

Claudia Gorbman
HEARING FILM MUSIC

At its most basic level, background music is like perfume: it provides a pleasurable sensory input that, somewhat paradoxically, is not designed to be noticed. Background music is everywhere in contemporary culture. It might be the greatest music in the world—Bach and Mozart play in restaurants and airports—but its foremost purpose is social control. At the doctor's office it lessens anxiety. In the department store, it loosens purse strings. In London Waterloo Station, it was proven that people move faster to their trains when there is music. In offices it plays through loudspeakers to ensure the orderly flow of work, to minimize the possibility of outbursts of individualism. Background music, at its purely functional level, lessens pain—it is an-aesthetic.

Background music functions to regulate moods. After World War II in the United States, the Muzak company patented a system of programmed instrumental music to be piped into factory assembly lines to boost spirits and production. Whether or not the idea was scientifically valid, the use of music to influence mood has become widespread: we expect slow quiet music at a funeral and loud, rousing songs at an athletic event--and not the other way round.

In a chapter of my book *Unheard Melodies* over a quarter century ago, I considered background music in cinema from these perspectives, to consider what "business" music has in the fictional world of films [3]. There I argued that film music goes largely unheard or unnoticed. This essay revisits scholarly and critical thinking about film music, and also considers how film music itself has changed in the last twenty-five years.

Background music is strongly subject to conventions which allow it to go unnoticed much of the time. There are conventions of genre: we accept such music in shopping malls but not in lectures, in movie westerns but not in television news broadcasts; and there are conventions of instrumentation and style according to the setting, story, or genre. A second important point is that conventions change over time. Third, the kind of music that plays, no matter how bland, always has meaning. Whatever music we were to choose for, say, a movie scene of an automobile driving through a city, would give it a distinct meaning: Haydn, Stockhausen, a pop song by Nyusha or a rap song by Macklemore.

I shall begin with the aesthetic prescription that music should be unobtrusive in movies. Almost as soon as

К. Горбман
СЛУШАЯ КИНОМУЗЫКУ

В своей глубинной основе фоновая музыка подобна духам: она вызывает приятные ощущения, однако, как это ни парадоксально, ее предназначение — оставаться незаметной. В современной культуре фоновая музыка присутствует повсеместно. Это может быть величайшая музыка в мире – произведения Баха и Моцарта звучат в ресторанах и аэропортах – но ее главной функцией является социальный контроль. Она снижает чувство беспокойства в кабинете врача, в супермаркете она заставляет раскошелиться. Было доказано, что на лондонской станции Ватерлоо под музыку пассажиры продвигаются к поездам быстрее. В офисах она звучит в динамиках, обеспечивая размеренное течение работы, сводя к минимуму опасность «всплесков» индивидуализма. На чисто функциональном уровне, музыка ослабляет боль, превращаясь в «ан-эстетик»¹.

Назначение фоновой музыки – управлять эмоциональным состоянием. После Второй мировой войны американская компания «Музак» запатентовала метод, который позволял повысить настроение и трудоспособность рабочих фабрики с помощью инструментальной музыки, звучавшей на конвейерных линиях. В не зависимости от степени научности этой идеи, использование музыки в качестве регулятора настроения стало повсеместным: мы привыкли слышать медленную, спокойную музыку на похоронах и громкие, энергичные песни на соревнованиях по атлетике, а не наоборот.

В одной из глав моей книги «Неслышные мелодии», написанной более четверти века назад, я рассматривала фоновую музыку в кино с этих позиций, чтобы определить, какую роль играет музыка в вымышленном кинемати [3]. Там я утверждала, что киномузыка большей частью неслышна и незаметна. В этой статье я переосмысливаю исследовательский и критический взгляд на киномузыку, а так же рассматриваю, как изменилась сама киномузыка за последние двадцать пять лет.

Фоновая музыка строго подчиняется условностям, что позволяет ей оставаться незаметной большую часть времени. Существуют традиции жанра: мы привыкли, что в магазинах и на лекциях, в вестернах и телевизионных новостях звучит разная музыка. Также существуют правила инструментовки и стиля, соответствующие времени и месту действия фильма, его сюжету и жанру. При этом важно помнить, что эти правила со временем меняются. И, наконец, тип музыки, какой бы незаметной она не была, всегда имеет значение. Например, что бы мы не использовали в сцене с катающимся по городу автомобилем: произведения Гайдна, Штокхаузена, эстрадную песню Ньюси или рэп Маклемора – музыка придаст ей определенный смысл. Я хотела бы начать с эстетической установки, что музыка в фильмах должна быть ненавязчивой. Почти

dramatic sound films began to have recorded scores in the early 1930s, composers and critics generally felt that the music should not be heard. Nothing should impede the audience's focus on the story; music should be transparent, it should be the discreet waiter serving your soup from behind, allowing primacy to the food and conversation.

Where did this doctrine arise? Anyone who has had occasion to see a silent film with musical accompaniment knows that much of the thrill comes from the live presence of the music and the musicians. Especially in the movie-palace era of the 1920s, going to the cinema was a theatrical experience, allowing for give and take between audience and music performers; the music was noticed and appreciated as an integral component of the show. When the cinema switched to recorded sound around 1930, audiences traded in this liveness for the privilege of hearing synchronized dialogue. In very short order, the cinema became vococentric, organized around the speaking voice¹.

The eventual relegation of music to "unheard" status in the 1930s and beyond, then, stemmed from the coronation of the speaking voice in film, and the consequent passage to a less spectacle-oriented, more coherently diegetic narrative world². For the next several decades of American and European film, the clear transmission of speech would win over everything else--in fact, until Dolby and other technical improvements allowed for greater separation and definition of soundtrack elements, and until newer industrial and cultural developments such as the music video jostled the equilibrium of music and audiovisual narrative.

Critics and filmmakers codified the new rules of music for film during the 1930s. The German Franz Waxman, who became a composer in Hollywood, famously said, "Nobody goes to a movie theater to hear music." And in

сразу после того, как в 30-е годы XX века в звуковых художественных фильмах стали использовать записанную музыку, большинство композиторов и критиков почувствовали, что музыка должна быть «не слышна». Ничто не должно мешать зрителю следить за сюжетом, музыка должна быть неброской, как официант, подающий суп из-за вашего плеча, не отвлекая от еды и беседы.

Как родилась эта концепция? Каждый, кому хоть раз довелось увидеть немой фильм с музыкальным сопровождением, знает, что острота ощущений, по большей части, связана с присутствием живой музыки и музыкантов. Особенно это касалось роскошных кинотеатров 1920-х годов, когда посещение кинозала было сродни походу в театр, где между зрителями и музыкантами существовала обратная связь. Музыка не просто была заметна, она воспринималась как неотъемлемая часть представления. Когда, примерно 1930 году, в кино стал использоваться записанный звук, аудитория променяла «живую энергию» на право слышать синхронизированный диалог. Вскоре кинематограф стал «вокоцентричным», где все выстраивалось вокруг говорящего голоса.

Окончательное «низвержение» музыки, ставшей «неслышной», начиная с 30-х годов XX века, таким образом, произошло в результате «вознесения» говорящего киноголоса и последующего перехода к менее зрелищному, но более последовательно диегетическому повествовательному киномиру. На протяжении нескольких последующих десятилетий в американском и европейском кинематографе приоритет оставался за ясной передачей речи. Фактически, так было до того момента, пока Dolby и другие технические новшества не позволили добиться большей дифференциации различных элементов саундтрека, и пока более новые индустриальные и культурные достижения, такие как музыкальные видеоклипы, не нарушили равновесие музыки и аудиовизуального нарратива. На протяжении 1930-х годов критиками и режиссерами закреплялись новые правила создания киномузыки. Немцу Францу Ваксману, ставшему композитором в Голливуде, принадлежит

¹ See Katherine Spring's excellent recent book about the ways in which "classical scoring" in the Hollywood cinema began to edge out songs in the transitional period of the late 20s to early 30s. [6] / См. недавно вышедшую замечательную книгу Кэтрин Спринг о том, как «классическая закадровая музыка» в голливудском кино стала вытеснять песни в переходный период конца 1920-х — начала 1930-х годов [6].

² In film, the diegesis is the spatiotemporal world constructed by the narrative elements. Most fiction films have a coherent diegesis; many music videos do not, since they depict a discontinuous, fragmented, atemporal space bound only by musical continuity rather than causality. Diegetic music is music which the viewer assumes originates from that world—for example, the music of a dance band in a nightclub scene, or music a character plays on a guitar. Nondiegetic music is music which is heard on a film's sound track, but which the characters in the fiction could not possibly hear. / В кинематографе диегезис — пространственно-временной мир, сконструированный с помощью нарративных элементов. Большинство художественных фильмов обладают связным диегезисом, многие видеоклипы — нет, так как они изображают прерывистое, фрагментированное, вневременное пространство, объединенное протяженностью музыки, а не причинно-следственными связями. Диегетическая музыка — музыка, которая, как предполагает зритель, происходит из данного мира — например, звучание оркестра, аккомпанирующего танцам в сцене в ночном клубе, или музыка, которую герой играет на гитаре. Недиегетическая музыка — музыка, которая присутствует в саундтреке, но герои фильма ее не слышат.

Leonid Sabaneev's treatise on film composing, which was widely read in English translation, we read this in his chapter on the aesthetics of the sound film: The dialog, which has replaced the caption, naturally occupies the first place, if only for the fact that it explains the meaning of the picture on the screen and music should therefore give way to it.... As everyone knows, it is difficult to listen to music and speech at the same time; usually one of them is lost--either the music, or the meaning and beauty of the words[5, 44].

The film industry developed rules in order to consolidate this aesthetic of music's subservience. Composers made certain to set their background music in a different pitch register than voices; sound mixers lowered the music's volume to "give way" to dialogue, or they simply absented music from dialogue scenes altogether. Problems of how to initiate and stop music cues in a discreet manner were worked out. Composers and soundmen developed musical ways to "bring out" mood, and information such as setting and the emotions of characters which might not otherwise be explicit.

Rules arose that governed the use of pre-existing music too, although these were more flexible. Songs continued to maintain a presence in nondiegetic scoring and also in diegetic ambience such nightclub scenes with dance bands. David Neumeyer argues, in fact, that what is normally called classical scoring should more accurately be called the integrated sound track, and gives the song-studded case of Casablanca as a convincing example [4, 37 — 62]. But composers generally considered pre-existing tunes a problem. In 1937 the Viennese Max Steiner, perhaps the best-known of classical Hollywood's composers, voiced his disapproval of recognizable music:

It is my conviction that familiar music, however popular, does not aid the underlying score of a dramatic picture. I am ... opposed to the use of thematic material that might cause the audience to wonder and whisper and try to recall the title of a particular composition, thereby missing the gist and significance of a whole scene which might be the key to the entire story [7, 60].

Thus there was a debate running between the notion of the "integrated sound track" and idea of a focused immersion in the story, with two forces behind it: the pressures of media convergence—that is, between the film and music industries on one hand--and the prestige and influence of composers on the other hand.

But in sum, cinema in the 1930s strove to clarify

знаменитое высказывание: «Никто не ходит в кинотеатр, чтобы слушать музыку». В книге Леонида Сабанеева о создании музыки к фильмам, широко известной в английском переводе, в главе, посвященной эстетике звукового фильма, говорится: «Диалог, заменивший титры, естественным образом выходит на первый план, хотя бы потому, что он объясняет значение изображений на экране, и, следовательно, музыка должна уступить... Как известно, непросто слушать музыку и речь одновременно; как правило, одно из них теряется — либо музыка, либо значение и прелесть слов» [5, 44].

Киноиндустрия разработала определенные правила, закрепляющие такую эстетику подчиненной роли музыки. Композиторы пристально следили, чтобы их фоновая музыка не звучала в одном регистре с голосом, звукооператоры снижали громкость звука, чтобы «выпустить» диалог, либо просто убрали музыку из разговорных сцен. Были разработаны различные приемы незаметного введения и окончания музыкальных вставок. Композиторы и авторы звуковых спецэффектов изобретали способы создания настроения и передачи информации, например, о времени и месте действия, эмоциях героев, которые невозможно было выразить иначе, как с помощью музыки.

Использование написанной ранее музыки также регламентировалось возникшими правилами, хотя они и были более гибкими. Песни по-прежнему присутствовали как в виде не-диегетической закадровой музыки, так и диегетической, как, например, оркестр, аккомпанирующий танцам в сценах в ночном клубе. Более того, Дэвид Ноймаер утверждает, что то, что обычно называется классической партитурой к фильму, точнее было бы называть единым саундтреком, и приводит в качестве впечатляющего примера фильм «Касабланка», чрезвычайно богатый песнями [4, 37 — 62]. Но большинство композиторов считали использование заимствованных мелодий проблематичным. В 1937 году выходец из Вены Макс Штайнер, бывший, наверное, самым известным голливудским композитором классической эпохи, говорил о своей нелюбви к узнаваемой музыке: «Я убежден, что известная музыка, какой бы популярной она не была, бесполезна в качестве музыкальной основы художественного фильма. Я ... против использования тематического материала, который заставит зрителей недоумевать, перешептываться и пытаться вспомнить название звучащей композиции, при этом упуская истинный смысл и значение всей сцены, которая может оказаться ключом ко всему сюжету» [7, 60].

Таким образом, споры проходили между сторонниками идеи «единого саундтрека» и идеи сосредоточенного погружения в сюжет, за которыми стояли две движущие силы: вынужденное слияние медиа, а именно кино и музыкальной индустрий — с одной стороны, и престиж и влияние композиторов — с другой.

Однако в целом кинематограф 1930-х годов

narrative, to restabilize the apparatus of storytelling in the new audiovisual regime of synchronized sound, and to minimize the potentially disruptive influences of music. This really meant changing the public's habits of music listening into a kind of music non-listening.

Given the language they used--"No one goes to the movie theater to hear music"--it is surprising how big and operatic film scoring actually was during Hollywood's classical studio years. A style that bordered on *sprechgesang* underscored much Hollywood dialogue by the 1940s. A wholly typical film scene would be the moment in *Mildred Pierce* (dir. Michael Curtiz, 1945) when the long-suffering Mildred and her belligerent daughter Veda argue: composer Steiner underlines every split-second of the changing emotional tone of the scene, and when the mother slaps the daughter, a loud orchestral "stinger" chord punctuates the visual action.

This is hardly unobtrusive music. Yet to judge by written testimony, to moviegoers and composers in the 1930s and 40s, even into the 1970s, such music was simply ordinary and unnoticed. How can this be? One answer lies in the history of conventions of film music and sound. Once a style or a technique becomes ordinary, we are less likely to attend to it. The over-the-top, operatic style typified by Steiner's score for *Mildred Pierce* was standard fare in Hollywood music until well after the war, just as the "sound whoosh" has become normal fare in Hollywood blockbusters since the late 1990s.

Thus we move from the aesthetic imperative to make music the servant of the image, to the experiential level, to inquire whether in the act of watching films, music is indeed noticed or not. In the 1940s, Aaron Copland wrote this about background scoring: "Since it's music behind, or underneath, the [spoken] word, the audience is really not going to hear it, possibly won't even be aware of its existence; yet it undoubtedly works on the subconscious mind." Even Copland would agree that the issue is not whether film music is literally heard: it is heard by anyone who is not deaf; the sounds fall on the ears and register in the brain. We can assume that by "hear", he, too, meant "notice".

Parenthetically, in case we should be tempted to dismiss Steiner as an excessive outlier in his scoring technique, it suffices to revisit the 1939 *Of Mice and Men* (dir. Lewis Milestone), with Copland's own musical score, to find that it opts for much the same extremely illustrative strategy in dramatic scenes. In a sequence where a man

стремится внести ясность в нарратив, вновь стабилизировать систему повествовательных приемов в новых аудиовизуальных условиях синхронного звука и минимизировать потенциально разрушительное воздействие музыки. В действительности это означало изменение привычного поведения зрителей: от слушания музыки к в некотором роде «не-слышанию». На фоне таких высказываний, как «никто не ходит в кинотеатр, чтобы слушать музыку» - кажется удивительным, какой масштабной и оперной была закадровая музыка в Голливуде классической студийной эпохи. В 1940-е годы большинство диалогов сопровождается музыка в стиле, граничащем со *sprechgesang*. В качестве примера типичной кинематографической сцены можно привести фрагмент из фильма «Милдред Пирс» (*Mildred Pierce*, реж. Michael Curtiz, 1945), в которой многострадальная Милдред спорит со своей агрессивно настроенной дочерью: композитор Штайнер подчеркивает мельчайшие изменения эмоциональной атмосферы на протяжении сцены, и когда мать дает дочери пощечину, видимое действие сопровождается громкий «жалящий» аккорд в оркестре.

Такую музыку с трудом можно назвать незаметной. При этом, согласно письменным свидетельствам, зрители и композиторы 1930-х, 40-х и даже 1970-х годов считали ее обычной и не обращали на нее внимания. Как это возможно? Ответ заключен в истории условностей киномузыки и кинематографического саунда. Как только стиль или техника становятся обычными, на них начинают обращать меньше внимания. Более чем выделяющийся, оперный стиль, который олицетворяла партитура Штайнера к «Милдред Пирс», после окончания Второй мировой войны еще долго оставался типичным для голливудской киномузыки, так же, как «whoosh» звуковые эффекты сделались нормой в голливудских блокбастерах конца 1990-х годов.

Таким образом, мы переходим от эстетической установки на то, чтобы подчинить музыку изображению, на эмпирический уровень, чтобы выяснить, действительно ли мы не замечаем музыку во время просмотра фильмов, или нет. В 1940-е годы Аарон Копланд написал о фоновой музыке следующее: «Когда на фоне слов звучит музыка, зрители, уж точно, не будут ее слушать, а возможно, даже не заметят ее существования, хотя она, безусловно, воздействует на подсознательном уровне». Даже Копланд согласился бы, что вопрос не в том, слышна ли музыка в буквальном смысле – ее слышат все, кто обладает слухом – звуки попадают в уши, и мозг их фиксирует. Можно утверждать, что «слышать» для него так же означает «замечать».

Между прочим, если бы мы решили отбросить Штайнера, посчитав его технику создания киномузыки исключением, достаточно пересмотреть фильм «О мышках и людях» (*Of Mice and Men*, реж. Льюис Майлстоун), с музыкой самого Копланда, чтобы убедиться, что в драматических сценах он

taunts the simple giant Lenny and then repeatedly strikes him, for example, the musical score “Mickey-Mouses”³ each punch with dissonant sforzandi.

Is it possible to explore the extent to which people actually hear film music? This is a perplexing question in terms of method. First of all, to what filmgoing population are we referring--does it include the musically educated or uneducated, people of what ages, national and cultural identities and musical tastes? Then, how can it be determined empirically who notices music while watching a scene in the middle of a movie? For if you ask people after a screening whether they noticed the music in scene x, their aural memory generally fails them. If you tell your subjects in advance what your purpose is, of course you are loading the dice: by alerting your subjects you have already tainted your experiment. We have to approach the heardness or unheardness of film music with humility and circumspection. I base my findings on entirely unscientific data--the minor and arbitrary evidence I glean from my own students in film courses. There is still less evidence of how audiences in the past heard or didn't hear music: only anecdotal film criticism remains, and on very rare occasions, the subject of music comes up in audience research conducted during test screenings sometimes documented in studio archives. In my university cinema-studies classes, at least I can attend to audible responses of students during specific moments in a film, and on any unsolicited comments they might make just afterward.

So audio-viewing is historically determined. Today's university students as a rule do not notice the excessively dramatic jazzy music in Godard's *Breathless* that accompanies a long shot of Jean-Paul Belmondo running away after he shoots the motorcycle policeman--even though in 1959 when *Breathless* appeared, this jazz cue was appreciated as a camp reference to American “B” pictures. Students do, however, notice the insistent romantic scoring in a classical American melodrama like *Mildred Pierce*, which passed as “inaudible” at the time. Clearly, the interactions between conventions and the historical conditions of audio-viewership have retroactively changed the paradigms of what goes heard and unheard.

придерживается точно такого же иллюстративного подхода. Например, в эпизоде, где человек насмехается над простодушным великаном Ленни и потом бьет его, музыкальный ряд дублирует каждый удар диссонирующими аккордами sforzandi, используя прием «микки-маусинга».

Можно ли выяснить, насколько люди в действительности слышат киномузыку? Это трудный с точки зрения методологии вопрос. Для начала, на какой тип кинозрителей мы ориентируемся? Имеют ли они музыкальное образование, или нет, каков их возраст, национальная и культурная принадлежность, музыкальные вкусы? В конце концов, как можно эмпирически определить, кто замечает музыку, просматривая какую-нибудь сцену в середине фильма? Если после просмотра вы спрашиваете людей, обратили ли они внимание на музыку в сцене X, слуховая память, как правило, их подводит. Если же вы заранее говорите участникам опыта, в чем заключается ваша цель, то вы играете кропленными картами: предупреждая испытуемых, вы нарушаете чистоту эксперимента. К проблеме слышимости или неслышимости киномузыки следует подходить сдержанно и осторожно. Я основываю свои выводы на совершенно ненаучных данных — незначительных и случайных свидетельствах, которые я получаю от своих студентов во время занятий. Фактов, свидетельствующих о том, как слушали или не слушали музыку кинозрители прошлых лет, еще меньше: остаются только отдельные критические заметки, и, крайне редко, тема музыки возникает в исследованиях зрительской реакции, проводившихся во время тестовых просмотров, результаты которых иногда сохранялись в студийных архивах. Во время моих университетских лекций по изучению кино, я, по крайней мере, могу проследить за слуховой реакцией студентов в определенные моменты фильма и спонтанными комментариями, которые они могут высказать сразу же после просмотра. Таким образом, аудиовизуальный процесс исторически обусловлен. Современные студенты университетов, как правило, не замечают исключительно напряженно звучащую джазовую музыку в фильме Годара «На последнем дыхании», которая сопровождает длинный кадр с убегающим Жаном-Полем Бельмондо, только что застрелившим полицейского на мотоцикле, - тогда как в 1959 году, когда фильм вышел на экраны, этот джазовый фрагмент воспринимался, как подчеркнутая отсылка к американским картинам класса «B». Однако студенты замечают настойчивую романтическую музыку в классических американских мелодрамах, таких как «Милдред Пирс», которая в свое время была «неслышной». Очевидно, что при

³ Mickey-Mousing is the Hollywood term for musical imitation of visual action—for example, rising staccato notes to accompany the image of a character running upstairs. The term derives from the frequent musical imitation of action in the Mickey Mouse cartoons of the late 1920s. / Микки-маусинг — голливудский термин, обозначающий музыкальную имитацию визуального действия, например, восходящие звуки стаккато, сопровождающие кадры, где персонаж бежит вверх по лестнице. Музыкальная имитация действия часто использовалась в мультфильмах про Микки-Мауса конца 1920-х годов, откуда и возник этот термин.

It is for this reason that Amy Herzog treads problematic ground in her recent book, where in a short passage she itemizes specific devices that tend to make music “heard” in a film. Here are the cases of nondiegetic music that she identifies:

1. Some film scores “refuse to remain subservient”; for example, *Vertigo* and *Psycho* (dir. Alfred Hitchcock, 1958 and 1960)
2. Some musical themes are insistently “heard”; one assumes she would include something like the 2-note shark motif in *Jaws* (dir. Steven Spielberg, 1975)
3. Anempathetic music (Michel Chion’s term) draws attention to itself. Anempathetic music is incongruous or inappropriate diegetic music—an example, she writes, would be a frothy pop song that is oblivious to the murder scene it accompanies [2]⁴.

Most will agree that anempathetic music—music that “doesn’t care,” as Chion puts it, creates such heavy irony that it is impossible to miss [1]. Assertive scoring and noticeable themes are more debatable cases, more relative: my Alexander Nevsky score might be your *Vertigo* score. The real question, then, is what is heard of scoring, what makes it noticeable or not. Even songs with lyrics presented nondiegetically have become such standard fare that it is not clear to what extent they are “heard.”

My book *Unheard Melodies* held as a lynchpin of its use of psychoanalytic theory (which was a la mode in the 1980s) that classical film music goes unnoticed. I compared cinema to hypnosis, since both cinema and hypnosis induce a kind of trance (at least, in the willing subject). I wrote,

The trusting subject (trusting the hypnotist, trusting the system of film narrative) removes defenses to accessing unconscious fantasies. The hypnotist has his/her induction methods: soothing voice, repetition, rhythm, suggestion of pleasantly enveloping imagery, and focusing the subject’s attention on one thing to the exclusion of others. Likewise, narrative cinema has its own ‘induction methods’--including the suggestiveness

взаимодействию художественных условностей с историческими обстоятельствами, в которых протекает процесс «слуховидения», сама система взглядов на то, что слышно, а что нет, ретроактивно изменяется.

Именно это позволило Эми Херцог очертить область исследования своей недавно вышедшей книги. В ней она кратко перечисляет особые приемы, благодаря которым музыка в фильме делается «слышимой». Она выделяет следующие варианты использования недиегетической музыки:

1. В некоторых фильмах закадровая музыка «отказывается выполнять подчиненную роль»; пример - «Головокружение» и «Психо» (*Vertigo* и *Psycho*, реж. Альфред Хичкок, 1958 и 1960)
2. Некоторые музыкальные темы постоянно «слышны»; одна из таких тем, по ее мнению — нечто похожее на мотив акулы из двух звуков в фильме «Челюсти» (*Jaws*, реж. Стивен Спилберг, 1975)

3. Анэмпатическая музыка (термин Мишеля Шиона) перетягивает внимание на себя.

Анэмпатическая музыка — это диегетическая музыка, которая в данной ситуации звучит неуместно; в качестве примера она приводит легкомысленную популярную песню, которая, как ни в чем не бывало, сопровождает сцену убийства [2].

Большинство согласится, что анэмпатическая музыка — музыка, которая «живет своей жизнью» (по определению Шиона), создает ощущение настолько едкой иронии, что ее невозможно пропустить [1]. Чрезмерно «выпуклая» закадровая музыка и слишком заметные темы — понятия более спорные: моя музыка к «Александру Невскому» может оказаться вашей музыкой к «Головокружению». Истинный вопрос, таким образом, заключается в том, что делает закадровую музыку заметной или незаметной. Даже песни с текстом, появляющиеся в качестве недиегетической музыки, стали настолько привычны, что неясно, в какой степени они «слышны».

Ключевой идеей моей книги «Неслышные мелодии», основанной на положениях модной в 1980-е годы психоаналитической теории, была мысль о том, что классическая киномузыка остается незаметной. Я сравнивала кино с гипнозом, так как и просмотр фильма, и гипноз погружают в состояние некоего транса (по крайней мере того, кто к этому стремится). Я писала, что

Доверчивый субъект (верящий гипнотизеру иливерящий системе киноповествования) снимает барьеры, сдерживающие бессознательные фантазии. Гипнотизер владеет своими методами погружения в транс: успокаивающий голос, повторение, ритм, приятные образы, в которые он предлагает погрузиться, привлечение внимания пациента к какой-то детали, которая выделяется из всего

⁴ Herzog’s book conducts a Deleuzian exploration of “musical moments” in film. / В книге Херцог проводится исследование «музыкальных моментов» в фильме в духе Делёза.

and channeling effects of music. Film music lowers thresholds of belief.

Further, I wrote that film music relaxes the censor, that it allows us to no longer find the action onscreen as unbelievable, unacceptably violent or intimate as it is. Music that is noticed--that calls attention to itself, that swings away from the trance-inducing effect and toward the censor or the reality principle, disturbs this immersion in the trance.

My argument led to this conclusion: “most fiction films relegate music to the viewer’s sensory background, that area least susceptible to rigorous judgment and most susceptible to affective manipulation.” If we notice the music, the game is up.

It is clear in retrospect that the implied model of the filmgoer in this argument, just as it is in the comments by Steiner and Sabaneev, is a unitary subject, a filmgoer incapable of shuttling back and forth between being in the story, in the trance, identifying with the story and/or the characters, and being outside it at the same time. I wrote that the great pleasure of classical cinema is that all of its elements, from camera positioning and editing to music, conspire to put a story on a silver platter for the moviegoer. However, this “for-me-ness” needs not exclude the pleasures of being outside the narrative at the same time. The model of the filmgoer that is more accurate, certainly at least since the 1960s, is not a unitary subject, but a multitasker who is perfectly capable of experiencing the film on multiple levels. *Moulin Rouge* (dir. Baz Luhrmann, 2001), for example, is a film whose structured ironies and stylistic excesses delight viewers in one way, and whose melodrama drives many to tears at the same time. One enjoys it both from outside and inside. Spectatorship itself has changed over the years (if it ever was indeed unitary); there is little question that audiences today are thoroughly accustomed to multitasking, receiving films both inside and outside simultaneously.

This is not the occasion to trace the historical evolution of conventions of scoring, but we should mention two noteworthy examples of composers and directors in the sound era who resisted the dominant Hollywood aesthetic. One notable case was the German composer Hanns Eisler, whose famous *Composing for the Films* denounced the aesthetic of subservience, essentially claiming that this mode of scoring makes viewers into passive idiots. Today we are still jolted by music in his film scores. Take *Night and Fog* (1955), Alain Resnais’

остального. Подобно этому, кинематографический нарратив обладает собственными «способами погружения в транс», в том числе, способность музыки активно воздействовать на подсознание, вызывая ассоциации. Киномузыка снижает порог внушаемости.

Далее я писала, что киномузыка ослабляет внутреннего цензораⁱⁱ, благодаря чему экранное действие больше не кажется нам таким уж неправдоподобным, неприемлемо жестоким или интимным, как на самом деле. Заметная музыка — музыка, которая привлекает внимание к себе самой, которая, вместо того, чтобы вызывать транс, работает на цензора или согласно правилам реализма, разрушает гипнотическое состояние. В результате я пришла к выводу, что: «в большинстве художественных фильмов музыка относится к разряду фоновых ощущений зрителя, эта область менее всего поддается строгому восприятию рассудком и более всего — аффективному манипулированию». Если мы замечаем музыку, игра проиграна.

По прошествии времени стало ясно, что эти рассуждения, так же, как и комментарии Штайнера и Сабанеева, подразумевают модель кинозрителя — целостного субъекта. Такой кинозритель неспособен перемещаться туда-сюда, находиться внутри истории, в состоянии, близком ко сну, идентифицируя себя с сюжетом и/или героями, и в то же время быть вне ее. Я писала, что классические фильмы приносят удовольствие, потому что все их элементы, начиная с положений камеры и монтажа, и заканчивая музыкой, объединяются, чтобы кинозритель увидел на голубом экране историю. Однако, принцип «для-меня» не должен исключать радости от одновременного нахождения вне повествования. Более точная, по крайней мере, с середины 1960-х годов, модель кинозрителя — не целостный субъект, а «многозадачный механизм», он прекрасно может воспринимать фильм на нескольких уровнях. Например, фильм «Мулен Руж» (*Moulin Rouge*, реж. Баз Лурманн, 2001) вызывает у публики восторг своей внутренней иронией и стилистическими шалостями, и в то же время его мелодраматический сюжет многих заставляет плакать. Зритель получает удовольствие, и от содержания фильма, и от его формы. Сам процесс просмотра изменился с течением времени (если он вообще когда-либо был единым). Сегодня практически не вызывает вопросов факт, что современная аудитория вполне освоилась с многозадачностью и воспринимает фильмы одновременно изнутри и извне.

В этой статье мы не будем проследивать историческую эволюцию условностей киномузыки, однако следует отметить двух композиторов и режиссеров звуковой эры, которые сопротивлялись доминирующей голливудской эстетике. Один из них — немецкий композитор Ганс Эйслер, чья знаменитая работа «Сочиняя музыку к фильмам» отвергала эстетику подчинения, утверждая, что такого рода сопровождение превращает зрителей в пассивных идиотов. Сегодня нам по-прежнему нравится его

documentary about the Holocaust, as an example. A conventional Hollywood composer of the era would likely have provided ominous, low, minor-key orchestral music, “interpreting” and paralleling the images. Instead, for a sequence in which Resnais shows the Nazi war machine shifting into action with Hitler and Goering giving commanding speeches, Eisler scores a lone, high violin. And in a montage sequence showing the gruesome collections of items the Nazis harvested from the thousands killed at Auschwitz, Eisler again chooses a winsome duo of flute and clarinet. Each of these musical strategies contributes to the images in an unconventional way, the way poetry makes us work harder than does prose; we are obliged to think about the statement made by the music. For example, does the violin with the shot of Hitler suggest his absurdity--a suggestion it would perhaps be tasteless to put into language? or the eerie improbability of this cult of death? Eisler’s score goes beyond Amy Herzog’s idea of scores like *Vertigo* that don’t remain subservient. This music makes no sense to the filmgoer who is unable to let go of conventional expectations.

Godard’s films are emblematic of the impulse to break the Hollywood code of subservience as well. Already in *Breathless*, his first feature, he set about to unmask the arbitrariness of all kinds of standard filmmaking practices, and this included freeing music from its usual servitude to the image. Throughout his career, he has given music a modernist place of honor. In *Vivre sa vie* (1962) he began ostentatiously interrupting musical lines in mid-phrase--something Hollywood, in its concern for continuity and “inaudibility” of music, did not dare. Godard also uses musical quotations of all kinds, aiming to cause viewers to wonder what this music is and why it is placed there—the very situation Max Steiner would have feared. Sometimes “background music” in Godard’s films is dialed up far too loud, drowning out dialogue, in a direct affront to the mandate to make the speaking voice intelligible at all costs. Godard has us hear a Schubert chamber piece while characters onscreen rob a bank; or characters might break into song, accompanied by an orchestra, but with none of the other usual trappings of musicals to go along. Anyone familiar with Godard’s work is aware of his films’ prodigious play with music, his effort to open music up to conscious hearing.

In Hollywood, too, music has greatly evolved since the heyday of the model of music as servant. Two most significant changes since the 1960s: first, film music opened up to an array of styles--just about every musical idiom has now been used for the soundtrack, from jazz

киномузыка. Возьмем, к примеру, документальный фильм Алена Рене «Ночь и туман» (*Night and Fog*, 1955) о Холокосте. Среднестатистический голливудский композитор, скорее всего, написал бы зловещую, минорную оркестровую музыку, звучащую в низком регистре, «объясняющую» и дублирующую изображение. Вместо этого, в эпизоде, где Рене показывает нацистскую военную машину, приводимую в движение приказами Гитлера и Геринга, Эйслер использует одинокий, высокий голос скрипки. В подборке кадров, демонстрирующих отвратительные горы предметов, которые нацисты забрали у тысяч убитых в Аушвице, Эйслер снова выбирает приятный дуэт флейты и кларнета. В обоих случаях эти музыкальные находки дополняют изображение нестандартным способом, заставляя нас думать о том, что стоит за музыкой. Например, заключается ли в звучании скрипки, сопровождающем кадр с изображением Гитлера, намек на его нелепость – намек, быть может, прозвучавший бы безвкусно, будучи облеченным в слова, – или на ужасающее неправдоподобие этого культа смерти? Музыка Эйслера выходит за рамки идеи Эми Херцог о закадровой музыке типа «Головокружения», которая «отказывается подчиняться». Для кинозрителя, не способного выйти за рамки привычных ожиданий, такая музыка не имеет смысла.

Фильмы Годара так же можно считать знаковыми в стремлении разрушить голливудский кодекс подчинения. Уже в первом полнометражном фильме «На последнем дыхании», он предпринимает некоторые шаги, чтобы разоблачить произвольность любых стандартных кинематографических практик, и среди них — освобождение музыки от ее обычного подчинения изображению. На протяжении всего своего творческого пути он отводил музыке модернистское почетное место. В «Жить своей жизнью» (*Vivre sa vie*, 1962) он начал нарочито обрывать музыкальные линии в середине фразы — на что Голливуд, приверженный концепции протяженности и «незаметности» музыки, не отваживался. Так же Годар использовал всевозможные цитаты, добиваясь того, чтобы зрители захотели узнать, что это за музыка, и почему она здесь используется (именно этого побоялся бы Макс Штайнер). В фильмах Годара «фоновая музыка» иногда звучит слишком громко, заглушая диалог — прямой вызов требованию, чтобы говорящий голос был слышен любой ценой. Годар заставляет нас слушать камерную пьесу Шуберта в то время, как герои грабят банк; его герои могут вдруг начать петь под аккомпанемент оркестра, но без каких-либо других сопутствующих элементов мюзикла. Каждый, кто знаком с творчеством Годара, знает об удивительной игре со звуком в его фильмах, об усилиях, которые он предпринимал, чтобы музыка воспринималась сознательно.

В Голливуде музыка так же сильно эволюционировала со времен расцвета модели «музыки-служанки». Два самых значительных изменения, произошедших с 1960-х годов: во-первых, киномузыка стала стилистически

to atonal music to foreign ethnic musics, aided and abetted by electronic and digital become widespread—that is, a song that is not being performed onscreen, but as scoring. The introduction of the nondiegetic pop song challenged the notion that filmgoers are unable to listen to a song’s musical logic and its lyrics at the same time as attend to the story onscreen. At first, these “soundtrack songs” were much noticed, but now that they are part and parcel of both film and television drama, they, too, have become less “heard”.

The wide range of styles and formats of music in contemporary film thus raises a new question. In this constantly evolving film-musical environment --where my students do not notice Godardian tricks with narrative, or the ironic genre play that used to be so new, or nondiegetic songs, or the quotation of preexisting music--, what does it take to make music more heard in the era when we have heard everything?

A most exciting director in the family that includes Godard, Tarantino, and others who have sought to renew the heardness of film music, is Paul Thomas Anderson, whose best-known films are *Boogie Nights* (1997), *Magnolia* (1999), *Punch-Drunk Love* (2002), *There Will Be Blood* (2007), and *The Master* (2012). By the time he made *Magnolia*, Anderson was using music as audaciously and experimentally as Godard--but in the very heart of Hollywood.

To illustrate his approach, consider *Punch-Drunk Love* (2002), a film that did not do well at the box office because it foiled expectations. It was billed as a comedy, and starred the comic actor Adam Sandler, but its cinematic language and tone were too unusual. Sandler plays a man who owns a plumbing-accessories business. Outwardly self-effacing, Barry is riddled with anxiety. In a long sequence that takes place at his warehouse, he struggles to handle several serious distractions all at once—a telephone call from his bank regarding credit cards, a prostitute who has obtained his phone number and is harassing him, the arrival of his sister with an attractive woman. The usual demands of his job also intrude on him, and there are other subplots including a small pipe organ and many cases of pudding, too complicated to explain. The musical scoring for this entire part of the film is actually designed to frustrate viewers, and there is no doubt that people notice it. It is a kind of concrete musical score, with overtly electronic sounds, percussion both regular and irregular--a chime, snare drums, timpani, electronic growls, scrapings, a marimba sound. Anderson violates the usual relationship of music to speech; the pitch and rhythm of the score mix almost indiscriminately with sounds such as ringing phones, and with voices. The scoring almost entirely drowns out the dialogue. Narrative surprises occur, such as a cargo loader vehicle in the warehouse loudly crashing and spilling boxes; all the while, this

разнообразной — сегодня в саундреках используются элементы практически всех музыкальных стилей, от джаза до атональной и этнической музыки, чему поспособствовали широко распространенные электроника и цифровые технологии, так что песня, которая не исполняется на экране, звучит в записи. Введение недиегетических популярных песен изменило точку зрения, согласно которой кинозрители неспособны воспринимать музыкальную логику и текст песни и одновременно следить за историей на экране. Во-первых, эти «закадровые песни» были более заметны [чем просто фоновая музыка — пер.], но, став частью кино- или телевизионного драматического фильма, они стали менее «слышимы». Разнообразие музыкальных стилей и форматов в современных фильмах, таким образом, вызывает новый вопрос. В постоянно изменяющейся кино-музыкальной среде — где мои студенты не замечают годаровских трюков с нарративом, или иронической игры с жанром, которая когда-то была столь новой, ни недиегетических песен, ни цитат из ранее существовавшей музыки — что делает музыку более слышимой в эпоху, когда мы слышали все?

Самый поразительный режиссер, входящий в ту же группу, что и Годар, Тарантино и другие, размышлявшие о том, как вновь сделать музыку заметной — Пол Томас Андерсон, автор известных фильмов «Ночи в стиле буги» (*Boogie Nights*, 1997), «Магнолия» (*Magnolia*, 1999), «Любовь, сбивающая с ног» (*Punch-Drunk Love*, 2002), «Нефть» (*There Will Be Blood*, 2007), «Мастер» (*The Master*, 2012). Ко времени создания «Магнолии» Андерсон работал с музыкой так же дерзко и экспериментально, как Годар — но в самом сердце Голливуда.

Чтобы проиллюстрировать его подход, обратимся к фильму «Любовь, сбивающая с ног», который провалился в прокате, так как он обманул зрительские ожидания. Он был выпущен, как комедия, с комическим актером Адамом Сэндлером в главной роли, но его кинематографический язык и тональность были слишком неожиданными. Сэндлер играет человека, который занимается продажей деталей для сантехнического оборудования. Внешне Барри очень скромн, однако его все время что-то грызет. В длинном эпизоде на складе, он изо всех сил пытается справиться сразу с несколькими раздражающими факторами — звонком из банка по поводу кредитных карт, надоедливой проституткой, доставшей его номер телефона, и появлением сестры, которая приводит с собой привлекательную женщину. Кроме этого, в его жизнь вторгаются повседневные рабочие хлопоты, и еще множество побочных линий, включая маленький орган и кучу пудингов, появление которых слишком трудно объяснить. Назначение закадровой музыки в этом эпизоде — сбить зрителей с толку, и люди, вне всякого сомнения, замечают ее. Это в некотором роде «конкретная музыка», с откровенно электронными звучаниями, обычными и не очень ударными — малым барабаном, литаврами, электронным рычанием, скрежетом, маримбой. Андерсон нарушает привычные соотношения

half-music, half-random noise obfuscates rather than clarifies.

The scoring is subjective in *Punch-Drunk Love*. Only the music tells us that it is monstrously difficult for the character to converse with the pretty woman, and to retain his chain of thought in a sane manner. Few films show such audacity in making comedy--which normally demands detachment from the feelings of the comic character--and at the same time putting us inside the character's head.

Anderson's fifth film, *There Will Be Blood*, is a tale of a larger-than-life American capitalist whose fortunes rose at the turn of the twentieth century. What Orson Welles did for the newspaper tycoon Charles Foster Kane, Paul Thomas Anderson does for the discovery and exploitation of oil in his portrait of the oilman Daniel Plainview.

While much of Jon Brion's musical scoring for the film behaves in a relatively "subservient" manner, using stringed instruments in dissonance and mostly thin musical textures to underline scenes of the work of prospecting for minerals and oil in the unforgiving western landscape, a scene showing a ceremony inaugurating an oil well uses pre-existing music in a remarkable way. Daniel Plainview summons the people of the pioneer town to the new oil well, and the well is turned on for the first time. The music that breaks out on the soundtrack is the final movement of Brahms' D major violin concerto. The Brahms does not function to give access to Daniel's subjectivity, as does the scoring in *Punch-drunk Love*, nor does it quite fit the film's setting. Its triumphal tone is appropriate; but the mismatch in styles, between the realism of the hardscrabble western visuals and the music's European refinement, suggests a willful auteur signature. The narrative moment is fraught, because the local minister is being upstaged, the trusting townsfolk have signed on to an oil-drilling enterprise that will ruin their lives, and Daniel Plainview is deceiving everyone into believing he's a benevolent capitalist and family man. Is the magnificent violin concerto lying, somehow, in cahoots with Daniel's false benevolence and empty promises?

If the Brahms were diegetic, being played on a Victrola in the scene, we would be able to enjoy it, to "forgive" it as the townsfolk's gesture toward a grand ceremony, as they play one of the few records they have brought to this place. But its status as nondiegetic abets the sense that a willful mismatch is being set up by the film's creators.

музыки и речи; высота и ритм закадровой музыки практически незаметно смешиваются с такими звуками, как телефонные звонки и голоса. Закадровая музыка почти полностью заглушает диалог. В тот момент, когда погрузчик неожиданно с грохотом врывается в коробки, такая наполовину музыка, наполовину беспорядочный шум скорее, озадачивает, чем проясняет что-либо.

В фильме «Любовь, сбивающая с ног» закадровая музыка субъективна. Только музыка показывает, как чудовищно сложно герою общаться с хорошенькой женщиной и сохранять обычный ход мыслей.

Немногие фильмы отваживаются в комедии — для которой характерно, скорее, отвлечение от чувств комического героя — позволить зрителю ощутить, что происходит в голове персонажа.

Пятый фильм Андерсона, «Нефть», сказка о невероятном американском капиталисте, чье состояние выросло на рубеже XIX и XX веков. То же, что удалось Орсону Уэллсу в отношении медиамагната Чальза Фостера Кейна, Пол Томас Андерсон сумел сделать в отражении образа нефтяного гиганта Дэниела Плэйнвью и открытия и эксплуатации нефти.

Хотя большая часть закадровой музыки, созданной Джоном Брайоном, работает в относительно «подчиненной» манере, используя струнные инструменты в диссонантной и преимущественно разреженной музыкальной ткани в сценах поиска минералов и нефти на фоне пустынных западных ландшафтов, в эпизоде, где показана церемония открытия нефтяного месторождения, используется заимствованная музыка, трактованная довольно примечательным образом. Дэниел Плэйнвью собирает жителей городка первопроходцев возле впервые запущенной новой нефтяной скважины. Из саундтрека вырывается финальная часть Концерта для скрипки D-dur Брамса. Музыка Брамса не отражает субъективного состояния Дэниела, как это делает закадровая музыка в «Любви, сбивающей с ног», и не очень хорошо сочетается с атмосферой фильма. Ее триумфальное звучание приемлемо, однако несоответствие стилей — реалистичных образов тяжелого труда, характерных для жанра вестерна, и утонченной европейской музыки — указывает на авторский умысел. Это очень напряженный момент повествования: местный министр стоит в глубине сцены, наивные городские жители подписали разрешение на создание нефтедобывающего предприятия, которое разрушит их жизни, и Дэниел Плэйнвью обманывает всех, заставляя поверить, что он великодушный капиталист и хороший семьянин. Можно ли считать, что великолепный скрипичный концерт жлет, вступая в сговор с Дэниелом, его фальшивой щедростью и пустыми обещаниями?

Если бы музыка Брамса была диегетической, например, исполнялась на Виктроле на сцене, мы могли бы просто наслаждаться ею, «простить» ее, как рядовой жест жителей города во время важной церемонии, где они ставят одну из немногих имеющихся у них записей. Однако ее недиегетический статус позволяет подумать, что

A bit later in the film, an oil well catastrophically explodes with no warning. Daniel leads the men to deal with the infernal well. Similarly to the intrusive music in *Punch-drunk Love*, the dialogue is nearly drowned out by an extraordinary throb of percussion and atonal strings. Daniel's reaction to the catastrophe is to realize that there are vast oil reserves underground, and that since he owns all the land, he now going to be fabulously rich. In his joyful greed, he is oblivious to his son who has been wounded in the explosion, and the shot silhouetting him and his deputy against the fire reminds us of depictions of the devil in the dance of death. The scores in this sequence and in *Punch drunk Love* have different composers--Jonny Greenwood and Jon Brion, respectively. The fact that both sequences behave in similar ways, that is, in each sound mix music overwhelms the soundtrack, indicates the full authorial intent and control of Anderson. His further experiments in *Magnolia* (a song on the soundtrack to which all twelve major characters are inexplicably able to sing along) and in *The Master* (a beautifully lush theme that refuses to "fit" the scenes it accompanies) attest to his sensitivity to music and his desire to foreground it in uncharacteristic ways.

I began with the idea of background music, this zero-degree functional music designed to occupy the rear of consciousness, in order then to consider what people tend to hear and not hear in the film experience. I have made many sweeping generalizations: I am well aware, for example, that millions of people do notice music in movies, one proof being the lively market for movie soundtrack albums. And there exist entire genres--think of the *Star Wars* films or the theme songs for James Bond films--that make a spectacle out of music, so that we cannot help but know and recognize those tunes. So both the degree of the filmgoer's orientation to music and films and music themselves allow for great variation in the consequent tendency to attend or not to film scoring.

But the general outlines are still defensible, I think. At one end of the film scoring continuum music is the humble servant, which according to the conventions of a given era is not so much the focus of attention as the modest explicator of story and intensifier of mood. At the other end lie the bold experimenters—I have cited the examples of Hanns Eisler, Jean-Luc Godard, and Paul Thomas Anderson--who move the scoring from background to foreground, who set out to make us consciously feel the physicality and texture of music with images, and the strong poetic potential for meaning as they interact.

намеренная несочетаемость была частью замысла создателей фильма.

Немного позднее по ходу фильма нефтяная скважина неожиданно взрывается. Дэниел ведет людей, чтобы справиться с адским источником. Подобно вторгающейся музыке из «Любви, сбивающей с ног», диалог практически полностью заглушается колоссальным биением ударных и атональных струнных. В результате катастрофы Дэниел понимает, что под землей находится обширное нефтяное месторождение, а так как вся земля принадлежит ему, он будет сказочно богат. В своей алчной радости он забывает о сыне, который был ранен при взрыве, и кадр, где на фоне огня видны силуэты его и его помощника, напоминает изображения дьявола, исполняющего танец смерти. Закадровая музыка к этому эпизоду и к «Любви, сбивающей с ног» написана разными композиторами — Джонни Гринвудом и Джоном Брайоном, соответственно. Однако, то что оба эпизода устроены аналогичным способом, то есть, в каждом из них смесь звуковых эффектов и музыки заполняет весь саундтрек, указывает на авторское намерение и контроль Андерсона. Его дальнейшие эксперименты в «Магнолии» (записанная на саундтрек песня, которую двенадцать главных действующих лиц, непонятно как, поют все вместе) и в «Мастере» (роскошная тема, совершенно «не подходящая» сцене, которую она сопровождает) свидетельствует о его музыкальности и желании вывести музыку на первый план с помощью нестандартных решений. Я начала с идеи о фоновой музыке, которая есть абсолютный нуль функциональной музыки, и чье предназначение — быть вытесненной на периферию нашего сознания, чтобы затем выяснить, что люди слышат и не слышат при просмотре фильма. Я сделала много широких обобщений: к примеру, я прекрасно понимаю, что миллионы людей замечают музыку в фильмах, доказательство тому — оживленный рынок саундтреков к фильмам, выпущенных в виде отдельных альбомов. Существуют целые жанры — вспомним «Звездные войны» или тематические песни к фильмам о Джеймсе Бонде — которые из музыки делают нечто вроде зрелища, нам ничего не остается, как узнать и признать эти мелодии. Так что степень ориентации кинозрителя на музыку, так же как и фильмы и музыка как таковые, влияют на огромный разброс в тенденции замечать или нет закадровую музыку. Тем не менее, я думаю, что основные принципы остаются оправданными. С одной стороны, непрерывная закадровая музыка — неприметный слуга, который, в соответствии с условностями отдельно взятого периода, должен привлекать не больше внимания, чем это нужно для прояснения сюжета и подчеркивания настроения. На другом полюсе находятся смелые экспериментаторы — я приводила в пример Ганса Эйслера, Жана-Люка Годара, Пола Томаса Андерсона — которые выдвигали закадровую музыку с позиции фона на первый план, работая над тем, чтобы заставить нас осознать энергетику и своеобразие музыки наряду с изображением, а так же сильный поэтический и

<p>My final generalizations consist of a summary of the factors that do tend to make music heard today:</p> <ul style="list-style-type: none"> - We tend to hear technical mistakes, or plainly bad music. - The second way of making music heard is using recognizable, pre-existing music. - Third, and the most interesting category, is intentional use of music to work against convention, usually for some kind of intellectual effect--what Eisenstein might call intellectual montage. The examples from Eisler, Godard, and Anderson use music in this way. It should be emphasized that such unconventional, heard music may engage the intellect, but it can still be emotional, in ways that can be even more intensely dramatic than conventionally emotional scoring. Eisler's little violin in <i>Night and Fog</i> pierces the heart, and Jonny Greenwood's crazy amalgam in <i>Punch-Drunk Love</i> makes us feel the main character's utter panicked disarray. <p>Critical debates about the positioning of musical scoring in narrative film, and in all audiovisual narrative media for that matter, will continue. My remarks are not intended to provide definitive answers to the question of whether music is ancillary (or not) to an audiovisual narrative. The questions, and points of disagreement, are more productive than any certainties.</p> <p>Bibliography:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Chion M. <i>Audio-Vision: Sound on Screen</i>. Translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994. 2. Herzog A. <i>Dreams of Difference, Songs of the Same</i>. University of Minnesota Press, 2010. 3. Gorbman C. <i>Unheard Melodies: Narrative Film Music</i>. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1987. 4. Neumeyer D. <i>Performances in Early Hollywood Sound Films: Source Music, Background Music, and the Integrated Sound Track</i> // <i>Contemporary Music Review</i>, 19, no. 1 (2000). Pp. 37-62. 5. Sabaneev L. <i>Music for the Films</i>. London: Pitman & Sons, 1935 // Mervyn Cooke, ed., <i>The Hollywood Film Music Reader</i>. New York: Oxford University Press, 2010. 6. Spring K. <i>Saying it with Song</i>. New York: Oxford University Press, 2013. 7. Steiner M. <i>Scoring the Film [1937]</i> // Mervyn Cooke, ed., <i>The Hollywood Film Music Reader</i>. New York: Oxford University Press, 2010. 	<p>смыслообразующий потенциал, которым обладает их взаимодействие.</p> <p>В заключении я хотела бы суммировать факторы, благодаря которым мы сегодня воспринимаем музыку в фильме:</p> <ul style="list-style-type: none"> □ мы слышим технические ошибки, либо откровенно плохую музыку; □ второй способ сделать музыкальное сопровождение слышимым — использование ранее существовавшей музыки; □ третья, и самая интересная категория — намеренное использование музыки против правил, обычно для достижения интеллектуального эффекта. Эйзенштейн, возможно, назвал бы это интеллектуальным монтажом. В примерах из фильмов Эйслера, Годара и Андерсона музыка трактуется именно таким способом. Следует подчеркнуть, что такая неконвенциональная, слышимая музыка может заставить включиться интеллект, но она может оказывать и эмоциональное воздействие, возможно, еще более сильное, чем стандартная киномузыка. Эйслеровская маленькая скрипка в фильме «Ночь и туман» проникает в самое сердце, а безумная смесь Джонни Гринвуда в «Любви, сбивающей с ног» позволяет нам ощутить крайнее замешательство и панику главного героя. Критические споры о положении закадровой музыки в художественных фильмах, и во всех нарративных аудиовизуальных медиа, еще будут продолжаться. В своих наблюдениях я не собиралась дать исчерпывающий ответ на вопрос, выполняет ли музыка вспомогательную роль в аудиовизуальном нарративе, или нет. Вопросы, так же, как и спорные моменты, более полезны, чем утверждения. <p>Источники:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Chion M. <i>Audio-Vision: Sound on Screen</i>. Translated by Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994. 2. Herzog A. <i>Dreams of Difference, Songs of the Same</i>. University of Minnesota Press, 2010. 3. Gorbman C. <i>Unheard Melodies: Narrative Film Music</i>. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1987. 4. Neumeyer D. <i>Performances in Early Hollywood Sound Films: Source Music, Background Music, and the Integrated Sound Track</i> // <i>Contemporary Music Review</i>, 19, no. 1 (2000). Pp. 37-62. 5. Sabaneev L. <i>Music for the Films</i>. London: Pitman & Sons, 1935 // Mervyn Cooke, ed., <i>The Hollywood Film Music Reader</i>. New York: Oxford University Press, 2010. 6. Spring K. <i>Saying it with Song</i>. New York: Oxford University Press, 2013. 7. Steiner M. <i>Scoring the Film [1937]</i> // Mervyn Cooke, ed., <i>The Hollywood Film Music Reader</i>. New York: Oxford University Press, 2010.
---	---

Перевод Татьяны Сапегинной, Елены Борисовой

ⁱ В авторском написании - «*an*-aesthetic», «не-эстетичный». Имеется в виду игра слов: «*anaesthetic*» в английском языке означает «анестетик» (анестезия), «*aesthetic*» - «эстетичный» (прим. пер.).

ⁱⁱ Термин из теории психоанализа (прим. пер.).