I.

У музыки кино заимствует, прежде всего, «самую» музыку.

Музыка в фильме меняет свое качество, свой характер исполнения: она превращается в однажды исполненную, в этом исполнении зафиксированную и отныне уже неизменяемую музыку. Беря на себя многие драматургические задачи внутри целостности фильма, музыка одновременно теряет свою автономию. Музыка, сочиненная для одного фильма, уже никогда не сможет служить иллюстрацией к какому-нибудь другому фильму; она подчиняется законам «тотальной организации» определенного фильма, для которого она предназначалась. Своим развитием, своим стилем она должна отвечать потребностям фильма и не может функционировать одинаково с автономной музыкой.

В автономной музыке определенный тематический материал, методы его взаимодействия и связь с другими темами образуют принцип построения музыкального произведения. При его восприятии минувшие фрагменты окрашивают текущие; их бессознательное сравнение слушателем, ощущение сходности или различия, видоизменений и контрастов внушает слушателю чувство непрерывности, единства развития. В киномузыке такая непрерывность так же невозможна, как и единство материала и исполнительских средств. В кино ощущаются традиции оперного жанра, то есть свобода формы и нанизывание одного на другой музыкальных отрывков. В опере фабула либретто выполняет связующую задачу музыкального развития. То же происходит, в кинофильме; но поскольку подвижность зрительного ряда здесь гораздо больше и сцены менее связаны между собой, поскольку у музыки здесь совершенно другие функции, звуковая ткань в кино гораздо более разрыхлена. Больший реализм кинематографа, по сравнению с оперой, ведет к тому, что музыка часто вынуждена отступать перед речью, звуковыми эффектами или необходимостью длительной паузы. Следовательно, киномузыка прерывна, и в этом ее основное отличие от автономной музыки.

Полной непрерывности в киномузыке не существует. Есть только своего рода внутренняя непрерывность, выражающаяся в том, что музыка, когда она вновь вступает, не коробит слух зрителя, ибо она является «продолжением» той музыки, что отзвучала. Она производит впечатление непрерывной и этим напоминает повторное появление определенных персонажей фильма. Герой существует для нас не только тогда, когда мы видим его на экране; так и музыка воздействует на нас не только тогда, когда мы ее реально слышим.

Прерывность музыки в фильме обусловлена еще и быстрой сменой ее функций,. Она может по очереди быть иллюстративной, носить выразительный характер, стилизовать шумовые явления, может стать символом чего-то непоказанного, быть субъективным комментарием автора или же выступать в своей естественной роли, и т. д. Музыка может звучать тогда, когда герой фильма сам играет или поет в изображаемом мире; но так же она может звучать и только для зрителей, комментируя извне определенный кинокадр. Смена двух этих форм существования музыки в фильме приводит опять-таки к прерывности. Все это создает стилистический разнобой, изменчивость исполнительских средств музыки. Итак, киномузыка прерывна во многих отношениях. Но ее полное подчинение непрерывному зрительно-драматическому развитию фильма, ее точное соответствие с этим развитием заставляет нас все же воспринимать ее как нечто целое.

В фильме изображение, видимое в данную минуту, понятно зрителю, потому что оно наслаивается в его памяти на прежние кадры. Содержание эпизода определяется содержанием предыдущих эпизодов. Но на каждую сцену фильма накладываются и музыкальные образы, то есть музыкальная характеристика персонажа или ситуации, музыкальный комментарий и т. д. Это остается в нашем сознании даже тогда, когда музыка, сначала сопровождавшая персонажа, уже возвращается вне связи с кадром. Музыкальная характеристика персонажа оставила свои следы в нашей памяти и «играет» на протяжении всего фильма; повторяющаяся музыка ассоциируется со связанным с нею прежним кадром, что определяет содержание нового кадра. Это комплексное взаимодействие сохраняется на протяжении всего фильма и влияет на переживание зрителем целостности даже тогда, когда он не отдает себе в этом отчета.

Насколько важны драматургические функции киномузыки, доказывает тот факт, что даже стилистически и художественно слабая музыка может выполнять свою драматургическую функцию и казаться уместной. Мы не должны забывать, что влияние здесь обоюдное. Фильм может, например, заимствовать у музыки ее композиционно-технические законы.

Кино расширяет традиции других жанров и ломает их рамки; оно их смешивает, свободно ставит рядом и таким образом, в течение многих лет, создает собственные методы, влияющие на другие виды искусств — на современную оперу, балет, пантомиму. Более того: экранизация драм и опер изменяет характер последних и функции самой музыки в них. То обстоятельство, что опера применяет пение в самых невероятных ситуациях (герой оперы ест и поет, поет, страдая и умирая), лишает изображаемое реальности, которую им возвращает кино. Киномузыка никогда не ведет к таким неправдоподобным ситуациям, потому что отступает перед звуковыми эффектами, реалистическими шумами или диалогом, а самое главное - она может все время менять свои средства: шарманка уже в следующей сцене уступает место симфоническому оркестру, а симфоническая музыка — народной песне, которую напевает один голос, а то и вовсе «играющей» в фильме пластинке.

Также музыка в фильме не нуждается ни в тематической интеграции, ни в стилистическом единстве; если потребуется, рядом могут стоять вокальная народная музыка, джаз, концертная музыка и т. д.

Для киномузыки необязательны законченность и единство формы; ее единство вытекает из характера ее функционирования по отношению к зрительной сфере.

В фильме динамика и скорость являются решающими. В опере темп действия замедлен по сравнению с реальной жизнью, потому что длинные высказывания в пении оперных героев растягивают свою естественную протяженность во времени и замедляют общий темп развития. Так как музыка в опере — исходная точка всей формы, то законы развития драматургии здесь подчиняются законам развития музыки. В фильме многие функции музыки определяются её связью со зрительными данностями и их быстротой смены. В результате музыка ложится бременем на развитие действия. Например, в минуту наивысшего напряжения, в разгар конфликта действие приостанавливается, чтобы дать музыке возможность наиболее интенсивно проявить себя своими средствами.

Кино отказывается от точного сочетания музыки со словом. Музыка здесь не только независима от текста — она независима и от показываемых в кадре персонажей, ибо сочетается не только с людьми и их высказываниями, но и с предметами, пейзажами и т. п. Нередко она выступает в качестве фона или как самостоятельный фактор, причем ей даже не обязательно быть связанной с данным кадром, только с общей кривой всего действия фильма. В последние годы музыку включают в фильм совершенно свободно, просто для создания общей атмосферы. В то время как в опере преобладает метод синхронности музыки, слова и ситуации, в фильме уже давно взяли верх асинхронность, контрапунктический метод. Допустим, когда мы видим на экране покрытые снегом горные вершины или пески пустыни, звучащая при этом музыка не функционирует как реально относящаяся к изображаемому пространству, но разнообразные иллюстрации к буре или ветру, реализованные с помощью музыки, выполняют здесь свои драматургические функции так же условно, как в опере. Мотивированность музыки в различных кинематографических ситуациях бывает весьма различной. Мы не всегда ищем ее в самом кадре, в его содержании, в изображаемых предметах. Мы просто выработали в себе соответствующие установки восприятия, условности которых отличаются от условностей восприятия оперы, и реализуем эти установки в зависимости от того, чего требует от нас данная сцена фильма.

Степень мотивированности музыки в фильме гораздо больше, чем в опере. В каждой предлагаемой ситуации, эпизоде фильма это обоснование будет иным, и источник его надо искать во взаимодействии музыки со всякий раз другими сценическими элементами. Условности кино производят впечатление более естественных и легче принимаются. Мы не ощущаем противоречия музыки с изображаемой ситуацией, так как воспринимаем ее как закадровую. Она в таких случаях обращена к нам, кинозрителям, и мы знаем, что этой музыки персонажи фильма не слышат, что это — форма договоренности между режиссером и композитором, с одной стороны, и зрителем — с другой.

Совершенно ясно, что музыка в кадре функционирует для нас иначе, чем музыка за кадром. В первом случае она функционирует как воспроизведенная музыка, точно так же, как шумовые эффекты, связанные с изображаемыми предметами; во втором случае она предназначена для публики и помогает ей в толковании данного кадра.

Музыка часто действует в фильме в той же плоскости, что и субъективные рассуждения автора в литературной прозе. В создаваемых в последнее время фильмах композитор принимает все большее участие в написании сценария, ибо он предлагает музыкальные приемы, способные оказать сильное влияние на характер развития действия. В фильме можно приблизить и удалить звук, показать отдельные подробности, сосредоточить на них внимание и использовать их в целях большей выразительности. В опере всегда дается сцена в целом.

Сущность воспринимаемых впечатлений в фильме в его обеих сферах, зрительной и звуковой, заключается в наличии движения - изменения качеств элементов. Но эти изменения не должны заходить слишком далеко, иначе будет утрачено чувство цельности изображаемого предмета. Ведь меняющее свое выражение лицо остается тем же лицом того же изображаемого человека, значит меняющиеся слуховые качества должны оставаться однородными, чтобы мы могли представить именно данное слуховое явление.