



Музыка в метадиегетическом пространстве кинофильма

Е.А. Русинова

кандидат искусствоведения

В статье, продолжающей цикл публикаций «Звукозрительные приемы создания метадиегетического пространства в кинематографе» (начало «Вестник ВГИК», № 1 (31), 2017), в историко-художественном контексте развития кинематографа анализируются приемы в звукорежиссуре, которые позволяют использовать элементы музыкальной выразительности для характеристики субъективного пространства (метадиегезиса) фильма, отделения метадиегезиса с помощью музыки от звуковой реалистичности диегезиса фильма.

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

музыка кино,
звуковое решение
фильма, диегезис,
метадиегезис,
звукозрительный
контрапункт,
звукорежиссура
в кинематографе

Музыка как индикатор реалистического и субъективного пространств в фильме

В раннем периоде развития кинематографа музыка была необходима не только для заглушения неприятного треска проекционного аппарата, но прежде всего потому, что немой фильм нуждался в объемной акустике, создающей психологическое ощущение живого пространства, которое не мог передать плоский экран. Известный теоретик кино Бела Балаш писал: «Совершенно беззвучное пространство мы никогда не воспринимаем как конкретное и действительное. Оно всегда будет действовать как невесомое, невещное. Ибо то, что мы только видим, — лишь видение. Видимое пространство мы воспримем как реальность, лишь если оно обладает звучанием. И только тогда оно приобретает глубину»¹.

В немом кино задача отображения в звуке внутреннего мира персонажа, его психологических и ментальных состояний целиком ложилась на плечи киноиллюстратора — музыканта (или музыкального коллектива), сопровождавшего кинопоказ. С началом звуковой эпохи кинематографа и включения музыки в фильм как части его внутреннего аудиовизуального пространства осознание роли и возможностей средств музыкальной выразительности в метадиегезисе фильма переходит к режиссеру, композитору и звукорежиссеру.

¹ Балаш Б. Кино. Ста-
новление и сущность
нового искусства.
М.: Прогресс, 1968.
С. 216–217.

Уже в раннем звуковом кино для авторов было очевидно, что музыкальные характеристики метadieгетического пространства должны отличать его от звуков реального мира, в том числе от сюжетно мотивированной музыки dieгетического пространства. При этом даже первоначальные технические условия звукозаписи в кино давали для этого достаточно большие возможности. Польский музыковед, авторитетный исследователь музыки кино Зофья Лисса отмечала: «Фоническое преобразование нормальных звуков, производимых инструментами, началось в киномузыке значительно раньше, чем возникла электронная или конкретная музыка. <...> Сокращенный динамический объем, урезанные обертоны и форманты звука и т. д. видоизменяют тембр, а отсутствие или усиление резонанса меняет длительность звучания. Фоническое преобразование звукового материала — позднее электронно синтезированный звуковой материал — открывает совершенно новые горизонты, причем не только для киномузыки»².

² Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. С. 176.

В начальном периоде развития звукового кинематографа различие содержательно-смысловых векторов dieгетической и недieгетической музыки подчеркивалось и на акустическом уровне, так как музыка в кино выполняет не только художественную функцию, но и придает кадрам естественное и живое выражение, одновременно компенсируя отсутствие пространственной глубины³. Исходя из этой установки, запись сюжетно-мотивированной музыки часто была ориентирована на схожесть акустической и предметно-материальной среды видимого в кадре пространства, в то время как для недieгетической музыки использовались студийные записи.

³ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства / пер. с нем. М.П. Брандес. М.: Прогресс, 1968. С. 286.

Первые режиссерские опыты в звуковом кино демонстрируют попытку моделирования посредством музыки разных типов кинематографической реальности: сначала пространство dieгезиса и, соответственно, музыка, звучащая в кадре, отделялись от закадрового пространства и музыки в роли авторского комментария через противопоставление характеров музыкальных фрагментов либо за счет заметной слуху смены инструментовки. Иногда сам факт появления определенной закадровой авторской музыки (темы, лейтмотива) означал переход в субъективное пространство персонажа. Этот прием сохранил свое действенное значение и в более поздних периодах развития кинематографа, а также в современном кино. Так, в фильме Андрея Тарковского «Иваново детство» (1962) лирический музыкальный лейтмотив композитора Вячеслава Овчинникова сопровождает сны мальчика (в изобразительном ряду — эпизоды довоенного счастливого детства Ивана). «Граница» между субъективным пространством

(сном) героя и страшной военной реальностью его жизни (в музыкальном сопровождении мы слышим резкий переход из развернутой мелодии в приглушенный тревожный ритм) обозначается символическим — в художественном мире Тарковского — звуком воды: падение капель воды на руку засыпающего подростка, плеск воды в колодце в конце эпизода сна. В фильме Ларса фон Триера «Танцующая в темноте» (“Dancer in the dark”, 2000) эпизоды, где звучит авторская музыка и мощный голос исландской певицы Бьорк, исполняющей главную роль Сельмы, связываются в восприятии зрителя с внутренним миром, грезами и мечтами героини и отделяют от «реальности» мелодий классического мюзикла «Звуки музыки», разучиваемых участниками самодельного театра при фабрике, на которой работает Сельма.

Проблема границы реального и субъективного

Следует сказать, что с начала 1950-х годов отмечается тенденция к «размыванию» границы диегезиса и метадиегезиса фильма в звуковом аспекте. Этот процесс во многих случаях приводит к формированию единого художественного пространства фильма, свободно совмещающего «реальность» и «субъективность» в зрительском восприятии. В этот период заметно уменьшается и количество закадровой музыки, особенно в западноевропейском авторском кино, что было подмечено Зофьей Лиссой: «Задачи, которые ставят себе новые школы, выражаются в первую очередь в стремлении объединить всю звуковую сторону фильма и включить ее как объединяющий фактор в кинопроизведение в целом»⁴. Это стремление выразилось, по мнению автора, в отказе от применения музыки в функциях, не вытекающих напрямую из внутрикадрового действия. В этом отношении можно привести эпизод из фильма «Летят журавли» (реж. Михаил Калатозов, 1957): во время бомбежки Марк, признающийся Веронике в любви, своей игрой на рояле старается заглушить грохот взрывающихся бомб. Экспрессия исполняемого им концертного произведения совпадает с силой его чувств к героине. Музыка из внутрикадрового фортепианного изложения перерастает в закадровое звучание концерта для фортепиано с оркестром. Акустические характеристики при этом остаются неизменными, но меняется семантическое и психологическое содержание сцены.

Переход из диегетического пространства в пространство метадиегезиса возможен и посредством трансформации внутрикадровой музыки в закадровую через флэшбэк. В фильме «Осенняя соната» (“Höstsonaten”, реж. Ингмар Бергман, 1978) неустойчивость отношений между главной и побочной темами в экспозиции

⁴ Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. С. 290.

(музыкальная метафора взаимоотношений двух главных героинь — матери и дочери) в начале разработки переходит — через развитие — в драматическое столкновение. Заявленный в экспозиции скрытый конфликт между матерью и дочерью, уходящий корнями в далекое прошлое, раскрывается в полной мере в разработке. Во флэшбэках детства Эвы (дочери) передается ее одиночество, душевные страдания из-за холодности по отношению к ней Шарлотты (матери). Побочная партия звучит все более агрессивно, жестко, а в кульминации переходит в отчаянный крик. Во время ночного разговора с матерью Эва открывает «свое истинное лицо», символически снимая очки и высказывая, почти крича, всё, что скрывалось и переживалось ею долгие годы. Тема матери (главная партия в разработке) меняется, переходит в тональность темы дочери.

Прием «зеркального» движения от закадровой немотивированной музыки к внутрикадровой (диегетической) использован в картине «Пианист» (“The Pianist”, реж. Роман Полански, 2002). Начальные хроникальные кадры Варшавы 1939 года иллюстрируются закадровым студийным звучанием Ноктюрна до-диез минор Фредерика Шопена. «Архивный» характер фонограммы «работает» в соответствии с качеством пленки того времени, от которого ведется повествование, создавая эффект «эмпатии». Но, по мере перехода к цветному изображению (постановочные кадры в студии звукозаписи Варшавы), звук «очищается» от помех (мы видим в кадре играющего пианиста), а к концу сцены деликатно адаптируется к многоканальному формату, подготавливая слух зрителя к мощному взрыву (за окном студии взрывается снаряд, осколки попадают в помещение), звучащему совершенно современно и «накрывающему» звуковой волной весь зрительный зал. Надо отметить, что на протяжении этой сцены, во время взрывов и нарастающей опасности для жизни, пианист Шпильман (персонаж Эдриена Броуди и реальный известный польский пианист, по мемуарам которого создан фильм) несмотря на полученное ранение продолжает играть (характеристика героя через отношение к музыке), и лишь отчаянные жесты человека из-за стекла аппаратной заставляют его покинуть студию. В другом эпизоде фильма, во время оккупации Варшавы нацистами, Шпильман прячется с помощью друзей в одной из пустующих квартир. Его предупреждают о необходимости соблюдения тишины в целях безопасности. Увидев в квартире пианино, Шпильман подходит к нему, но играть не может, чтобы не выдать себя. При этом за кадром начинает звучать оркестровое вступление *Allegro molto* «Большого блестящего полонеза» Шопена. Шпильман вступает со своей партией, но... только в своем

воображении (пальцы пианиста «летают» над клавишами, не касаясь их). В финальных кадрах фильма эта прекрасная музыка звучит уже в концертном зале в реальном исполнении Шпильмана как гимн мужеству человека, пережившего ад войны.

Развивая тему использования режиссерами возможностей внутрикадровой музыки, следует обратить внимание на новеллу «12 миль до Троны» из цикла «На 10 минут старше. Труба» (“Ten minutes older”, реж. Вим Вендерс, 2002). В этой картине музыка сопровождает путешествие героя на автомобиле в поисках госпиталя. Первая музыкальная тема строго соответствует темпо-ритму и настроению изобразительного ряда. Интрига еще не раскрыта: зритель наблюдает смену пейзажей и движение автомобиля. При смене плана становится понятно, что музыка звучит из радио автомобиля — на крупном плане герой регулирует громкость звучания фонограммы. Как уже подчеркивалось, варьирование частотного диапазона позволяет различать мотивированную и немотивированную музыку, но данный пример «не вписывается» в эту установку: эффект искажения и суженный частотный диапазон определяются стилем самой композиции. С начала монолога героя зритель воспринимает эту музыку так же, как и герой, — в неразрывной связи со звуковой реальностью повествования. Далее по сюжету, по мере воздействия отравляющих веществ на организм героя, первая музыкальная тема соединяется с акцентными шумами и варьируется, характеризуя изменяющееся состояние сознания и искаженное восприятие героем реальности до тех пор, пока первая ритмичная музыкальная тема не сменяется второй, медленной и лиричной, сопровождающей галлюцинации. Таким образом, первая музыкальная тема является формообразующей, и одновременно она управляет темпо-ритмической динамикой фильма.

Звукозрительный контрапункт в субъективном пространстве фильма

Исключительно сильным по производимому эмоциональному воздействию способом создания контрастирующего с реальностью повествования пространства является звукозрительный контрапункт. Различные аспекты (динамический, ритмический, акустический, временной, стилистический и т. д.) его применения достаточно подробно проанализированы в теоретических работах, начиная со знаменитой «Заявки» Эйзенштейна, Пудовкина и Александрова (1928)⁵. Немецкий теоретик Зигфрид Кракауэр вводит понятия фиктивного и подлинного контрапункта. Фиктивный контрапункт, пишет Кракауэр, возникает в том случае, когда звук в смысловом и динамическом отношении превалирует

⁵ Эйзенштейн С.М. Будущее звуковой картины. Заявка // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 315–316.

⁶ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 163.

⁷ Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. С. 119.

⁸ Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen. New York: Columbia University Press, 1994. P. 38.

над зрительными образами: «Подлинный контрапункт на экране требует непрямого господства зрительных образов; во всяком случае кинематографичность контрапункта определяется смысловым вкладом изображения»⁶. Зофья Лисса говорит о подлинном контрапункте несколько в ином аспекте, подчеркивающим его отличие от асинхронности и требующем «самостоятельного высказывания обеих (т. е. зрительной и звуковой. — *Е.Р.*) сфер»⁷. В подобном же смысле высказывается и Мишель Шион, утверждающий необходимость не только самостоятельности звуковой и визуальной линий, но и ясности смыслового посыла: «Аудио-визуальный контрапункт будет замечен, только если оппозиция между звуком и изображением выстроена на точном смысле»⁸.

В данном контексте наибольший интерес вызывает один из частных случаев применения звукозрительного контрапункта при необходимости соединения музыки, связанной с субъективным пространством персонажа, с реалистическим звуком диетезиса фильма. При этом музыка субъективного пространства может не отделяться от «реальности» ярко очерченной границей, однако через их стилистическое противопоставление дает зрителю возможность распознавания замысла автора. Картина «4 минуты» (*“Vier Minuten”*, реж. Крис Краус, 2006) иллюстрирует свободу перемещения действия между реальностью и субъективностью, настоящим и прошлым с помощью возможностей музыкальной выразительности. Режиссер умело пользуется приемом отождествления по звуковой аналогии и эмоциональным звукозрительным контрапунктом (через музыкальную тему, звучащую в диететическом пространстве).

По сюжету одна из заключенных в женской тюрьме, осужденная за убийство Дженни, — талантливая юная пианистка. Пожилая учительница музыки фрау Трауде берется подготовить ее к участию в престижном конкурсе. Во время одного из уроков музыки взрывная Дженни ввязывается в жестокую драку с охранником, а фрау Трауде впадает в состояние «эмоционального оцепенения»: возникает тихий, но пронзительный высокочастотный писк, сопровождаемый трансфокаторным увеличением лица пожилой женщины. Резкие, артикулированные удары драки приглушаются, в них подчеркиваются низкие частоты, и параллельно на крупном плане мы видим трепетание беспомощной бабочки на скользкой блестящей крышке нового рояля: треск ее лапок замедляется, звучание переходит в тихий общий гул, который считывается зрителями как «гулкая тишина», в которой тяжело и резко звучат удары тюремных дверей, шаги полицейских. Изображение на экране паники, состояния общего возбуждения иллюстрируется вторым звуковым слоем — «диким» исполнением

Дженни на рояле «негритянской музыки» (собственные импровизации девушки — предмет постоянного недовольства фрау Трауде). В финальном эпизоде фильма — выступлении Дженни на заключительном этапе конкурса в здании Немецкой оперы — пространства диегезиса и метадиегезиса представлены как единое целое, но несущее в себе индивидуальные черты и характеристики каждого участника эпизода: отчаянные импровизации Дженни, выражающие трагическую судьбу героини и одновременно ее внутреннюю свободу; звуки полицейской погони и «захвата» здания оперы (Дженни сбежала из тюрьмы ради участия в конкурсе); переживания «организатора» побега — фрау Трауде, и вместе с этим — прекрасная музыка Шумана.

Резюмируя, необходимо заключить: музыка играет очень важную, а часто и определяющую роль в различении и понимании диегетического и метадиегетического пространств фильма. Переход между пространствами осуществляется путем применения ряда художественно-эстетических (изменение мелодических, темпо-ритмических, темброво-акустических, динамических, стилистических музыкальных характеристик) и технических звуко-режиссерских приемов, которые включают: преобразование и изменение динамики, длительности и скорости звучания, тембра, акустического объема, электронное синтезирование звука и многое другое. Современные возможности звукозаписи и многоканальные форматы предоставляют широкие возможности для самых различных аудиовизуальных решений в кинематографе, способных воплотить весьма сложные эстетические и психологические концепции художественного образа. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. — М.: Прогресс, 1968. — 328 с.
2. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. — М.: Искусство, 1974. — 424 с.
3. Лисса З. Эстетика киномузыки. — М.: Музыка, 1970. — 495 с.
4. Эйзенштейн С.М. Будущее звуковой фильмы. Заявка // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 2. — М.: Искусство, 1964. — 566 с.
5. Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen. — New York: Columbia University Press, 1994. — 239 p.

REFERENCES

1. Balash B. Kino. Stanovlenie i sushchnost' novogo iskusstva [Formation and essence of the new art]. — M.: Progress, 1968. — 328 p.
2. Krakauehr Z. Priroda fil'ma. Reabilitaciya fizicheskoj real'nosti [Nature of the film. Rehabilitation of physical reality]. — M.: Iskusstvo, 1974. — 424 p.
3. Lissa Z. Estetika kinomuzyki [Aesthetics of film music]. — M.: Muzyka, 1970. — 495 p.
4. Eyzenshteyn S.M. Budushchee zvukovoj fil'my. Zayavka [Future of sound film. Proposal] // Eyzenshteyn S.M. Izbrannye proizvedeniya: v 6 t. T. 2. — M: Iskusstvo, 1964. — 566 p.
5. Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen. — New York: Columbia University Press, 1994. — 239 p.

Music in the Metadiegetic Space of the Motion Picture

Elena A. Rusinova

PhD (Arts), Associate Professor

UDC 791.43.01

ABSTRACT: The article continues the cycle of publications «Audio-visual methods for creating a metadiegetic space in cinema» (pl. refer to: Vestnik VGIK, №1 (31), 2017). In the historical and artistic context of the development of cinema (from sound design of silent movies to audiovisual call of present-day films) the techniques in sound engineering, which allow the use the elements of musical expression to characterize the subjective space (metadiegesis) of the film and for the detachment of metadiegesis from the sound realism of the film's diegesis are analyzed.

The analysis of the films cited in the article allows to conclude that music plays a very important, and often decisive, role in distinguishing and understanding the diegetic and metadiegetic spaces of the film. This transition between spaces is carried out by applying a number of artistic and aesthetic (changing melodic, tempo-rhythmic, timbre-acoustic, dynamic, stylistic musical characteristics) and technical sound techniques, among them: transformation and change of dynamics, duration and speed of sounding, timbre, acoustic volume, electronic synthesizing of sound, etc. Present-day recording capabilities and multi-channel formats provide ample opportunities for a variety of audiovisual solutions in the cinema, embodying at times very complex aesthetic and psychological concepts of the artistic image.

KEY WORDS: film music, sound design in film, diegesis, metadiegesis, audio-visual counterpoint, sound directing in cinema