избежать механического перенесения жанров, которые имеют многовековую историю и прочно укоренившуюся специфику и потому неизбежно нарушают новые, специфические условности кино.

### **3. Музыка в экспериментальных фильмах**

Понятие «экспериментальный фильм» не однозначно; оно охватывает весьма разнородные явления. Эксперимент в области кино может протекать в нескольких направлениях и относиться к различным сферам и факторам фильма. Критерием для экспериментальных фильмов как особого жанра служит только особая творческая установка их авторов, желание испытать новые средства, новые принципы взаимодействия отдельных факторов в фильме, следовательно, хотя этот критерий проявляется в структурных признаках, природа у него психологическая, и тем самым он относителен. Вот почему такие фильмы нередко называют «поэтическими» или «лирическими».

Относителен такой критерий и с точки зрения развития. Новые, проверенные в экспериментальных короткометражных фильмах средства по истечении некоторого времени обычно становятся общим достоянием: то, что еще несколько лет назад было экспериментом, вскоре входит как прочная составная часть в кинематографическую практику.

Эксперимент в фильме может касаться воплощения зрительного или звукового фактора, их отношений между собой и форм их взаимодействия. В зрительной сфере экспериментировать можно над типом и качеством внешнего вида предметов, над характером их изображения, а также над фабулой произведения. В звуковой сфере можно экспериментировать и с композиционной техникой и с самим звуковым материалом. Предметом эксперимента подчас становится и новый метод объединения различных слуховых явлений (музыки, речи, шумов) в одну непрерывную целостность.

Нас интересуют главным образом эксперименты в области звуковой сферы и взаимоотношения между звуковым и зрительным рядами. Мы должны, однако, уяснить себе, что эксперименты в звуковой сфере каждый раз определяются специфическими методами воплощения сферы зрительной. С другой стороны, поиски новых средств в киномузыке порой относятся только к новой обработке звукового материала или к его новому построению, независимо от характера зрительного ряда. Так, например, пуантилистская техника в музыкальной

киноиллюстрации или фоническое преобразование звукового материала (шумы в конкретной музыке или же синтетически конструированные звучания электронной музыки) тоже представляют собой виды эксперимента в киномузыке, которые относятся исключительно к звуковому ряду. Эту технику можно найти и в неэкспериментальных фильмах.

Мы различаем три вида музыкального эксперимента в кино: 1. Новые методы сочетания музыки (или всего звукового ряда) с более или менее традиционно обработанным зрительным рядом, то есть новые функции звуковой сферы по отношению ко всему произведению в целом. 2. Новые формы воплощения зрительного фактора, касающиеся и самого изобразительного материала, и взаимоотношений отдельных элементов в кадре; в результате таких экспериментов рождаются новые функции звукового фактора, что в принципе тоже является экспериментом. 3. Эксперименты в части самого звукового материала, из которых также рождаются новые специфические методы связи кадра и звука. Все эти способы могут применяться параллельно, могут пересекаться и даже наслаиваться один на другой.

На грани между мультипликационными и экспериментальными стоят фильмы, где «одушевляются» самые различные предметы. Из польских фильмов такого рода упомянем «Смену караула», где ожившие спичечные коробки выступают как герои фильма, они очеловечиваются, следовательно, представляют уже не себя самих, то есть не спичечные коробки и спички, а караульных солдат перед нарисованным королевским дворцом; они маршируют, стоят навтыжку, спят, храпят, даже влюбляются и т. п. Здесь музыка выполняет те же функции, что и в мультипликационных фильмах. Музыкальное движение навязывает свой ритм движениям коробочек, воротам замка, которые под музыку открываются и закрываются, и главным образом тембровые эффекты информируют о том, что скрыто за ритмом и движением (муки любви, застенчивость, радость первого свидания)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Как сообщил мне композитор З. Турский, музыка к этому фильму была написана вначале только на основании сценария, и только потом режиссер подгонял под нее все движения в кадре

«Одушевленные» крошечные чудовища из дерева, проволочек и пластмассы — вот каковы герои польского экспериментального фильма «Или рыбка» Сплошь фонически преобразованный звуковой материал исходит здесь от таких же преобразованных, абсолютно нереалистических предметов. А фабула строится исключительно на «человеческих» связях между этими чудовищами с их «человеческими эмоциями». В иллюзорном мире, в голубом вакууме разыгрываются человеческие конфликты между этими «одушевленными» чудовищами: голод, любовь, ревность, ненависть. Все эти искусственные персонажи двигаются здесь точно в такт и ритмично, в идеальной согласованности с отрывистыми звуками электронной музыки, которая в этом причудливом мире кажется вполне естественной. Функции музыки ограничиваются приспособлением ее к движениям в кадре и отчасти к характеристике персонажей с помощью тембровых красок. Непривычные звуки электронно-конкретной музыки усугубляют впечатление нереальности этого мира. Экспериментальным здесь можно назвать только тип изображаемых предметов и звуковой материал. Все остальное происходит почти целиком в границах традиционных методов неэкспериментальных фильмов '.

Исключительно конкретной музыкой иллюстрируется мультипликационный фильм «Мсье Голова». Мы упоминаем его в главе об экспериментальных фильмах, ибо деформация изображаемых персонажей и неестественность фабулы заходит здесь гораздо дальше, чем в обычных мультипликационных фильмах. «Мир» на экране — это черно-белый рисунок, сделанный толстыми штрихами. Кадр интерпретирует в каждом отдельном случае относящийся к нему деформированный звуковой эффект, причем, несмотря на значительную деформацию, кадр остается понятным. Каждый из них имеет свои «objet sonore», но он лишен реальности, преобразован: герои чистят зубы, пьют, штемпелюют, глотают воду, в ресторане стоит гул голосов и т. д. — и все это гипертрофировано до гигантских размеров, искажено,

Подробный анализ польских экспериментальных фильмов читатель найдет в моей работе [557]

деформировано, но все относится к кадру. И когда «механизм» тела во время врачебного осмотра скрипит, это находит свои шумовые корреляты в конкретной музыке. В этом фильме экспериментальный характер обеих сфер позволяет накладывать их одна на другую.

То же относится и ко многим другим польским трюковым фильмам, как, например, «Новый Янко-музы-кант» или «Это было однажды», где «оживленные» изображаемые «герои» — это бумажные вырезанные фигурки, цветные пятна или газетные вырезки и т. д. Любопытно, что в этих фильмах связаны два рода изображаемых предметов с двумя типами звуковых явлений — традиционно музыкальными и искусственно сконструированными. В обоих фильмах в звуковую сферу, правда, вовлекается конкретная и электронная музыка, но никаких, по существу, новых видов сочетания не дается.

На грани между фотографическим и трюковым фильмом стоит польский экспериментальный фильм «Дом», в котором нет никакой фабулы. Зрительный план в нем довольно разнороден: рядом с фотографической реконструкцией и деформацией реальных предметов в их ненатуральных отношениях между собой — рисованные элементы, репродукции старых фотографий, черно-белые кадры рядом с цветными. Реальные и нереальные зрительные элементы связаны между собой. В звуковой сфере в этом фильме также отсутствует единство: старомодный вальс сопровождает (в символической функции) кадры со старыми семейными фотографиями; диатоническая, упорно возвращающаяся C-dur'ная гамма функционирует как символ серых будней; чистые структуры ударных сопровождают движения сражающихся фехтовальщиков; электронные эффекты в идеальной согласованности аккомпанируют пульсации нарисованного мозга и т. д. Каждый новый визуальный элемент несет с собой новый звуковой, что, разумеется, мало способствует интеграции целого. Эксперимент здесь заключается в соединении всех этих элементов как в вертикальном, так и в горизонтальном монтаже.

Другой трюковой фильм — «Ночная музыка», фильм о музее музыкальных инструментов. Это не документальный фильм, ибо режиссер создает здесь сплошь фантастические эффекты: клавиши рояля или клавес-

сина прыгают сами; струны арфы трепещут, тронутые невидимой рукой; по клавиатуре пробегают вспышки света, и их движение точно совпадает с направлением пассажиров, которые сопровождают данные эпизоды. Помимо координации тембровых красок с показанными инструментами или единой направленности движения музыки и световых эффектов, мы наблюдаем здесь и координацию других зрительных и звуковых элементов: под аккомпанемент острых ритмических фигур в кадре скачут резные головы грифов и драконов со старинных органов или же завитки в ритме рок-н-ролла. Движение и ритм монтажа в этом фильме подчинены движению музыки. Здесь эксперимент выражается только в оживлении неподвижных предметов с помощью световых эффектов, а также в ритме монтажа. Согласованность кинокадров и музыки, непрерывно их сопровождающей, сводится исключительно к метроритмическому приношению движений, а также к тембровой характеристике показываемых инструментов.

Явно экспериментальный характер носит тоже знакомый нам фильм «Жизнь прекрасна», где новое больше касается характера применения музыки, нежели ее структуры. Зрительный ряд этого фильма экспериментален лишь постольку, поскольку в нем при монтаже применяется музыкальный метод «контраста мотивов» и «разработка» материала. Этот ряд представляет собой фотографическую реконструкцию тематически разнородных отрезков, которые, казалось бы, лишь слабо связаны друг с другом, но благодаря контрастному их сопоставлению они наводят на совершенно определенный идейный комментарий. Фильм этот содержит антивоенную направленность содержания, а музыка дается как антитеза к зрительной сфере. Движение в зрительной сфере ускоряется соответственно ускорению музыки, что приводит к совершенно фантастическим эффектам: на материале «Пляски смерти» Иеронима Боша кадры скачкообразно сменяются все быстрее, в ритме рок-н-ролла, и этому неестественному ускорению подвергаются тут же вслед танцевальные сцены живых людей, вплоть до того, что смазывается всякое очертание предметов.

Вполне реалистична фабула польского экспериментального фильма, где эксперимент ограничивается ис-

ключительно звуковой сферой: это уже хорошо знакомый нам фильм «Прогулка по старому городу». Экспериментальный характер этого фильма заключается, как уже говорилось, в соотношении зрительной и звуковой сфер: слуховой элемент показывает внутренний мир ребенка далеким от повседневности; в его представлении все явления жизни «омузыкаливаются». Вдобавок различные естественные звуковые явления сверхъестественно усиливаются, и зритель воспринимает их так, как их, вероятно, воспринимает маленькая героиня фильма. Но, кроме того, ребенок дополняет окружающий мир, вкладывая в него новые звуки, новые ассоциации, каких в природе не бывает, но которые кинозритель воспринимает столь же непреложно, как будто они естественны, любопытные эффекты получаются оттого, что в некоторых сценах звуковые явления, принадлежащие к двум различным мирам («подлинному» изображаемому миру и миру фантазии ребенка), наслаиваются друг на друга; например, воображаемые залпы из нарисованных пушек и грохот приближающегося «настоящего» грузовика, крики детей, играющих в войну, и гул воображаемых самолетов.

Экспериментальным в этом фильме было также применение электронной и конкретной музыки, живописующей зловещую природу представляемых звуковых явлений. Идея этого фильма сама по себе была музыкальной, таковым был и эксперимент.

В похожем по своей концепции советском фильме «Человек идет за солнцем» (о мальчике, который весь день пытается догнать солнце) применяется фонически преобразованный звук фортепиано, когда дети, в первую очередь маленький герой фильма, смотрят на мир сквозь цветные стекла, и кинозритель тоже видит этот мир преображенным. Здесь визуально преобразованному миру соответствует фонически преобразованное звучание. Надо добавить, что тема фильма — «ребенок и солнце», «ребенок, краски и свет» — ведет режиссера в некоторых эпизодах к показу колористических, атематических видений, лишенных предметного характера и функционирующих в духе чистого орнамента.

Иначе обстоит дело с экспериментальными фильмами, где оживляются произведения искусств, картины или скульптуры, или с фильмами, например, снятыми в ма-



стерских живописцев, вообще в мастерских художников. Фильмы о произведениях изобразительного искусства делаются двумя методами: либо даются монтажные скачки из кадра в кадр или наплывы от одной детали к другой; или же на глазах у зрителя на экране показывается, как создается это произведение. В первом случае музыка в смысле стиля ориентируется на эпоху, когда создавалось произведение, или же на иллюстрацию содержащихся в нем деталей. Во втором случае музыка сопровождает движение в расширяющихся контурах или появление цветowych пятен. Она может также передавать общее настроение показываемого произведения. Знаменитый фильм о Пикассо имеет свое подобие в Польше, где применен тот же метод. Это — фильм «Краски радости и печали». Здесь перед глазами зрителя создается картина, и с каждым новым мазком, с каждым новым цветowym пятном появляется новый звук, новый тембр в музыке. Чем дальше продвигается рисунок, тем больше становится емкость звука и шумов, тем ярче «звучит» целое. Ритмическое и качественное прино-равливание звуковых элементов к возникающей на наших глазах картине опирается на известный принцип аналогии движения, ритма и качества; но если мы имеем перед собой цветowe пятна, эту аналогию качества, которая ясно ощущается (звонкий тембр для светло-желтого пятна, другой, более глухой, для коричневого или фиолетового), трудно объяснить. В фильме о Пикассо есть только аналогия движений: рисующая рука, длина штрихов, форма линий — и соответствующие им звуковые мотивы.

Другим фильмам подобного рода присуще, наряду с чистыми аналогиями движения, еще соответствие эмоционального содержания. На этом принципе, например, построена звуковая обработка фильмов о творчестве Леонардо да Винчи, о скульптурах Генри Мура или же фильм Онеггера о гравюрах Франца Мазерееля. В этом последнем фильме композитор, чтобы возможно более адекватно передать в музыке выразительность показываемых гравюр на дереве, прибегает к волнам Мартено, а также к многочисленным вибрациям, глиссандо и т. п. эффектам на традиционных инструментах, главным образом на ксилофоне, что подчеркивает характер гравюры на дереве.

Так же поступает, между прочим, и П. Шеффер в фильме «Леонардо да Винчи»; для двух областей творчества великого художника он использует различные жанры музыки: для картин — нормальную, тонко инструментованную музыку, где преобладают звуки арфы и слышны отдаленные человеческие голоса; на них наслаиваются тихий шум морского прибоя и перезвон колоколов; там же, где в кадрах показаны чертежи его военных машин, Шеффер дает конкретную музыку (в преображенном виде шум сражения, взрывы или — при изображении знаменитой «машины, косящей людей», — очень высокий, резкий писк); показывая кадры религиозного содержания, он стилизует музыку XVI столетия; эскизы собора св. Петра связаны у него со звуками органа. Как мы видим, Шеффер не включает новых функций, а работает, в сущности, по принципу ассоциативного монтажа. Эти ассоциации могут вызываться даже промежуточными звеньями отвлеченного характера; как мы уже упоминали раньше, когда он показывает «Вечерю» Леонардо, которая гибнет от времени и сырости, композитор включает в дополнение к грегорианским хоралам резкий, всё растворяющий шум — символ разрушения картины.

Очень подробно иллюстрация в фильме «Потерянный рай» (к двум триптихам Иеронима Боша), где необычайно характерная музыка сопровождает каждый элемент каждой картины. Мы уже говорили об этом подробно в V главе. В данном фильме музыка выполняет самые разнообразные задачи. Прежде всего она иллюстрирует имманентное движение кадра; далее, она характеризует настроение, пробуждает эмоции, выражает ужас и т. п. В ее задачи входит истолковать содержание показываемой в данную минуту картины исходя из какого-нибудь одного ее элемента или же из общего настроения.

Экспериментальными являются и абстрактные фильмы. В абстрактном фильме ударение делается исключительно на демонстрации структурных качеств зрительной и звуковой сфер. Степень «абстрактности» может быть различной. В фильме «Дом», о котором мы уже говорили, совсем нет фабулы, но отдельные куски связаны общим настроением. Из более старых фильмов напомним еще раз о фильме «Берлин, симфония боль-

шого города». Развитие эпизодов, внешне связанных между собой лишь очень слабо, совершается здесь не в драматургическом плане, а в плане чередования времени суток, которое, конечно, сконденсировано до времени, отведенного на киносеанс.

Короткометражный фильм-репортаж «Нью-Йорк, Нью-Йорк...» с большим правом заслуживает названия экспериментального: эффекты симультаннизма (накладывание друг на друга множества человеческих фигур, машин, домов и т. д. в одном кадре) в зрительной сфере и электронные — в музыкальной — это уже отчетливые формы снятия реальности. Адекватное движение в обеих сферах — единственное, что их связывает. Фабульный момент, когда человек и его переживания являются альфой и омегой всего фильма, в экспериментальных фильмах такого рода может иногда уходить на задний план. Разумеется, это не значит, что фильм не выражает мыслей и чувств человека, только передаются они совершенно другими средствами. Сюда же относятся сюрреалистические фильмы, где зрительный ряд дает возможность показать свободный ход целых цепей ассоциаций. В подобных фильмах господствуют не законы реального действия, а законы индивидуальной фантазии создателя фильма. И здесь материал звуковой сферы может быть также экспериментальным.

В гораздо большей мере абстрактны фильмы, показывающие движение линий, цветных пятен или деформированных фигур, то есть фильмы, где не только нет больше никаких элементов действия, но и изображаемых предметов или же в которых предметы настолько деформированы, что присущий им как реальным предметам смысл полностью утрачивается. Степень снятия с них реальности бывает различной, взаимоотношения между реалистическими и нереалистическими элементами — тоже.

Чисто абстрактный фильм — это только игра форм, можно сказать, визуальная музыка. Здесь следует назвать короткометражный фильм, к которому Шенберг написал свое единственное музыкальное сочинение для кино, выдержанное в серийной технике: «Сопроводительная музыка к киносцене» (1930), далее, первые абстрактные английские фильмы, абстрактные фильмы Леона Лея и в последние годы — Мак-Ларена, где

и зрительный и звуковой ряд синтетически генерируются. Абстрактные фильмы предлагают нам не реконструкцию форм жизни, они пытаются показать нам жизнь форм, их движение, их «игру»; такая «жизнь» в кадре особенно хорошо наслаивается на жизнь звуковых структур, на музыку. В Польше этот киножанр представлен «Кине-формами» Павловского и Урбанского, построенными на совершенно новой технике. Приспособление музыки к зрительному элементу здесь происходит только путем приспособления форм движения и качества звучания. Когда Шеффер берется за зрительную транспозицию вальсов Штрауса, за некую «рисованную хореографию», уже не музыка сопровождает зрительную сферу, а наоборот, зрительная сфера комментирует музыку. Зрительный ряд здесь до некоторой степени превращается в движущийся орнамент; он не автономен, а подчинен музыке.

И, наконец, мы подошли к последнему виду экспериментального фильма — к фильмам, которые создаются на готовые автономные музыкальные произведения. Они совсем не похожи на игровые фильмы. В них соотношение между сферами обратное: в фотографических игровых фильмах музыка выполняет разнообразные функции как комментарий к зрительному ряду и его различным факторам, здесь же зрительный элемент становится комментарием, а музыка — детерминантой.

Мы рассматриваем фильмы, созданные на готовую музыку, в этом разделе, посвященном абстрактному фильму, но это отнюдь не означает, что комментарий в них дается исключительно абстрактными средствами. Первые фильмы такого рода были в зрительной сфере вполне реалистичными, частично даже имели фабулу, например фильм на увертюру Чайковского «1812 год» (1929), далее «Сентиментальный вальс» Александрова и Тиссэ (1930), где русские народные песни комментировались импрессионистскими съемками озер, деревьев, лесов, облаков, или фильм по «Ночным пьесам» Шумана (1931), которые В. Руттман комментировал главным образом кадрами, изображающими движение воды. На аналогичной основе Ж. Дюлак в том же году поставила несколько абстрактных фильмов («Приглашение путешествовать», «Пластинка 927» и «Арабески»), где она

хотела визуально выразить настроения некоторых сочинений Бетховена, Шопена и Дебюсси.

Чисто абстрактный фильм, оперирующий движением плоских черно-белых поверхностей, линий и форм, которые надвигаются на зрителя, наплывают и извиваются, создан в те годы О. Фишингером на музыку «Венгерских танцев» Брамса и одного из менуэтов Моцарта. Сюда же относятся и кинокомментарии к «Игре воды» Дебюсси, сделанные с помощью пейзажных кадров, к двум арабескам для фортепиано, к «Римским фонтанам» Респики, к произведениям Вивальди и т. д.

Два фильма на музыку Онеггера «Пасифик 231» вращаются, естественно, вокруг реалистической программы этого произведения. На грани между реалистической и абстрактной экранизацией находится визуальная интерпретация Диснеем Токкаты d-moll Баха, являющаяся первой частью пятичастной «Фантазии» (остальные части либо мультипликационные, иногда даже с фабулой, как «Ученик дьявола» Дюка, или же фантастические фотографические фильмы, как, например, фильм на музыку «Весны священной» Стравинского). Позднее возникло несколько абстрактных фильмов на музыку Ж. Ибера «Дивертисмент» (1939—Мак-Ларен); полуабстрактные фильмы создали Мак-Ларен на музыку «Пляски смерти» Сен-Санса, М. Э. Буте на польку из балета «Золотой век» Шостаковича. В Польше первый подобный фильм на готовую музыку возник в 1936 году: это было кинематографическое воплощение трех этюдов Шопена. Впрочем, три его части экспериментальны не в одинаковой мере: этюд C-dur op. 10 исполняется на фоне изображения танцующих женщин и их развевающихся легких платьев, этюд c-moll op. 10 — на фоне картин разбушевавшейся природы и взрывов земли, и только этюд Ges-dur интересно иллюстрируется всплывающими в воде пузырьками воздуха.

Итак, мы видим, что в фильмах, где зрительная сфера передана абстрактными средствами, различаются несколько «степеней абстрактности»: 1) никакой фабулы, но реалистически изображенные предметы в их реалистических взаимоотношениях между собой; 2) никакой фабулы и снятие реальности как во взаимоотношениях между изображаемыми предметами, так и в самих предметах; 3) абстрактность в строгом смысле, то есть толь-

ко «игра» беспредметных функций (как в абстрактной живописи). В первых двух случаях музыка еще может выполнять некоторые из описанных выше функций, в последнем случае, напротив, у звуковой сферы нет никаких определенных функций, она должна лишь качественно приноровить форму своего движения к движению зрительной сферы; 4) в фильмах, создаваемых на готовую музыку, та же функция перемещается в зрительную сферу: здесь зрительные качества движения должны приспособливаться к движению музыки.

В чисто абстрактных фильмах уже не выступают ни слой десигнатов, ни семантические моменты; они в известном смысле однослойны, что с онтологической точки зрения сближает их с непрограммной музыкой. Как музыкальные структуры, так и «лишенные конкретности» зрительные формы настолько сосредоточивают внимание зрителя на себе, что оно уже не направлено на предметность. И те и другие могут сочетаться друг с другом последовательно по принципу аналогии структур их движения. Взаимодействие музыки и кадра носит гораздо более слитный характер. Музыка может образовать непрерывное течение, ибо она не вынуждена непрерывно менять свой качественный характер, не должна уступать место явлениям из других звуковых сфер и не направляет внимания зрителя ни на что другое, кроме как на самое себя и на лишенный предметности зрительный ряд.

Когда Кандинский (полвека назад) выдвинул идею переложения на музыку (омузыкаливания) экспрессионистской живописи [8], он исходил из положения, что освобождение визуальных явлений от их связи с предметностью, от представления конкретных десигнатов могло бы приблизить живопись к музыке, равно как конструктивные принципы живописи — к принципам музыки. Но широкое сближение возможно лишь со зрительным искусством, которое показывает движение зрительных явлений, и осуществимо это только в кино. А здесь опять-таки это может быть только абстрактный фильм, ибо он, кроме движения, представляет лишенный предметности зрительный элемент, не имеющий никакого реального десигната. Весьма вероятно, что эта мысль легла в основу тезиса Ижиковского [26, стр. 12] о том, что абстрактный фильм может сыграть по отношению к

традиционному такую же роль, как музыка по отношению к слову.

В упоминавшемся уже неоднократно «графическом» фильме, в котором обе сферы искусственно графически генерируются, согласованность зрительной и звуковой сфер достигает наивысшего технического совершенства. Абстрактный фильм доводит до зрителя движение в чистом виде одновременно по двум каналам чувств, и возникает новая величина, оттого что два качества движения, доходящие до нас по двум каналам чувств, фактически составляют одно качество, которое появляется в двух структурах, протекающих строем синхронно.

#### **4. Музыка в мультипликационных и трюковых фильмах**

Трюковой фильм получил в наши дни гораздо более широкое распространение, чем чисто мультипликационный. Кроме рисунка, трюковой фильм работает с куклами из самого различного материала: со стеклянными фигурками, бумажными вырезками или салфетками, вообще — со всевозможными «неодушевленными» предметами. Но начало этому направлению положил все-таки мультипликационный фильм, а потому мы начнем данный раздел с анализа этого жанра. Не все, что мы скажем о мультипликационных фильмах, относится и к другим типам трюковых фильмов, но роль музыки для всех них приблизительно одинакова.

Прежде всего следует иметь в виду, что онтологическая структура трюкового фильма существенно отличается от структуры игрового фильма в своем основном слое зрительной сферы. Отсюда вытекают и совершенно иные отношения между зрительной и звуковой сферами фильмов этого жанра.

Зрительный слой мультипликационного фильма не является, как в игровом фильме, фотографическим воспроизведением внешнего вида реальных предметов, знакомых нам из повседневной жизни и существующих самостоятельно, независимо от их «жизни» на киноленте. В мультипликационном фильме зрительная сфера состоит из ряда рисованных и тоже фотографически воспроизведенных схем, чьи объекты не имеют самостоятельной

реальной жизни, ибо это — просто рисунки или картинки, рожденные фантазией художника. Эти схемы являются деформированной аналогией с образами и предметами, с их свойствами, с их взаимосвязями, знакомыми нам из жизни. Зафиксированные на киноплёнке мультипликационного фильма зрительные образы — это искусственно воспроизведенные схематические знаки изображаемых предметов, но сами они не принадлежат к сфере реальных предметов. Они — плод человеческой фантазии, более или менее свободно сконструированные по образцу реальных предметов, и их связи между собой гораздо более свободны, чем связи, которые могут возникнуть между аналогичными реальными предметами. Иногда они настолько отличаются от реальных, что приносят с собой элементы сказочной фантастики, где только некоторые моменты напоминают нам о действительности. Аналогии здесь, впрочем, весьма отдаленные: если мышь танцует в пасти великана, если игрушки прыгают назад и вперед по клавиатуре рояля, если флейта сама играет и танцует, если пиликающие на скрипке мышки летят по воздуху, если соломенные куклы кланяются друг другу и т. д., то все это — нереальные ситуации; лишь немногие элементы в них, но отнюдь не их взаимные связи, напоминают действительность. Это означает: мир изображаемых предметов и их связей между собой здесь не реалистичен. То же относится и к фабуле.

Мультипликационный фильм в своей зрительной сфере теснее всего связан с графикой и ближе всего подходит к ней онтологически. Он показывает предметы без перспективы и заставляет зрителя самого вкладывать в схемы трехмерность, пространственные свойства. Никто, например, не примет быстро пробегающего по экрану зверька, намеченного исключительно контурами, за плоское тело, передвигающееся только в двух измерениях экрана, а будут считать его изображением трехмерного создания, которое передвигается в трехмерном пространстве, похожем на то, где передвигаемся мы, только иначе представленном. Даже цветные мультипликационные фильмы показывают цветные формы без всякой дифференциации, какую создает материальность, перспектива, одним словом, пространственность. Само «пространство», где перед нами выступают



эти нарисованные «создания» и «творения» фантазии, то есть где они движутся, действуют и переживают, только похоже на привычное нам пространство. Потому-то мы даже самые неправдоподобные движения в этом «пространстве» принимаем как «естественные» (зайцы, разрисовывающие пасхальные яйца, мыши, играющие на музыкальных инструментах, смеющиеся или плачущие слоны, танцующие свечи, влюбленные собачки и т. д.). Кинематографическая репродукция изображенных в мультипликационном фильме предметов — это уже второй слой изображенных предметов: первый слой составляют отдельные рисунки для множества кадров, на которых фиксируются бесчисленные отдельные этапы движения этих «героев», позднее осуществляемого в фильме. Второй слой «синтезирует» фотографически массу этих отдельных изображенных предметов, придавая им новое качество, качество движения.

Изображаемый мир в этом жанре кино гораздо более иллюзорен, чем в фотографированных, игровых фильмах, где мы находим хотя и фиктивные, но во всех подробностях схожие с реальными предметы и их обоюдные отношения и ситуации, в то время как в мультипликационном фильме и вид предметов, и сами изображаемые предметы принадлежат к фиктивному миру — уже не говоря о ситуациях; так, например, отдельные зверьки ненатурально вздуваются или же сморщиваются, принимают искаженные, совершенно неестественные формы и положения. Эта деформация переносится также и на их движения, которые не бывают такими непрерывными и плавными, как в фотографическом фильме. Они более угловаты и остры из-за меньшего числа кадров, течение которых создает впечатление движения. От этого неестественность изображаемого выступает еще резче.

Специфика мультипликационного фильма состоит, следовательно, в том, что все три основных слоя зрительной сферы по сравнению с фотографическим фильмом разнородны: и изображения, показанные в виде голой схемы, и изображаемые предметы, которые нереальны и имеют лишь свои прообразы в реальном, и их взаимные связи. В результате изменяется и слой фабулы, ибо она охватывает фантастические ситуации, абсолютно невысказанные в фотографических фильмах

Совершенно ясно, что в этом жанре кино должен измениться и звуковой фактор и характер его сочетания со зрительным. Сконденсированные движения рисованных фигурок могут — благодаря их искусственному генерированию — более точно согласовываться с музыкальными ритмами, так что достигается гораздо большая степень адекватности, нежели в фотографических фильмах. Ритмическая согласованность движений может быть осуществлена здесь даже в самых мелких деталях.

В мультипликационных фильмах Диснея основной принцип состоит в том, что каждый акцент движения, например прыжок, падение, удар, наскок и т. д. падает на акцентированную долю такта либо на акцентированный такт музыкального периода. Вот, например, мышонок удирает от льва и на бегу ударяется головой о скалу; этот удар, подчеркнутый гонгом или литаврами, падает на сильную долю первого такта нового восьмитактового периода. Мы встречаем у Диснея даже сознательное расчленение движений в зрительной сфере соответственно музыкальной симметрии. Рисованные эпизоды строятся соответственно расчленению музыки на такты, примерно восемь плюс восемь тактов, или четыре плюс четыре, в зависимости от размеров изображаемого движения. Таким образом, музыкальная квадратность определяет временное течение зрительного ряда в самых коротких отрезках фильма. Поразительный порядок во временном воплощении маленьких отрезков заставляет предполагать, что те же принципы переносятся на более крупные единицы временного течения

Заметим, что такой род адекватности движений имеет свои прецеденты в балете и пантомиме. Оттуда трюковой фильм заимствовал не только принцип максимальной согласованности каждого зримого движения с музыкой, но он нашел там также образец для воплощения всех зримых движений, эпизодов и сцен по законам музыкальной архитектуры. При этом фильм достиг такого высокого уровня согласованности, какого в балете — исполняемом живыми людьми — достигнуть невозможно.

Эта адекватность, однако, сообщает всему развитию фильма несколько механический характер, усиливает еще больше комический элемент, рожденный уже одной деформацией изображаемых предметов. Этот жанр по

природе своей содержит элемент комизма. Я еще никогда не видела мультипликационного фильма серьезного драматического содержания. Правда, есть несколько лирических мультипликационных фильмов, например цветные фильмы «Бемби» или «Леди и бродяга», в которых попадаются даже грустные сцены, но и здесь перевешивает комический элемент.

Следует напомнить об одном мультипликационном фильме, где зрительный ряд совершенно сознательно построен по музыкальным принципам, а именно: он точно согласуется с увертюрой Россини «Вильгельм Телль» — это уже многократно упоминавшийся фильм Диснея «Концерт джаза». Здесь музыка полностью распоряжается строем рисованных кадров. Фазы движений играющих музыкантов (мышей) идеально приспособлены к каждой музыкальной фазе, акценты к акцентам, движения в кадре — к направляющему движению мелодии. Вихрь уносит с собой музыкантов, ноты, концертную эстраду, дирижирующую мышь; все кружится в такт музыке (она же одновременно — «музыка в кадре»). Достигнув высшей точки, музыка застывает на миг, а потом, по мере падения динамики и темпа, все фигурки и предметы опускаются на свои места; литаврист занимает свое место точно в тот момент, когда в музыке раздается удар литавр. Здесь синхронность музыки и изображения идеальна; богатая выдумка в воплощении зрительного фактора родилась непосредственно из характера музыки. Как сообщает Черему-хин [171], Дисней, работая над этим фильмом, пересчитывал число кадров и число рисунков в секунду в соответствии с мельчайшими музыкальными построениями и точно приравнивал число рисунков к ритмической длительности каждого такта музыки. Так достигается идеальное согласование акцентов в зрительном и звуковом течении.

В фильмах такого рода функции музыки исчерпываются идеальной иллюстративной синхронностью. Эта синхронность отличает и большинство мультипликационных фильмов, которые снимались не на готовую музыку. В таком случае у музыки в основном две задачи: ее ритмическая структура подчеркивает движение зрительных явлений, а мелодическая делает их качественно пластичней. Яблоки падают с дерева в такт

музыке, животные прыгают в идеальной согласованности с музыкальным ритмом и фразой, инструменты играют сами по себе или пляшут в полном единстве с музыкой. Прыжки преследуемых цыплят сопровождаются отдельными звуками в высоких регистрах, прыжки преследующего их волка — глухими, тяжелыми аккордами; линии движения русалок, порхающих бабочек, гонимого ветром огородного пугала сопровождаются волнообразными мелодическими мотивами; с движениями зайчиков, размазывающих пасхальные яички, сочетаются различные мотивы, в зависимости от того, делают ли они мазки или штрихи; падению животных с большой высоты соответствует долгое глиссандо, которое завершается кричащим диссонансом, громом литавр и тому подобными эффектами; катящиеся жемчужины или взлетающие мыльные пузыри сочетаются со свободными, прозрачными звуками.

В гораздо меньшей степени и очень редко музыка в фильмах этого жанра воздействует эмоционально, а если это и случается, то она преимущественно преподносится утрированно, подчеркивая комизм ситуации. Реальные шумы и речь, напротив, используются чрезвычайно часто и в их естественной форме, и карикатурно деформированными (три контрастирующих по тембру голоса свинок в фильме «Три поросенка»; голоса карликов в сказочном фильме «Белоснежка и семь гномов»; плевков карлика, звучащий, как удар грома, и т. д.). Во всех этих случаях (кроме последнего) мы встречаемся с неестественными взаимоотношениями между естественным шумом и «неестественным» (изображенным в рисунке) персонажем, и это несоответствие составляет опять-таки основу комизма.

Мультипликационный фильм представляет мир фантастический, где принципиально возможны все виды связей зрительного и звукового элемента. В этом мире, в конце концов, все «естественно»; границы, стоящие перед фотографическим фильмом из-за его реалистической манеры воплощения, тут полностью рушатся. С другой стороны, музыка в этих фильмах — единственный реальный элемент, она оживляет рисованные призраки. Но уже ее идеальная адекватность с движением в кадре содержит в себе нечто от мира сказки, фантазии, нереальности.

Здесь принципы композиторской техники несколько отличаются от техники в игровых фильмах; многие композиторы специализировались в этом жанре: Артюр Онеггер, Тибор Харшани, Д. Раксин, З. Турский, К. Пендерецкий и другие.

Специфичность связи музыки с изображением в мультипликационном фильме основана на следующем: короткометражность допускает сквозную музыкальную разработку, фиктивность нереального показываемого мира делает возможной нереалистическую связь со звуковой сферой, главным образом с музыкой; ненатуральность этой связи снимается нереальным характером самого мира рисованных фигурок. Только одна музыка происходит из реального мира и в известной мере способствует «более реальному воплощению» изображения. Здесь благодаря искусственной генерации зрительных кадров возможно более тесное соединение обоих основных факторов. Музыка сообщает зрительному элементу, навязывая ему законы своей собственной временной организации, искусственный характер; порой она подчеркивает его гротескные элементы. Меньшая плавность движений допускает взаимодействие, вызывающее комические эффекты. Все это открывает широкий простор для экспериментов в области связей между обеими сферами.

В кукольных фильмах куклы (вместо актеров) представляют образы людей и животных; они играют, движутся, любят, страдают. Все это происходит в воображаемом, естественно воссозданном киномире, и только движения кукол неизбежно ограничены, угловаты, прерывны, лишены плавности. Следовательно, куклы отличаются от фигурок мультипликационных фильмов не степенью, а характером деформации и отчетливой видимой трехмерностью. Кроме того, движутся они в трехмерном фотографически воспроизведенном пространстве. Облик, «выражение лица» кукол, естественно, могут оставаться неизменными на всем протяжении фильма; и только перемена в положении их частей тела способна вызвать впечатление движения. Облик кукол никогда не поддается такой деформации, как облик рисованных «героев» в мультипликационных фильмах, поэтому они гораздо менее пригодны для гротескного изображения (хотя и их можно стилизовать в этом на-

правлении); следовательно, с помощью «героев»-кукол можно выразить и более серьезное содержание.

Музыка принаравливается к движениям кукол по тому же принципу, как и в мультипликационных фильмах: она главным образом иллюстрирует краткие эпизоды движения, но может взять на себя и более широкий круг задач.

## **5. Комическое в киномузыке**

Вопрос о комическом в киномузыке — это часть всей проблемы о комическом в музыке вообще. Этой проблеме я посвятила две работы, к которым я и отсылаю читателей, интересующихся этой темой [168; 499]. Я затрагиваю ее здесь, ибо эстетическая категория комического необычайно широко проявляется именно в киномузыке. Совместно со зрительной сферой музыка может взять на себя многообразные задачи карикатуры, иронии, гротеска, пародии или же чистого комизма ситуаций, чего она без зрительного элемента не могла бы выполнить. Комизм в киномузыке представляет собой специфический род комизма, отличающийся от чисто музыкального комизма.

Многие теоретики и эстетики музыки, как и психологи [4; 5; 9; 21; 350], стоят на той точке зрения, что сама музыка не может обладать комизмом. И в самом деле, категория комического в инструментальной музыке проявляется слабее, чем в реальной жизни или в других видах искусства.

Только Фехнер [29] и Фолькельт [34] признают наличие и силу комического в музыке, но они не занимаются изучением специальных проблем музыкально-комического. Преобладает мнение, что комизм связан с предметами, движениями и ситуациями, в которых участвуют люди, в то время как комизм вещей возникает только при перенесении комических свойств из первой сферы на явления других сфер, а потому комизм этот является до известной степени вторичным.

До сих пор комическое пытались объяснить либо психологически, то есть исходя из психических явлений, какие происходят в человеке в определенных объектив-

ных ситуациях, или же шли от конкретного, отыскивая в предметах, которые считаются комическими, свойства, вызывающие у людей именно это ощущение<sup>1</sup>. Однако обе точки зрения не коснулись самого существенного. А существенное в комизме заключается не только в субъекте и его переживаниях и не только в самом объекте. Для того чтобы мог получиться феномен комического, определенные конкретные условия должны натолкнуться на определенную установку субъекта. Комизм не так имманентно связан с предметами (или ситуациями), как другие их свойства, например твердость, окраска, величина и т. д.; это — скорее свойство, приписываемое предмету, то есть итог определенной установки восприятия объективных явлений, производящих комическое впечатление. Поскольку такое взаимоотношение относительно и изменчиво, и ощущение комизма тоже изменчиво и относительно.

Объективной предпосылкой для получения комического эффекта является несовместимость отдельных свойств или элементов данного предмета, то есть отклонение от знакомой нам закономерности, от нормы — в результате чего зрителя ждет непредвиденное. Субъективная предпосылка заключается в отсутствии ощущения закономерности, «нормальной» для данного предмета, который вследствие этого «не принимается всерьез» [59]. Не всякий раз, когда внезапно «опрокидывается» наше привычное представление о предмете, создается комический эффект; с одинаковым успехом это может вызвать и другие эффекты, как страх, изумление, разочарование. Только тогда, когда эта «внезапность» свободна от аффекта и происходит без оценки предмета<sup>2</sup>, рождается ощущение комического. Помимо этого, решающую роль играет временная связь при со-

1 Психологическое направление представляют Бэн, Геккер, Рибо, Вундт, Мюллер-Фрейенфельс, Крепелин, Фрейд; представителями второго направления были Гроос, Фолькельт, Дессуар, Бергсон и другие. Липпс, равно как Бэрвальд, Ретши и другие, пытались их объединить.

2 Даже Аристотель придает особое значение этому моменту: «...смешно то, что фальшиво и позорно, но не приносит боли или вреда». «Несерьезная» установка, необходимая, чтобы понять комизм явления, приближается к той, которая связана с эстетическим переживанием и предшествует ему.

прикосновении субъекта с объектом: для того чтобы явление было воспринято как комическое вследствие своей «непохожести на другие», оно должно быть внезапным, неожиданным и наступать без предварительного предупреждения.

Это разъяснение критериев комического элемента поможет нам познакомиться и с многообразными формами его проявлений. В музыке комическое встречается во всех жанрах, в соответствующей каждому отдельному случаю форме; и один из специфических типов музыкально-комического элемента и есть музыкальный комизм в кино.

В чисто инструментальных произведениях комическое действует только на коротких отрезках, если оно связано с отдельными музыкальными находками, и потому здесь оно встречается сравнительно редко и не так ярко выражено. Чаще комическое выступает как иллюстрация немusикальных явлений, которые сами по себе комичны. Это возможно в программной, вокальной или театральной музыке. К этой группе принадлежит и музыкально-комический элемент в кино.

В инструментальной музыке комизм находит выражение в самом характере звучания: когда, например, инструменты низкого регистра и большой емкости выполняют быстрые фигуры или широкие прыжки, чуждые природе этих инструментов. Резкое несоответствие между типом звукового тембра и звуковыми структурами, между «нормальной», знакомой нам на основании определенных слуховых навыков, ролью этих инструментов в оркестровом ансамбле и тем, что мы воспринимаем в данную минуту, и есть источник некоторого комизма (но он не всегда, не обязательно должен быть понят как таковой). К той же категории относятся и непривычные соединения инструментальных тембров (комический характер, конечно, заметно утрачивается в последнее время в связи с тем, что крайне нетипичные составы инструментов сделались нормой). Струнный квинтет в ошибочно приписываемой ранее Гайдну «Детской симфонии», связанный со всевозможными игрушечными инструментами, или использование шарманки в «Петрушке» Стравинского служат примером такого типа комизма в инструментальной музыке. В том же плане находится — определяемое чисто субъективно — комиче-



ское воздействие политональных структур Комбинация нескольких тональных планов потеряла, однако, свое воздействие как комизм абсурда, поскольку мы уже привыкли к политональным сопоставлениям. Тем не менее вначале это было эффектное и распространенное средство для выражения музыкального гротеска, конечно, в соединении с ритмическими и прочими характеристиками. Здесь речь идет о 'специфически музыкальной деформации явлений — одной из основ любой карикатуры.

Другая форма комического в инструментальной музыке — это часто встречающиеся у Шостаковича, равно как у Бартока и Стравинского, подчас тривиальные вставки, в духе так называемой «Musiquette»<sup>1</sup>. Они функционируют до известной степени в виде цитат из музыки, которую «не принимают всерьез»; внезапный, неожиданный контраст с «серьезным» характером окружающей их музыки создает пародийные эффекты, которые, правда, бывают не лишены трагического подтекста.

Совсем иную основу имеет комизм в иллюстративной музыке; здесь комизм звуковых структур строится на том, что они иллюстрируют реальные явления, сами по себе комические, что еще больше подчеркивается звуковым подражанием. Сюда относится, например, стилизация шумов, как-то: голосов животных в «Карнавале зверей» Сен-Санса, в «Курице» Рамо или в «Дон-Кихоте» Рихарда Штрауса, голоса зверей в симфонической сказке Прокофьева «Петя и Волк» или в опере Равеля «Дитя и чары». Эта стилизация музыкально заострена и носит характер музыкальной пародии. Комизм такого же рода мы находим в музыкальной стилизации храпа в «Эросе и Психее» Ружицкого, в «Войцеке» Берга, в сюите Кодая «Хари Янош» и т. д.

Иной характер комизма мы наблюдаем при музыкальном подражании движениям (танец медведей в «Петрушке» Стравинского, «Балет невылупившихся птенцов» в «Картинках с выставки» Мусоргского и т. д.). Комизм в программной музыке возникает из ассоциации или отражения внемузыкальных явлений, которые сами по себе комичны.

<sup>1</sup> «Маленькая музыка» (жанры вульгарной, развлекательной музыки).

К этому типу принадлежит и музыкально-комический элемент в кино лишь с той разницей, что комические десигнаты программных музыкальных отрывков показаны здесь наглядно в кадре.

Добавим еще несколько слов о музыкально-комическом элементе в вокальной и театральной музыке. В песнях (и вообще в вокальной музыке) иллюстративные, в том числе комические, моменты определяются текстом. Музыкальное подражание чиханью королевы или шагам хромого короля в первой песне Мусоргского из цикла «Детская» или мычание коровы в «Детских песенках» Шимановского — это формы комического в иллюстративной музыке, так же, как подражание крику осла в кантате Баха «Феб и Пан».

Другой вид комизма возникает, когда комические элементы текста действуют одновременно с теми же элементами в музыке, например в фуге Кариссими, где все пять голосов только и делают, что склоняют «hic — haes — hos», или же когда преувеличенно патетическая музыка контрастирует с очень наивным текстом и т. д. В опере (а также в балете и в пантомиме) комизм показанных на сцене движений подчеркивается преимущественно с помощью музыки (например, движения Лепо-релло в «Дон-Жуане» Моцарта или Бекмессера в опере «Нюрнбергские мейстерзингеры» Вагнера и т. п.). Точно то же происходит с комизмом ситуаций, с музыкальной пародией на персонажей и т. д.

Комическое в киномузыке отличается ярко выраженной спецификой, зависящей от особенно тесного сочетания музыки со зрительными элементами. Комические эффекты достигаются либо с помощью преувеличенной согласованности звуковых структур со зрительными явлениями, с показанными в кадре движениями (в таких случаях музыка подчеркивает свойственный кадрам комизм), либо, с другой стороны, неестественным и даже парадоксальным сочетанием элементов.

Преувеличенная — чаще всего встречающаяся в мультипликационных фильмах — синхронность музыки со зрительным изображением создает специфический музыкально-кинематографический комизм; в строго параллельных движениях зрительных элементов и музыки, каких в жизни не бывает (яблоки ритмически падают с дерева, огородное чучело и животные бегают туда-сюда

в точном соответствии с движением музыкальных линий), и проявляется их *vis comica*<sup>1</sup>. Тут музыка регулирует движение в зрительной сфере, откуда возникает комизм, соответствующий бергсоновской теории комического: перенесение музыкального порядка на порядок движений в визуальной сфере придает последним механический, застывший, искусственный характер.

Еще сильнее этот вид комизма действует в игровых фильмах, примером чему служит польский фильм «Изменчивое счастье». Сами по себе смешные движения следопытов, производящие благодаря цейтраферной съемке впечатление механических, их кивки, игра на трубах и т. д. подчеркиваются короткими пародийными музыкальными мотивами, которые своим идеальным соответствием со зрительным фактором еще резче выявляют механический характер движений.

Превосходные примеры комических эффектов, происходящих от специфического взаимодействия музыки и изображения, дает нам старый советский фильм «Веселые ребята». Комизм содержит сцена этого фильма, где трепещущий от страха пастух неожиданно оказывается перед дирижерским пультом: он слышит музыку и начинает бегать вверх и вниз по лестнице, всегда в направлении, противоположном направлению мелодической линии, но зато в идеальной согласованности с ее ритмом. С другой стороны, его беспокойные движения (одергивание пришедшего в беспорядок платья, попытка обрести равновесие и тому подобные движения), понятые оркестрантами как жесты дирижера, сообщают исполняемой в это время оркестром рапсодии Листа совершенно неорганизованный с точки зрения музыки характер; они ведут к весьма неожиданным и ненужным паузам и смещениям темпа, они навязывают музыке свой немusical, неметрический порядок. Комизм этих сцен основан на ложном соотношении музыки с содержанием кадров, несмотря на самую широкую динамическую согласованность движений (несомненно, музыка здесь направляла фантазию режиссера при воплощении комического элемента этих сцен). Здесь перед нами двоякая

<sup>1</sup> Бергсон [6] сводит комизм человеческих образов, движений, ситуаций и т. д. к негибкости, механистичности и автоматизму, противоречащим нормальному состоянию и поведению.

связь явлений, вызывающая комический эффект: метрический порядок музыки неукоснительно переносится на движения людей, а неметрический характер человеческих движений переносится на ритмическую структуру музыки. Теория Бергсона о комическом как известного рода автоматизме полностью здесь подтверждается.

Такой принцип можно обнаружить в очень многих фильмах. В польском фильме «Школа» ритм музыки навязывает свои законы не только движениям человеческих фигур в кадре, но и ритму монтажа. Комизм движений во многих фильмах Чаплина основан на тех же принципах (один из многих примеров: Чаплин в «Великом диктаторе» бредет диктатора в ритме венгерского танца Брамса). Возникающие таким путем эффекты родственны тем, которые имеют место в мультипликационных фильмах.

В трюковых фильмах комизм также значительно возрастает благодаря всевозможным ненатуральным ситуациям, где господствует эта чрезмерная, механическая адекватность. В польско-французском короткометражном фильме «Мсье Голова», например, голова героя последовательно теряет глаз, ухо, губы, нос, всякий раз в то мгновение, когда — при сопровождении преувеличенных, строго адекватных звуковых пятен — герою прицепляют на грудь новый орден. Когда он, наконец, уже весь увешен орденами, от «лица» его остается только белый блин.

Следует заметить, что и шумы могут взять на себя функцию подчеркивания механического элемента в жизни, то есть функцию звуковой пародии. В фильме «Мой дядя» шорохи, трение, шипенье, потрескивание и т. д., адекватно сопровождающие все происходящее в автоматизированном домашнем хозяйстве, подчеркивают механизированный, уже лишенный человечности стиль повседневной жизни изображаемой семьи, причем акустическое усиление этих шумов еще больше повышает комизм ситуаций (например, сцена на кухне, варка яиц и т. д.).

Другая форма комизма, построенного на адекватности, касается звуковых моментов, являющихся десигнатом музыкальной пародии. Комическое звуковое явление подчеркивается, утрируется музыкальной стилизацией ей, оно становится предметом специфической музыкаль-

ной «карикуры». И тут опять-таки имеется много разновидностей: музыкальная стилизация чиханья, стилизация бульканья выпиваемого пива; пародийный зев «глиссандо», исполненный трубой, как характеристика персонажа — каждый из этих эффектов производит разное, но всегда комическое впечатление.

Музыкальная пародия может появляться не только как карикатурная стилизация реальных шумов, но и как подчеркнутая карикатура на качество движения. Звуковая карикатура, правда, не так легко доходит до посетителя кино, как зрительная, но в фильме, где ее комментирует изображение, она производит великолепный эффект. Превосходная музыкальная карикатура заключена в сцене из фильма «Повелитель», где на фоне низкого горизонта в кадре показаны тучные фигуры торжественно вышагивающих купцов, а музыка окарикатуривает эту «процессию» тяжелыми скачками контрабасов, стаккато фаготов и контрафаготов, а также гнусавыми глиссандо трубы.

Важнее, нежели синхронная пародия (деформированный шум, музыкальная утрировка), та форма музыкальной пародии, в которой присутствует самостоятельная контрапунктическая функция по отношению к изобразительным кадрам. Если, например, в ту минуту, когда герой натягивает на себя чужую офицерскую форму («Изменчивое счастье») и самовлюбленно разглядывает в зеркале свое изображение, в сопровождающей музыке раздаются фальшивые и резкие звуки генеральского марша, эта музыка дает иронический комментарий к показанной в кадре сцене; она делает героя смешным, выпячивая его глупость и тщеславие. В этой связи кадров с музыкой выражается субъективная ирония автора.

Комизм, основанный на внезапности, на контрасте, появляется в ситуациях, где зрительные и звуковые элементы связаны между собой совершенно неправдоподобным образом. Из бесчисленного множества примеров приведу лишь несколько: маленький мальчик вдруг начинает говорить глубоким басом (во французском фильме «Школа бездельников»); актер, наряженный в женское платье, поет баритоном (в польской кинокомедии «Этажом выше»); в кадре показана мышь (в мультипликационном фильме), а звук изображает львиный рык; неодушевленные предметы издают звуки (паук

играет на своей паутине, как на мандолине, скелет стучит костями и производит этим звуки, напоминающие ксилофон, кошка крадется по клавиатуре, и получается бессмысленная мелодия и т. п.). Комизм заключается здесь в абсурдном взаимоотношении между зрительным и звуковым элементами, а не в каждом из них в отдельности.

Разновидностью комизма этого типа является мнимое оживление предметов с помощью некой несуществующей в жизни музыкальной «активности», какое мы видим, например, в советской кинокомедии «Веселые ребята». На железных палках или планках от забора, разумеется, «играть» нельзя, сколько их ни колоти; но когда по ним ударяет идущий мимо пастух и они «разыгрывают» целую мелодию, когда бревна мостика, по которым он прыгает, тоже «отвечают» музыкально осмысленным мотивом, мы имеем дело с явно антинатуралистическими эффектами; однако (в данной кинематографической ситуации) эти эффекты воздействуют на нас не своей необычностью, несусветностью, а именно своим веселым комизмом. В той же плоскости лежит трюк Чаплина из фильма «Новые времена», где герой, проглотивший свисток, потом, при кашле или глотании, издает всегда резкий свист.

Подобные комические звуковые эффекты возникают и тогда, когда акустические свойства определенных предметов выступают в совершенно нетипичных для них ситуациях. Когда, например, во время драки между музыкантами оркестра («Веселые ребята») скрипки и альты служат оружием и, ударяясь друг о друга или о головы дерущихся, в зависимости от строя струн дают созвучие или пальцы падающего арфиста, хватаясь за струны арфы, воспроизводят целую гамму, мы слышим совершенно нормальные, по сути, звуковые сочетания, которые, однако, связаны с крайне неестественными для них ситуациями. Акустические эффекты служат здесь для усиления комической ситуации.

И, наконец, музыка — сама по себе не комическая — в сочетании с соответствующим кадром может служить эффекту иронии и даже горькой иронии: вспомним неоднократно цитировавшийся пример из фильма «Великий диктатор», где мотивы из «Лоэнгрина» сопровождают игру с глобусом. Ирония здесь достигается, главным

образом, контрастным, совершенно неожиданным сочетанием кинокадра и его подтекста с музыкой.

Итак, в музыкально-кинематографическом комизме различаются несколько типов: комизм гротеска, карикатуры, музыкальной иронии, вплоть до комизма пародии. Частично они могут быть осуществлены не только с помощью музыки, но и звуковых и шумовых эффектов. Далее, мы видим, что комизм музыки в кино достигается и с помощью синхронности и путем контрапунктического соединения, причем достигаемые последним методом комические эффекты стоят на более высоком художественном уровне.

Чтобы добиться максимального эффекта, комическое в киномузыке имеет в своем распоряжении целый арсенал музыкально-технических средств: резкие контрасты регистров; крайние регистры в отдельных инструментах, что дает разительные звуковые эффекты; комбинация чуждых друг другу регистров и тембров; в мелодике — широкие, кажущиеся беспорядочными скачки и упорное повторение тех же мотивов; в гармонии — раздробленные звучания, генерированные звуки. Эти средства более или менее пригодны и в автономной музыке для выражения комического элемента, гротеска и т. д.; все же в кино они действуют значительно сильнее, ибо комизм музыки в кино как в зрительном, так и в звуковом отношении закрепляется взаимной связью обеих сфер.