Киномузыка сильно отличается от автономной музыки.

Во-первых, характером исполнения: однажды исполненная музыка фиксируется в этом исполнении и уже никогда не изменяется.

Во-вторых, беря на себя многие драматургические задачи, она теряет свою самостоятельность. Музыка, сочиненная для одного фильма, уже никогда не сможет служить иллюстрацией другому, т. к. подчиняется законам только того, для чего изначально писалась. А, отвечая потребностям своего фильма, она уже не может функционировать так же, как автономная музыка.

В автономной музыке определенная тематика и связь с другими темами образуют принцип построения музыкального произведения. При его восприятии минувшие фрагменты окрашивают текущие; их неосознанное сравнение слушателем, ощущение видоизменений и контрастов внушает чувство непрерывности, единства развития. В кино ощущаются традиции оперного жанра, а именно 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, а 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.

Но полной непрерывности в киномузыке также не существует. Есть только своего рода внутреннее постоянство, выражающееся в том, что когда музыка вступает вновь, то не коробит слух зрителя, так как 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 быстрой сменой ее функций. Она может по очереди быть иллюстративной или носить выразительный характер, стилизовать шумовые явления или 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 может звучать и только для зрителей, комментируя извне определенный кинокадр. Смена двух этих форм существования киномузыки приводит, опять-таки, к прерывности. Все это создает стилистический разнобой, изменчивость исполнительских средств.

Изображение фильма, 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 музыкальные образы, характеристика персонажа или ситуации, комментарий. Их комплексное взаимодействие сохраняется на протяжении всего фильма и влияет на переживание зрителем целостности даже тогда, когда он не отдает себе в этом отчета.

Кино отказывается от точного сочетания музыки со словом. 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 разной. Мы не всегда ищем ее в самом кадре, в его содержании или 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 обоснованности музыки в фильме гораздо больше, чем в опере. В каждом предлагаемом эпизоде фильма это обоснование будет иным, и источник его надо искать во взаимодействии музыки со 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.

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.

Использование музыки и пения в драматическом действии берет начало в опере. Но кино может связывать звуковые элементы со зрительными так, как все остальные жанры были бы не в состоянии осуществить. То, что опера применяет пение в самых невероятных ситуациях (герои едят и поют, поют, страдая и умирая), лишает изображаемое реальности, которую возвращает кино. Киномузыка никогда не ведет к таким неправдоподобным ситуациям потому что музыка здесь отступает перед звуковыми эффектами, реалистическими шумами или диалогом, а самое главное - потому что она может все время менять свои средства: шарманка уже в следующей сцене уступает место симфоническому оркестру, а симфоническая музыка — народной песне, которую напевает про себя один голос, или гармошке, а то и вовсе «играющей» в фильме пластинке.

Музыка в фильме не нуждается также ни в тематической интеграции, ни в стилистическом единстве; если это требуется сценарием, рядом могут стоять вокальная музыка разных народов, джаз, концертная музыка и т. д. Также для киномузыки необязательны законченность и единство формы; ее единство вытекает из отношения со зрительной сферой.

В опере темп действия даже замедлен по сравнению с реальным темпом. Более длинные высказывания оперных героев растягивают во времени и замедляют общий темп развития. В опере законы развития драматургии подчиняются законам развития музыки. В фильме музыка непосредственно связана со зрительными данностями и их быстрой сменой.

В то время как в опере преобладает метод синхронности музыки и слова или ситуации, в фильме уже давно взяли верх асинхронность, контрапунктический метод. Кино отказывается от зависимости музыки от текста и показываемых в кадре персонажей, потому что 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 содержанием данного кадра, a только с общей кривой всего действия фильма. Когда мы видим на экране покрытые снегом горные вершины или пески пустыни, звучащая при этом музыка не может относиться 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.

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.

В фильме можно приблизить и удалить звук, показать отдельные подробности, сосредоточить на них внимание и использовать их в целях большей выразительности, чего нельзя сделать в опере.

В кинофильме сценарий всего лишь канва, в которую зрительный и звуковой ряд, как два ткацких челнока, вплетают свои узоры. Они часто ткут параллельно друг другу, но еще чаще контрапунктически, порою один вместо другого или же один над другим. При экранизации сценарий переводится в зрительные и звуковые элементы, при этом конкретные слова сценария появляются больше в виде кратких отрывков диалога. В создаваемых в последнее время фильмах композитор принимает все большее участие в написании сценария, так как его помощь в предложении музыкальных приемов способствует сильному влиянию на характер развития действия.

Немое кино за время своего развития всегда стремилось как можно больше показать себя с помощью монтажа, ритма, ракурса, освещения, композиции эпизодов и т. д., но с того момента, как появилось звуковое кино, большая часть задач была возложена на музыкальный элемент.

Музыка может быть «объектом», принадлежащим к зрительному кадру, иметь отношение к данной сцене вместе с показанным или ассоциируемым источником звука (играющий оркестр, насвистывающий мелодию герой и т. д ). Мы предполагаем, что ее слышим и мы, и изображенные в кадре герои - их поведение доказывает это. Но музыка может быть и как субъективный комментарий автора, включиться как «внекадровая» внутри зрительного ряда, имея собственные драматургические задачи. Эта форма выступления музыки адресована исключительно зрителю; только он ее слышит, и только он один понимает ее роль в развитии целого; она существует полностью за пределами показываемого в фильме мира.

При этом музыка получает определенные временные признаки: она принадлежит времени, когда она звучит и воспринимается нами, но также представляет и другое время — изображаемое, то есть время действия фильма. Таким образом, музыка получает возможность представлять изображаемое время, не совпадающее со временем ее восприятия зрителями.

Музыка фильма выступает в форме нескольких замкнутых отрывков, которые связаны с общим развитием целостности сюжета. Они часто и незаметно переходят в звуковые явления другого типа, «открыты» для продолжения музыкальных и немузыкальных явлений. Исполнительские и стилевые средства перестают быть однородными, но их изменяемость подчинена драматическому развитию целого. Музыка теряет также — с психологической точки зрения — и свою исключительность, автономию и становится составной частью синтетического целого фильма.

Музыкальный творческий процесс, плодом которого является музыка к кинофильму, тоже носит иной характер, отличимый от процесса сочинения автономной музыки. Прежде всего, он определяется комплексом уже заранее возникших зрительных данностей, и смысл музыки заключается в ее связи с определенным визуальным материалом. Автономное музыкальное произведение в различном исполнении всегда возникает перед слушателем в новом виде, а киномузыка существует всего в одном, раз и навсегда механически зафиксированном исполнении. Музыкальная сторона исполняется как будто «анонимно», хоть в титрах всегда пишутся имена дирижера или солистов.

Звуковая сфера кинофильма включает в себя и другой тип слуховых явлений, а именно шумовые эффекты, охватывающие все шумы реальной жизни.

Шумовые явления имеют в фильме особое значение. Движение воспринимаемых зрительно явлений всегда связано с шумами. Более того, движение определенных предметов в действительной жизни находится в постоянном сопровождении определенными видами шумов. Тем самым эти звуки информируют о чем-то определенном и знакомом, означают что-либо с ними связанное.

Шумовые эффекты могут даже заменять визуальный ряд и, таким образом, со своей стороны проникать в структуру зрительной сферы, делать излишними некоторые кадры, ускорять темп развития фильма.

В старых фильмах шумовые эффекты выступали скорее по принципу точной синхронности с изображением, сейчас они выступают самостоятельно. Точно так же, как глаз режиссера и оператора отбирает среди окружающего мира то, что важно для драматургической целостности, так ухо режиссера и композитора отбирает из звуковых и шумовых эффектов то, что содействует драматическому развитию в данном отрезке действия.

Шумовые эффекты и музыка не только связаны друг с другом по их последовательности, не только переходят один в другого, но и, переплетаясь, образуют ту полифонию разнородных слуховых явлений, ту многоплановость звуковой сферы фильма, которая характерна для действительной жизни. Ухо слушателя отделяет разнородные слуховые элементы друг от друга, приписывает им различное значение и функции, связывает их с элементами зрительной сферы, которые со своей стороны помогают зрителю правильно истолковать элементы звуковой целостности.

Звуковой ряд фильма также включает в себя еще один элемент, очень важный для драматургии фильма - человеческую речь. Речь вносит семантический слой в фильм, особую категорию, а именно значение слова. Она представляет собой особый вид акустической знаковой системы, связанный с содержанием и понятиями. Таким образом, речь двуслойна, подобно другим звуковым эффектам. Но последние выражают свой «смысл» многозначным способом (грохот экипажа будет до тех пор грохотом «некоего» экипажа, пока его не показывают на экране), а словесные знаки определяют значение происходящего однозначно и являются средством выражения мыслей, суждений, выводов, настроений или чувств киногероя. Использование речи в фильме вносит в киноискусство чужеродный в некотором смысле элемент, сближающий его с драматическим искусством. Речь, введенная в кинофильм в виде диалога или монолога, важна не столько как конструктивный элемент звукового ряда, сколько как акустическая форма выражения психологического содержания. Последнее не дается наглядно в кинокадре. Следовательно, речь отвлекает внимание кинозрителя от визуальной сферы на семантический слой.

Слово вносит еще одно специфическое изменение в кинофильм: оно вызывает изменение временного развития сюжета, темпа движения в зрительной сфере. Между показанными отрезками действия протекает какое-то воображаемое время, которое зритель должен домыслить. Условность восприятия кино заключается в том, что мы учитываем это «предполагаемое» время; впрочем, о течении «непоказанного» времени нас информируют различным способом. Поэтому темп событий в фильме быстрее, нежели темп тех же событий в реальной жизни. Между тем человеческая речь не подчиняется в кинофильме такому ускорению. Она может быть количественно сокращена до минимума, но в тот момент, когда она звучит, требуется нормальная скорость разговора. Это влечет за собой превращение темпа кинематографического в темп «жизненный», замедляет движение зрительного ряда, навязывает ему некоторую статичность, чуждую существу кинематографа. Этим и объясняется общепринятый постулат ограничения до минимума элемента диалога в кино. В изображаемом мире кинофильма речь — это наиболее яркий реалистический и даже «натуралистический» элемент. Но при множественности голосов (например, при массовых возгласах, ропоте толпы) семантический момент может отступать на второй план ради выражения эмоционального характера самого шума.

В звуковую сферу фильма входит еще один элемент — тишина. Это не просто отсутствие звуковых явлений. Нередко она наполнена равноправным с другими элементами звукового ряда содержанием. В кинофильме, как и в театре, в опере, в декламации и в музыке, где тишина наступает в виде паузы, она несет порою важную драматургическую нагрузку; тишина может выступать совместно с другими элементами произведения, причем иногда приобретает значение самостоятельного эмоционального момента звуковой сферы. Так, например, тишина ожидания залпа во время казни полна большего напряжения, чем любая музыка, и представляет собой нечто большее, чем среда, в которой раздается выстрел. Она хотя и выполняет функцию заднего плана, на котором раздается важный для действия фильма шум, но и сама «играет» своим собственным звуковым качеством. Таким образом, тишина может выражать величайшую концентрацию действия, полную напряженности, а не быть просто отсутствием шума. Кроме того, она выполняет функцию кинематографической «пунктуации», разделяя разные виды акустических явлений: музыку от звуковых эффектов, и последние — от речи. Тем самым она делает акустическую целостность звукового ряда пластичной.

Материал звуковой сферы в кино состоит, таким образом, из четырех групп явлений, которые, в зависимости от драматургии, а также от намерений режиссера и композитора, связаны между собой самыми разнообразными способами. И это: звуковые эффекты, музыка, человеческая речь и тишина.

Мы ощущаем изображаемый мир кино как воспроизведенный. Звучащая в кинозале музыка не является воспроизведенной музыкой, это — сама музыка, не изображение звука, а самый звук, хотя она здесь и дается в форме механически воспроизведенного живого исполнения. Экран показывает воображаемое действие, для которого действительность только служит образцом. Музыка, звучащая за экраном, представляет только себя. Шумы, речь, наоборот, функционируют аналогично изображению, это значит, что они механически воспроизводят аналогичные явления действительности. Изменения акустических свойств музыки в фильме никогда не бывают такими резкими, чтобы мы могли их воспринимать лишь как воспроизведение, как «фотографию звука». Только музыка в кадре одновременно представляет и себя саму, и принадлежащее к кинематографическому миру явление.

Таким образом, единство звука и изображения представляет собой единство противоположностей. Оно-то и составляет основу многообразнейших музыкально-кинематографических приемов, специфичных только для этого вида искусства. Существенное различие сочетающихся друг с другом сфер не мешает публике. Связь звука с изображением вошла в сознание кинозрителя как условность еще во времена немого кино.

Между тем говорящие персонажи на экране — тоже явление условное, хотя и другого рода. Ибо говорящие персонажи на экране — это не говорящие люди, а говорящие фотографии людей, даже если они движутся. И это тоже вошло в условную установку восприятия современного человека.

Процесс объединения зрительной и звуковой сферы в фильме имел две стороны: внешнюю, касавшуюся усовершенствования техники записи и репродукции, и вторую — эстетико-психологическую, касавшуюся углубления драматического взаимодействия обеих сфер и освоения форм взаимодействия с публикой. Этот процесс созревания выразился в переходе от синхронности или параллелизма обеих сфер к их контрапунктическому взаимодействию; в переходе от эпизодической и внешне-иллюстративной роли музыки к более глубоким ее задачам; во врастании ее в разнообразные слои зрительной сферы; от решительного главенства зрительного ряда за счет звукового к всё далее идущей самостоятельности музыки, которая все же никогда не достигала полного равенства.

Характер противоположности между зрительной и звуковой сферой имеет свои глубокие корни, лежащие в различном значении слуха и зрения для сознания человека. В повседневной жизни человека глаз дарит более богатые впечатления, более точно информирует об окружающей среде, нежели слух. Оба эти органа чувств функционируют по-разному.

Зрение ведет к непосредственным актам познания; увиденное явление требует интеллектуальной переработки, присоединения зримого к определенному классу явлений, оно заставляет нас абстрагироваться от себя, забыть свою личность и сконцентрировать внимание на увиденном предмете. То, что мы видим, представляет собой самостоятельную «вещь», существующую вне нас самих, и существующую независимо от того, видим мы ее или нет.

В области слуха все обстоит иначе. Когда мы слушаем музыку, впечатление от услышанного заставляет нас не абстрагироваться, а скорее сосредоточиться на себе, на наших собственных представлениях, наших переживаниях. Музыка не в такой степени требует интеллектуального опосредования, как зрительные представления. Она обращается к нам прямо, не нуждаясь в логических рассуждениях. В зрительном же восприятии мы видим и познаем предмет как таковой только если нам уже приходилось с ним встречаться. Зато предмет можно постичь сразу как целое, меж тем как звуковые явления — только во временном развитии.

Самое удивительное в связи музыки с изображением в кинофильме заключается в том, что музыка, которая сама не может ни определять, ни изображать пространство, связанная с кадрами кино, помогает подчеркивать пространственные элементы. Реальный мир мы воспринимаем одновременно двумя органами чувств — глазом и ухом, и мир, воспринятый нами только визуально, будет казаться нам плоским, несовершенным. Звуковые явления подчеркивают движение. Изобразительные искусства, передающие визуально схваченный момент в неподвижном состоянии, не требуют звукового коррелята. Но театр, танец, кино, показывающие нам движение зрительных явлений, должны быть связаны с акустическими явлениями.

Как мы уже говорили, зрительный ряд кинофильма не соблюдает непрерывности в изображении событий, а дает только отбор их некоторых фаз. Музыка, напротив, течет единой струей, минуя скачки этих фаз, через различное зрительное содержание, через изменение перспективы, ракурса, приближение и удаление кинокамеры. Ни своим характером, ни своей динамикой она не следует за этими изменениями (разве только ради специальных эффектов, например, чтобы приглушить звучащую музыку в момент, когда в кадре закрывается дверь или окно и т. п.).

По сравнению с этим единством и непрерывностью музыкального развития на маленьких отрезках фильма, в масштабе всего кинопроизведения происходит совершенно обратное. Через все фазы кинофильма проходит единое развитие фабулы, связывающее отдельные эпизоды, отрезки, сцены, кадры в целостность высшего порядка. Музыка, сопровождающая эту целостность, наоборот, не имеет непрерывного течения. Перебиваемая шумовыми эффектами, диалогом, она не непрерывна; изменяющаяся в зависимости от потребностей сюжета, она не имеет единой музыкальной формы.

Итак, обе сферы одновременно и непрерывны и прерывны: музыка — непрерывна на коротких отрезках, но прерывна с точки зрения всего кинопроизведения в целом; зрительный ряд — прерывен в кратчайших фазах своего развития, но непрерывен по фабуле. Такая противоположность позволяет обоим этим элементам взаимно поддерживать друг друга, сглаживать прерывность одного непрерывностью другого.

Как явствует из наших рассуждений, звуковое кино — это синтетическое искусство не только потому, что оно связывает элементы разных искусств и соединяет их новыми обоюдными узами, но и потому, что оно преодолевает их внутренние противоположности.

---------------------------------------------------------------------------------------------------------------

3 глава. Связь зрительной и музыкальной сфер:

1 через движение

Момент движения отличает зрительный ряд кинофильма от всех остальных искусств, оперирующих зрительным материалом. Исключением является театр, но все же сфера и характер движения в кино и на сцене весьма различны.

Понятие движения в фильме многозначно. Это, во-первых, изменение вида определенного предмета; во-вторых — движение изображаемых предметов в каком-нибудь эпизоде; в-третьих — изменение ракурсов при съемках, связанное с движением кинокамеры вокруг изображаемого предмета; в-четвертых — собственный ритм и темп смены эпизодов; в-пятых — темп развития событий фабулы. Помимо перечисленных выше видов движения кино еще отличается изменениями заднего плана, что в театре достижимо разве только между актами. Изменение изображаемого пространства в результате монтажного соединения разных эпизодов также содействует динамике развития фильма. Тут, следовательно, наблюдаются параллельно два типа движения: движение внутри кадра, внутри сцены, происходящей в воображаемом мире кино, и последовательность в развитии отдельных фаз фильма, касающаяся уже самой конструкции фильма.

Основой связи между звуковой и зрительной сферой в кино служит общий момент движения, а именно протяженность и изменчивость во времени, характер развивающегося явления. Расчленение этих временных процессов совершается в каждой сфере независимо от другой. Конец определенного жеста или движения в зрительной сфере не должен совпадать с концом музыкальной фразы или более крупного музыкального отрывка. Но, тем не менее, основу их взаимной принадлежности образует известная структурная синхронность.

Когда речь идет о движении зрительного и звукового фактора в фильме, мы часто встречаемся с термином «ритм». Следует подчеркнуть, что понятие ритма в применении к зрительному кадру следует рассматривать как метафору.

«Ритм», связывающий эпизоды или сцены в зрительной сфере кинофильма, не знает — в противовес музыкальному — точных единиц измерения времени. Здесь мы имеем дело скорее с разными приемами монтажа, с мнимым ускорением или замедлением темпа. Этот темп может казаться более скорым (при большем уплотнении монтажа коротких фаз) или замедленным (при монтаже более длинных фаз). Тут никак нельзя переносить музыкальный ритм на монтаж эпизодов; можно лишь синхронизировать темп развития обоих.

В мультипликационных фильмах метроритмическое соответствие зрительной и музыкальной сфер бывает идеальным, что составляет специфическую черту этого жанра кинематографии. Но именно потому зрительная сфера этого жанра производит впечатление гораздо более искусственной, «конструированной».

2 через пространство

Движение в зрительной сфере — это, прежде всего, движение пространственных форм, представляющих какие-то изображаемые пространственные предметы. ? Представленное в зрительных кадрах пространство, куда зритель помещает изображаемых персонажей, их движения, движение предметов — одним словом, все события, которые изображаются на экране благодаря действию света и тени, — отнюдь не реальное пространство, оно только аналогично реальному.

Кадр фильма — это всегда синтез объективных свойств показываемых явлений и субъективных намерений режиссера, его отношения к предмету. Изображение на экране есть результат определенной конструкции зрительного ряда, оно несет нагрузку живописного видения. Монтаж способствует этому еще больше, так как он подчеркивает это субъективное видение объективных данностей. В кино, столь крепко опирающемся на технику в искусстве, изобразительные средства (наряду с другими, как освещение, резкость съемки и т. д.) служат целям творческой деформации реально показываемых объектов. Эта деформация, однако, в кинофильме никогда не достигает такой степени, чтобы кинозритель не мог узнать предметы в пространстве и определить их согласно своему опыту действительной жизни. Зритель идентифицирует свое собственное видение с глазом камеры, так же, как он идентифицирует ухо микрофона со своим собственным ухом. То, что он видит и как он это видит, соответствует замыслу режиссера, который для своей цели избирает именно эту точку наблюдения и масштаб, этот монтаж, это освещение, а не другие.

Кинозритель на основании показанного куска изображаемого пространства всегда ориентируется на более широкий, не показанный, а только представляемый киномир. Более того, он предполагает, что в этой, более широкой, не показанной части кинематографического пространства происходят многие явления, связанные с показанными, их продолжение.

Намеченная благодаря движению звука, то есть музыке и вообще звуковым явлениям, пространственность — это пространственность совершенно иного типа. Природа ее чисто субъективна1. (Субъективное пространственное представление может быть связано и со зрительной сферой фильма, например, когда изображаются воспоминания или видения героя, по это — субъективность совсем иного рода, нежели субъективность слухового пространства) Музыкальным явлениям присущи некоторые черты субъективной пространственности - «слухового пространства». В отличие от объективного, где происходят визуально воспринимаемые явления и расположены предметы в трех измерениях, эта пространственность расплывчата, неопределенна, не поддается измерению. Высота тона каждого звука обладает только относительными пространственными признаками; мы воспринимаем звуки как «высокие» или «низкие», интервалы — как «восходящие» или «нисходящие». Звуковое пространство не имеет измерения глубины; мы ассоциируем глубину только на основании «звуковой массы», движение же в этом «слуховом пространстве» идет только в одном направлении. К тому же, слуховое пространство, в отличие от зрительного, не непрерывно. Оно начинается и кончается вместе с данным музыкальным звучанием.

Внушаемое нам музыкой и другими звуковыми явлениями движение в корне отличается от движения предметов в пространстве. Изменение качества звука или шумов, высоты тона, звуковых комплексов и тембра — это не пространственное изменение, но все же оно вызывает у слушателя неясное ощущение пространства и столь же неясное ощущение движения. Хотя она не обладает никакими пространственными качествами, слышимые в этой среде звуковые структуры вызывают в нас субъективные пространственные представления: в мелодии мы ясно ощущаем ее скачки или шаги, ее движение вверх или вниз. При этом в нашем представлении мелодическое движение идет слева направо, то есть каждый музыкальный процесс может протекать во времени только в одном направлении.

Переплетение нескольких мелодических линий в полифонии мы воспринимаем одновременно и как различные, самостоятельные линии движения, и как одно-единственное течение с определенной емкостью звучания. Когда мы слышим последование аккордов, степень их насыщенности и густоты (например, звучание аккордов в одном регистре на рояле или в нескольких регистрах в оркестре) вызывает в нас ощущение их различной емкости. Уже то обстоятельство, что мы обозначаем все эти слуховые явления в терминах, почерпнутых из визуального опыта, доказывает, что в переживании музыки участвуют пространственные представления.

Киномузыка вызывает гораздо более сильное ощущение пространства, нежели музыка автономная. Приспособление звуковых структур к развитию зрительного ряда вызывает в киномузыке скрытые в ней пространственные качества. Динамические черты музыки, которые в автономном произведении подчеркивают только рост и падение энергетического напряжения, могут в киномузыке, особенно в музыке внутри кадра, давать представление о пространственных явлениях (приближающийся оркестр на улице, усиление звука при открывании окна и т. д.); музыка показывает здесь разную степень глубины пространства, намечает части пространства киномира, которых экран в данную минуту сам не показывает. Мы можем даже говорить о некоем «приближении звука», аналогично приближению кинокамеры. Здесь музыка функционирует по тому же принципу, что и определенные шумовые эффекты: звон колоколов в фильме вызывает в нашем представлении непоказанную на экране церковь, автомобильный гудок— непоказанную машину, растущий гул голосов — приближение людей, которые в кадре еще не появились.

3 через время

Движение — это, как мы уже выяснили, непрерывное изменение качеств, специфическое и для зрительной, и для звуковой сферы,— может осуществляться только во времени. Но характер представленного в сферах времени в корне различен.

Кинофильм отображает определенное время, когда происходит то, что показано зрительно. Его нельзя идентифицировать с тем временем, когда зритель смотрит фильм. Наше переживание кинофильма занимает определенный отрезок нашего настоящего времени, у которого, однако, нет ничего общего со временем, изображенным в действии фильма.

В кинофильме есть три времени: 1) объективное - когда происходит какое-то событие; 2) время сокращенного изображения этого события в кинофильме и 3) время демонстрации этого изображаемого события. Характер развития этого события и темп его изображения в фильме совершенно независимы от его развития и темпа в действительности, первое складывается из отбора и композиции кусков, из которых режиссер строит данную сцену.

В кинопроизведении существует определенная временная последовательность фаз, и любая перестановка тотчас же сводит на нет смысл целого. В музыке в этом отношении царит большая свобода, хотя и не абсолютная. В кинофильме последовательность фаз определяется развитием фабулы, как и в литературном или драматическом произведении; в музыке она исходит главным образом из структуры целого. Перестановка отдельных частей в сюите или же отдельных вариаций в вариационных формах не нарушает развития целого. Причину следует, возможно, искать в том, что музыкальное произведение не представляет никакого воображаемого времени, а только свое собственное, время своего протекания при определенном исполнении, которое совпадает со временем, какое слушатель тратит на его восприятие.

Тот факт, что изображаемое время фильма может быть показано неоднократно, без всяких изменений, доказывает, что у киноленты, как формы записи фильма, другой характер временного существования, нежели у самого фильма. Лента «живет» в объективное время, без изменений, и только ее демонстрация извлекает потенциально представленное в ней изображаемое время кинодействия, так же, как исполнение музыкального произведения по партитуре извлекает из нотной записи само произведение и тем самым его музыкальное время. И партитура, и кинолента - только «предметы», оболочки, в которых заключено произведение: в любое мгновение они могут снова — в различное объективное и психологическое время — быть исполнены и включены в новый отрезок субъективного времени переживания. В этом смысле между кино и музыкой существует некоторое сходство.

При каждом новом просмотре того же фильма это всегда будет другое психологическое время («другое настоящее время»), и нельзя утверждать, что вторичное восприятие одного и того же фильма переносит нас назад в тот же отрезок психологического времени, как и первое. Уже одно то, что переживание наступает второй раз, изменяет его свойства. Кроме того, оно включается в другой отрезок нашей жизни. Только изображаемое время кинодействия остается неизменным.

Когда зритель смотрит кинофильм, он отчасти перестает сознавать свое собственное психологическое время и переносится до известной степени в изображаемое время. В центре его сознания находится действие, которое он воспринимает, а вместе с ним и время этого действия, но одновременно он сохраняет сознание и своего психологического времени, которое он «покидает», чтобы понять показываемые события.

Фильм может представлять для зрителя различные изображаемые времена — как настоящее, так и прошлое.

Так называемые «ретроспективные» фильмы переносят нас в одном кинопроизведении в различные изображаемые времена: выступающий в первых сценах герой рассказывает о своем прошлом, и последующие сцены показывают нам это прошлое. В ретроспективных фильмах переплетаются два изображаемых времени: время возникновения воспоминаний и время самих событий, которые вспоминаются.

Также, прошлое может вторгаться в кинематографическое «настоящее» в виде галлюцинаций.

Будущее может быть изображено в кино только в форме представлений героя. Большей частью мы встречаемся тут с картинами субъективных фантастических представлений, а не с уводом действия в будущее с помощью кинематографических средств.

Иначе получается в утопических фильмах. Они изображают события такого времени, которое, с точки зрения современного человека, может быть только будущим; но показывают их, так сказать, в виде «будущего настоящего».

Всех этих возможностей автономная музыка не имеет. Так же, как она не может представлять изображаемое пространство, так она не представляет и изображаемого времени. Даже в синтетических формах, главным образом в опере, не она берет на себя задачу отображения пространства и времени, а семантические, сценические и прочие факторы, хотя она и может помочь им. В кино музыка в некоторой степени может это сделать, но только отчасти, не изменяя, впрочем, в связи с этим своей сущности.

Связанная с кино музыка иногда может быть сама представителем определенного изображаемого времени, а именно другого времени, нежели представляет показываемый кадр. Если кинокадры в специфическом временном сжатий показывают смену времен года в отдаленной деревушке и в это время раздается военный марш, переходящий в шум сражения, в человеческие крики и т. д., то слуховая сфера представляет для нас совершенно другое ответвление действия, другое время, другое, не показанное нам, пространство, которое мы должны «домыслить».

Иногда музыка может представлять другое время, безотносительно к содержанию кинокадров, как, например, в фильме «Жизнь прекрасна», где по принципу контрапункта кинокадры, изображающие атомный гриб, сопровождаются джазовыми ритмами, а сцены в концлагере — сентиментальными итальянскими шлягерами. Здесь дело идет о представлении времени, не связанного ни с тем, когда происходили изображаемые сцены, ни с судьбой показанных персонажей, но которое на основе антитезы дополняет показанные кадры, ибо, относясь к тому же времени, когда происходят показываемые события, оно их комментирует.

Темп кинематографического времени не идентичен темпу физического времени. Изображаемое время в кинофильме конденсировано или, что бывает реже, растянуто, нередко оно переплетено со вставками, представляющими давно минувшее время'. Сжатие времени в кино является результатом отбора важнейших для изображаемой фабулы фактов и их фрагментов.

В кино возможно и растяжение временной фазы путем последовательного показа параллельно идущих эпизодов различного содержания. Здесь показываются не разные временные отрезки действия, но (в разных отрезках психологического времени) явления, которые происходят одновременно в одной фазе изображаемого времени. В сцене на лестнице, ведущей в порт, в «Броненосце «Потемкине» мы наблюдаем не разные явления в разные отрезки времени, а многообразные явления, происходившие одновременно, и только субъективное время восприятия этих явлений различно, так как их нельзя показать иначе, чем в последовательности; но изображаемое время показано одно и то же. Достижение Эйзенштейна состоит в том, что он показал нам со всех сторон, через различные относящиеся к действию сцены время, объективно длившееся всего несколько минут.

Из всего сказанного следует, что изображение времени в кино менее реалистично, чем во всех остальных искусствах. В литературе оно тоже искусственно строится, но уже сам по себе не наглядный, не прямой характер передачи изображаемого времени способствует более свободной деформации изображаемых временных процессов. Театр вынужден придерживаться естественного темпа временных явлений в рамках каждого акта или каждой сцены. В кино, напротив, монтаж допускает максимальную свободу в обращении с временным развитием. И только в самых коротких отрезках и эпизодах кинофильм сохраняет естественный темп, хотя он и здесь может быть нарушен.

4 Психологические и генетические основы взаимодействия музыки и кино

Движение зрительных явлений неразрывно связано со звуковыми явлениями различного характера, причем настолько тесно, что последние сами по себе становятся для нас «знаком» определенных зрительных явлений. Их корреляцию мы воспринимаем как нечто само собой разумеющееся. Если бы в центре оживленного города внезапно замер всякий шум, если бы вдруг прекратилась шумная беготня ребят на школьном дворе или мы во время грозы вдруг перестали бы слышать шелест дождя, мы тотчас обнаружили бы, как мертва и неполноценна охватываемая нашим зрением действительность без ее звукового коррелята.

В кино такая корреляция менее устойчива. В целях художественного воздействия реальные шумы, как и явления зрительной сферы, подлежат отбору; кроме того, они обрабатываются, и не только музыкально. Обе сферы подвергаются, прежде всего, количественному ограничению, так как кинофильм — это лишь фильтр изображаемой действительности. Зритель видит только то и только так, как режиссер хочет ему это показать. Главным образом с помощью этого отбора и осуществляется в кино субъективный авторский комментарий.

Важнейшим моментом сублимации звукового ряда в кинофильме является тот факт, что наряду с реальными шумами или вместо них здесь может звучать музыка. Она не производит абсурдного впечатления, благодаря тому что сопровождает также многие явления повседневной жизни как коррелят или как фон, что она в кинофильме преобразует реальные шумовые эффекты, что она связана со Зрительными явлениями в силу многочисленных художественных условностей, которые прочно укоренились в сознании кинозрителя за сорок лет существования и развития звукового кинематографа.

Сегодня сочетание музыки со зрительной сферой фильма уже прошло большой путь развития. Это развитие продолжается в различных направлениях; идут поиски новых форм функционирования музыки и ее сочетания со зрительной сферой, нового стиля музыки и даже нового звукового материала.

4 глава Методы функционального соединения кадра и звука

1 Развитие функциональных связей

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

В звуковом кино отношения между кинокадром и звуком коренным образом изменились. Звуковая сфера охватила все слуховые явления, что позволило осуществить их реалистическое сочетание с развитием зрительных кадров и покончить с практикой сопровождения, состоявшего только из музыки. Кроме того, запись звука на ту же пленку, что и кадр, их техническое слияние позволило достичь полной синхронности, которая была недостижима при «живом» исполнении музыки в немом фильме.

Развитие обеих сфер шло от синхронности и иллюстративности к драматургическому контрапункту, причем в последнее время оно стремилось к полной интеграции обоих факторов, к специфической зрительно-звуковой слитности кинопроизведения, где разнородные явления слуховой сферы в свою очередь интегрируются воедино. С этим связано и стилистическое развитие киномузыки от банального стандарта, когда она рассматривалась только как нечто второстепенное в музыкальном творчестве, к музыке индивидуальной, новаторской, использующей многообразные и все более современные по стилю средства.

Благодаря органической связи звукового и зрительного факторов возрастают ценность и индивидуальный характер отдельных звуковых явлений, и одним из них является тишина. Заслуга звукового кино, как это ни парадоксально, состоит в том, что оно открыло драматургическую роль тишины. В немом фильме музыка звучала непрерывно, и тишина означала только отсутствие музыкального сопровождения.

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

Вследствие чрезмерного увлечения деталями вначале музыкой иллюстрировались даже самые незначительные зрительные явления: течение воды, бульканье пива, завод часов и т. д. Как явление синхронности подробная натуралистическая иллюстрация с помощью шумовых эффектов, например защелкивание дверного замка или стук человеческих шагов.

Асинхронность как эстетический принцип, как основной метод взаимодействия звука и изображения в фильме — вот чего добивались Эйзенштейн, Пудовкин и Александров еще в 1928 и Вальтер Руттман в 1929 году. Первые утверждали, что «только применение звука как контрапункта к элементам зрительного монтажа дает возможность развивать и совершенствовать монтаж... Опыты со звуком должны стремиться к асинхронности с изображением...». Руттман пишет: «...Вы видите состязание по боксу и слышите рев толпы; вы видите испуганные лица женщин и слышите взрыв; вы слышите сентиментальную мелодию и видите две сомкнутые руки...». Это тоже — примеры поколебленной синхронности, но еще не настоящего контрапункта, не самостоятельного высказывания обеих сфер.

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

Контрапункт имеет много различных форм и степеней самостоятельности. Динамика выражения музыки может прямо противопоставляться статике изображения; она может комментировать содержание зрительного кадра (например, при изображении концертной афиши звучит музыка, предвосхищающая рекламируемое произведение); она может ускорять действие; противопоставлять кинокадру свое собственное содержание, противоречащее содержанию кадров; может в индифферентных (в смысле выразительности) сценах возвещать на своем языке последующие сцены; может характеризовать героев с моральной стороны, прежде чем они сами обнаружат свои качества. Звуковая сфера может в свою очередь расколоться на две или три ветви, на шумовые эффекты и музыку или на звуковые эффекты, речь и музыку — везде мы в таких случаях сталкиваемся со зрительно-звуковым контрапунктом, направляющим зрителя на активное, аналитическое восприятие.

Тезис зрительного элемента и антитезис звукового ведут диалектическим путем к синтезу, к комментарию. Здесь, следовательно, только соотношение обоих рядов является носителем определенного содержания. Только осмысленное зрителем противоречие между обеими сферами наводит его на соответствующий комментарий, (иронический, философский, моральный), по мере того как перед ним раскрывается глубоко скрытый смысл фильма, не показанный в нем конкретно, но сознательно вложенный в него режиссером.

Музыка может своей законченной концепцией, своими однородными исполнительскими средствами и единым тематическим материалом придать всему фильму единую атмосферу. Примененная таким образом, она сама становится объединяющим фактором, хотя ее функции в деталях менее ясны. Здесь возникает как будто парадокс: та же музыка, которая сама по времени прерывна, способствует непрерывности и законченности течения фильма.

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

2 Систематизация связей музыки и кадра

Самой ранней попыткой систематизации связи зрительной и музыкальной сфер была «Заявка» Эйзенштейна, Пудовкина и Александрова, в которой был сформулирован принцип противопоставления синхронности и контрапункта. В своих дальнейших работах Эйзенштейн развивает теорию синхронности и предлагает следующее деление: естественная синхронность, при которой звук относится к показываемому предмету (например, кваканье лягушки к изображению лягушки); художественная синхронность, при которой структура звучания, ритм и т. д. соответствуют движению кинокадра; и, в связи со второй возможностью, он вводит еще третью — хромофонию - соответствие тембра звука свету в кадре.

Исходя из ощущения глубокого внутреннего родства киноискусства с музыкой, Эйзенштейн переносит многие музыкальные понятия на методы построения фильма. Он говорит о «метрическом» монтаже по пропорциям и о «ритмическом» монтаже по акцентам, о «тональном» монтаже, о «модуляциях» света, «полифонии» изображения и звука и т. д.

Говоря о «кинопартитуре», Эйзенштейн утверждает, что в каждом кинокадре участвуют шесть элементов, создающих «многоголосный комплекс»: 1) фактура изображения, составляющая его атмосферу; 2) конкретные зрительные элементы; 3) их цвет, то есть их «цветовое воздействие»; 4) звуковые элементы; 5) элементы движения и 6) эмоциональные элементы.

Тем же духом проникнута еще одна из первых советских работ в этой области — книга Андриевского о структуре звукового фильма. Автор, ссылаясь на опыт композитора Оранского, вносит следующие предложения для классификации звуковых явлений в кино: звук в фильме может быть естественным, когда источник звука показан или его можно легко вообразить (речь, музыка, шумовые эффекты); звук может быть подражательным, если мы имеем дело с музыкой, которая исключительно музыкальными средствами указывает на немузыкальное явление. Автор также вводит понятие иллюстративной музыки, но не проводит резкой грани между нею и подражательной музыкой.

В 1935 году Р. Споттисвуд попробовал систематизировать киномузыку согласно ее задачам: подражательная музыка стилизует реальные шумы; комментирующая создаёт определенное отношение зрителя к кинокадру; подчеркивающая выделяет содержание отдельных кадров; контрастирующая выражается противоположно выражению кинокадра; и динамизирующая подчеркивает ритм и движение в кадре.

Критерием для своей систематизации И. Иоффе избирает степень активности музыки по отношению к кинокадру. Он перечисляет следующие функции: 1) музыка образует единство с кинокадром, подчеркивая и дополняя его (автор называет эту функцию синтезирующей); 2) музыка действует совместно с кинокадром, но сохраняет при этом свою самостоятельность; 3) музыка переплетается с содержанием кинокадра; 4) музыка воздействует вопреки содержанию кинокадра; 5) музыка служит связующим звеном между кадрами; 6) музыка выступает как метафора или как символ по отношению к кинокадру; 7) музыка выступает в корреляции с шумами; 8) музыка информирует о мес-те и времени действия; 9) музыка создает настроение; 10) музыка образует фон, па котором выступают другие звуковые явления.

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

В послевоенные годы важное значение приобрела систематизация П. Шеффера, сформулированная в 1946 году краткой статье, но опиралась на новейший опыт в области кино автора, который сам является и композитором и теоретиком. Шеффер определяет следующие виды взаимодействия между музыкой и изображением в звуковом фильме: зрительные элементы выполняют более важные функции, изображение «маскирует» (перекрывает) музыку; музыка образует здесь только неясный фон, ее главная задача в том, чтобы нейтрализовать слуховое поле, то есть изолировать зрителя от побочных шумов. В этой роли музыка не выполняет каких-либо заметных драматургических задач. Но и музыка может со своей стороны маскировать изображение, а именно, когда она составляет суть сцены, а изображение служит лишь для того, чтобы мотивировать и коммен-тировать музыку визуальными средствами. Музыка и изображение могут не идти рука об руку, каждый из них в этом случае дает что-то свое, в результате получается специфический музыкально-кинематографический «аккорд». Если в первом и втором пункте речь шла о «функциях маскировки», то здесь мы имеем эффект противопоставления.

На основе онтологического анализа в визуальной сфере мы теоретически выделяем четыре слоя: внешний вид предметов, изображение предметов в движении, развитие фабулы кинофильма и, наконец, подразумеваемые психологические переживания героев фильма.

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

*1.Музыка*

а) внешний вид предмета

б) изображение предмета в движении

в) развитие фабулы

г) психологические переживания героя

*2. Шумы*

а) внешний вид предмета

б) изображение предмета в движении

в) развитие фабулы

г) психологические переживания героя

*3.Речь*

а) внешний вид предмета

б) изображение предмета в движении

в) развитие фабулы

г) психологические переживания героя

*4. Тишина*

а) внешний вид предмета

б) изображение предмета в движении

в) развитие фабулы

г) психологические переживания героя

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