**Лекция 12**

Функции музыки на экране Чтобы ни писали и ни говорили теоретики, а сочетание в экранном произведении музыки и изображения всегда — некое волшебство. С одной стороны, существуют довольно четкие определения роли музыки в кино и на телевидении, а с другой — при всем понимании формулировок остается чувство недосказанности того, что дает совместное воздействие на зрителя музыки и пластических образов. Но ведь даже о таком «мутном деле» как белая и черная магия написано немало толстенных книг и руководств для применения. А потому о волшебстве музыки на экране мы сочли возможным говорить как о вполне понятном явлении. Если режиссеры, звукорежиссеры, композиторы и журналисты будут знать азы обращения с музыкой (а они есть в любом ремесле), то дальше и глубже их потянет талант, внутренняя культура и поиск в творчестве. Стоит заглянуть в историю, как тут же находятся любопытные факты. Оказывается, что Великий Немой с рождения был лишен только умения членораздельно говорить, а музицировать он начал, как только открыл глаза. На первом сеансе на бульваре Капуцинов братья Люмьеры показывали свои первые фильмы под аккомпанемент рояля. Диву даешься, когда начинаешь осмысливать, как много они продумали, чтобы преподнести миру кинематограф во всей его красе и величии. С их легкой руки таперы за роялями не выходили из кинозалов до первых звуковых фильмов, тридцать с лишним лет. Один из самых заковыристых вопросов — вопрос о том, что несет музыка на экран: настроение, содержание или эмоции? А что об этом думаете вы, уважаемый читатель? Попробуйте порассуждать, прежде чем продолжите чтение учебника. Во-первых, экранная музыка существует только одновременно с изображением того произведения, для которого она написана (если мы имеем дело с оригинальной композиторской работой). А дей172 ствие на экране и даже бездейственные пластические образы в экранном рассказе всегда несут в себе то или другое содержание. Будучи совмещенными в зрительском восприятии они воздействуют друг на друга — музыка на изображение, а изображение на музыку. Благодаря такой связи смысл и содержание пластического ряда сами собой вкладываются в содержательность музыкального ряда. Так происходит даже тогда, когда музыка подобрана компилятором по принципу иллюстрации события. Иногда новое содержательное начало музыкального сопровождения может даже оказаться противоположным тому, что задумывал и вложил в него композитор. Музыкальная культура каждого человека, а зритель не является исключением, накапливается с раннего детства, воспитывается в нем путем многократного и последовательного научения. Маловероятно, что трехлетний ребенок сможет понять смысл «Революционного этюда» Ф. Шопена или 15-ю Симфонию Д. Шостаковича. Ему могут понравиться только отдельные сочетания звуков или аккордов и то благодаря тому, что какие-то звуковые сопоставления он уже слышал и сохранил в памяти как гармонические. Как дети учатся понимать смысл отдельных слов и выражений родного языка, так точно так же они научаются от взрослых понимать и переживать то, что закладывал композитор в свое произведение. Они постепенно учатся осознавать за каким мелодическим «выражением» и в какой структуре следует ощущать радость, горе, гнев, борьбу, уныние или восторг, что произведения, созданные в «до-мажор» олицетворяют светлое начало, а в ключе «ре-минор» — мрачное. Проникаясь музыкой, слушая се и пояснения взрослых, меленький человек обретает музыкальную культуру, и фольклорно-национальную, и классическую. Мужая, ребенок все более и более четко начинает связывать свои мысли чувства с тем или иным музыкальным строем, с тем или другим мелодическим выражением. У него в памяти откладываются «эталоны» (не метры и сантиметры, конечно), а трактовки идейного и эмоционального содержания различных музыкальных структур и звуковых соотношений. Благодаря процессу научения взрослеющий человек все яснее и глубже начинает понимать и чувствовать, «что хотел сказать и передать ему» автор. В мире все так или иначе взаимосвязано. Блистательный звукооператор, педагог и теоретик, а еще и поэт, Яков Харон писал, «что ни в жизни, ни тем более в искусстве не существует такого ради173 кального деления на идеи и эмоции, на мысли и чувства... Наши мысли и чувства взаимосвязаны и взаимообусловлены, что не может не сказаться и в их выражении, особенно средствами музыки»1 Так много говорить о содержательности музыки в экранном произведении приходится только потому, что среди мнящих себя профессионалами телевизионщиков и киношников распространено мнение будто музыка кроме эмоционального заряда ничего не приносит с собой на экран. Классическое опровержение этих ошибочных взглядов, как всегда, находится в истории. По свидетельству английского теоретика кино Р. Мэнвелла, музыка, написанная к фильму «Броненосец Потемкин» композитором Э. Майзелем, особенно эмоциональное впечатление производила на зрителей с немецкой музыкальной культурой в Австрии, Германии, части Венгрии и Чехословакии. «Эмоциональный эффект музыки Майзеля был так велик, что ее исполнение было запрещено в некоторых странах, где демонстрация самого фильма была разрешена», — писал Р. Мэнвелл. Как объясняет свидетель, причина всплеска зрительских эмоций заключалась в том, что сидящие в зале слышали в музыкальном сопровождении фильма напоминание о событиях 1905 года, современный и созвучный их настроениям и актуальный призыв к революции в 1926 году. Э. Майзель осознанно использовал в своем произведении к фильму интонации и обороты музыки и песен революционной Германии тех лет. Вот вам и яркое проявление содержания в музыкальном произведении при полном отсутствии слов. Попробуйте не согласиться с Яковом Хароном, который опровергает утверждения таких теоретиков, как Н. Чернышевский и А. Луначарский, что «удел музыки — одни только чувства». Понимание содержательной наполненности музыки, написанной для экрана, и ее смысловой роли весьма и весьма принципиально, ибо за этим ее качеством кроется один из важных приемов ее использования в экранных произведениях. Музыка способна быть не только фоном, не только элементом формы, звуковой оболочкой фильма или передачи, но и участвовать в создании основного содержания произведения. Благодаря способности зрителей легко связывать как отдельные самостоятельные звуки (вспомните «тыр-тыр-тыр»), так и музыку с 1Я. Е. X а ро н. Музыка докума ггалыюго кино.—М.:Изд-во ВГИК, 1974. С 14 ■ 2Р. Мэнвелл. Кино и зритель.— М.: Изд. Иностр. лит., 1957. С40 174 конкретным действием или содержанием в изображении, мы получаем право утверждать ее важную роль в драматургическом построении произведения. А теперь о бесспорном, об очевидной роли музыки на экране. Вне сомнений — музыка всегда привносит в произведение эмоциональную окраску. Она может быть самой разнообразной: от ощущения невесомого полета пламенной любви до переживания лютой ненависти. Чему научили нас столетний опыт кинематографа и полувековые беспрерывные пробы и ошибки на телевидении? В самом грубом приближении вес варианты использования музыки можно разложить на три «полочки», на три основные функциональные задачи. Первая — иллюстративная. Вторая — настроенческая. Третья — драматургическая. Иллюстративной обычно называют музыку, которая в своем характере, ритме и содержании повторяет изобразительный ряд. Скажем, на экране мчится поезд. Группа пассажиров сидит в вагоне-ресторане и отмечает праздник. Машинист, беспрерывно поглядывая вперед, изредка переключает рычаги. Официант приносит очередное блюдо и новую бутылку вина к радости всей компании. Никаких особых режиссерских задач в описанном куске действия нет. Соответственно, иллюстративная музыка олицетворяет собой движение, перестук колес, хорошее настроение пассажиров. Если рисованная иллюстрация в книге раскрывает лишь один момент из словесного рассказа автора, то иллюстрация в музыке прибавляет только одну звуковую краску к изображению на экране. Но в любом случае она дает объединяющее начало нескольким кускам разного действия, как описано в примере, подчеркивает, что и люди в ресторане, и машинист локомотива, и сам поезд находятся в одном состоянии — в состоянии бодрого движения. Другой пример. Создается учебный фильм. В нем есть кусок с микросъемками. Последовательность кадров рассказывает школьникам о том, как происходит процесс деления живых клеток, их рост, объединение в группы. Заполнить звуковой ряд в этом случае Реальными шумами не получится. Таких звуков мы никогда не слышали. Но и тишина для выполнения такой задачи не годится. Му17 5 зыка становится единственным звуковым вариантом сопровождения такого изобразительного куска. Но оказывается, что подобрать или сочинить подобную иллюстративную музыку не так-то просто. У режиссеров даже сложилось своеобразное определение для таких музыкальных произведений — нейтральная музыка, не выражающая каких-либо ярких эмоций. Но прежде чем давать пояснения двум следующим функциям музыки, необходимо внести еще одно разделение. Как в изобразительном ряду может идти рассказ или от автора или от имени персонажа, так и в музыке на экране, в ее функциональных возможностях существуют две позиции: позиция автора и позиция персонажа, объективное или субъективное выражение чувств, настроения, отношения к событию или к другому персонажу. Выбрать позицию — одна из первых задач для режиссера, звукорежиссера, композитора или компилятора. Конечно, чаще всего в экранном творчестве музыка выражает авторское начало. Настроенческой называют музыку, которая привносит на экран эмоциональное, чувственное отношение автора к описываемым событиям. Ежегодно создаются десятки и даже сотни фильмов и передач об исторических личностях. Самого героя уже давно нет в живых, но остались его фотографии или живописные портреты, предметы его быта, портреты его друзей, известны дома и улицы, где он жил. На экране кадры всего перечисленного. Содержание изобразительного ряда с эмоциональной точки зрения нейтрально. Современные улицы с прохожими. Старый дом с обвалившейся штукатуркой. Фотография героя, снятая в какой-то обычный момент. А в закадровом тексте идет рассказ от автора о событиях жизни, которые случились во время пребывания героя в данном месте, о жестоких поворотах его судьбы. При такой форме рассказа музыка способна наполнить изображение и текст эмоциональным переживанием автора по поводу излагаемых на экране событий и заразить им зрителей. Такой прием можно найти в фильме «Сын отечества» о первом русском историке и основателе Екатеринбурга и Перми Басили Никитиче Татищеве. В подобном эпизоде музыка может передать и чувства, с которы ми герой переживал невзгоды судьбы и боролся за свою честь. Но в 176 подобном случае она будет передавать чувства и только чувства. В фильме «Гамлет» Г. Козинцев в сцене «Мышеловка» тоже пользуется подобным вариантом музыкального решения. По сюжету Гамлет задумывает устроить провокацию, чтобы убедиться в злодействе короля, который, по его мнению, убил его отца, налив ему в ухо яд во время сна. Для этого он договаривается с бродячей труппой артистов, чтобы они перед всем двором и королем в том числе сыграли сцену, повторяющую убийство его отца. Он хочет посмотреть, как будет реагировать на такое действие король, новый муж его матери, вероломно занявший место отца и завладевший троном. Актеры начинают спектакль. Гамлет наблюдает за реакцией короля. Вступает тревожная и нервно напряженная музыка. По мере приближения к кульминационному моменту сцены тревога в исполнении оркестра нарастает. Перед тем, как один актер по действию на сцене вольет яд в ухо другому, в музыке еще больше нагнетается ощущение кошмарного события: предстоящего разоблачения короля. Внутренний ритм достигает апогея, струнные инструменты передает страх и высший накал напряжения, разворачивающейся на экране сцены. И вот яд влит. Музыка взрывается полным оркестром, передающим в звуках весь кошмар разоблачения убийства. А сам король под пристальными взглядами продолжает сидеть. Потом встает, с кривой улыбкой делает три хлопка в ладоши, в гневе отбрасывает кресло и стремительно уходит. Вес — и челядь, и народ, вскакивают и бросаются ему в след. Всеобщий переполох, кошмар случившегося, страх и паника. Все куда-то бегут. А музыка продолжает обрушивать на зрителя эмоции, «говорящие» об ужасе случившегося. В описанной сцене из блистательного игрового фильма музыка с начала выполняла задачу предвкушения приближающегося события, а потом подкрепляла происходящее событие. Она по своему Чувственному накалу до определенного момента опережала ход действия на экране, а затем слилась с ним. Но одновременно она выражала авторское эмоциональное отношение к ходу развития действия, Привносила то настроение, с которым автор трактовал зрителю экРанные события. Она звучала в унисон с происходящим в кадрах. В документалистике, в фильмах и передачах музыка часто используется режиссерами для передачи настроения хода жизни. Так выло, например, в передачах А. Ливанской о селе. 177 На экране идет рассказ о двух стариках, живущих в одиночестве в пустеющей деревне. Солнечная погода, идет неспешный разговор во дворе о житье-бытье. Старики не жалуются на свою судьбу, а принимают ее как данность. А в музыке звучат грустные мотивы авторское отношение к их жизни на селе. Но стоит режиссеру сопоставить музыку с действием на экране по принципу резкого контрапункта, как настроенческая музык тут же превращается в драматургическую. Драматургической по функциональной роли чаще всего называют музыку, которая дополняет своим содержанием действие в изображении и тексты, произносимые в кадре и за кадром, или меняет понимание содержания кадров и слов зрителем. Простейший пример придумать не сложно. Представьте себе рассказ о природе Канады. Почти все, как в России: поля, леса, холмы и березовые рощи. Внешне отличие неразличимо. Но стоит нам дать в сопровождении музыку в стиле «кантри», как тут же зритель начинает понимать, что действие происходит за океаном. Музыка в этом случае привнесла не только национальный колорит, но благодаря своей национальной принадлежности еще дала возможность определить страну, куда завел нас режиссер. Это безусловно — простейший, но содержательный элемент экранного произведения. Музыка как выразительное средство рассказала, донесла до зрителя то, что нельзя было понять по изобразительному ряду. А всякий элемент содержания представляет собой часть драматургической структуры произведения. Поэтому музыка дополняющая или трансформирующая содержание изобразительного и словесного рядов называется драматургической. Много лет назад, когда в России было на подъеме любительское кино, в студии инженерно-строительного института «МИСИ-фильм» была создана документальная короткометражка, получившая множество призов. Нельзя сказать, что она была великолепно продумана режиссером, но у нее было несомненное достоинство. Работа называлась «Цветы и камни». По сюжету студенты отправились в туристический поход по местам боев Великой Отечественной войны на Кавказе. В картине не было ни одного слова ---только изображение и музыка. Начиналась она с того, что в перво кадре долго шагали ноги по каменистой земле. Оператор снял сво собственные ступни, камера смотрела почти прямо в землю- А за 178 кадром шум шагов переходил в насвистывание знакомой всем мелодии: Это насвистывал человек, ноги которого были видны в кадре, а взгляд был обращен в землю. Зритель тоже вместе с этим человеком смотрел в землю и слышал музыку песни, слова которой он знал наизусть: «Сережка с Малой Бронной и Витька с Маховой лежат в земле сырой». Зал через десять-пятнадцать секунд волей-неволей проникался мелодией и начинал подкладывать к музыке слова и осознавал смысл того, что именно в этой земле лежат Сережка и Витька. Туристы шли дальше, поднимались в горы, а по пути им попадались то разбитый миномет, то полуистлевшая шинель, то пробитая осколком каска. Они собрали останки солдат, укрыли камнями, сделали могилу и поставили табличку. А за кадром звучал фрагмент мелодии из песни «Соловьи», как раз тот кусок под который звучат слова «Пусть солдаты немного поспят...». Он повторялся дважды, и зрители снова невольно начинали напевать про себя эти известные слова. Группа студентов-альпинистов поднималась выше, встречала и другие грустные свидетельства боев и, наконец, достигла вершины. Там, на горе, молодые ребят поставили принесенный ими памятник своим отцам и положили к подножию цветы. А в зал с экрана летела музыка Е. Колмановского «Хотят ли русские войны». На просмотрах были случаи, когда кое-кто из зрителей тихо начинал напевать слова песни. Заканчивался фильм, зажигался свет, и было видно, как взволнован пережитым зал. Некоторые старушки, вытирая слезы, благодарили создателей ленты за проникновенную, трогающую душу картину. Принцип построения звукозрительного ряда был тот же, что у Э. Майзеля, когда он писал музыку к «Броненосцу «Потемкину». Мелодии песен принесли на экран смысл их текстов, который был известен зрителям, близок их духу, понятен даже без слов. Бесспорно, мелодии известных песен составили часть объединенного звукозрительного содержания ленты. Оригинальная композиторская музыка может наполниться для зрителя содержанием даже во время просмотра передачи или фильма. Автору этих строк довелось как режиссеру делать большую и сложную картину о философских проблемах прогресса, как тогда говорили — о проблемах научнотехнической революции. Нужно было рассказать о возможном будущем человечества, о том, куда 17 9 мы движемся и что нас ждет там, за горизонтом времени. Фильм так и назывался «Поступь грядущего». Первой сложнейшей творческой задачей было создание обобщающего образа человечества, стремительно несущегося во тьму будущего. Так или иначе режиссеру удалось сотворить такой образ путем постепенного приближения к обобщению с разных сторон. Поликадр, выражавший эту идею пластическими средствами, можно найти на вкладке первой части учебника: трехмесячный ребенок с приоткрытым ртом парит над мчащимися на камеру из темноты железнодорожными рельсами и стрелками. Вторая задача была поставлена перед композитором И. Космачевым: написать музыку, которая по своему характеру выражала бы ту же самую мысль и выражала те же эмоции, которые вызывает неотвратимое движения в неизвестное, как движение без света в пещере с надеждой его увидеть. И композитор написал такую музыку. Третью задачу предстояло решать зрителям: принять или не принять поликадр и музыку как обобщающий образ человечества, летящего в завтра. И зритель принял этот образ, а тем самым наполнил музыку совершенно конкретным содержанием — именно этого образа, образа невидимого будущего. Эта музыкальная тема звучала в фильме несколько раз и стала его лейтмотивом. Она повторялась как прямое подтверждение бега в грядущее и как контрапункт к бездумному развитию цивилизации с реальной угрозой человечеству. Все, что мы делаем или творим на планете сегодня, связано и обязательно аукнется завтра. И музыка несколько раз напоминала зрителям об этом в разных эпизодах и тогда, когда рассказ шел о чудовищных загрязнениях Земли, способных задушить жизнь, и тогда, когда повествовалось об фантастических научных открытиях в области электроники и космоса, и это связывалось с надеждой, что добро победит зло, как в сказке. Содержательность музыки, ее подтекст, внутренний смысл подчас способны однозначно определять характер всего звукозрительного произведения. За примером далеко ходить не надо. Еще в эпоху Советского Союза заставку, так сказать, эмблему программы «Время» олицетворяла музыка Г. Свиридова «Время вперед» из одноименного кинофильма, блистательное по своим музыкальным дос тоинствам произведение. Эпоха была советская, и заставка ни у кого не вызывала лишних вопросов.