
Джеймс Вьежбицки

ЗВУКОВОЙ РЯД КАК МУЗЫКА: О НОВЫХ ПУТЯХ В ИЗУЧЕНИИ КИНОИСКУССТВА

Перевод *Дарьи Седовой*

В этой статье я хочу предложить читателям один из возможных теоретических подходов к изучению киномузыки¹. Зерном этого разговора стало воспоминание, и питалось это зерно неотступным любопытством — не столько по отношению к природе самой «вспоминаемой вещи», сколько к причинам, по которым данное воспоминание оказалось особенно сильным.

По правде говоря, за последние лет двадцать мне редко приходилось слышать или читать о сталелитейном заводе без того чтобы в памяти всплыл эпизод, в котором оглушительный шум станков почти — но не полностью — перекрывает звуки ожесточенной ссоры рабочего с начальником. Я всегда отдавал себе отчет в том, что эта картина — не впечатление из жизни и не отголосок сна. Другими словами, я знал, что это было воспоминание о киносцене, однако, пока мне не напомнили о ней, не догадывался, из какого именно фильма.

Напоминанием стало случайно попавшее мне в руки несколько лет назад эссе Чарльза Шрегера об эстетическом воздействии так называемой системы Долби — четырехканальной стереофонической звуковой системы с высокой точностью воспроизведения, которая постепенно вошла в голливудский обиход в конце семидесятых годов [18]. Это эссе, написанное одновременно с наступлением эпохи Долби-звука, было посвящено в основном творчеству Роберта Олтмена, однако там говорилось также о творчестве дюжины других режиссеров, интересовавшихся возможностями системы Долби. Думаю, их имена в большинстве своем известны киноманам; наряду с Олтменом среди перечисленных звуковых экспериментаторов — Майкл Чимино, Фрэнсис Форд Coppola, Милош Forman, Филип Kaufman, Стэнли Кубрик, Джордж Лукас, Терренс Малик, Алан Дж. Пакула, Кен Рассел, Мартин Скорсезе, Ежи Сколимовски и Стивен Спилберг.

В названном эссе трижды упомянут фильм Терренса Малика «Дни жатвы»; первый раз автор говорит, что саундтрек полон стрекота сверчков (на самом деле это саранча), второй — предполагает, что сильный чикагский акцент рассказчицы вполне мог бы звучать неразборчиво, если бы не ясность звука, обеспечиваемая технологией Долби. Третье упоминание столь же кратко, но сразу привлекло мое внимание. Автор смело утверждает: «Ни в одном фильме звук не использован разумнее, чем в “Днях жатвы”» [там же, 353].

Как музыковед, чья сфера исследовательских интересов включает в себя не только киномузыку, но и так называемую «конкретную музыку» (*musique concrète*)², основанную на шумах, я просто стремился к решению очередной научной задачи, когда спросил владелицу ближайшего видеопроката, нет ли у нее записи некоего фильма под названием «Дни жатвы». Обращай я больше внимания на фотографии с обложки, я бы знал, что когда-то уже видел этот фильм. На проверку же момент узнавания настал только после того, как я вставил кассету в видеомэгафон и просмотрел начальные сцены. И это был случай не *déjà vu* (уже виденного), но *déjà entendu* (уже слышанного).

Покачивающаяся, словно на волнах, музыка, которая более двух минут сопровождает начальные титры и черно-белые фотографии, конечно, пробуждала смутные реминисценции, но я помнил ее только в виде пышной оркестровой версии «Аквариума» из «Карнавала животных» Сен-Санса, а не как киномузыку. Однако, когда видеоряд стал цветным и подвижным и когда финальные пассажи оркестровой музыки растворились в равномерном журчании медленно движущегося городского потока, время от времени прерываемого звяканьем металлолома, бросаемого в ведро, я почувствовал, что слышал этот фильм раньше.

Иными словами, слуховая память пробудилась, и у меня появилось сильное подозрение, что мягкие журчащие звуки были лишь прелюдией к чему-то куда более мощному. На самом деле лишь когда действие переместилось на сталелитейный завод, визуальная составляющая фильма начала казаться знакомой. Однако убедили меня в этом только громкие ритмичные удары, сопровождавшие монтажные переходы между сценами, — а не сама картина ссоры, обрамленная блеском расплавленного металла. Чувство узнавания появилось и тогда, когда *crescendo* шипения, лязга и скрежета достигло кульминации в глухом звуке смертоносного удара по голове бригадира.

Если поразмыслить, эти приливы радости узнавания должны были бы вступить в противоречие с тревожным содержанием фильма (оно казалось не особенно интересным); выход «положительной» звуковой энергии, заключенной в том смертельном ударе, точно совпал с «отрицательным» действием, которое по сюжету фильма вынуждает главных героев к бегству; однако такие приемы с использованием эмоционально противоположных средств были вполне обычны для кино начиная с тридцатых годов.

¹ Некоторые из идей, изложенных в данной статье, были впервые представлены мной в публикации: *Wierzbicki J. Sound as Music in the Films of Terrence Malick // The Cinema of Terrence Malick: Poetic Visions of America / ed. by H. Patterson. L.: Wallflower Press, 2003. P. 110–22.* (Здесь и далее примечания автора.)

² Этим термином обозначают музыку, в которой в качестве элементов композиции используются аудиозаписи звуков реальной жизни — с электронной обработкой либо без таковой. Техника и эстетика *musique concrète* были разработаны после Второй мировой войны в парижских телевизионных студиях *Radiodiffusion-Française* и *Groupe de Recherches Musicales*.

С другой стороны, казалось весьма интересным, что моя эстетическая реакция на этот эпизод была столь схожа с опытом, который я склонен связывать с посещением не кинотеатра, но концертного зала. Я ощущал себя захваченным звуками — чередованием фаз статики, напряжения и окончательного разрешения, динамичным противопоставлением «консонанса» и «диссонанса», — и они не только косвенно зависели от эмоционального содержания фильма, но и в точности отражали феноменологическую модель музыкальной выразительности, как ее понимали Леонард Мейер, Джозеф Керман и другие (см.: [10; 14]).

Разумеется, каждый человек по-своему воспринимает множество составляющих фильма, и было бы эгоцентрично утверждать, будто отклик всех зрителей на особую наполненность какой бы то ни было сцены звуковыми, визуальными, семантическими или вербальными элементами может быть одинаковым. Однако для меня как слушателя повторный просмотр начала «Дней жатвы» стал значимым музыкальным опытом. И этот музыкальный опыт был получен благодаря саундтреку, материал которого в продолжение тех 90 секунд, о которых идет речь, составляли исключительно *шумы, звучащие в кадре*.

Шумы, что мы слышим в фильмах, по большей части служат единственной цели: сделать экранное действие более правдоподобным. Очень редко эти шумы бывают подлинными. Как напоминает нам французский исследователь Мишель Шион, «звук подлинный и звук, кажущийся подлинным зрителю, — разные вещи», и мы склонны оценивать реалистичность звуков в фильме не по отношению «к собственному жизненному опыту, который у нас предположительно имеется», но по отношению к «кодам, установленным самим кинематографом» [6, 107]. Добавляя к двумерному изображению аналог третьего измерения, банальный кинозвук придает изображению правдоподобие.

Рэймонд Беллур в эссе 1975 года классифицировал такой «квази-реалистичный» звук как «мотивированный шум» (поскольку он оправдан или необходим в силу сценических обстоятельств); также он проводит важное разграничение между этим видом шума и — как он его называет — «произвольным шумом». Его терминология не вполне удачна, так как и «произвольный» шум — всегда результат сознательных решений создателя фильма. И все же высказывание Беллура убедительно. По его словам, «произвольный шум, если применить его с умом, может служить своего рода музыкой и в таком случае будет совершенно непереваемым, поскольку не кодифицирован» [2, 23–24].

Киномузыка, практически с самого начала своего существования призванная представлять определенные эмоциональные состояния средствами мелодических, гармонических и ритмических клише, способна внести существенный вклад в произведение искусства, частью которого она является³. Имея в своей основе прочно устоявшуюся систему символов, такая музыка может либо подкреплять драматургию сцены, либо, в соответствии с намерением режиссера,

³ Вот лишь некоторые из книг, связанных с историей киномузыки и семиотикой: *Thomas T. Music for the Movies*. Cranbury, N. J.: A. S. Barnes and Co., 1973; *Evans M. Soundtrack: The Music of the Movies*. N. Y.: Hopkinson and Blake, 1975; *Prendergast R. M. Film Music: A Neglected Art*. N. Y.: W. W. Norton & Company, 1977; *Palmer C. The Composer in Hollywood*. L.: Marion Boyars, 1990; *Burt G. The Art of Film Music*. Boston: Northeastern University Press, 1994; *Brown R. S. Overtones and Undertones: Reading Film Music*. Berkeley: University of California Press, 1994.

вступать с ней в противоречие; также она может обозначать присутствие — в кадре или за кадром — ключевых для киноповествования «объектов». В качестве формообразующего инструмента киномузыка может отмечать границы одних сцен и обеспечивать плавный переход между другими; может она и устанавливать между сценами психологические и драматургические связи, которые при этом не всегда бывают отражены в том, что касается видеоряда, персонажей и языка.

Но помимо того факта, что киномузыка обогащается за счет культурных кодов, чем еще она отличается от хорошо продуманного саундтрека, содержащего «произвольные шумы», по терминологии Беллура?

Обычно музыка в фильме лишь изредка выходит на первый план. Конечно, предполагается, что ее должно быть хорошо слышно, когда идут титры, или когда главные персонажи выступают в своих предсказуемых амплуа⁴, или же когда вводятся либо повторяются определенные сюжетные линии. Если киномузыка хорошего качества, она выполняет свои выразительные и структурирующие функции, оставаясь при этом незаметной. Как напоминает нам Клаудия Горбман в своей книге с метким названием «Неслышимые мелодии», «киномузыка, как правило, второстепенна по отношению к более “значимым” в прямом смысле слова звукам саундтрека» [9, 59]. Второстепенна киномузыка или нет, но она приходит откуда-то из-за экрана; такую музыку часто называют «закадровой», так как она представляет собой явление, внешнее по отношению к киноповествованию.

«Произвольные» шумы, которые не имеют никакого отношения к повествованию, обычно воспринимаются как назойливые, и чем они дальше от контекста сцены, тем более заметны. Могут ли такие шумы быть «переводимыми», зависит от их включения в контекст (например, тиканье в фильме Терренса Малика «Тонкая красная линия» (1999) связано с сюжетом только в начале, когда герой вспоминает смерть своей матери, — кажется, что оно исходит от часов; в другие же моменты, когда часов не видно, этот звук служит напоминанием о той сцене и, возможно, символизирует течение времени или приближение смерти). В любом случае шумы, не связанные непосредственно с повествованием, привлекают куда больше внимания, чем закадровая музыка.

Однако «произвольные» шумы, связанные с повествованием, — то есть такие, которые воспринимаются как неожиданные не оттого, что неуместны, а из-за способа их подачи, — скорее следует отнести к роду квазиреалистичных шумов. Они могут быть как преувеличенно громкими (усиленный шорох ветра по траве в «Днях жатвы» и в «Тонкой красной линии»), так и приглушенными (звук выстрела в «Пустошах» Малика (1973), где отец одной из главных героинь убивает ее собаку). Однако эти шумы связаны с сюжетной линией фильма. Наряду с диалогами они принадлежат к «значимым в прямом смысле» звукам повествования. Говоря словами Кристиана Метца, это «акустические объекты», заключенные в пространство фильма⁵. Определять ли их как сливающиеся или не сливающиеся с действием, как созвучные эмоциональному настрою повествования

⁴ Вспомним «героическую» тему, которую Джон Уильямс сочинил для фильмов «Индиана Джонс». Она звучит — и звучит на самом что ни на есть первом плане — только тогда, когда главный герой обнаруживает выход из непростой ситуации и начинает действовать.

⁵ Более подробно об идее «акустических объектов» см. в: [13].

или нет⁶ — эти шумы являются компонентами мизансцен, поскольку они так же функциональны, как костюмы, освещение и реквизит.

Я хочу доказать, что такие шумы, когда они умело скомпонованы, в самом деле могут служить киномузыкой и выполнять функции, схожие с теми, что обычно приписываются закадровой музыке. Однако, поскольку такая «музыка» тесно связана с повествованием, она еще более неуловима для внимания, чем закадровая. Когда такая «музыка» эффективна в музыкальном отношении, то ее эффективность еще возрастает по причине неуловимости.

Но вернемся к первым кадрам «Дней жатвы» и рассмотрим их компоненты детально. В частности, обратим внимание на «звуковой дизайн» следующих отрывков:

1. музыка Сен-Санса, сопровождающая титры;
2. сцена на сталелитейном заводе, сопровождаемая только внутрикадровым шумом, во время которой персонаж по имени Билл убивает бригадира;
3. всю последовательность целиком: титры с музыкой, сопровождаемую шумами сцену на сталелитейном заводе и предшествующую ей краткую сцену на берегу реки — вплоть до начала повествования, когда в кадре появляется крупным планом сестра Билла Линда.

Музыка Сен-Санса — она будет появляться вновь и вновь на протяжении всего фильма — начинается в ля миноре, хоть и с оттенком тональной неопределенности. Мелодия движется волнообразно, спускаясь в продолжение первых восьми тактов сначала от *ми* к *ля*, а затем от *ми* к *си*. Далее следует четырехтакт на доминантовом органном пункте; однако каскад музыкальных фигур на его фоне — в основе которого лежит последовательность уменьшенных септаккордов, движущихся по квинтовому кругу, — значительно ослабляет ощущение тонального центра.

Затем эти два фрагмента (восьмитакт и четырехтакт) в точности повторяются.

Что же происходит после этого? В противоположность первому фрагменту с его нисходящей мелодией и тональной неопределенностью, в следующем мелодия движется вверх, и возникает явное ощущение тональности с центром *ля*. Мелодическая линия верхнего голоса поднимается от *ля* к *ми*, в то время как

⁶ Мишель Шион впервые ввел понятие «созвучности/несозвучности» (или «эмпатичности/неэмпатичности») шума в издании «Le Son au cinéma» [7, 122–126] и развил эти идеи в книге «L'Audio-Vision» [6]. В исследованиях Шиона также фигурирует понятие синхронного/асинхронного звука, но эта идея восходит к «Теории кино» Бельи Балаша, изданной в 1952 году. Балаш пишет: «В крупных планах, когда не видно, что окружает [персонажа], звук, проникающий в кадр, порой кажется нам таинственным просто потому, что мы не видим его источника. За счет этого возникает напряжение, идущее от любопытства и ожидания. Иногда зрители не знают, что за звук они слышат, — герой же фильма, услышав его, оборачивается и видит источник звука раньше зрителей. Такое обращение с картинкой и звуком дает широкие возможности для нагнетания напряженности и создания эффекта неожиданности. Асинхронный звук (то есть несоответствие между видимым и слышимым) может играть важную роль. Если звук голоса не связан с изображением говорящего, то приобретает куда большую значимость — он перестает быть голосом конкретного человека и воспринимается как утверждающий нечто всеобщее. <...> Для режиссера лучший способ передачи пафоса или символического значения человеческого голоса — это как раз асинхронное использование последнего» [1, 209–210].

нижнего — от *ре* к *ля*, то есть возникает плагальный каданс в *ля* миноре. Этот отрывок очень краток — всего два такта, и он тоже повторяется.

Далее следует трехтакт, также повторенный и также отчетливо кадансирующий, но иным образом. В гармонии первых двух тактов дважды повторяется терцовое сопоставление трезвучий: до мажор — ми мажор. В третьем такте гармонии меняются чаще: *ля* мажор, *ре* мажор, *ля* минор, ми мажор. Мелодическое движение и последовательность гармоний здесь подготавливают каданс на тоне *ля*. В первый раз каденция, разумеется, «ложная», поскольку ми-мажорное трезвучие переходит в до-мажорное; при повторе же совершенно «истинная» (authentic) каденция ведет нас к заключительному фрагменту в *ля* мажоре.

Эффект каскада, который мы слышали ранее, получает здесь отражение в рядах параллельных тритонов. Но в басу на протяжении трех тактов просто-напросто чередуются звуки *ля* и *ми*; последние же два такта представляют собой не более чем арпеджио по звукам *ля*-мажорного трезвучия.

Зачем же нам понадобился столь элементарный анализ такого короткого и простого музыкального построения?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо сделать замечание о музыкальной структуре. Предположим, что «музыкальную структуру» иногда можно услышать, воспринимая многоплоскостной саундтрек фильма — состоящий не из одной только музыки *per se*, но также из диалога и звуковых эффектов и шумов — в целостности его воздействия. Предположим также, что воздействие на слушателя будет наиболее сильным, если та или иная часть многоплоскостного саундтрека структурирована «музыкально».

Рассмотрим в этой связи структуру пьесы Сен-Санса, использованной в качестве музыки к титрам.

Первый фрагмент — «волнообразная» мелодия протяженностью 8 тактов, — согласно секундомеру, длится 25,5". Представим этот отрывок графически в виде «блока», отображающего как временной, так и музыкальный параметры.

Следующий фрагмент — «каскадная» фигура протяженностью 4 такта — длится 12,5". В нашей схеме это второй «блок»; вместе с первым он образует модуль протяженностью 12 тактов (38").

Модуль и его точное повторение мы обозначим как *A* и *A₁*. Каждый из этих модулей характеризуется нисходящей мелодией, движением от минорной тоники к доминанте и, что более существенно, общим ощущением гармонической неустойчивости.

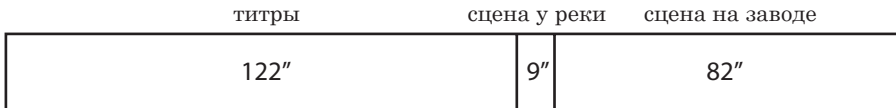
Оставшаяся часть этой небольшой пьесы характеризуется, по контрасту, восходящей мелодикой, направленностью гармонического движения от доминанты к тонике и ясным в тональном отношении, убедительным окончанием. Обозначим этот модуль буквой *B*.

Повторенный плагальный каданс составляет четырехтактный блок (его общая длительность — 12"). За ним следует трехтакт, завершающийся оборотом I–IV–I–V, который может ввести наш слух в заблуждение. Вместе со своим повтором этот фрагмент образует шеститакт, длящийся 20" вследствие небольшого замедления темпа.

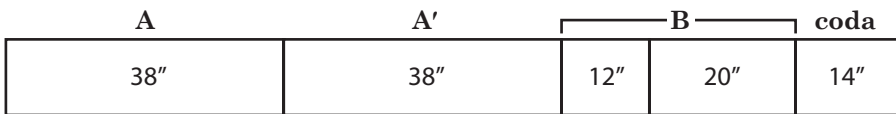
Наконец, пятитакт, где происходит разрешение — ясное и недвусмысленное — в тональность ля мажор. Это кода с характерной для нее заключительной каденцией. В титрах в начале фильма она длится 14".

Схема 1

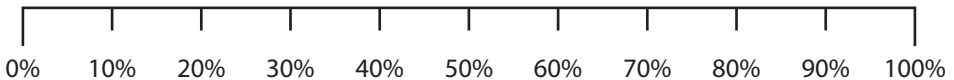
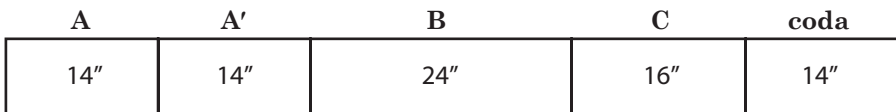
Начальный эпизод общая длительность = 3:33



Титры общая длительность = 2:02



Сцена на заводе общая длительность = 1:22



Таким образом, музыка, сопровождающая титры, делится на две части. Первая — «темная»: намекающая на тональность ля минор, но при этом гармонически неустойчивая; во второй части тональность ощущается довольно определенно; в коде же утверждается «светлый» ля мажор. Важно также соотносить эти две части по их временной протяженности. Весь фрагмент длится ровно 2'2". Соотношение двух частей, устойчивой и неустойчивой, можно увидеть на схеме 1, во второй строке.

Теперь рассмотрим конкретную музыку — шум, сопровождающий сцену на сталелитейном заводе. Она довольно существенно отличается от музыки, звучавшей в начале фильма, — и не только тем, что ее звуковой материал полностью состоит из производственных шумов и нескольких едва уловимых криков. Если принять во внимание контраст эмоционального содержания титров в начале фильма и сцены убийства, неудивительно обращение к разным темпам: если у Сен-Санса размеренные 80 ударов в минуту, то в сцене с заводом — энергичные 120 ударов в минуту, отмеряемые тяжелым грохотом техники. Музыкальная структура также различается (моя транскрипция звуковых элементов сцены на заводе представлена в схеме 2).

Схема 2

Сцена на сталелитейном заводе

A $\text{♩} = \text{ca. } 120$ длительность: 14"

Вот так. Налегай!

rit...

время от начала фильма: 2:11

B длительность: 14"

Налегай!

rit...

время от начала фильма: 2:25

C длительность: 24"

— Эй!
— Ты это мне?

rit...

время от начала фильма: 2:39

D длительность: 16"

rit... accel...

Смертельный удар

время от начала фильма: 3:03

закадровое повествование длительность: 14"

Мы с братом... Бродили по улицам вместе...

Люди повсюду страдали от боли и голода.

время от начала фильма: 3:19

Как и музыка Сен-Санса, сопровождающая титры, сцена на сталелитейном заводе открывается двумя предложениями одинаковой длительности, каждое из которых начинается более или менее «целостным» звучанием, затем неким образом рассеивающимся. С «волнообразной» мелодией Сен-Санса, которая сменяется тонально размытой каскадной фигурой, коррелирует равномерный ритм, замедляющийся практически до остановки (схема 2, модули *A* и *B*). В сцене завода, однако, предложения достаточно короткие — всего по 14" каждое. Что более примечательно, они отделены от четвертой части сравнительно длинной интерлюдией в 24", состоящей из ровных ударов и продолжительных скрипов (модуль *C*). После чего следует 16-секундный кульминационный фрагмент, с *crescendo* и *accelerando*, который непосредственно предшествует убийству (см. такт 6 после буквы *D*). Завершается сцена «тихим» 14-секундным фрагментом, в котором начинается повествование (от лица героини по имени Линда — младшей сестры человека, совершившего убийство).

Оставим образный ряд и вернемся к анализу звуковой составляющей. Первый фрагмент длится 14": ровный ритм сменяется *ritardando*. Затем следует похожий музыкальный фрагмент ровно такой же протяженности, после чего в течение 24" звучит визгливая дробная интерлюдия. Следующий 16-секундный отрывок представляет собой агрессивное *crescendo*, подводящее к убийству. Все завершается 14-секундным *diminuendo*. Весь отрывок длится 1'22".

Итак, перед нами — два похожих раздела в начале, длинная и скрипучая интерлюдия, кульминация и тихое окончание. Мы могли бы обозначить эти части буквами, как в пьесе Сен-Санса: *A*, *A*₁, *B*, *C*, *кода*. И эта структура отличается от той, что была у Сен-Санса (*A*, *A*₁, *B*, *кода*). На первый взгляд, в композиции обеих сцен много различий. Но есть и некое сходство, представляющееся мне значимым.

Когда мы анализировали музыку Сен-Санса, я указал на пропорциональное соотношение между гармонически неустойчивым началом и гармонически устойчивым заключением. Разумеется, по отношению к конкретной музыке в сцене сталелитейного завода говорить о гармонической устойчивости и неустойчивости было бы неправомерно. Но в данной сцене мы можем использовать категории устойчивости и неустойчивости по отношению к экранному действию. И этот сдвиг — от одной крайности к другой — отражается в звуках, сопровождающих сцену.

На протяжении первых двух фрагментов и интерлюдии мы едва ли догадываемся о смысле происходящего. В начале четвертой части, когда мы видим лицо кричащего бригадира, когда мы слышим, как шум усиливается и становится более интенсивным, — мы уже точно знаем, что должно случиться нечто ужасное. Убийство еще не произошло, но тем не менее именно в этот момент тон повествования меняется. Используя театральную лексику — именно в этот момент наступает развязка.

При сравнении пропорций в графиках сцены на заводе и музыки Сен-Санса из титров (см. схему 1, строки 2 и 3) мы обнаруживаем, что переломный момент в обоих случаях оказывается в одной и той же точке. Если исходить из временных пропорций, ясное ощущение тонального центра в музыке Сен-Санса устанавливается практически в тот же момент, когда мы явственно осознаем роковой характер сцены на сталелитейном заводе.

В том, что подобие пропорций не случайно, можно убедиться, рассмотрев открывающий картину эпизод в целом — он длится чуть дольше трех с половиной минут. Титры занимают 2' 2", то есть 122". Сцена на заводе длится 1' 22", то есть 82". Их разделяет небольшая спокойная сцена на берегу, которая длится всего 9".

Переход от старой фотографии Линды, показанной крупным планом, к долгому кадру с заводом — очень плавный; таким же образом тихая *конкретная музыка* в сцене на берегу, кажется, очень естественно «вытекает» из протяженной коды оркестровой музыки. Резкий монтажный переход к кадру с заводом, напротив, подчеркнут не только неожиданной сменой визуального ряда и действия, но и раздражающим ухо вторжением производственных шумов. Эта смена аудиовизуального фокуса, которая, надо полагать, задает тон сюжету всего фильма, происходит приблизительно в тот же момент, с точки зрения временных пропорций, в который в музыке, сопровождающей титры, устанавливается тональный центр, а в сцене на заводе обнаруживается, что Билл — убийца.

С некоторым допущением, во всех трех случаях большая часть (материал, звучащий в начале) относится к целому так же, как меньшая часть (материал, звучащий в конце) — к большей. Образцом подобного вида пропорциональных соотношений является знаменитая числовая последовательность, описанная в XIII веке итальянским математиком Леонардо Пизанским по прозвищу Фибоначчи; любое число этой последовательности является суммой двух предыдущих. Мы начинаем с единицы и, прибавив к ней еще одну, получаем 2; далее: $1 + 2 = 3$, $2 + 3 = 5$, $3 + 5 = 8$, затем 13, затем 21 и так далее.

Отношение предпоследнего числа в этой прогрессии к последнему называют «божественной пропорцией» или «золотым сечением». В физическом воплощении такое соотношение часто обнаруживается в форме листьев, раковин и других природных объектов; в области визуального искусства оно использовалось еще в Древней Греции. Во временном воплощении — это соотношение мы находим в некоторых музыкальных произведениях начиная с конца XVIII века, а также у таких композиторов XX века, как Антон Веберн, Эдгар Варез, Джон Кейдж и, самое неожиданное, — Бела Барток⁷. Это соотношение представляется совершенно очевидным во всех трех частях, образующих первую сцену «Дней жатвы».

Еще один великолепный пример умело организованного «шума-как-музыки» в «Днях жатвы» мы встречаем на временной отметке 9' 30", когда речь заходит о работе на ферме, где скрывается Билл с сестрой и подружкой.

К этому моменту звуковая атмосфера фермы уже определилась, и средства, за счет которых она создана, необычны: неясное стрекотание насекомых перетекает в ритмичное жужжание анемометра⁸ и неожиданную «почти-тишину», которая сопровождает кадр с бизонами. Тем не менее, на протяжении целой минуты — пока Линда разговаривает со своим новым приятелем и пока Линда, Билл и Эбби добродушно подшучивают друг над другом, окруженные журчанием иностранной речи других работников, — звуки полностью оправданы действием.

⁷ Более подробно о так называемом «золотом сечении» в музыке см.: [17, 156–171].

⁸ Анемометр (от др.-греч. *ἄνεμος* — ветер и *μετρέω* — измеряю) — метеорологический прибор для измерения скорости ветра.

Настроение резко меняется, когда в кадре появляется пугало в развевающейся одежде и затем — люди, машущие сигнальными флажками. Хотя образный ряд передает ощущение ветреной погоды, первые 10 секунд мы слышим удивительно тихое жужжание насекомых. В каждом из трех десятисекундных фрагментов, следующих далее, громкость и многослойность звучания возрастают. Приглушенные звуки насекомых сменяются гипертрофированным хрустом пшеницы, которую фермер срывает и перемалывает в руках, а затем развеивает по воздуху. Далее в жужжание насекомых, более громкое, чем раньше, вторгается молитва священника. В последнем, четвертом, десятисекундном фрагменте оркестровая закадровая музыка (вариация «волнообразной» мелодии из титров) вмешивается в многозвучие и добавляет ему насыщенности.

После этих четырех десятисекундных фрагментов, на протяжении которых громкость и многослойность звучания постепенно возрастают, следует 50-секундный калейдоскоп картин энергичной работы, состоящий преимущественно из длинных кадров и сопровождающийся оркестровой музыкой беззаботного характера.

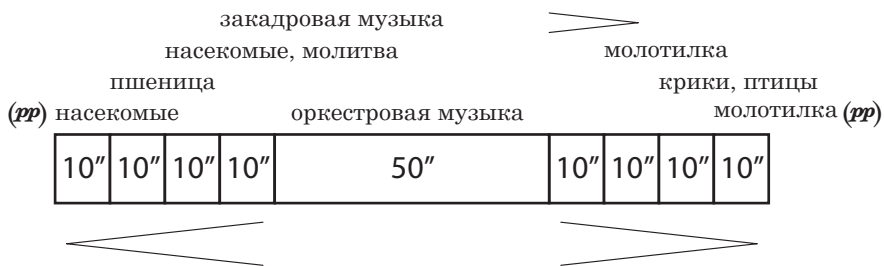
Затем камера фокусируется на Эбби, подруге главного героя, и саундтрек изменяется. В течение 10 секунд оркестровая музыка стихает, завершаясь полукантансом (что, несомненно, имеет эмоциональное значение). В следующем десятисекундном фрагменте на первый план выходит нарастающий шум молотилки; в этот самый момент Эбби становится центральной фигурой образного ряда. В следующие 10 секунд шум молотилки делит звуковое пространство с отдаленными криками и хлопаньем крыльев улетающих птиц. В последнем десятисекундном фрагменте звук молотилки полностью затихает.

Общая длительность данного эпизода составляет 2' 10". Это идеально симметричный звуковой отрывок: в первой части громкость звука нарастает, в последней — убывает. Заключение эпизода, как и его начало, отмечено наступлением почти полной тишины. Ровно в той точке равновесия *конкретной музыки* в концентрической форме — то есть в самом конце эпизода, отраженного в диаграмме (см. схему 3), фермер в первый раз бросает страстный взгляд в сторону Эбби. В следующий момент ничего не происходит. Затем Линда простодушно поясняет, как ей видятся отношения между Эбби и фермером, и тихие закадровые звуки фортепиано переводят киноповествование в совершенно новую плоскость.

СХЕМА 3

Сцена на ферме

общая длительность = 2:10



Третий пример отлично срежиссированной звуковой организации в «Днях жатвы» мы встречаем на втором часу фильма, в протяженной кульминационной сцене, в которой нашествие саранчи приводит к убийству Биллом фермера. Как и только что рассмотренная краткая сцена, эта относительно длинная и сложная «шумовая пьеса» предваряется более или менее реалистичным диалогом (на этот раз между Биллом и Эбби), который время от времени прерывает сильный свист анемометра на доме фермера. Так же, как в предыдущем случае, камера фокусируется на дворе фермы, а «шумовая пьеса» начинается неожиданным и резким снижением громкости.

Схема 4

Сцена с саранчой (часть первая)

общая длительность = 2:05

A	A'	B	B'	C	C'	D	D'	E	F	F'
24"	24"	12"	8"	11"	7"	6"	4"	5"	14"	10"

pp *ff*
accelerando

На протяжении 24 секунд ничего не слышно, кроме тихого шума ветра и звуков, издаваемых животными. В следующие 24 секунды, когда действие перемещается в кухню, где хозяйничает Линда, слышны лишь тихие звуки шинковки, да едва заметное жужжание насекомых. Благодаря схожести этих двух фрагментов по темпу, протяженности, насыщенности визуального ряда, звуковому материалу и уровню громкости, их можно обозначить как части *A* и *A'* (см. схему 4).

Но затем смена образов учащается, и это впечатление усиливается за счет повышения уровня громкости и возрастания экспрессии. В разделе, который можно обозначить буквой *B*, Билл видит появление саранчи, а в части *B'* павлин начинает ее есть. В разделах, которые мы обозначим соответственно как *C* и *C'*, Эбби обнаруживают саранчу в ванной комнате, а Линда пытается уничтожить саранчу на кухне. В подводящих к кульминации разделах (обозначим их как *D* и *D'*) крупным планом показаны сначала утки, поедающие саранчу, а затем саранча, поедающая пшеницу. В кратком фрагменте, который мы обозначим буквой *E*, звучит сирена. Наконец, остаются два раздела, *F* и *F'*, общая длительность которых составляет 24"; это точно соответствует длительности двух начальных сцен. По мере того как в кадре нарастает паника, в обеих сценах *F* шум достигает максимального уровня. Общая длительность фрагмента — 2'5".

Середина сцены с саранчой начинается с неожиданного сдвига в сюрреалистичную звуковую плоскость, контрастирующую с этой почти натуралистической прелюдией. После крика фермера «Выкуривайте их!» и рычания трактора уровень громкости резко падает, и следующие 30 секунд звуковой дорожки

состоят по большей части из непрерывного жужжания насекомых, к которому примешиваются кластеры скрипок находящегося за кадром оркестра — тоже как бы жужжащие в высоком регистре. Ближе к концу этого тридцатисекундного раздела громкость звучания струнных возрастает, и в течение 35 секунд после того, как крупный план саранчи сменяется кадрами с работниками фермы, — весь оркестр продолжает играть *crescendo*. «Белый шум» от клубящегося над полем облака саранчи взрывается *sforzando*, появление которого знаменует начало третьей части, на протяжении которой оркестр, недвусмысленно выходя на первый план, играет богатую по фактуре созерцательную композицию, которая длится 96”.

В четвертой части, длящейся 83”, натуралистичный шум и звучание оркестра уравниваются; кинематографическое повествование здесь особенно богато, а видеоряд напоминает начало кульминационной сцены на заводе. В то время как рабочие сбрасывают ведрами саранчу в костер, камера фокусируется на пылающем ненавистью к Биллу фермере. Билл и фермер вступают в диалог, но их, по видимости, горячая перебранка — подобная ссоре на заводе — тонет в окружающем грохоте. Закадровая музыка полна соответствующих ситуации напряженных гармоний, но затем — когда огонь случайно перекидывается на пшеницу — музыка неожиданно уступает место «сырому» шуму. После того как выясняется, что огонь невозможно взять под контроль, музыка возвращается, образуя наводящий ужас контрапункт с криками, звоном пожарных колоколов, шумом от огня и ветра. В конце части уровень звука понижается, чтобы зритель мог расслышать, как Эбби говорит Биллу: «Он знает!». И сразу же, вместе с удалением камеры в сторону от любовного треугольника Билл-Эбби-фермер и ее возвращением к катастрофе происходит заметный сдвиг в темпе и громкости музыки, отмечающий начало заключительного фрагмента средней части. Средняя часть «сцены с саранчой» длится 4’34”.

Заключительная часть сцены с саранчой начинается — на слух и визуальное — с трепетания птиц, пытающихся вылететь из огня. Камера задерживается на пламени в течение 80 секунд. Оркестровая музыка здесь, как полагается, мощна и зловеща, и при этом относительно тиха, даже тише, чем шум пожара, уровень которого, по иронии, понижается, хотя пламя становится все более интенсивным.

После того как шум катастрофы стихает до едва заметного шелеста, видеоряд меняет: в фокусе оказывается внутреннее пространство дома, где происходит конфликт между Эбби и фермером; здесь нет закадровой музыки, и на протяжении 56 секунд доминируют отчетливые ударные звуки — шагов, небрежно переносимых предметов, щелчка пистолета. Оркестровая музыка вводится в тот момент, когда действие вновь переносится на улицу, где Билл вступает с фермером в ссору, но оркестр быстро уступает место сравнительно мягкому стуку — жестяному дребезжанию и цоканью лошадиных копыт. Этот последний раздел длится 116”, и большая ее часть проходит в почти полной тишине. Смена времени и места киноповествования — когда Билл убегает с места убийства, а в кадре снова, как и в начале этой развернутой сцены, оказываются кони, — красноречиво отмечена возвращением «волнообразной» мелодии Сен-Санса. Целиком заключительная часть «сцены с саранчой» длится 4’12”.

По сравнению с прочими, эта сцена — довольно долгая. В общей сложности эпизод с саранчой, начиная с кадров, где лошади прогуливаются во дворе фермы, и заканчивая испуганными лошадьми в медленно догорающем поле, длится 10’51”.

Первые две части отмечены значительным повышением уровня динамики и одновременно — усложнением звуковых комплексов; наиболее громкие и напряженные моменты сцены расположены в завершениях этих двух частей; при этом завершение второй части дополнительно обострено за счет резкого ускорения музыкального темпа. В третьей части уровень громкости меняется в обратном направлении. Таким образом, переход от второй части к третьей (исключительно с точки зрения звучания) представляет собой динамический пик — точку, к которой стремится весь предшествующий материал и с которой начинается спад. Существенно, что этот звуковой пик точно совпадает с кульминационной точкой визуального ряда и киноповествования, то есть с тем моментом, начиная с которого камера надолго задерживается на созерцании неуправляемого, но на удивление беззвучного пожара.

Вернемся к схеме сцены с саранчой и обратим внимание на то, где расположен динамический пик (см. схему 5). Если сравнить эту схему с другими, обнаруживается сходство пропорций, которое наводит на дальнейшие размышления.

Может ли быть простым совпадением то, что расположение кульминаций и временные пропорции одинаковы как в довольно длинной сцене, так и внутри последовательности относительно кратких начальных сцен фильма?

Схема 5

Сцена с саранчой (целиком)

общая длительность = 10:51

Первая часть

общая длительность = 2:05

24"	24"	12"	8"	11"	7"	6"	4"	5"	14"	10"
-----	-----	-----	----	-----	----	----	----	----	-----	-----

pp

accelerando

ff

Вторая часть

общая длительность = 4:34

30"	35"	96"	83"	30"
-----	-----	-----	-----	-----

f

(оркестр)

(шум + оркестр)

fff
accel.

Третья часть

общая длительность = 4:12

80"	56"	116"
-----	-----	------

(оркестр + шум)

(ударные)

(оркестр)

(ударные)

mp

p

pp

На схеме к титрам выделен момент, когда музыка Сен-Санса «просветляется» и ощущение тональности проясняется. В схеме сцены на заводе отражено начало четвертой части конкретной музыки — момент, когда производственные шумы

становятся агрессивными и камера показывает крупным планом рассерженное лицо мужчины, которого вот-вот убьют. Наконец, на графике всего первого эпизода фильма выделен важный момент, следующий за музыкой из титров, — смены нежного журчания воды сильным заводским шумом. Очевидно, мы имеем дело с довольно тщательным структурированием пропорций хронометража.

Американский композитор-экспериментатор Джон Кейдж известен своей эстетикой индетерминизма. Прежде чем обратиться к произвольному выбору вариантов исполнения и к так называемым «случайным действиям», Кейдж был по преимуществу композитором-детерминистом. Если что-то и отличало его от более консервативных современников в начале карьеры, то главным образом это был выбор звуковых элементов. И действительно, эссе «Будущее музыки: Кредо» (1937) свидетельствует о том, что в отношении процесса сочинения он был скорее традиционалистом.

Кейдж писал: «Где бы мы ни находились, всё слышимое нами по преимуществу является шумом. Когда мы не обращаем на него внимания, он беспокоит нас. Когда же мы прислушиваемся к нему, то находим его завораживающим. Звук грузовика, движущегося на скорости 50 миль в час. Помехи между радиостанциями. Дождь. <...>

У каждой киностудии есть коллекция звуковых эффектов, записанных для фильмов. Благодаря изобретению фонографа, сделавшего возможным контроль амплитуды и частоты любого из этих звуков, мы можем также придать этим звукам самый немислимый ритм. Имея четыре фонографа, мы можем сочинить и исполнить квартет для двигателя внутреннего сгорания, ветра, сердцебиения и оползня» [5].

Кейдж выбирает в качестве примера звуковые эффекты кино. Для него, как, впрочем, и для меня, не имеют значения сфера использования и источник шума. Проще говоря, Кейдж в своем «Кредо» отстаивал право на использование шума для сочинения музыки. Он писал: «[Но] если слово “музыка” священно и используется исключительно в отношении инструментов XVIII и XIX веков, <...> мы можем заменить его более выразительным термином: организация звука» [там же].

Чарльз Шрегер в статье, которую я цитировал ранее, утверждает: «в “Днях жатвы” Терренса Малика звук используется осмысленнее, чем где бы то ни было» [18, 353]. Это категоричное утверждение, под которым я не подпишусь. Я просто попытался показать, что именно в этом фильме использование звука — если не самое разумное, то по крайней мере в высшей степени разумно. И эта «разумность», с которой Терренс Малик и музыкальный редактор его фильмов Билли Вебер⁹ используют звук, в полной мере отражена в композиции некоторых фрагментов, звучание которых можно изъять из кинематографического контекста и использовать в качестве надолго запоминающихся композиций в жанре *конкретной музыки*.

⁹ Б. Вебер работал в качестве помощника музыкального редактора над фильмом «Пустоши» и в качестве редактора — над «Днями жатвы» и «Тонкой красной линией».

С точки зрения Джона Кейджа, слово «музыка» — когда речь идет о шумовых композициях — можно с легкостью заменить термином «организация звука». И безусловно, не во многих фильмах организация звука столь же очевидна и убедительна, как в фильме Терренса Малика «Дни жатвы».

Использованная литература

1. *Balazs B.* Theory Of The Film (Character And Growth Of A New Art). L.: Dennis Dobson Ltd., 1952. 292 p.
2. *Bellour R.* The Unattainable Text // *Screen* 16. №3 (Autumn, 1975). P. 23–24.
3. *Brown R. S.* Overtones and Undertones: Reading Film Music. Berkeley: University of California Press, 1994. 396 p.
4. *Burt G.* The Art of Film Music. Boston: Northeastern University Press, 1994. 266 p.
5. *Cage J.* The Future of Music: Credo // *Silence*, 3. P. 3–6.
6. *Chion M.* Audio-Vision: Sound on Screen, trans. Claudia Gorbman. N. Y.: Columbia University Press, 1994. 239 p.
7. *Chion M.* Le Son au cinema. P.: Cahiers du cinéma, 1985. 224 p.
8. *Evans M.* Soundtrack: The Music of the Movies. N. Y.: Hopkinson and Blake, 1975. 303 p.
9. *Gorbman C.* Unheard Melodies: Narrative Film Music. Bloomington: Indiana University Press, 1987. 190 p.
10. *Kerman J.* Write All These Down: Essays on Music. Berkeley: University of California Press, 1994. 359 p.
11. *Kramer L.* Musical Meaning: Toward a Critical History. Berkeley: University of California Press, 2002.
12. *McClary S.* Conventional Wisdom: The Content of Musical Form. Berkeley: University of California Press, 2001. 205 p.
13. *Metz C.* Aural Objects / trans. by G. Gurrieri // *Film Sound: Theory and Practice*. N. Y.: Columbia University Press, 1985. P. 154–161.
14. *Meyer L. B.* Emotion and Meaning in Music. Chicago: University of Chicago Press, 1956. 307 p.
15. *Palmer C.* The Composer in Hollywood. L.: Marion Boyars, 1990. 346 p.
16. *Prendergast R. M.* Film Music: A Neglected Art. N. Y.: W. W. Norton & Company, 1977. 268 p.
17. *Rothstein E.* Emblems of Mind: The Inner Life of Music and Mathematics. N. Y.: Avon Books, 1995. 263 p.
18. *Schreger C.* Altman, Dolby, and the Second Sound Revolution // *Film Sound: Theory and Practice* / ed. by E. Weis and J. Belton. N. Y.: Columbia University Press, 1985. P. 348–355. Первоначально эссе имело другое название: «The Second Coming of Sound»; первая публикация: *Film Comment* 14, №5 (September–October 1978).
19. *Thomas T.* Music for the Movies. Cranbury, N. J.: A. S. Barnes and Co., 1973. 270 p.