

Ю. МИХЕЕВА

ЭСТЕТИКА ЗВУКА В СОВЕТСКОМ
И ПОСТСОВЕТСКОМ
КИНЕМАТОГРАФЕ

Юлия Михеева

**Эстетика звука в советском и
постсоветском кинематографе**

«ВГИК»

2016

УДК 778.5.04.071:78
ББК 85.374

Михеева Ю. В.

Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе /
Ю. В. Михеева — «ВГИК», 2016

ISBN 978-5-87149-193-5

Монография посвящена многоаспектному рассмотрению звука в отечественном кинематографе. Начиная с первых десятилетий существования кино, интерес теоретиков к этой области кинотворчества сводился к двум общим вопросам: что делает звук в фильме? (т.е. каковы смыслы соединения звука с визуальным рядом, функционирования звука в кадре и за кадром) и как звук это делает? (т.е. каковы формы и способы образования этих смыслов). С развитием и усложнением художественного языка киноискусства, в особенности с появлением авторского кинематографа, включенного в обширное поле интертекстуальных связей, перед исследователем с неизбежностью встает и еще один вопрос: почему так в фильме использован звук? Автор пытается ответить на этот вопрос, вникая в специфику режиссерской эстетики. Книга адресована теоретикам и практикам кино, студентам высших учебных заведений в сфере кинематографии, а также читателям, интересующимся теоретическими проблемами киноискусства.

УДК 778.5.04.071:78

ББК 85.374

ISBN 978-5-87149-193-5

© Михеева Ю. В., 2016

© ВГИК, 2016

Содержание

Введение	6
Глава I	10
Изоморфизм визуального и аудиального рядов в немом фильме.	11
Становление авторства в звуковом решении фильма	
Проблема аутентичности звукового решения фильмов	17
дозвукового периода	
Конец ознакомительного фрагмента.	19

Юлия Михеева
Эстетика звука в советском и
постсоветском кинематографе

Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова
Научно-исследовательский институт киноискусства ВГИК

*Монография публикуется по решению ученого совета Научно-исследовательского
института киноискусства ВГИК*

Рецензенты:

доктор искусствоведения Н.А. Цыркун

доктор философских наук В.И. Самохвалова

Введение

Существует ли звук в современном звуковом кино? Вопрос парадоксален только на первый взгляд. Казалось бы, с развитием звукозаписывающих и звуковоспроизводящих технологий, с одной стороны – и под влиянием глобалистских транскультурных процессов, с другой, в мировом художественном пространстве создалась ситуация колоссальной свободы для выражения авторских идей в кинопроизведении. Безусловно, звук в кино есть как потенциально любая, самая фантастическая авторская идея, воплощенная технически почти совершенным образом.

Однако другая существенная сторона вопроса не дает нам предаваться эйфории в отношении звукозрительных возможностей кинематографа. Вспомним слова английского философа Джорджа Беркли: «Существовать – значит быть воспринимаемым». Кинопроизведение не существует без зрителя. В свою очередь можно сказать, что звук в кино осуществляется, когда он воспринимается зрителем, эстетически переживается им. Когда послание автора через звук находит живой отклик в зрителе. Но сегодня средний возраст наиболее активного кинозрителя неуклонно снижается, приближаясь к подростковому. Режиссер, работающий для этой аудитории, вынужден использовать звук в ограниченном диапазоне его эстетических возможностей – в основном как «направителя эмоций», своего рода «психагога» (это мы наблюдаем, прежде всего, в голливудской кинопродукции, изобилующей закадровой комментирующей музыкой, что, впрочем, вовсе не говорит о ее низком качественном уровне), а иногда и «фокусника», поражающего чудесами саунд-дизайна. Такой ограниченный звуковой функционал диктуется пределом культурного, образовательного и психологического «порога восприятия» массового зрителя. Не последнюю роль в звуковом (в первую очередь музыкальном) решении фильма играет и удачно сработавший однажды звуковой прием, становящийся в дальнейшем своего рода штампом в работе даже выдающихся кинокомпозиторов и, таким образом, также иногда (часто по воле продюсера) ограничивающим режиссера в его творческих исканиях.

Но даже если оставить в стороне возрастную проблему киноаудитории, нужно признать, что в последние десятилетия в мировом культурном пространстве произошла смена парадигмы, повлиявшая на массового, в том числе вполне взрослого зрителя самым явным образом. На смену культуре пришла *пост-культура* (термин философа-эстетика Виктора Бычкова). Логоцентричность культурного пространства еще недавнего прошлого уступает место различным формам визуальности. Изменилась и структура образования, ориентированная ранее на системность, культурную преемственность, сакральный статус классики, традиции, эстетической и этической нормы. Теперь в ходу мозаичная, «фрагментарная» образованность, эстетика визуальных, быстро сменяющих друг друга объектов («клиповость» сознания), отсутствие преклонения перед классическими образцами искусства, включаемыми в общий внеиерархический контекст современного искусства. Скорость художественной рецепции (в частности кинозрителя) существенно увеличилась; молодой зритель уже *физически* не настроен и не способен на длительный процесс эстетического восприятия, связанный с логическим выстраиванием семантических связей внутри сложного кинематографического диегезиса, с соотношением авторского слова, слышимого им с экрана, со своим культурным опытом (которого по большей части и нет). В этом, кстати, состоит существенный «конфликт поколений»: старшее поколение остается в «прошлом» культурном поле, предполагающем и более медленную скорость культурного диалога, и меньшую силу звукового воздействия с экрана.

Что из всего этого следует в отношении творческого процесса создания кинопроизведения как синэстетического звукозрительного художественного феномена? В целом мировой кинопроцесс очень разнообразен, разнонаправлен, многоуровнев. Здесь сложно делать однозначные выводы и тем более прогнозы. Но некоторые тенденции проявляются сами в актуаль-

ном художественном процессе, отражающем, в свою очередь, состояние сознания современного человека. В этом отношении, думается, интересно отметить одну тенденцию, а именно: перетекание интереса создателей кинопроизведения от использования закадрового звука как четко выраженного авторского отношения к экранному действию – к созданию вполне эмоционально нейтральной, отстраненной в оценочном отношении звуковой *среды*, в которую время от времени погружается зритель. То есть звук начинает выполнять «рекреационную» функцию в условиях гипернасыщенного сюжетом и эмоциями экранного пространства. При чем феноменологически эта звуковая среда может быть выражена совершенно по-разному в художественно-стилистическом отношении. В этой тенденции периодического «растворения» *смысла* звука в звуковой *среде* можно усмотреть смену фазы в эволюции звукового кино, «движение по спирали» от звукового языка (речи) к звуковому праязыку.

«Усталость» аудитории от эмоционально-смысловой перенасыщенности кинематографа последней трети XX века привела в начале нового века к попытке возврата к *праязыковой звуковой материи*, которая отвечает самой специфике кинематографа как искусства, тому, что уже первые теоретики кино называли «фотогенией». Характерно, что в качестве фотогеничных объектов ими приводились в пример локомотив, океанский пароход, аэроплан, железная дорога, которые не отделимы от производимых ими внесемантических звуков, передающих через экран лишь свою «звучащую энергию». Борис Эйхенбаум в статье «Проблемы киностилистики» (в сборнике 1927 г. «Поэтика кино») писал: «Фотогения – это и есть “заумная” сущность кино, аналогичная в этом смысле музыкальной, словесной, живописной, моторной и прочей “зауми” Мы наблюдаем ее на экране вне всякой связи с сюжетом – в лицах, предметах, пейзаже. Мы заново видим вещи и ощущаем их как незнакомые». По Эйхенбауму, «постоянное несовпадение между “заумностью” и “языком” – такова внутренняя антиномия искусства, управляющая его эволюцией»¹.

Думается, погружение современного зрителя в асемантическую звуковую среду, позволяющую увидеть «вещи как они есть», не есть «повторение пройденного», но на новом этапе отвечает самой специфике экранного пространства, сути кинематографа. В этом смысле можно рассматривать и новейшие эксперименты по переозвучиванию (точнее, новому, иному озвучиванию) немых фильмов (движение «Немое кино – живая музыка»). Современные композиторы, сочиняющие композиции или импровизирующие в режиме «реального времени» для немых кинофильмов, не просто самовыражаются. Они пытаются войти в состояние творения нового мира, пребывания в среде, еще не отрефлексированной теоретиками, еще не ставшей структурой, «системой элементарных частиц» – и передать через звук это состояние зрителю.

Возможно, именно сейчас в кино возникает ситуация своего рода «затишья», в которой будут расслышаны и восприняты новые, плодотворные звуковые возможности, инициированные, в частности, представителями авторского кинематографа. В данной работе мы обратимся к звуку в попытке разобраться в многообразии подходов к его воплощению в кинофильмах очень разных режиссеров. Цель работы – в понимании эстетики определенного автора-режиссера с помощью анализа звуковых особенностей его кинопроизведений.

Нельзя сказать, что звук во всей многоаспектности этого явления не попадал в поле зрения теоретиков-исследователей авторского кинематографа. Различные аспекты существования звука (от музыкального аккомпанемента до *визуальной тишины*) в кинематографическом пространстве исследовались, начиная с эпохи немого кино. Киноведами [19, 32, 51, 52, 58, 103], музыковедами [13, 26, 28, 34, 35, 36, 39, 44, 46, 47, 56, 62, 63, 72, 90, 91, 121], философами [30], филологами [88, 89, 115], культурологами [118], режиссерами [55, 64, 66, 84, 112, 113, 114], звукорежиссерами [18, 40, 48], композиторами [27, 106, 107, 119, 120] написано

¹ Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. 2-е издание. Перечитывая «Поэтику кино». СПб.: РИИИ, 2001. С. 15.

немало интересных текстов на эту тему. Каждый автор, профессионально рассматривая близкую ему сторону звука в кинематографе, расширяет область нашего знания о нем: киноведы используют в анализе неизвестные или труднодоступные для непрофессионалов исторические факты и архивные материалы; музыковеды делятся сведениями из истории и теории музыки, улавливая и расшифровывая тонкости музыкального оформления фильма; звукорежиссеры демонстрируют примеры практической работы, объясняя творческие результаты с помощью знания физики и кинотехники; культурологи проводят интертекстуальные связи общекультурного характера; философы расширяют «горизонт видения» проблемы, обеспечивая методологическую базу для исследования; режиссеры и композиторы открывают подробности индивидуального творческого процесса, приведшие к уникальному звуковому решению фильма... Все эти «коллективные усилия разума» создают живое интеллектуальное поле – со всем разнообразием подходов, взглядов и концепций.

Но если посмотреть немного отстраненно на эти труды, то можно заметить, что в основном анализ звука в кинематографе сводится к двум глобальным вопросам: *что* делает звук в фильме? (т. е. каковы смыслы соединения звука с визуальным рядом, функционирования звука в кадре и за кадром) и *как* звук это делает? (т. е. формы и способы образования этих смыслов). Однако с развитием и усложнением художественного языка киноискусства, и в особенности с появлением авторского кинематографа, включенного в обширное поле интертекстуальных связей, перед исследователем звуковой составляющей кино с неизбежностью встает и еще один вопрос: *почему так* в фильме использован звук? Этот вопрос встает особенно остро в тех случаях, когда звуковое решение резко нарушает определенную установку сознания, обманывает ожидание зрителя, выходит за рамки сложившихся традиций и шаблонов. То есть проблема перерастает область кинематографического диегезиса, распространяясь в сферу авторского мира. С установлением понятия «авторское кино» не только на практике, но и в теории, исследователь становится перед проблемой понимания эстетики автора, его типа личности (и не всегда только творческой ее стороны), которая, в конце концов, и определяет генерирующий звуковой образ его художественных творений.

Представители авторского кинематографа в основном относились и относятся к звуку своих фильмов с величайшим вниманием. Но если *звучащая* составляющая фильма – зона профессиональной ответственности звукорежиссера (ограниченная техническими возможностями своего времени), то сторона *звуковая* – огромное пространство для выражения *личного* голоса автора. Характеристики использованной музыки и речи, преобразованных, усиленных или искаженных шумов и звуков, расстановка интонационных акцентов или смысловых пауз могут помочь, прежде всего, в понимании эстетики, мировидения и мироощущения автора, и лишь после этого стать частью теоретической интерпретации конкретного кинотекста.

Несомненно, в авторском кинематографе эстетика и мировидение каждого режиссера уникальны. Однако, думается, в художественном мышлении выдающихся мастеров можно выделить основополагающие принципы, эстетические основы, формирующие направления, которые не только помогают в интерпретации творчества конкретного художника, но и дают возможность проследить их влияние на кинопроизведения других режиссеров (порой весьма далеких от артхауса). В этом смысле исследование звука в творчестве некоторых режиссеров приобретает особенно важное значение, поскольку *характер* его использования как за кадром, так и в кадре является *подлинным* выражением авторской субъективности (в контексте своего времени). Субъективность автора, распространенная в сферу визуальности, имеет объективный предел в невозможности полностью творчески трансформировать снимаемое на камеру пространство и личность актера. Съёмочный процесс подвержен разного рода ограничениям творческого и технического характера. Но, пожалуй, именно звук – особенно в современных условиях поразительных технических возможностей саунд-дизайна – та область кинотворчества, где автор может наиболее точно выразить свое субъективное отношение к «видимому

миру». Подход режиссера к звуку может «рассказать» о его эстетических принципах (а через них и о нем как *человеке*) порой больше, чем визуальный ряд. Более того, визуальный ряд может полностью изменить свое значение в восприятии зрителя в сопровождении разного звукового контента. Цель данной работы – в обращении (возвращении) внимания кинозрителя к звуку в кинофильме, во всем многообразии и сложности способов, контекстуальных связей, иногда скрытых причин и непредсказуемых последствий его появления на экране. В конце концов, хотелось бы показать, что благодаря не только всматриванию, но и *вслушиванию* мы можем гораздо лучше почувствовать и понять авторов, дарящих нам радость эстетического переживания своих неповторимых *кинотворений*, удовольствие эмоционального и интеллектуального сотворчества, многократно превосходящее в своем продленном внутреннем «послевкусии» кратковременное физиологическое удовольствие от поглощения *кинопродукта*, о музыке которого так точно сказал Теодор Адорно: «...Потребительская музыка уже заранее торжествует по поводу еще не одержанных побед – титры кинофильмов, инструментованные резкими красками, ведут себя как ярмарочные зазывалы: “Внимание, внимание, то, что вы увидите, будет таким великолепным, сияющим, красочным, как я; благодарите, аплодируйте, покупайте”.. Она занимает место обещанной утопии»².

² Адорно Т. Избранное: Социология музыки. Пер. А.В. Михайлова. М. – СПб., 1999. С. 45.

Глава I

Изоморфизм vs. контрапункт

Изоморфизм визуального и аудиального рядов в немом фильме. Становление авторства в звуковом решении фильма.

Проблема аутентичности звукового решения фильмов дозвукового периода.

Аудиовизуальный контрапункт: манифестация звуковой субъективности.

Эволюция аудиовизуального контрапункта

Изоморфизм визуального и аудиального рядов в немом фильме. Становление авторства в звуковом решении фильма

Что есть звук в кинематографе – не как технологическая возможность, а как эстетический феномен? Как только мы обращаемся к чувственно-выразительной форме кинозвuka, мы подсознательно наделяем его смыслом. В самом общем представлении звук есть свидетельство жизни, одушевленности окружающего пространства. Такое понимание звука существовало уже в глубокой древности, о чем свидетельствуют различные мифологии. Например, в индуистской и ведической традиции считается, что звук **Ом (Аум)** был первым проявлением не явленного ещё Брахмана, давшим начало воспринимаемой Вселенной, произошедшей от вызванной им (звуком) вибрации³.

Примерно в этом же смысле, как способе одушевления пространства, мы можем говорить о звуке на первоначальном этапе его освоения кинематографом. Существует распространенный афоризм, что немое кино никогда не молчало – оно лишь было неслышимым. Тем более можно говорить о том, что пространство кинозала никогда не было беззвучным. Общеизвестно, что уже первые публичные кинопоказы братьев Люмьер сопровождала фортепианная музыка. (К этому же времени относятся и первые попытки звукооформления в виде синхронной имитации, например, звуков поезда, выстрелов, взрывов и т. п. «за сценой».) И причиной появления гармонизирующего музыкального звука в кинозале был не только раздражающий шум проекционного киноаппарата – гораздо важнее было создать у зрителя ощущение пребывания в живом, *жизненном пространстве*, поскольку движение бесшумных теней на экране вызывало порой у посетителей синематографа неподдельный страх. Впечатление от своего посещения одного из первых кинопоказов очень эмоционально передал писатель Максим Горький: «Ваши нервы натягиваются, воображение переносит вас в какую-то неестественно однотонную жизнь, жизнь без красок и без звуков, но полную движения... Страшно видеть это серое движение теней, безмолвных и бесшумных»⁴.

Ведущие кинотеоретики не раз высказывались о том, что в раннем кино музыка стала необходимой именно потому, что немой экран нуждался в психофизически ощущаемом пространстве, в объемной акустике, которую не мог передать плоский экран. Бела Балаш выразил эти ощущения в следующем: «Совершенно беззвучное пространство мы никогда не воспринимаем как конкретное и действительное. Оно всегда будет действовать как невесомое, невещное. Ибо то, что мы только видим, – лишь видение. Видимое пространство мы воспримем как реальность, лишь если оно обладает звучанием. И только тогда оно приобретает глубину»⁵.

Созвучны этим мыслям и слова Зигфрида Кракауэра: «Жизнь неотделима от звука. Поэтому выключение звука превращает мир в преддверие ада». Тишина темного кинозала подобна смерти, а «в сопровождении музыки призрачные, изменчивые, как облака, тени определяются и осмысливаются»⁶. Но все же подлинное назначение музыки при демонстрации немых фильмов, по мысли немецкого исследователя, – вовлечь зрителя в самую суть немых изображений, заставить их почувствовать их фотографическую жизнь. И далее мы встречаем парадоксальный, на первый взгляд, тезис, получивший широкое распространение и применение уже в звуковую эпоху кино: «Музыка *утверждает и легализует молчание*, вместо того

³ Интересный факт: мантра «Ом» в роковой аранжировке звучит в саундтреке финала фильма «Матрица-революция» (реж. Л. Вачовски, Э. Вачовски, 2003).

⁴ Горький М. Синематограф Люмьера. // Горький М. Собр. соч. в 30-ти тт. Т. 23. М.: Гослитиздат, 1953. С. 242.

⁵ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. С. 216–217.

⁶ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 185.

чтобы положить ему конец. И этой цели музыка достигает, если мы ее совсем не слышим, а она лишь приковывает все наши чувства к кадрам фильма»⁷. Другими словами, Кракауэр утверждает, что *кинематографичность* музыки достигается через психологическую неслышимость звука, через снятие музыкальной самозначимости, через *звучащее молчание*, отсылающее *от (через) себя* к изобразительности экрана.

Впоследствии такой взгляд на роль и значение музыки в кинематографе разделялся очень многими режиссерами, сосредоточенными на изобразительной стороне кинопроизведения. Согласно такой позиции, музыка должна лишь усиливать выразительность визуального ряда фильма. Можно принять, что в этом случае музыка в кинопроизведении наиболее *кинематографична*, то есть всецело подчинена его экранной специфике. Причем этот тезис совершенно не означает, что режиссером уделяется мало внимания музыке (или не уделяется вовсе). Для того чтобы музыка стала *кинематографически неслышимой*, режиссером и композитором подчас проводится огромная совместная интеллектуальная работа⁸.

Таким образом, озвучивание кинематографического пространства, начиная с самых ранних шагов нового искусства, было своего рода естественной необходимостью. Более того, зачастую сама структура и ритмический рисунок кинопроизведения дозвукового периода проводили на его трактовку в терминах музыкальной науки. Так, режиссер Григорий Козинцев считал, что предпосылки музыкальной драматургии содержались в самих немых фильмах: «Как это ни покажется странным, но многие эпизоды наших немых фильмов были звуковыми. Звукового кино еще и в помине не было, а образы возникали не только «видимыми», но и «слышимыми». В надписях «Чертова колеса» цитировались бытовавшие тогда песни. <...> Дело было не только в таких внешних положениях, но и в самом строении фильма, в его ритме»⁹.

Французский кинокритик и теоретик кино Эмиль Вюйермоз в 1927 г. в статье «Музыка изображений» призывал молодое искусство кинематографа «...изучать музыкальные законы изображения и искать тайные связи, объединяющие «органистов света» с Бахом, Моцартом, Шуманом, Вагнером или Дебюсси»¹⁰. Более того, Вюйермоз практически отождествляет законы создания музыкальной композиции и кинематографического произведения: «...созданием фильма руководят те же законы, что и созданием симфонии. Это не игра ума – это ощутимая реальность. Хорошо сделанный фильм инстинктивно подчиняется самым классическим наставлениям консерваторских трактатов по композиции. Синеграфист должен уметь писать на экране мелодии для глаза, оформленные в правильном движении, с соответствующей пунктуацией и в необходимом ритме»¹¹. В кульминации своих рассуждений о родстве музыки и кинематографа Вюйермоз дает поэтическое определение: «Кино – это музыка изображений». Впрочем, вместе с получившим известность сравнением Жермен Дюлак кино с «чистой визуальной симфонией» эти поэтические метафоры французских теоретиков стали объектом достаточно едкой иронии русских опоязовцев в лице, в частности, Юрия Тынянова: «Называть кино по соседним искусствам столь же бесплодно, как эти искусства называть по кино: «живопись – неподвижное кино», «музыка – кино звуков», «литература – кино слова». Особенно это опасно по отношению к новому искусству. Здесь сказывается реакционный пассаизм: называть новое явление по старым»¹².

⁷ Там же.

⁸ Теме кинематографически неслышимой музыки посвящена книга известного американского исследователя музыки кинематографа Клаудии Горбман «Неслышимые мелодии». – *Gorbman C. Unheard Melodies: Narrative Film Music*. Indiana Univ. Pr., 1987.

⁹ Козинцев Г.М. Глубокий экран // Козинцев Г.М. Собрание сочинений в 5 тт. Л.: Искусство, 1983. Т. 1. С. 154.

¹⁰ Вюйермоз Э. Музыка изображений // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933. Пер. с фр. / Предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 149.

¹¹ Там же. С. 156.

¹² Тынянов Ю. Об основах кино. // Поэтика кино. 2-е издание. Перечитывая «Поэтику кино». СПб.: РИИИ, 2001. С. 43.

Однако призыв первых кинотеоретиков к «музыкальному мышлению» в кино до сих пор находит отклик, в том числе у современных исследователей дозвукового и раннего звукового кинематографа, прозревающих элементы музыкальной композиции в структуре и ритме визуального ряда. Так, в своей книге «Советский слухоглаз: кино и его органы чувств» киновед Оксана Булгакова подробно разбирает «Симфонию Донбасса» («Энтузиазм») Дзиги Вертова именно как симфоническую структуру в реальном, а не метафорическом воплощении¹³. Но это не является совершенно новым открытием российского киноведа: музыкальность фильма Вертова заметил еще великий Чаплин: вот примечательная записка, написанная им после премьеры «Симфонии Донбасса» в Лондоне: «Я никогда не мог себе представить, что эти индустриальные звуки можно организовать так, чтобы они казались прекрасными. Я считаю «Энтузиазм» одной из самых волнующих симфоний, которые я когда-либо слышал. Мистер Дзига Вертов – музыкант. Профессора должны у него учиться, а не спорить с ним. Поздравляю. Чарльз Чаплин»¹⁴.

Теоретики нового искусства замечали признаки музыкальной формы и в игровых немых фильмах. Так, Николай Иезуитов усматривал в композиции картины Всеволода Пудовкина «Мать» (1926) сонатную форму (уточним: говоря о сонатной форме, Иезуитов имел в виду сонатно-симфонический цикл)¹⁵. В более поздних работах приводится уже масса примеров воплощения музыкальной формы в звуковых фильмах: польский музыковед Зофья Лисса в своем капитальном труде о киномузыке перечисляет (правда, подробно не анализируя) формы вариации, рондо, фуги, сонаты и др. в различных кинопроизведениях¹⁶.

В начале 1980-х Андрей Тарковский в своих лекциях по кинорежиссуре призывал молодых режиссеров к изучению музыкальной формы: «Для создания полноценной кинодраматургии необходимо близко знать форму музыкальных произведений: фуги, сонаты, симфонии и т. д., ибо фильм как форма ближе всего к музыкальному построению материала. Здесь важна не логика течения событий, а форма течения этих событий, форма их существования в киноматериале»¹⁷. Интересно, что в том же 1981 году, когда начинающий тогда режиссер Константин Лопушанский готовил к изданию лекции своего учителя Андрея Тарковского, в Москве в Союзе кинематографистов СССР состоялась творческая конференция «Актуальные вопросы музыки в кино», на которой сразу несколько выступлений видных практиков и теоретиков кинематографа были посвящены проблеме музыкального решения фильмов именно в плане непонимания режиссерами задач и возможностей музыки, а также и звукозаписи в общем художественно-эстетическом образе кинофильма. Удивительно, что после нескольких десятилетий развития не только звукового кинематографа, но и вообще мирового искусства, приходилось слышать, например, такие слова известного звукорежиссера и кинокомпозитора Виктора Борисовича Бабушкина: «Режиссеры... работают в «башне из слоновой кости»... и делают до сих пор немое кино, по старинке мыслят категориями немого кино, и когда такое кино сталкивается со звуком, ни о каком синтетическом, едином решении не может быть и речи, потому что режиссер думает по старинке. Прогресс во всех областях мышления музыки кино и звукозаписи так велик, что мы рискуем сильно отстать. Мы уже отстаем и стараемся преодолеть это отставание. Необходимо режиссерам изучать киномузыку на примере кинопроизведения, а также изучать музыкальную классику»¹⁸.

¹³ Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 52–77.

¹⁴ Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 173–174.

¹⁵ Иезуитов Н.М. Пудовкин. Пути творчества. М., Л.: Искусство, 1937. С. 61.

¹⁶ Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. С. 313–317.

¹⁷ Тарковский А. Уроки режиссуры. М.: ВИППК, 1993. С. 26.

¹⁸ Стенограмма творческой конференции «Актуальные вопросы музыки в кино». 14 апреля 1981 г. СК СССР, комиссия при Московской секции художественной кинематографии. С. 60. – Машинопись. Хранится в отделе междисциплинарных исследований киноискусства НИИ киноискусства Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А.

Надо признать, что призывы видных кинодеятелей к изучению музыкальной формы в рамках киношкол и по сию пору остаются лишь благими пожеланиями. А ведь изучение музыкальной классики, и прежде всего музыкальной формы – это не только познание гармоничного строения формальной структуры, близкой по духу форме кинематографической именно в силу своей временной природы, но и понимание возможностей воплощения в сложной художественной *временной форме общей эстетической идеи*, сотворения *единого звукозрительного образа*, о котором говорил еще Эйзенштейн – что является, безусловно, одной из самых сложных проблем в творческом процессе.

Но вернемся к конкретной кинопрактике немого периода и зададимся вопросом: вкладывался ли в закадровый «оформительский» звук какой-то особый смысл? Зигфрид Кракауэр писал, что публика эпохи немого кино «проявляла полное равнодушие к содержанию и смыслу музыкального аккомпанемента; в те времена сходила любая музыка, лишь бы она была достаточно популярной. Важен был аккомпанемент как таковой»¹⁹. Виктор Шкловский вспоминал о том времени в похожих словах: «Звуки фортепиано не вполне доходили до сознания зрителя, но в то же время были необходимы». В 1923 г. Юрий Тынянов заметил: «Музыка в кино поглощается – вы ее почти не слышите и не следите за ней... Музыка поглощается, но поглощается не даром: она дает речи актеров последний элемент, которого ей не хватает, – звук <...> Как только музыка в кино умолкает, – наступает напряженная тишина. Она жужжит (если даже не жужжит аппарат), она мешает смотреть. И это вовсе не потому, что мы *привыкли* к музыке в кино. Лишите кино музыки – оно опустеет, оно станет дефективным, недостаточным искусством. Когда нет музыки, ямы открытых, говорящих ртов прямо мучительны»²⁰.

Из приведенных рассуждений ясно, что музыка, как *феноменологически* первоначальный звук не кинопроизведения, но кинопространства, была призвана (в идеале) *восполнить* киноизображение до психологически жизненного и органично воспринимаемого *образа*. И в этом смысле, думается, необходимо еще раз вернуться к стереотипному понятию *иллюстративности* музыки немого экрана и уточнить его значение.

По дошедшим до нас сведениям, мы можем достаточно ясно представить себе принципы подбора музыкальных фрагментов для различных киноэпизодов в первых каталогах киномузыки – пособиях для музыкантов-кино*иллюстраторов*. В этих сборниках (первый из которых был издан еще в 1913 г. в американском городе Кливленде)²¹ были такие разделы, как «катастрофа», «драматическая ситуация», «торжественная обстановка», «ночь», «борьба», «страх», «безнадежность», «шумная сцена», «вакханалия», «буря», «тревога» и т. д. У Григория Козинцева хранился подобный альбом для киноиллюстраторов, который содержал даже такой вариант (№ 7) – «музыка для угрызений совести». Но, рассматривая подходы к музыкальному оформлению фильмов раннего периода, полезно иметь в виду замечание известного исследователя раннего кинематографа С.С. Гинзбурга: «Распространенная ошибка в оценке дореволюционного кинематографа состоит в том, что о нем судят как об искусстве, в то время как оно было главным образом развлечением, в котором только накапливались элементы будущего искусства»²².

Соответственно, и музыкальным оформителям каких-то других, кроме иллюстраторских, более сложных задач, и не могло ставиться в то время. Музыканту-иллюстратору было

Герасимова.

¹⁹ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 185.

²⁰ Тынянов Ю.Н. Кино – слово – музыка // Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 249.

²¹ Кроме сборника Стефана Замечника 1913 г., широкую популярность, начиная с первого выпуска 1919 г., приобрели так называемые «Кинотеки» (нем. Kinotheka) Джузеппе Бечче, немецкого композитора итальянского происхождения, который возглавлял оркестр киностудии UFA и сотрудничал с ведущими режиссерами Германии: Робертом Вине («Кабинет доктора Калигари», 1920), Фрицем Лангом («Усталая Смерть», 1921), Фридрихом Вильгельмом Мурнау («Последний человек», 1924), Лени Рифеншталь («Голубой свет», 1932; «Долина», 1954) и др.

²² Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России. М.: Аграф, 2007. С. 7.

в принципе все равно, взять ли фрагмент из музыки Чайковского или Шопена для оформления лирической сцены – никаких дополнительных интертекстуальных смыслов (о которых мы будем говорить в контексте авторского кинематографа эпохи постмодернизма) такое решение не несло. В этом случае более важное значение имело совпадение данного музыкального фрагмента с последующим по тональности, поскольку переход от одного киноэпизода к другому мог быть очень быстрым и на модуляцию в другую тональность просто не хватило бы времени.

Надо отметить, что в Советском Союзе авторы-составители подобных пособий – «Альбомов киномузыки» – для сопровождения немых фильмов (А. Гран, Н. Кузьмин, М. Мейчик, А. Равдель, Е. Сардарян), которые стали издаваться уже на исходе эпохи немого кинематографа, в конце 1920-х – начале 1930-х гг., пытались продвинуть и «осовременить» музыкальное сопровождение кинофильма путем осмысления общих закономерностей организации киноформы. Музыкальные фрагменты подбирались, к примеру, под обобщенную ритмическую или эмоционально-психологическую структуру фильма. То есть уже в дозвучивающем периоде развития киноискусства подспудно вставал вопрос о *генерализующем звукозрительном образе* фильма. Однако мысль звукового оформителя фильма не выходила за рамки внутрикадрового визуального объекта, характеристики которого определяли выбор соответствующего ритмико-мелодического фрагмента. Вот характерный пример из сборника А. Грана «Музыкальная работа в кино», где автор дает следующую рекомендацию по использованию 2-й части Второй «Богатырской» симфонии А.П. Бородина: «Может служить материалом для иллюстрации работы станков на прядильной фабрике»²³.

Тем не менее, несмотря на всю наивность и незаmysловатость (с современной точки зрения) подходов к музыкально-звуковому оформлению немых фильмов, нам представляется логичным и справедливым сделать попытку снять с музыки раннего периода кинематографа налет пренебрежительного отношения как к примитивному иллюстративному способу звукового решения фильма, предложив использовать *вместо понятия «иллюстративность» понятие «изоморфность»*. Ведь иллюстратор, составляя ту или иную музыкальную компиляцию для конкретного фильма, *в идеале* должен был добиться своего рода *изоморфизма* визуального и аудиального рядов фильма по принципу совпадения *психологического ощущения*, вызываемого изображением и звуком в одновременном воспроизведении. В киножурналах времени немого кино можно найти схожие рассуждения (орфография сохранена): «Что такое кино-иллюстрация? Наши кино-производственники думают, что это – так себе, придаток к кинозрелищу, «слуховой шум»... Но большой процент зрителей думают иначе: иллюстрация нужна не для шума, т. к. она, кроме шума, еще и подчеркивает, объясняет, подсказывает, выражает то, что только подразумевается в картине. Музыкальной иллюстрацией заканчивается начатая фраза, придается значение и глубина улыбке, взгляду, движению, жесту и пр. Настоящей музыкальной иллюстрацией передаются те чувства, которые экран сокращает и резюмирует»²⁴.

Звуковая иллюстративность (и здесь мы переходим от бытового употребления термина к его значению в теории) предполагает *избыточное дублирование* визуального феномена, в то время как звуковой изоморфизм является не чем иным, как необходимым *дополнением (восполнением)* визуальности в процессе создания живой звукозрительной реальности. Если (весьма огрубленно для ясности) представить, что в некоем киноэпизоде героиня плачет, то иллюстрирующий звук должен будет *имитировать* падение капель слез и всхлипы (что, скорее всего, придаст сцене комический характер), а изоморфный звук будет стремиться *выразить чувства*, которые при этом испытывает героиня – и *усилить* ответное чувство, которое должен переживать и зритель. В этом примере возникающая эмпатия – сопереживание через звуковое отношение – будет следствием воздействия звукозрительного изоморфизма благодаря интри-

²³ Гран А. Музыкальная работа в кино. М.: Госкино, 1933. С. 31.

²⁴ Ендружеевский В. Искусство «Плохого тона» (Простые истины) // «Кино-фронт». 1927. № 7–8. С. 9–10.

оризации звуковой части звукозрительного образа, бессознательное *присвоение* зрителем звука и отождествление его со своим внутренним эмоциональным откликом на визуальное событие. Ясно, что в прямом смысле иллюстрирующий звук как *звукоподражание* визуальности достаточно редкое явление даже для немого периода (если, конечно, не принимать во внимание совсем непрофессиональный подход к делу), характерное, в основном, для звукового оформления кинокомедий и анимационных фильмов (так называемый *микки-маусинг*).

В свое время непонимание курьезности такого подхода к звуковому оформлению фильма поражало С.М. Эйзенштейна: «Итак, при наличии изображения в звуки перелагаем именно «образ», а не «изображение», которому может вторить только звукоподражание... Покойный Л. Сабанеев²⁵ яростно выступал против задачи подбора (или написания) музыки к этому фильму («Броненосец “Потемкин”». – Ю.М.). «Чем я буду иллюстрировать в звуках... червей! И вообще это недостойно музыки!» Он упускал из виду главное: что и черви-то сами по себе не решают дела, и не гнилое мясо, а что они сами являются помимо историко-бытовой детали главным образом еще и отдельными образами, через которые вырастает в зрителе ощущение социального угнетения масс при царизме! Ну а это уже как-никак тема благодарнейшая и благороднейшая для композитора!»²⁶

В отличие от примитивно понимаемой звуковой иллюстративности, звукозрительный изоморфизм нисколько не потерял своей актуальности в самых разных жанрах современного кинопроцесса и является наиболее употребительным способом звукозрительного решения киноэпизода, в котором требуется прямое и действенное воздействие на чувства зрителей. Другой вопрос, что часто этим приемом злоупотребляют, но это уже вопрос психологического чутья, художественного вкуса и чувства меры авторов (режиссера, композитора, звукорежиссера), а не ущербности самого подхода.

²⁵ Композитор и музыковед Леонид Леонидович Сабанеев (1881–1968) пережил Эйзенштейна. Режиссер называет его «покойным», видимо, выражая отношение к эмигрантам в духе своего времени.

²⁶ *Эйзенштейн С.М. Методология звукозрительного монтажа* // Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 372.

Проблема аутентичности звукового решения фильмов дозвукового периода

При всем удобстве и, соответственно, широкой распространенности поливариативного звукового оформления (при помощи тапера, музыкального ансамбля или оркестра) фильмов немого периода настал – и довольно скоро – момент первого проявления авторского начала, поднявшего свой голос в защиту звукозрительной идентичности своих произведений. Озабоченность авторов вызывала высокая степень непредсказуемости в подборе музыкального материала и качестве его исполнения при демонстрации фильмов, а также практически обязательная стилистическая звуковая эклектика, не говоря уж о повсеместно распространенной «халтуре» исполнителей (Григорий Козинцев вспоминал, что дирижеры и таперы сопровождали киноленты одними и теми же музыкальными попури). Необходимость в создании специальных музыкальных партитур для кинофильмов была налицо.

Стоит напомнить, что первая оригинальная музыка была написана уже в 1908 году французским композитором Камилем Сен-Сансом к полнометражному фильму «Убийство герцога де Гиза» (реж. Андре Кальметт, Шарль Ле Баржи, киностудия «Фильм д'ар»). Она состояла из интродукции и пяти картин для струнного оркестра и мыслилась как отдельный опус. В этот же период в России Михаил Ипполитов-Иванов написал музыку к полнометражному фильму «Песнь про купца Калашникова» (реж. В. Гончаров, 1909), а еще ранее к короткометражному – «Понизовая вольница» («Стенька Разин», реж. В. Ромашков, 1908).

Проблема в том, что зачастую оригинальные музыкальные партитуры к немым фильмам по разным причинам не сохранялись или были утрачены, поэтому сейчас мы можем, порой, лишь по косвенным свидетельствам получить представление о звучании того или иного раннего фильма²⁷. В последнее время эта проблема привлекает к себе внимание энтузиастов, занимающихся поиском, восстановлением и звукозаписью оригинальных партитур к немым картинам. Конечно, в полной мере провести звуковую реставрацию старых лент практически невозможно по целому ряду причин, что и дает повод для высказывания сомнений в аутентичности такого восстановления. Так, на страницах журнала «Киноведческие записки» известный киновед, заместитель директора Госфильмофонда России В.Ю. Дмитриев высказал свое критическое отношение к записи восстановленной музыки Эдмунда Майзеля к фильму Сергея Эйзенштейна **«Броненосец “Потемкин”**», представленной в Берлине в 2005 г.: «...мое собственное впечатление от этого показа не однозначно. Дело в том, что, по существу, это новодел – копия, отреставрированная на компьютере, потеряла ауру подлинности, аромат прошлого, как любая другая отреставрированная на компьютере лента. Да, получается красиво, но что-то при этом исчезает»²⁸.

Широко известна музыка к «Броненосцу “Потемкин”», составленная в 1976 г. из фрагментов нескольких симфоний Дмитрия Шостаковича. Еще ранее, в 1949 г. (к 25-летию выхода фильма на экраны), была попытка известного советского кинокомпозитора Николая Крюкова оформить фильм, но эта музыка канула в безвестность после появления признанной очень удачной компиляции Шостаковича²⁹. Однако именно музыка Майзеля создавалась при непо-

²⁷ Этой проблеме посвящена, в частности, статья Т.К. Егоровой «Проблема подлинности музыки и музыкальных саундтреков в старых фильмах» // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски. Материалы Международной научной конференции 14–17 октября 2014 г. / РАМ им. Гнесиных. М.: ПРОБЕЛ-2000, 2015. С. 415–424.

²⁸ Дмитриев В. «Все-таки это новодел» // Киноведческие записки. 2005. № 72. С. 287.

²⁹ Премьера «Броненосца “Потемкин”», состоявшаяся в декабре 1925 г. в Большом театре, прошла в сопровождении оркестра под управлением Юрия Файера. Музыкальная компиляция, по сообщению «Парижского вестника» (17.02.1926), состояла из фрагментов симфонических увертюр «Робеспьер» Анри Литольфа, «Эгмонт» Людвиг ван Бетховена и симфонической поэмы «Франческа да Римини» П.И. Чайковского.

средственным участием в творческом процессе самого Эйзенштейна и полностью его удовлетворила как идеально воплощающая его идею сквозного ритмического начала фильма: «По поводу монтажа мы приводили в одну систему с ритмом и мелодическое, и тональное, и обертонное начала. Через обертоны изображения мы имели возможность установить возможности физиологической соизмеримости изображения со звуком через обертоны звуковые» <... > «Именно ритм явился и тем решающим началом, через которое шло и пришло осознание и органически образной взаимосвязи звука и изображения таким, каким оно укладывается в единую нашу концепцию о всех элементах всех фаз кинематографа»³⁰. (О степени участия режиссера в создании музыкальной партитуры к фильму свидетельствует также тот факт, что в 1926 году Эйзенштейн специально привозил в Германию записи русских песен «Вы жертвою пали в борьбе роковой» и «Дубинушка» для того, чтобы Майзель использовал отрывки из них в своей партитуре.)

При всех претензиях, которые можно по большому счету предъявить к реставрации, новой инструментовке и современной звукозаписи, звучание музыки немецкого композитора в «Потемкине» производит совершенно особое, гораздо более сильное впечатление даже на современного зрителя и даже в записи (что было неоднократно проверено автором при сравнительном просмотре студентами ВГИКа фильма сначала с музыкой Шостаковича, а затем с музыкой Майзеля). Что уж говорить о киноаудитории середины 1920-х гг., на которую живое оркестровое исполнение музыки Майзеля при демонстрации фильма производило сильнейшее впечатление.

Таким образом, при обращении к теоретическому анализу старых фильмов необходимо учитывать не только исторический и идейно-художественный контекст времени создания произведения, но и историю его дальнейшего существования в виде реставрации, перевода на другие виды носителя видео- и звуковой информации, перезапись фонограммы и т. д. В свою очередь, кинематографисты-практики, занимающиеся переозвучиванием старых фильмов, также должны быть вовлечены в контекст эстетических и технических условий времени рождения кинопроизведения, что не всегда бывает просто даже для профессионалов самого высокого уровня.

Приведем фрагмент воспоминаний известного звукорежиссера Владимира Виноградова о перезаписи музыки при восстановлении в 1963 г. фильма братьев Васильевых «Чапаев» (1934): «Наступает сцена, в которой полковник играет «Лунную сонату». Приступаем к записи. В большой тон-студии «Мосфильма» Юлия Глушанская, замечательный музыкант, начинает играть. Все вроде хорошо, но только я вдруг замечаю в аппаратной человека, который все время ерзает на стуле. Спрашиваю: что не так? Отвечает: всё не так, как было тогда. Спрашиваю: а вы-то кто? Отвечает: второй режиссер. Тут и я сам начинаю понимать, о чем он говорит. Воссоздать нужно и время, и акустическую среду, чтобы улучшенным звуком не развалить то, что было создано. Остановили запись, «помечтали» привезти кабинетный рояль «Бехштейн», достать тот самый угольный микрофон и попытаться воссоздать ту атмосферу, передать акустику той обстановки. На самом деле притащили из музыкальной редакции пианино «Лира», я построил из щитов какое-то подобие отражений, взял микрофон МД-69, микрофон для связи, а не для записи, а потом подошел к Юле и сказал: «Юлечка, уважаемая моя, полковник

³⁰ Эйзенштейн С.М. Монтаж тонфильма. Изобразительность и ритм. Двупланность зрелища. //Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 308.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.