

Ю. МИХЕЕВА

ЭСТЕТИКА ЗВУКА В СОВЕТСКОМ
И ПОСТСОВЕТСКОМ
КИНЕМАТОГРАФЕ

Юлия Всеволодовна Михеева

Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе

Текст предоставлен правообладателем
http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=33847526
*Эстетика звука в советском и постсоветском
кинематографе. / Михеева Ю.В.: ВГИК; Москва; 2016*
ISBN 978-5-87149-193-5

Аннотация

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.

Содержание

Введение	6
Глава I	16
Изоморфизм визуального и аудиального рядов в немом фильме. Становление авторства в звуковом решении фильма	17
Проблема аутентичности звукового решения фильмов дозвукового периода	33
Конец ознакомительного фрагмента.	39

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, «фрагментар-

ная» 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 соотнесением 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 актуальном художественном процессе, отражающем, в свою очередь, состояние сознания современного человека. В этом отношении, думается, интересно отметить одну тенденцию, а именно: перетекание интереса создателей кинопроиз-

ведения 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. Причем 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 воспри-

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

няты 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 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 демонстри-

руют 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 генерализующий 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, преобразенных, 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 худож-

ника, 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 бла-

годаря 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 гово-

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

ритель 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

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

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 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 *кинема-*

⁵ Балаиг 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.

⁷ Там же.

тографичность 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 провоцировали на его трактовку в терминах музыкальной науки. Так, режиссер Григорий

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.

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 осязаемая 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 соответствующи-

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.

щей пунктуацией и в необходимом ритме»¹¹. В кульминации своих рассуждений о родстве музыки и кинематографа Вьюермоз 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.

Однако призыв первых кинотеоретиков к «музыкальному мышлению» в кино до сих пор находит отклик, в том числе у современных исследователей дозвучивающего 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 метафо-

¹¹ Там же. С. 156.

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

рическом 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.

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.

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

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

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

«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.

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.

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. Герасимова.

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 аккомпанеента; 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 *фено-*

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.

менологически 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 оформ-

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.

лению 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 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

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

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 дозвучившем 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 незамысловатость (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 использо-

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

вать 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

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

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 интериоризации 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. Саба-

неев²⁵ 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 несколько 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 Бар-

жи, 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 Эд-

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.

мунда 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 непосредственном участии в творческом процессе самого Эйзенштейна и полностью его удовлетворила как идеально воплощающая его идею сквозного ритмического начала фильма: «По поводу

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.

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.,

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

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 «Ли́ра», 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

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.