



# ЭСТЕТИКА ЗВУКА НА ЭКРАНЕ И В КНИГЕ

Материалы научно-практической конференции  
12–14 апреля 2016 года

ВГИК, 2016

**Коллектив авторов  
Валерий Ильич Мильдон  
Эстетика звука на экране  
и в книге. Материалы  
Всероссийской научно-  
практической конференции  
12–14 апреля 2016 года**

*Текст предоставлен правообладателем*

*[http://www.litres.ru/pages/biblio\\_book/?art=34328778](http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=34328778)*

*Эстетика звука на экране и в книге. Материалы всероссийской научно-практической конференции: ВГИК; Москва; 2016*

*ISBN 978-5-87149-212-3*

### **Аннотация**

В сборнике представлены материалы VIII всероссийской научной конференции по эстетике экранизации «Эстетика звука на экране и в книге», которая проводилась кафедрой эстетики, истории и теории культуры ВГИКа 12–14 апреля 2016 года. Ученые из Москвы, Нижнего Новгорода, Оренбурга, Санкт-Петербурга, Сочи рассмотрели многообразные проблемы изображения звуков литературой и кинематографом. В отличие от прошлых лет публикуется дискуссия, возникшая по поводу

прочитанных докладов. Книга может привлечь внимание тех, кто изучает вопросы истории, эстетики и теории кино и литературы, а также интересуется состоянием отечественного и мирового кинематографа.

# Содержание

Аудиовизуальная метафора в интертекстуальном пространстве фильма	7
Музыкальное представление сказочных и фантастических образов в фильмах Т. Бертон	34
Драматургическая роль звука в пространстве фильма М. Хуциева «Июльский дождь»	46
Конец ознакомительного фрагмента.	56

# **Эстетика звука на экране и в книге. Материалы всероссийской научно- практической конференции 12–14 апреля 2016 года**

Всероссийский государственный институт кинематографии имени С.А. Герасимова



Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ  
научного проекта № 16-04-14061

Рецензенты:

доктор философских наук А.П. Николаева-Чинарова,  
кандидат филологических наук М.Г. Анищенко

Составитель и научный редактор: доктор филологических наук, профессор кафедры эстетики, истории и теории культуры ВГИКа Мильдон В.И.

Знаком\* обозначены авторы, по разным причинам не выступавшие, но представившие материал для публикации.

# Аудиовизуальная метафора в интертекстуальном пространстве фильма

Бугаева Л.Д.

Санкт-Петербург, Санкт-Петербургский государственный университет

Метафора, как известно, – это вариант сравнения, или, другими словами, небуквальное аналоговое отношение между двумя концептами или концептуальными областями: понимание одной вещи в терминах другой. Так, метафора в концепции группы Мю (Groupe  $\mu$ ), в которую вошли преподаватели Льежского университета, – это риторическая фигура, представляющая собой не замену смысла, а «изменение смыслового содержания слова, возникающее в результате действия двух базовых операций: добавления и сокращения сем»<sup>1</sup>. Метафорический процесс в рамках этой школы понимается как переход от исходного выражения к новому через промежуточное понятие.

Понятие концептуальной метафоры, актуальное для ис-

---

<sup>1</sup> Общая риторика / Ж. Дюбуа, Ф. Эделин, Ф. Менгэ, Ж.-М. Клиненберг, Ф. Пир, А. Тринон / Пер. с франц. Е.Э. Разлоговой и Б.П. Нарумова. М., 1986. С. 194.

следований кинообраза в аудиовизуальных медиа, хотя и отличное от интерпретации метафоры в терминах риторики, также рассматривает работу метафорического механизма в терминах перехода и интеграции. В основе когнитивного подхода к изучению метафоры – революционная теория метафоры Джорджа Лакоффа и Марка Джонсона, согласно которой метафора не фигура речи и не лингвистическое понятие, а в первую очередь – факт и продукт мышления и действия. Работа метафорического механизма есть определение одного концепта в терминах другого, то есть проекция области-источника на область-цель (область-мишень) и их концептуальная интеграция и/или организация всей системы концептов в отношении друг к другу. При этом, с точки зрения Джонсона, значение – результат не только взаимодействия концептов и пропозиций, но ощущений и эмоций; мышление – «телесный» процесс превращения опыта в исследование, в ходе которого – из непрерывного взаимодействия организма со средой – рождается смысл<sup>2</sup>. Когнитивное киноведение с энтузиазмом подхватило идеи Джонсона, связанные с «телесным разумом», и приложило их к анализу фильма. Обращение к телесным метафорам дает возможность, с одной стороны, понять механизм производства метафорических смыслов в кинематографе и, с другой, расшифровать эти смыслы.

---

<sup>2</sup> Johnson M. The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding. – Chicago; L., 2007.

Отличительной чертой концептуальной метафоры является ее укорененность в опыте; по словам З. Ковечеша, «концептуальная метафора состоит из двух концептуальных сфер, одна из которых понимается в терминах другой, где концептуальная сфера есть любая связная структура опыта»<sup>3</sup>. Опыт – это концепт, одновременно коллективный и индивидуальный, становящийся доступным для других путем нарративизации, а нарратив, в том числе кинонарратив, – когнитивный инструмент, репрезентирующий структуры опыта и моделирующий опыт при помощи нарративных структур.

Кинотекст, что закономерно, изначально тяготеет к метафорической концептуализации. Направление метафорического переноса вне зависимости от жанровых и стилевых конвенций фильма определяется как архетипами и стереотипами, характерными для культурно-исторического периода, к которому относится создание фильма или его восприятие, так и индивидуальным опытом создателей фильма или, хотя и в меньшей степени, зрителей. Звуковые и аудиовизуальные метафоры, не являясь исключением из общего правила, также опираются на концептуальные метафорические структуры, уже существующие в сознании создателя/зрителя/слушателя, и на опыт социализации индивида, который затем становится основой для восприятия (звукового и визуального) и оценки последующего опыта. Катрин Фаленбрах опре-

---

<sup>3</sup> Kövecses Z. *Metaphor. A Practical Introduction*. Oxford, New York, 2002. P. 4.

деляет аудиовизуальные метафоры как «искусственные, намеренно созданные символические формы, характерные для определенного жанра с соответствующим зрительским восприятием; телесный механизм метафорического картографирования обеспечивает сложные или абстрактные аудиовизуальные значения выпуклой аудиовизуальной формой»<sup>4</sup>. Так, аудиовизуальной метафорой, или, скорее, метафорическим агенсом, выступает компьютер HAL 9000 в «Космической одиссее» (2001) Стэнли Кубрика. Если метафора играет доминантную роль в кинонарративе, избыточна в смысловом плане и имеет комплексную структуру, то она является ключевой (*key metaphor*) и отличается от менее сложной в плане строения субметафоры (*sub-metaphor*)<sup>5</sup>. Впрочем, оба типа – и ключевая метафора, и субметафора – могут характеризовать как объект, так и процесс. Метафоры, характеризующие объект, – это системные метафоры (*system metaphors*), а метафоры, относящиеся к ситуации, разворачивающейся не только в пространстве, но и во времени, – событийные (*event structure metaphors*).

Метафоры событийной структуры предсказуемо характеризуются в терминах движения, а «движение протагониста как характерный элемент пространственного опыта исполь-

---

<sup>4</sup> *Fahlenbrach K. Audiovisual Metaphors as Embodied Narratives in Moving Images // Embodied Metaphors in Film, Television, and Video Games: Cognitive Approaches / K. Fahlenbrach, ed. – N.Y.: Routledge, 2016. – XIV – (Routledge Research in Cultural and Media Studies. Vol. 76). P. 34.*

<sup>5</sup> *Ibid. P. 36.*

зуется в качестве области-источника, чтобы при помощи аудиовизуальных средств концептуализировать намерения, чувства или моральные качества<sup>6</sup>.

Рассмотрим несколько кинематографических примеров организации аудиовизуальной метафорической связи, а именно, зрительно-музыкальную связь, которая сочетает звук и зрительные образы, возникающие в процессе развертывания музыкального произведения. Легендарный фильм «Касабланка» Майкла Кертиса (*Casablanca*, 1942), по словам Умберто Эко, представляет собой набор разного рода архетипов, в числе которых: несчастная любовь и бегство; самоотверженная жертва и торжество добродетели; город как проход в Землю Обетованную; обряд перехода, предполагающий испытание героя, получение волшебного ключа (пропуска) и встречу героя с волшебным помощником-дарителем и т. д.<sup>7</sup>

Однако помимо разветвленной сети архетипов и метафорических концептов, раскрывающихся в топографии города, в характерах и действиях героев, в фильме присутствуют звуковые метафоры, реализующиеся в музыкальной теме. Так, время счастливой любви Рика и Ильзы (героев Хамфри Богарта и Ингрид Бергман) в Париже 1940 года марки-

---

<sup>6</sup> Ibid. P. 37.

<sup>7</sup> Eco U. *Casablanca, or The Cliches are Having a Ball // Signs of Life in the U.S.A.: Readings on Popular Culture for Writers / Sonia Maasik and Jack Solomon, eds.* Boston, 1999. P. 260–264.

руется мелодией, которая позднее, уже в пространстве марокканского города, будет неизменно отсылать к этому времени. Песня «Пусть время проходит» («As Time Goes By») Германа Хапфелда, перешедшая в фильм из сценария непоставленной пьесы («Everybody Comes to Rick's»), становится лейтмотивом линии Рика и Ильзы и звуковой метафорой счастливого парижского пространства-времени.

По Джонсону, музыкальное значение не является вербальным или лингвистическим, оно, скорее всего, телесное и ощущаемое. Слушать музыку значит быть приведенным в движение, музыкальное движение имеет смысл на дорефлексивном уровне сознания<sup>8</sup>. Вслед за Дамасио<sup>9</sup>, Джонсон определяет музыкальное значение как состоящее из серии взаимосвязанных и переплетенных образов, в основном, визуальных, под которыми понимаются ментальные схемы со структурой, образованной разными модальностями: визуальной, слуховой, обонятельной, вкусовой и осязательной<sup>10</sup>. Отталкиваясь от утверждения о «телесной природе музыкальной метафоры», то есть от идеи параллелизма музыкального и сенсомоторного опыта, Джонсон рассматривает музыкальное произведение как движение в определенном направлении, завершающееся прибытием в некий метафорический

---

<sup>8</sup> Johnson M. P. 239.

<sup>9</sup> Damasio A. *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York, 1999.

<sup>10</sup> Johnson M. P. 243.

пункт назначения (хотя на деле музыкальная мелодия представляет собой не непрерывное движение, но чередование пауз и статических звуков). Музыкальное движение представит как вид метафорического движения, происходящего в метафорическом пространстве. Данное пространство «должно находиться в нашем опыте, так как музыкальный тон или высота звука не изменяются сами по себе; движение возникает из нашей способности слышать прогрессии, составляющие единства внутри музыкального произведения»<sup>11</sup>. Согласно Джонсону, соответственно трем базовым формам переживания и концептуализации движения: «1. Мы видим движение объектов. 2. Мы приводим в движение тело. 3. Мы чувствуем, что некие силы приводят тело в движение», – выделяются три основные формы концептуализации музыкального движения: метафора движения музыки (*the Moving Music Metaphor*; музыкальный объект концептуализируется как объект, движущийся по направлению к неподвижному слушателю и в итоге оказывающийся за ним, то есть в памяти, в прошлом слушателя); метафора музыкального ландшафта (*the Musical Landscape Metaphor*; музыкальный ландшафт неподвижен, а слушатель движется по музыкальному ландшафту, воспринимаемому в двойной перспективе: участника движения и наблюдателя) и метафора музыки как движущей силы (*the Music as Moving Force Metaphor*; музыка перемещает слушателя из одного локуса/состояния в другой

---

<sup>11</sup> Ibid. P. 246.

локус/другое состояние)<sup>12</sup>.

Песня, которую в фильме играет и поет Сэм, ее музыкальное движение имеет смысл на дорефлективном уровне сознания. Музыкальное значение реализуется в интимном пространстве Рика и Ильзы вплоть до сверхтесного пространства поцелуя, оно – телесное и осязаемое, подкрепленное образами героев, с которыми у зрителя в силу эмпатии установлена связь. Из трех основных форм концептуализации музыкального движения, выделенных Джонсоном (метафора движения музыки, метафора музыкального ландшафта и метафора музыки как движущей силы), в фильме реализуется метафора музыки как движущей силы; именно мелодия, которую играет Сэм, перемещает героев из одного локуса – Касабланки, то есть полного проблем «здесь и сейчас», где герои не могут быть вместе, в другой – парижский – локус, в другое – счастливое – состояние, где они вместе. «Там и тогда» накладывается на «здесь и сейчас», преобразуя пространство и время в неизменное вневременное пространство любящих, что подчеркивается словами песни, утверждающими присутствие не зависящих от времени «основных вещей» (*the fundamental things*):

*You must remember this*

*A kiss is just a kiss, a sigh is just a sigh.*

*The fundamental things apply*

---

<sup>12</sup> Ibid. P. 248–255.

Впрочем, интерес здесь представляет не только реализация музыкальной метафоры в фильме, ее вписанность в общую концептуальную метафорическую систему фильма и опора на архетипы, но и комплексность музыкальной метафоры и определенная «компактность» – наличие набора компонентов, позволяющих метафоре перемещаться в другой фильм, то есть выходить за пределы системы, в которой она была создана. Компонентами музыкальной метафоры в «Касабланке», которую в этом случае правильнее называть аудиовизуальной, являются сама мелодия, слова песни (не случайно Ильза, оказавшись в кафе Рика, просит Сэма не только сыграть, но и спеть), герой и героиня, данные крупным планом, в тесной близости друг другу и смотрящие исключительно друг на друга. Данный набор выступает свернутым текстом, разворачивающимся с первыми тактами музыки, и может быть актуализирован в другом тексте с сохранением метафорического значения. Аудиовизуальная метафора, перенесенная в пространство другого фильма, становится интертекстуальной аудиовизуальной метафорой.

Интертекстуальность в самом общем виде определяется как присутствие текста А в тексте Б, в том числе (кино) текста А в кинотексте Б, в результате чего текст Б получает название интертекста. Интертекстуальная метафора – это в первую очередь (но не только) воспроизведение метафоры

текста А в тексте Б, то есть одна из форм интертекстуально-го присутствия. Так, «Ослиная шкура» («Peau d'âne», 1970) Жака Деми опирается как на сказку Шарля Перро «Ослиная шкура», так и на фильм Жана Кокто «Красавица и чудовище» («La belle et la bête», 1946). Интертекстуальная метафора может реализоваться и в отдельном образе, и в структуре нарратива. Например, фильм «Наша музыка» («Notre musique», 2004) Жана-Люка Годара, разделенный на три части – Ад, Чистилище, Рай, – находится в структурной метафорической связи с «Божественной комедией»

Данте. А фильм «Мечта» (2008) Кима Ки Дука – очередная вариация истории о Чжуанцзы и мотыльке. Соответственно, аудиовизуальная метафора в интертекстуальном пространстве фильма – а) воспроизведение аудиовизуальной метафоры кинотекста А в кинотексте Б; б) структурный принцип организации текста Б (всего произведения или эпизода) на основе и в соответствии с аудиовизуальным образом текста А (производного текста).

Мелодия из фильма «Касабланка», которую играет Сэм, несколько раз возникает в открыто цитатном фильме «Сыграй еще раз, Сэм» («Play It Again, Sam», 1972) Герберта Росса по мотивам пьесы Вуди Аллена (1969), где к фильму «Касабланка» отсылает само название и появляется «тень» Богарта (Джерри Лейси). В фильме «Сыграй еще раз, Сэм» воспроизводится не только мелодия, но и весь комплекс компонентов музыкальной метафоры. Отношения Рика и Ильзы

проецируются на отношения Алана Феликса (Вуди Аллен) и Линды Кристи (Дайан Китон). Любовная сцена между Аланом и Линдой сопровождается мелодией из «Касабланки» и перемежается кадрами из парижского периода отношений Рика и Ильзы. В фильме Вуди Аллена метафора музыки как движущей силы претерпевает смысловые изменения: музыка перемещает героев из одного локуса, которым, как и в «Касабланке», является полное проблем и разочарований «здесь и сейчас», где герои не могут быть вместе, в другой, в котором отношения между героями складываются по-иному. Однако этот локус не пространство и время счастливого прошлого героев Вуди Аллена и Дайаны Китон (его нет), а пространство-время счастливого парижского периода героев Богарта и Бергман и одновременно воображаемое пространство героя Вуди Аллена.

Еще более сложное интертекстуальное преобразование аудиовизуальной метафоры демонстрирует фильм Фрэнсиса Копполы «Апокалипсис сегодня» («Apocalypse Now», 1979). Здесь переживание идеи посредством музыкальных средств представляет собой ключевую метафору событийной структуры, так как музыкальный рисунок накладывается на событие. В фильме сцены атаки «воздушной кавалерии» на вьетнамскую деревню сопровождаются «Полетом валькирий» Вагнера. «Полет валькирий» (1851) – это симфоническая картина, начало третьего акта оперы «Валькирия» (второй части тетралогии «Кольцо нибелунга», либретто к которой

написал сам Вагнер), продолжительностью восемь минут в оперной версии и три минуты – в инструментальной. Вотан разгневан поведением Брунгильды, которая, полюбив Зигмунда, нарушила волю отца и помогла Зигмунду в поединке с нибелунгом Хундингом; поднимается буря, вызванная его гневом, и валькирии, готовые защитить Брунгильду, с воинственным кличем носятся на воздушных конях.

В «Апокалипсисе сегодня» американские солдаты во время полета на вертолетах «включают» психологическое оружие: музыку Вагнера. Здесь эпизод с вагнеровской мелодией есть реализация событийной метафоры движения музыки: музыкальный объект концептуализируется как объект, движущийся по направлению к неподвижному слушателю и – к вьетнамской деревне. В перспективе вьетнамцев, следящих за вертолетами «с земли», движущийся музыкальный объект оказывается как бы над ними. Этот объект – музыка Вагнера и вертолет с готовыми к атаке американскими солдатами. Примечательно, что первое приближение камеры к жителям вьетнамской деревни проходит в тишине – вагнеровская музыка прерывается, чтобы потом стать сигналом грядущей опасности. В сценах, снятых в перспективе участников воздушной атаки – американских солдат, реализуется уже событийная метафора музыкального ландшафта: слушатель движется по ландшафту к музыкальному финалу и к финалу бомбежки. Составляющие аудиовизуальной метафоры: самолеты, веселые лица участников налетов, музыка,

атака, вид сверху на спасающихся бегством людей. При этом данная аудиовизуальная метафора может с равным успехом использоваться и в милитаристском, и в антивоенном контексте. Воинственные валькирии в опере Вагнера не решились все-таки защитить провинившуюся Брунгильду от гнева Вотана. Нападение на вьетнамскую деревню не становится славной победой, но вписывается в общий ряд бессмысленных ужасов войны.

Эпизод атаки в фильме Коппола – аудиовизуальная метафора, восходящая к оперному эпизоду, в котором передан воинственный дух; в то же время эпизод и, соответственно, аудиовизуальная метафора – результат интертекстуальной связи с несколькими кинематографическими источниками и – одновременно – с историей военных действий в годы Второй мировой войны. *Degeto Weltspiegel* № 22, немецкая пропагандистская хроника от 30 мая 1941 года, запечатлела битву за Крит 20 мая 1941 года, которая началась воздушной атакой фашистской авиации Luftwaffe, когда в 8 часов утра на остров высадились немецкие парашютисты. Хотя многие парашютисты были убиты греческими и союзными войсками и Гитлер вскоре отказался от массового использования парашютистов во время наступления, данная стратегия вошла в военную историю и позднее была взята на вооружение в ряде стран. Кадры немецкой хроники сопровождаются музыкой Вагнера – «Полетом валькирий», но это не музыка к фильму, а дань истории. Вагнеровские мелодии часто передава-

лись через громкоговорители во время воздушных атак фашистской авиации – именно так, как и происходит в фильме «Апокалипсис сегодня». Отличием эпизода из фильма Копполы от хроники является точка зрения, с которой ведется киноповествование. Если в сцене налета в фильме Копполы присутствуют разные точки зрения, в том числе направление взгляда снизу вверх – на приближающиеся вертолеты, то в немецкой хронике происходящее дано или в перспективе пилота или парашютиста, находящихся на борту самолета, или в перспективе стороннего наблюдателя, также находящегося где-то рядом – на высоте, но не внизу среди атакуемых. Аудиовизуальная ключевая метафора, составляющие которой – мелодия «Полет валькирий», самолеты, вертолеты и т. п., лица готовых к атаке солдат, атака, взгляд с высоты на землю, летящие снаряды, парашютисты и т. п., закрепляется именно фильмом Копполы, хотя смыслы, фундирующие метафорический комплекс в сценах воздушного налета, заложены и в оперном эпизоде, и во фрагменте немецкой хроники. Здесь можно говорить о проекции области источника (начала третьего акта «Валькирии») и связанного с музыкой Вагнера интертекста на структуру события в фильме Копполы и на смысловую организацию фильма в целом. Неслучайно в финале фильма полковник Курц (Марлон Брандо) говорит о тишине и звуках, возвращая тем самым зрителя к контрасту тишины и маркирующей агрессию музыки в эпизоде налета.

Добавим, что в фильме «Рождение нации» («*The Birth of a Nation*», 1915) режиссер Дэвид Гриффит и композитор Джо-зеф Карл Брейль также использовали музыку Вагнера. В третьей части фильма белые американцы Севера и Юга, на войне бывшие врагами, после окончания войны объединяются, чтобы бороться против освобожденных чернокожих рабов. Под звуки вагнеровской музыки Ку-клукс-клан спасает из осады группу белых американцев. Здесь вместо самолетов и вертолетов – конница Ку-клукс-клана, однако общий смысл зарождающейся в фильме Гриффита аудиовизуальной метафоры связан с актуализацией связи музыкального движения и агрессии. Сцены налета в фильме Коппола, несомненно, являются аллюзией на эпизод из фильма Гриффита, тем более, что вертолетное подразделение, которым командует Билл Килгор (Роберт Дюваль), – это «воздушная кавалерия». «Полет валькирий» звучит и в мультфильме Чака Джонса из серии фильмов о Баггз Банни («*What's Opera, Doc?*», 1957). Вряд ли Коппола ориентировался на этот претекст, хотя нельзя до конца исключить контаминацию мультфильмов «*What's Opera, Doc?*» и «*Herr Meets Nere*» (1945) как один из возможных претекстов «Апокалипсиса сегодня».

Среди случаев интертекстуальной аудиовизуальной метафоры есть также примеры автоинтертекстуальности, которая, собственно, и способствует ретроспективному осмыслению в метафорическом ключе эпизодов фильма-претекста.

Так, можно говорить об аудиовизуальной метафоре в автоинтертекстуальном пространстве фильма Александра Сокурова «Фауст» (2011). Мелодия Андрея Сигле, представляющая собой вариацию на темы Чайковского, которая звучит в финальных эпизодах фильма в разговоре Фауста и Мефистофеля, воспроизводит мелодию Сигле из первых кадров фильма Сокурова «Отец и сын» (2003), в которых отец успокаивает пробужденного ночными кошмарами сына. Впрочем, в данном случае лучше говорить не об аудиовизуальной метафоре, а, скорее, об установлении связи между фигурами отца и сына и сопровождающей этот эпизод мелодии, которая станет одним из лейтмотивов фильма, маркирующим их тесную связь. Однако в фильме «Фауст» данная «связка» образов и звуков становится уже интертекстуальной аудиовизуальной метафорой: Мефистофель выступает в роли отца, Фауст – в роли сына. Неслучайно Мефистофель, претендующий на роль отца – лидера и наставника, спрашивает уходящего от него Фауста: «Кто тебя кормить будет? Кто будет о тебе заботиться?» В «Фаусте» Сокурова реализуется метафора музыкального ландшафта: герои (отец и сын, Мефистофель и Фауст) определяют отношения между собой, а движение мелодии есть развитие этих отношений. Интертекстуальность аудиовизуальной метафоры вскрывает один из глубинных сюжетов «Фауста» и тетралогии в целом: сюжет об отце и сыне и о попытке существования в мире без авторитета – без Бога-отца и без отца-диктатора.

Таким образом, погружение в происходящее на экране требует распознавания аудиовизуальных метафор, в том числе интертекстуальных, и встраивания их в систему ассоциаций и связей. Аудиовизуальные метафоры нередко становятся ключевыми – выходят за границы эпизода и реализуются в структуре всего фильма или – в случае интертекстуальной аудиовизуальной метафоры – ряда фильмов. В целом, значимость музыкальных метафор вполне закономерна: именно в музыке происходит размыкание физического пространства и переход в другую реальность; метафоры выступают как аффективные модели, определяющие зрительское восприятие.

**Ю.В. Михеева:** У меня одновременно вопрос и небольшой комментарий по поводу очень интересного доклада. Комментарий я бы хотела добавить к последнему показанному фрагменту, пока сохранилось свежее впечатление. В работе над фильмом «Отец и сын» Сокурова композитору Сигле была поставлена задача создать музыку, стилистически напоминающую Чайковского. И музыкальная партитура, созданная Сигле, так и называется – «Фантазии на тему Чайковского». И человек, достаточно «наслушанный», конечно, уловит интонации из оперы «Евгений Онегин». Безусловно. Там есть просто, я бы сказала, квазицитата, абсолютно напоминающая арию Ленского «Что день грядущий мне готовит...». Сигле, конечно, изменил мелодику, но оставил основные узнаваемые идентификационные моменты из музы-

ки Чайковского – это интонационные принципы, оркестровка и гармония. Поэтому «квазичайковское» звучание на протяжении всего фильма очень ощущается.

И второе замечание по поводу метафоры и ее функционального действия. Мне кажется, для того, чтобы оценить то, что сделал режиссер при использовании аудиовизуальной метафоры, требуется все-таки обратиться к музыкальному источнику, если мы говорим о музыке. «Полет валькирий», конечно, рассчитан на то, что это очень узнаваемая цитата, связанная с определенным семантическим наполнением или значением. И поэтому то, что Вы говорили об использовании «Полета валькирий» в фильмах на военную тему в антивоенном смысле – это очевидные способы использования, связанные с изначальным знанием музыкальной цитаты или, будет правильнее сказать, заимствования. Я хочу напомнить, что тот же «Полет валькирий» – это очень распространенная музыкальная тема, и она, в частности, используется в фильме «8 с половиной» Федерико Феллини в совершенно другом контексте. Когда идут мерными шажками к минеральному источнику эти гротескные феллиниевские старушки и старички, держа в руках стаканчики, контекст совершенно не связан с военной темой. Когда тут звучит «Полет валькирий», контекст совершенно меняется, мы видим все в ироническом ключе.

Мне очень понравилось Ваше выступление, но я бы хотела добавить, что все музыкальные аудиовизуальные метафо-

ры рассчитаны во многом на некий культурный уровень или эрудицию зрителя. В этом и сложность их использования.

**Л.Д. Бугаева:** Спасибо огромное за Ваше замечание. Что касается Чайковского, то да – использование его музыки композитором Сигле делает аудиовизуальную метафору сложнее и красивее, потому что за этими двумя звучаниями в двух фильмах стоит еще один общий текст.

В «Фаусте» Сокуров использует метафору тоже сознательно. Я спросила у него, насколько сознательно он подходил к выбору музыки. Он сказал, что, естественно, у него ничего случайного не было, он отбирал абсолютно всё. Поэтому идея о том, что здесь случайно могла повториться эта мелодия, сама собой отпадает.

**Ю.В. Михеева:** О случайности здесь речи нет. Сокуров – это невероятный пример режиссера, который всегда очень внимательно относится к музыке. И даже в одном интервью он сказал, что считает себя больше музыкантом, чем режиссером. Так что, конечно, здесь о случайности речи нет.

**Л.Д. Бугаева:** Что касается использования «Полета валькирий», в данном случае образы срастаются в некую связку. А звук и смысл, который за ними стоит, могут повторяться в разных вариантах. Я не останавливалась на сложностях интертекстуальных отношений, но, разумеется, это не всегда

такой прямой перенос значения, где мы серьезно развиваем эту музыкальную тему, идем в сторону обогащения. Это могут быть другие отношения, в том числе и пародийные. Пародия, пастиш – это все варианты интертекстуальных преобразований, их может быть много, они могут быть разные. Можно заимствовать какую-то часть из произведения, она может иметь структурное значение, что я и пыталась показать на некоторых примерах. Музыкальная тема может проходить каким-то эпизодическим телом, может утверждать по контрасту нечто совсем противоположное, то есть вступать в разрез с тем, что происходит. Да, спасибо за замечание. Но это должен быть, наверно, отдельный детальный разговор.

**Е.В. Москвина:** Насколько можно говорить о непрямом заимствовании Копполой «Полета валькирий», где в самом названии музыкальной темы заложено слово «полет» и оно переносится на визуальный образ? Почему речь идет о метафоре и цитате из документального фильма, который Вы показали? И второе. Я, например, считываю использование «Полета валькирий» как прием аудиовизуальной метафоры у Копполы, в определенной степени, как иронию. Насколько можно говорить о цитатности, нет ли ироничности или даже саркастичности при использовании Вагнера? Где граница?

**Л.Д. Бугаева:**

Я считаю, что режиссер ориентируется на эту хронику, по-

скольку она совпадает по визуальному ряду. Ориентируется он и на Гриффита – на его «полет» куклуксклановской конницы. Естественно, в этом антивоенном настроении немного по-другому прочитывается «непобедный» полет, он потом приведет к хаосу, к борьбе за эту доску для занятий серфингом. Здесь, с одной стороны, это кажется иронией, а с другой стороны, может быть, это обыгрывание потенциальной неуспешности, заложенной в фабуле вагнеровской оперы. Потому что валькирии пометались в гневе, но ведь Брунгильду Вотан усыпил. Поэтому ни о какой победе валькирий после духоподъемного «Полета валькирий» речи идти не может. И здесь, мне кажется, Коппола актуализирует смыслы, которые не прочитывались Гитлером в опере Вагнера, но которые может увидеть зритель. Ведь на самом деле многие режиссеры делают то же самое. Например, когда Лоренс Оливье и Кеннет Брана, каждый в свое время, экранизировали «Генриха V», фильм Оливье, снятый в 1944 году, получился более милитаристским, а Брана, снимавший в 1989 году, после Вьетнамской войны, совсем по-другому прочитывает «Генриха V», при этом оставляя за ним и патриотическое звучание. Поэтому в данном случае в эпизоде из фильма Копполы «Апокалипсис сегодня» идет двойная перспектива. С одной стороны, перспектива подполковника, который в духе немецких начальников атакует, а с другой стороны, это уже второе восприятие со знанием итога Вьетнамской войны. Это 1979 год, в метафоре присутствует актуали-

зация потенциала, заложенного Вагнером, – неуспешность валькирий по спасению своей сестры.





Кадры из фильма «Апокалипсис сегодня»





Кадры немецкой военной кинохроники 1941 года



Кадр из фильма «Отец и сын»



Кадр из фильма «Фауст»



Кадр из фильма «Касабланка»



Кадр из фильма «Сыграй еще раз, Сэм»

# Музыкальное представление сказочных и фантастических образов в фильмах Т. Бертон

Буткова О.В.

Москва, ВГИК

Американский режиссер Тим Бертон относится к числу самых необычных фигур современного кинематографа. Его фильмы, как правило, сочетают признаки нескольких жанров: в каждом присутствуют элементы сказки, мистики, фантастики, фэнтези, ужасов. Одной из главных характеристик творчества Т. Бертон является зрелищность – визуальные образы яркие, выразительные, изобретательные. Он – талантливый художник, создает подготовительные рисунки к фильмам, и эти наброски являются ключом для понимания внутреннего мира режиссера и его смелых замыслов. Но звуковой ряд не менее важен для Бертон, чем изобразительный.

Его фильмам всегда присуща ирония. Когда он использует какой-либо литературный источник, он его пародирует, но, как правило, пародирует любя. Бертон можно назвать художником неровным: одни работы режиссера пользуются колоссальным коммерческим успехом, но получают отри-

цательные рецензии в прессе, другие заслуживают признание профессионалов и кинокритиков. Ряд его работ балансирует на грани массовой и элитарной культуры, некоторые, безусловно, относятся к массовой. Бертон считается «иконной» молодежной субкультуры готов, среди его поклонников немало подростков и молодежи. В фильмах Бертона много крови, монстров, вампиров, оживших скелетов, при этом режиссер любит работать для детей и искренне недоумевает, отчего его творчество называют мрачным. Его фильмы – отображение подросткового мировосприятия и своего рода пародия на него.

Ряд картин обнаруживает сюжетную близость к фольклору – традиционному и городскому (сказке, суеверному рассказу). В то же время несколько фильмов основаны на литературных первоисточниках, хотя при перенесении на экран их сюжеты значительно изменились. Творчество Бертона развивалось, безусловно, под немалым влиянием – литературным и кинематографическим. Оно является своеобразным продолжением неоромантических и неоготических тенденций в искусстве. Вслед за многими другими произведениями, созданными в духе неоготики, он обращается к образам прошлого. Несомненно, влияние классиков американского романтизма – Э. По и В. Ирвинга, английских романтиков и неоромантиков – М. Шелли и Р.-Л. Стивенсона. Но при этом важно, что литературные произведения Бертон нередко видит сквозь призму предыдущих экранизаций – к

примеру, фильмов знаменитой студии Хаммер, работ Диснея или Хичкока.

В творчестве Т. Бертон романтические сюжеты обретают новую жизнь. Эти фильмы являются яркими примерами того, как можно перевести романтический сюжет на язык современной культуры. Важно, что режиссер не боится сочетать в рамках известных романтических сюжетов самые разнородные, разновременные стилистические пласты. Именно это соединение разнородного обеспечивает ему популярность, в том числе у молодежной аудитории. В каждом его фильме присутствуют фантастические образы – чаще всего, пугающие, даже если они преподносятся с изрядной долей иронии. Все они в той или иной степени заимствованы из литературы и фольклора. Появление каждого фантастического персонажа, как правило, сопровождается определенными музыкальными темами. Иногда работы Бертон приобретают черты мюзиклов – персонажи исполняют свои «арии».

Чтобы проанализировать особенности музыкального представления сказочных и фантастических образов в творчестве режиссера, рассмотрим фильмы «Сонная лошадина» (по мотивам новеллы В. Ирвинга «Легенда о Сонной Лошадине»), «Труп невесты» (по мотивам «Венеры Илльской» П. Мериме и ряда других фантастических новелл), «Чарли и шоколадная фабрика» (по одноименной повести Р. Даля). Музыка для этих фильмов написал известный американский композитор Д. Эльфман. Режиссер работает с ним постоян-

но, однако говорит о том, что они никогда не обсуждают музыку и не пытаются ее анализировать. Звук для Бертонa всегда – эмоция, он вне рационального осмысления.

Для всех этих фильмов, как мы видим, важна литературная традиция, но гораздо в меньшей степени заметна традиция музыкальная, которая также имеет для режиссера немалое значение. Хотя необходимо отметить, что музыка здесь тоже в немалой степени «вырастает» из литературы.

В фильме «Сонная лощина» сюжет построен вокруг фантастического образа Безголового всадника, преследующего обитателей долины. У писателя этот образ существует только в воображении главного героя, Икабода, как розыгрыш, который затеял его недругами.

Собственно, новелла Ирвинга – пародия на страшный рассказ. Но Бертон возвращает истории ее мистическую, страшную, фантастическую составляющую. Мистический ужас у Ирвинга оборачивается иронией. Если у Бертонa и присутствует ирония, то она тщательно спрятана.

Вот фрагмент из новеллы Ирвинга, где хочется обратить особое внимание на звукопись. Герою кажется, что он слышит за собой погоню страшного безголового всадника. «Приближаясь к жуткому дереву, Икабод стал было насвистывать; ему показалось, что на его свист кто-то ответил, но то был всего-навсего порыв резкого ветра, пронесшегося среди засохших ветвей. Подъехав ближе, он увидел, что посреди дерева висит что-то белое; он остановился и замолчал;

присмотревшись, он обнаружил, что это не что иное, как место, куда ударила молния, содравшая тут кору. Вдруг ему слышался стон; зубы его застучали, колени начали выстукивать барабанную дробь по седлу, но оказалось, что это раскачиваемые ветром крупные ветви сталкиваются и трутся одна о другую»<sup>13</sup>.

Свист, завывания ветра, стон... Романтики вообще любят описывать звуки, нагнетающие страх. Вот «Людмила» Жуковского:

Чу!., полночный час звучит.

<...>

Чу! совы пустынной крики.

<...>

Чу! в лесу потрясся лист.

Чу! в глуши раздался свист<sup>14</sup>.

Жуткая погоня Безголового всадника за своей жертвой представлена в фильме «Сонная лощина» с помощью музыки Эльфмана. Это нагнетание чувства мистического страха. Струнные инструменты плачут и тревожатся, ударные вступают неожиданно, подобно грому. Здесь представлен традиционный набор «страшных» звуков. Порывы ветра, стоны, пронзительные вопли, скрип заржавленной двери, бой часов, бой колокола, голоса хора...

---

<sup>13</sup> Ирвинг В. Новеллы. М., 1954. Т. 2. С. 65.

<sup>14</sup> Жуковский ВЛ. Сочинения. М., 1980. Т. 1. С. 9–11.

Чувство надвигающегося ужаса передается зрителю. Эльфман использует звуки хора и органа, напоминающие о церковной службе. Церковная музыка может также навевать мрачные ассоциации. Вспомним у Жуковского: «И гласит протяжно поп: «Буди взят могилой!»<sup>15</sup>

Набор «страшных» звуков воспроизводится в фильмах ужасов с первых лет появления звукового кино. Бертон никогда не боится стереотипов – ни визуальных, ни звуковых. Нарочитое наслоение хорошо всем знакомых эффектов используется им как особый прием. Он позволяет нам ощутить, что старые добрые романтические штампы все еще работают. Погружение в мир мистического страха происходит помимо нашей воли. Звук и в романтической литературе, и в фильмах Бертона, как правило, суггестивен.

Но в фильмах режиссера присутствует традиция не только романтической литературы, но и кинематографической классики в представлении страшных фантастических образов. Создавать страх и ощущение напряженного ожидания, саспенс, Бертон и Эльфман учатся у классиков сказочного жанра, таких как Уолт Дисней или такого классика ужасов, как Альфред Хичкок. Режиссер и композитор следуют известным образцам и в некоторой степени их пародируют. Оба не без гордости указывали на то, что выросли на фильмах ужасов студии «Хаммер» и музыке композитора Бернарда Херрманна к фильмам Хичкока.

---

<sup>15</sup> Там же. С. 20.

Здесь возникает игра с предшествующей традицией, причем автор как будто остается в её рамках. Звук в фильме выполняет ту же функцию, что описание звука в книгах романтиков – создает чувство страха от соприкосновения с фантастическим.

Но фантастическое у Бертон не обязательно вызывает чувство страха – иногда встреча с фантастическим происходит как погружение в сон-мечту. Такова музыкальная тема «Первая конфета» из сказки «Чарли и шоколадная фабрика». Волшебник Вилли Вонка создает мир сладостей, и встреча с этим миром может заколдовать и соблазнить каждого. Очарование передают струнные и клавишные инструменты, переборы арфы, легкий звон. Сходным образом изображается волшебное, заколдованное царство в балете и опере.

Кроме того, очень часто у Бертон встречается праздничное, карнавальное представление фантастических образов. Фильм «Труп невесты» тесно связан с литературной традицией, но связь эта еще более опосредованная, нежели в фильме «Сонная лощина». Он напоминает о большом корпусе текстов – от «Коринфской невесты» Гете до «Венеры Ильской» Мерные. Страшная история о мертвой невесте, с которой герой оказывается связан по роковой случайности, иронически переосмыслена в жанре мультфильма-мюзикла. Впрочем, сам режиссер считает, что это не мюзикл.

«В «Труп невесты» есть музыка, она в нем органично

присутствует, но мюзиклом его не назовешь. Дэнни (Эльфман) написал ее так, что в истории подобного рода музыка становится одной из характеристик персонажа. Она вполне на своем месте. Я не любитель прилипчивых песен, которые существуют сами по себе и не вплетены в ткань фильма. У меня на них хороший нюх, и я стараюсь проявлять осторожность и предвидеть подобные ситуации. В моих фильмах есть песни, но исполняет их не Селин Дион...»<sup>16</sup> – заявляет Бертон.

Таким образом, музыка никогда не является для Бертона самоцелью. И в этом фильме она используется, преимущественно, для создания определенного настроения, которое заметно отличается от «Сонной ложины» с преобладанием страха. Здесь мы встречаем парадоксальное музыкальное представление фантастических образов.

Вот, например, потусторонний мир в фильме «Труп невесты». Играют и поют скелеты. Они рассказывают драматическую историю несчастной мертвой невесты, коварно обманутой женихом. Но песня получается очень веселой и зажигательной. Это, безусловно, пародия на американские мюзиклы. И никакого мистического страха. Что касается самой музыки, то она напоминает американский джаз тридцатых годов. Один из скелетов, играющий на фортепиано, похож на Рэя Чарльза. А вот образ поющего скелета, Боуна Дженглза, – дань памяти и восхищения режиссера известным му-

---

<sup>16</sup> Солсбери М. Тим Бертон. Интервью. СПб, 2008. С. 354.

зыкантиом Сэмми Дэвисом-младшим, исполнявшим в 1960-е гг. кавер-версию песни Джерри Джеффа Уокера «Мистер Бодженглз».

Безусловно, нельзя забывать и старый, черно-белый мультфильм У. Диснея 1929 года «Танец скелетов» с тем же парадоксальным сочетанием в музыке страха, жути и веселья. Ксилофон воспроизводит танец костей – это Бертон заимствует у Диснея. Он и начинал свою творческую деятельность с работы на студии Диснея, откуда его изгнали за излишнюю мрачность.

Однако узы родства с Диснеем все же остаются. Современная студия «Уолт Дисней Пикчерз» готова примириться с особенностями дарования режиссера, и в 2010-е годы. Бертон возобновляет работу на студии («Алиса в стране чудес», «Франкенвини»). Но дело не только в этом. Трюки и юмор диснеевских фильмов двадцатых-тридцатых годов прошлого столетия – одна из составляющих бертоновского художественного мира. И даже музыкальные решения «классических» фильмов Диснея обыгрываются Бертоном.

Несмотря на то, что его фильмы глубоко своеобразны, в них присутствует связь с такими явлениями англо-американской массовой культуры, как праздник Хэллоуин – канун дня всех святых. Когда-то считалось, что в этот день души мертвых могут возвращаться в земной мир. Впоследствии Хэллоуин стал карнавалом, во время которого использовались образы, связанные со смертью и потусторонним миром.

Карнавал при этом не терял своей веселости. Разумеется, у праздника мертвых есть глубокие фольклорные и ритуальные корни. Карнавальная культура – это всегда смесь страшного и смешного, она всегда представляет антимир, то есть мир мертвых, и в традициях праздника Хэллоуин это выражено наиболее отчетливо. Современная массовая культура совершенно точно улавливает и воспроизводит характерное для карнавала соединение смешного и страшного. Это же самое сочетание, характерное и для детского фольклора, присутствует в ряде известных произведений англо-американской литературы XIX века<sup>17</sup>.

Хэллоуину посвящен фильм «Кошмар перед Рождеством» по сценарию Бертон – музыку, разумеется, написал Эльфман. Песня из этого фильма стала настоящим гимном Хэллоуина. Сегодня ее исполняют на многих вечеринках в честь праздника.

Таким образом, можно констатировать, что в картинах Тима Бертон почти всегда представлено своего рода романтическое двоемирие:

- мир обыденный, немзыкальный;
- мир волшебный, потусторонний, мир мертвых, гораздо более интересный и в звуковом и в визуальном представлении.

Мир фантастический не обязательно выглядит темным

---

<sup>17</sup> Краснова М. Профессор в ночной рубашке, или Откуда растут страшные руки и куда глядят страшные глаза. М., НЛО, 2002. № 58.

или мрачным. Во всяком случае, он гораздо интереснее и творчески плодотворнее обыденного. Мир обычный представлен оскудевшим – и визуальными образами, и звуками. Мир потусторонний – это еще и мир фантазии. Именно он должен насытить нас музыкой и впечатлениями.

Фантастический мир и фантастические образы в фильмах Бертон изображены разными способами. Если говорить о звуковом представлении, можно выделить три главных способа.

1. Встреча со страшным. Звуковая картина, восходящая к фильмам ужасов и звуковой картине страшных сцен в романтических литературных произведениях. Сочетание очень высоких и очень низких звуков, орган и хор, напоминающие о церковной музыке.

2. Сказка и фантастика как сон-мечта. Звуковая картина погружения в сказку, восходящая к балетной и оперной музыке. Переборы арфы, колокольчики, фортепьяно, вокал.

3. Карнавальное начало в сказке. Звуковая картина более современна, она напоминает комедийные мюзиклы, джаз. В музыке сильно пародийное начало, она уходит корнями в народную карнавальную культуру.

Так современный кинематограф впитывает разные традиции, переосмысливая их.

## **Е.В. Москвина:**

– Ольга Владимировна, Вы в основном сконцентрирова-

лись на музыкальном решении фильма. А как Т. Бертон работает с шумами?

**О.В. Буткова:**

– Через использование шумов режиссер также пытается раскрыть фантастические образы. Это может быть и тихий свист, и шипение, и тихий звон, и завывание ветра. Шумовая картина фильма создается при помощи достаточно традиционных приемов.

# Драматургическая роль звука в пространстве фильма М. Хуциева «Июльский дождь»

Воденко М.О.

Москва, ВГИК

В 1966 году на экраны отечественных кинотеатров вышел фильм Марлена Хуциева «Июльский дождь», который продемонстрировал, что режиссёр остаётся верным стилистике, определившейся в его предыдущей картине «Мне двадцать лет». Однако интонация новой работы режиссёра изменилась на более драматичную – во многом благодаря образам пространства и времени, которые стали многозначными и более поэтичными. Немаловажную роль в их создании сыграл звук. Рассмотрим некоторые аспекты звукового решения фильма «Июльский дождь»

Чтобы увидеть мастерство режиссёра, его меру чувствования материала, понять глубину поставленных им художественных задач, обратимся к литературному сценарию Анатолия Гребнева, по которому был снят фильм «Июльский дождь». При сравнении сценария с фильмом очевидно, что авторы провели серьёзную работу над диалогами – многие были сокращены, изменены или переосмыслены. Пу-

стое многословие, длинные хаотичные диалоги ни о чём оказались противопоставлены коротким репликам, раскрывающим глубокие внутренние переживания героев. А дальше, уже при озвучании, фильм наполнился звуками – музыкой, песнями, радиопередачами, объявлениями из громкоговорителей и... тишиной.

Известный отечественный кинодраматург Василий Соловьёв в одной из статей о сюжете в кино писал, что многообразие человеческих отношений и чувств гораздо сложнее и богаче слов, которыми их пытаются выразить. «Одна драматургия в узком смысле слова – то, что пишется в сценарии, – не в состоянии дать полнокровный, живой образ современности. В создании конкретной драматургии фильма, читаемой с экрана, свою роль играют операторское мастерство, актерское мастерство, звуковое решение картины и т. д. Одно без другого не существует в изолированном виде, и только полное слияние компонентов в единое художественное целое приводит к творческой удаче»<sup>18</sup>.

Действительно, звук в фильме выполняет важную драматургическую функцию, это один из компонентов, определяющих сюжет кинопроизведения. Его роль в фильме многофункциональна: музыка регулирует зрительские эмоции, характеризует персонажей, с её помощью автор выражает свою позицию; звуковая палитра шумов помогает в работе с пространством, увеличивая его объём, наполняя многоголоси-

---

<sup>18</sup> Сб. Сюжет в кино. М., Искусство, 1965. С. 275.

ем жизни; звучащее слово передает живое человеческое общение, выражает мысль персонажей, комментарии автора. В совокупности всех своих проявлений звук активно участвует в творческом моделировании экранной реальности, в создании художественного образа фильма.

Звукозрительная специфика кинематографа позволяет создавать органичные и жизненно достоверные кинообразы. Для повествовательного вида сюжета, который активно вошёл в отечественную драматургию 60-х годов, образ времени и пространства требует особой проработки. Пространство, созданное в фильме, никак не может оставаться мёртвым фоном, задником, так как герой такого вида сюжета укоренён во времени и раскрывается во взаимодействии с бытовой, социальной, культурной средой эпохи. Напомним, что в результате эволюции киноязыка, начавшейся ещё в 40-х годах и получившей дальнейшее развитие в кинематографе 50-60-х, значительно обогатились возможности кинодраматургии. Как замечал Андре Базен, экранный образ, его пластическая структура и организация во времени, опираясь на возросший реализм, получили больше возможности «изнутри видоизменять и преломлять реальность». В результате кинематографист перестал быть конкурентом художника и драматурга, он стал равным романисту<sup>19</sup>. Таким образом, звуковую палитру и, конечно, речь в кинопроизведении можно рассматривать только в связи с изображением, исходя

---

<sup>19</sup> Там же. С. 325.

из интеллектуальных, духовных задач, которые ставят перед собой авторы.

В основе «Июльского дождя» лежит повествовательный вид сюжета, для которого образ «время-пространство» является одним из ключевых в структуре фильма. Особенности времени и пространства (в данном случае это Москва середины 60-х) характеризуются образ жизни и взаимоотношения персонажей, атмосфера событий; главные конфликты, внешние и внутренние, также завязаны на времени, его противоречиях, как их чувствуют и понимают авторы фильма. Наконец, способ ведения рассказа в повествовательном сюжете «Июльского дождя» во многом подчинён авторской интонации, рождающейся из ощущения этого времени.

Рассказывая о будущем фильме, М. Хуциев говорил, что остаётся верен теме современности, проблемам молодёжи – поискам своего места в жизни, отношению к обществу, истинному призванию человека. «В картине мне хотелось бы поделиться со зрителями своими размышлениями об истинной честности человека перед собой и людьми, перед делом, которому он служит, противопоставленных пустословию, духовной бедности, равнодушию, цинизму...»<sup>20</sup>

Одной из важнейших проблем в «Июльском дожде» была проблема сохранения и передачи жизненных, культурных и прежде всего духовных ценностей старшего поколения младшему. Ненавязчиво и тонко, через подтекст вопло-

---

<sup>20</sup> Газета «Молодой ленинец» от 28.01.1966.

щалась эта тема в отношениях персонажей, в деталях, в звуковых и визуальных «лирических» отступлениях. Образы Москвы, динамичной или спокойной, окутанной туманом, образ осеннего подмосковного леса, бесконечной глади реки – они воспринимались эмоционально-смысловым пространством, которое подчас выступало как самостоятельный персонаж или читалось как контрапункт, усиливая драматизм ситуаций, объясняя причины внутреннего конфликта главной героини. Наконец, эта среда хранила в себе духовную жизнь героев фильма, которая одновременно свидетельствовала об истинных ценностях и живой традиции.

Пространство «Июльского дождя» буквально насыщено звуком – это и речь, и шумы, и музыка, которая, практически, звучит постоянно. Классикой кино стал экспозиционный ввод зрителя в действие фильма через атмосферу города, где живут герои фильма, панорама улиц Москвы, сопровождающаяся звуковой дорожкой – фрагментами радиопередач разных станций. Кто-то невидимый пробежал по волнам московских радиостанций, и мы слышали «Кармен-сюиту», джаз, футбольных комментаторов, французский шансон, новости, детскую передачу, опять джаз... С первых кадров зритель становился не только наблюдателем жизни московских улиц – Петровки, Столешникова переулка, Немецкой слободы, но погружался в звуковую атмосферу города. В течение фильма рождался его звуковой портрет, многоголосный, разноликий. Так звучала Москва 60-х, так её слы-

шали современники, авторы фильма. Заметим, что героиня фильма, Лена, тоже визуально заявлялась как одна из многих горожан, и камера не сразу выделяла её из спешащих по тротуарам прохожих. Она – героиня своего времени, часть многоликой толпы.

Приступая к работе над «Июльским дождём», М. Хуциев ставил перед собой задачу противопоставить пустословию и цинизму цельность и честность. Эта задача нашла необычное художественное воплощение и в звуковом решении. Режиссёр тщательно работает над диалогами литературного сценария и, как уже говорилось, отказывается от многих сцен. Желая подчеркнуть опасность забалтывания смыслов, он делит оставшиеся диалоги на два вида. Когда речь заходит о главном, существенном, реплики становятся короткими и обрывистыми, герои произносят слова даже как бы с некоторым усилием, здесь слова имеют цену. И наоборот – легко, потоком льются пустые фразы на вечеринках, в ресторане, на пикнике, превращаясь в словесный сор, звуковой фон.

Наиболее драматичные по замыслу авторов сцены происходят почти в тишине – только так можно услышать самого себя, свой внутренний голос, почувствовать себя частью мироздания и ощутить ход времени. В тишину погружает М. Хуциев одну из ключевых сцен фильма – сбор друзей и родных в квартире после похорон отца Лены. Обрывки фраз, разговор шёпотом, резкий всплеск эмоций и опять молча-

ние, в котором, как часы, слышен стук каблуков – режиссёр даёт услышать эту трагическую тишину, наполненную глубокой искренней скорбью... Однако тишина может быть и пустотой. Именно пустота накрывает главных героев в сцене их долгожданного отдыха на море. Отношения исчерпаны, внутренние связи истончаются, логично следует кульминационная сцена – отказ Лены от предложения Володи.

«Июльский дождь» – произведение значительно менее оптимистичное, нежели «Мне двадцать лет». Тревога автора за молодое поколение и за поколение будущее здесь очевидна. Он поднимает и оставляет открытым вопросы о ценностях и жизненных ориентирах молодого поколения, их духовных связях с поколениями отцов, отстоявших страну. Столь принципиальная для Хуциева тема культуры и истории, без которых невозможны духовные связи, решена точно и деликатно, можно сказать, инкогнито. Проявляется она, прежде всего, через драматургические детали: это радио, телефон, громкоговорители на улице, то есть слово звучащее, но «невидимое». С помощью радио уже с первых кадров создаётся многоголосье города. По радио, беспечно забытого кем-то из участников пикника в осеннем лесу (в тишине, как голос живого пространства), передаётся информация о значительном событии в культурной жизни страны – выходе многотомного издания истории цивилизации и искусств. Кстати, фильм начинается с иллюстраций полотен эпохи Возрождения, эти же иллюстрации печатают в типо-

графии, где работает Лена...

В сцене, важной для прояснения отношений Лены и её матери, вновь используется радио. Подчеркнем, что в сценарии А. Гребнева разговор героинь происходил на фоне тихой музыки. М. Хуциев же драматизирует его и наполняет новым смыслом – по радио передают спектакль «Три сестры» Чехова. В тишине комнаты звучит последний трагический акт пьесы. Лена занимается переводом и одновременно слушает, а мать слушает и вспоминает, как до войны они смотрели этот спектакль во МХАТе, играли Тарасова, Еланская... Ещё одно напоминание о незыблемых эстетических и духовных ценностях, которые являются частью русской культуры и которые так органично входили в жизнь русской интеллигенции 60-х. Эта неторопливая сцена завершается потрясающим диалогом.

«...Лена внимательно смотрит на преобразившееся лицо матери, очень серьёзно произносит:

– Мать, можно я скажу тебе одну вещь?.. Я тебя всё-таки очень люблю. Ты у меня...

– Спасибо...»

Сказано мало. Но слова настоящие, идущие от сердца. Так, опосредованно, через русскую классику рождалось метафизическое пространство сцены, духовная близость матери и дочери.

Искусство – живопись, театр, музыка – опоры, которые держат и питают нашу духовную жизнь. М. Хуциев постоян-

но напоминает об их присутствии, органично вводит в художественную ткань фильма. Ещё одна безусловная для режиссёра точка отсчёта – война. В отношении к ней проявляются и раскрываются герои, прежде всего, Алик, чьи колкие шутки и ирония в начале характеризуют его как человека умного, но не совсем серьёзного, если бы... не песни (стихи Б. Окуджавы, Ю. Визбора). Они очень похожи на «авторский голос» самого режиссёра. Неслучайно Юрий Визбор, исполнитель роли Алика, поёт их на камеру, и воспринимаются они как размышления-исповеди. Поворотом в драматургической линии Алика становится его рассказ о гроздях сирени, в кустах которой он пролежал несколько дней, попав в немецкое окружение. Эта страшная история звучит в пусто-словии пикника явным диссонансом и подготавливает к финалу фильма, где Лена видит Алика в кругу его фронтовых товарищей у колонн Большого театра. Встреча для героини неожиданная, но радостная, реабилитирующая в её глазах Алика. Потому что война, 8 мая, Большой и фронтовики – это подлинно и значимо. А шутки и ирония – это игра, дань времени.

В многофигурном пространстве «Июльского дождя» собраны персонажи разных поколений, и у каждого из них есть своё отношение к истории страны, своё дело, свои воспоминания, которые лично значимы для них: это отец и мать Лены; старики-интеллигенты, свидетели Первой мировой, к которым приходит Лена перед выборами; фронтовик Алик.

Это – старшие поколения. А что же ровесники главной героини? Взгляд авторов на современное поколение 30-летних достаточно критичен. И всё же среди пустословия и компромиссов, захватывающих молодое поколение, есть те, кто знает цену слову, кто ищет истину и по-настоящему хочет открыть для себя смысл жизни. Это Лена, героиня фильма, это Женя, антагонист «положительному» Володе. Драматургически Женя решён достаточно необычно, визуально анонимно. Мы встречаем его только один раз в первом эпизоде, а потом слышим его голос в телефонной трубке и видим, как разговаривает с ним Лена. Для Лены телефонные разговоры с Женей оказываются важными, даже в значительной степени решающими в осмыслении её отношений с Володей. В одном из интервью М. Хуциев объяснял, что Женя в фильме призван отразить авторскую позицию: «Это – честный, искренний человек, стремящийся к тому, чтобы всё вокруг было настоящим, а не придуманным... чтобы делать в жизни большое и нужное»<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Газета «Молодой ленинец» от 28.01.1966.

# 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.