



Лиля Кагановская

.

# Голос техники

Переход советского кино к звуку

1928–1935



Современная западная русистика

«Современная западная русистика» /  
«Contemporary Western Rusistika»

Лиля Кагановская

**Голос техники. Переход  
советского кино к звуку. 1928–1935**

«Библиороссика»

2018

УДК 791.43.03  
ББК 85.373(2)

**Кагановская Л.**

Голос техники. Переход советского кино к звуку. 1928–1935 /  
Л. Кагановская — «Библиороссика», 2018 — («Современная  
западная русистика» / «Contemporary Western Rusistika»)

ISBN 978-5-6046148-5-3

В работах о советском кино принято описывать приход в него звука как момент кризиса и провала, момент, когда золотой век советского авангардного кино и монтажной школы внезапно подошел к концу. Советской кинопромышленностью часто пренебрегают как «технологически отсталой», сосредоточиваясь на проблеме перехода как на одной из попыток «догнать и перегнать» американскую киноиндустрию. Целью этой книги является рассказать историю, отличную от обычного нарратива о советской отсталости. Автор показывает, что «долгий переход» к звуку дал советским кинематографистам возможность теоретизировать и экспериментировать с новой звуковой технологией способами, которые были недоступны их западным коллегам из-за рыночных сил и зависимости от запросов аудитории. Эти ранние эксперименты со звуком — многие из которых остаются неизвестными — могут немало рассказать нам о том периоде культурных потрясений, когда Советский Союз переходил от революционных двадцатых к сталинским тридцатым. В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

УДК 791.43.03  
ББК 85.373(2)

ISBN 978-5-6046148-5-3

© Кагановская Л., 2018

© Библиороссика, 2018

## Содержание

Благодарности	7
Пролог	8
Введение	12
Приход звука	16
Ранний звуковой контрапункт	23
Конец ознакомительного фрагмента.	28

# **Лиля Кагановская**

## **Голос техники. Переход советского кино к звуку 1928-1935**

*Посвящается AWR, RAR, Н. И. П., А. Я. К. и О. И. П.*

Lilya Kaganovsky  
**The Voice of Technology**  
Soviet Cinema's Transition to Sound 1928–1935



Indiana University Press  
2018

Перевод с английского Натальи Рябчиковой

© Lilya Kaganovsky, text, 2018  
© Indiana University Press, 2018  
© Н. С. Рябчикова, перевод с английского, 2021  
© Academic Studies Press, 2021  
© Оформление и макет, ООО «Библиороссика», 2021

## Благодарности

Замысел этой книги появился благодаря показу фильма Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга «Одна» (1935), организованному Еленой Михайловной Стишовой в 2001 году в Колледже Вильгельма и Марии. От Университета шт. Иллинойс этот проект получил щедрую поддержку со стороны Центра перспективных исследований, Исследовательского совета, Центра российских, восточноевропейских и евразийских исследований, Центра критики и теории интерпретации, а также Колледжа свободных искусств и наук. За пределами Иллинойса работа над этой книгой стала возможной благодаря стипендиям на исследования в Тринити-колледже (Кембридж) и Университетском колледже (Оксфорд), а также благодаря Американскому совету научных обществ вместе с Советом по исследованиям в области социальных наук и Национальным фондом гуманитарных наук. Я глубоко благодарна коллегам в Кембридже, Оксфорде и в Москве: в особенности Эмме Уиддис, Сьюзан Ларсен и Полли Джонс, а также Биргит Боймере, Джулиану Граффи и членам Группы по исследованиям русского кино Университетского колледжа Лондона; Николаю Извольову, Сергею Каптереву, Евгению Марголиту и Петру Багрову, а также сотрудникам НИИКа, ВГИКа, Музея кино, РГАЛИ, РГАКФД и Госфильмофонда.

Некоторые материалы этой книги были опубликованы в журнале «Studies in Russian and Soviet Cinema» (Vol. 1, no 3 и Vol. 6, no 3); в сборнике «Resonanz-Raum: die Stimme und die Medien» под редакцией Оксаны Булгаковой; и в журнале «Новое литературное обозрение», № 120. Ранняя версия введения была опубликована под названием «Учиться говорить по-советски: советское кино и появление звука» в сборнике «A Companion to Russian Cinema» под редакцией Биргит Боймере. Я благодарна редакторам этих журналов, а также издательству Индианского университета за разрешение на перевод и перепечатку указанных текстов в этом издании. Я глубоко благодарна Наталье Рябчиковой за русский перевод.

Эта книга посвящена памяти моего наставника и друга, профессора Колумбийского университета Кати Непомнящей.

## Пролог

*Эдисон изобрел кинематограф в качестве дополнения к своему фонографу полагая, что звук в сочетании с движущимся изображением дадут развлечение поинтереснее, чем звук сам по себе. Но вскоре кино оказалось достаточно интересным развлечением и без звука. Говорят, что, хотя кино и фонограф задумывались как партнеры, они выросли порознь. И можно добавить, что кинематограф настолько мало уважал фонограф, что на протяжении многих лет он отказывался говорить.*  
**Эдвард В. Келлог «Journal of the SMPTE» («Журнал Общества инженеров кино и телевидения»), июнь 1955 года**

Первая публичная демонстрация звука, записанного на киноплёнку одновременно с изображением, состоялась в студгородке Иллинойского университета в Урбане 9 июня 1922 года<sup>1</sup>. Экспериментальная запись Иосифа Тыкоцинского (Тыкоцинера) включала звон колокольчика и чтение Геттисбергской речи Авраама Линкольна. Тыкоцинер начал заниматься разработкой системы для записи и воспроизведения синхронного звука на киноплёнке в 1918 году, и 9 июня 1922 года он впервые публично продемонстрировал кинофильм со звуковой дорожкой, записанной оптически непосредственно на плёнку. Первыми звуками, услышанными зрителями составного звукозрительного фильма, были слова Хелен Тыкоцинер, жены изобретателя: «Я буду звонить», а затем звон колокольчика. После этого Эллери Пейн, глава факультета электротехники Иллинойского университета, прочитал Геттисбергскую речь. Об этой демонстрации написали в газете «New York World» 30 июля 1922 года.

Иосиф Тыкоцинский (Тыкоцинер) (Joseph Tykociriski-Tykociner, 1877–1969) родился в еврейской семье во Влоцлавке, городе на территории Польши, тогда входившей в состав Российской империи<sup>2</sup>. В возрасте 18 лет Тыкоцинер впервые приехал в США, чтобы изучать естественные науки. В Нью-Йорке он познакомился с Николой Теслой и стал специалистом в области коротковолнового радио. В 1901 году он работал в Лондоне на Гульельмо Маркони как раз в то время, когда через Атлантику был передан первый радиосигнал, а затем трудился в фирме «Telefunken» в Берлине. В 1904 году, когда на Дальнем Востоке разразилась война, российское правительство попросило Тыкоцинера создать систему радиосвязи между русским военным флотом на Балтике и флотом, находящемся в Черном море. За эти труды Николай II его наградил золотыми часами с драгоценными камнями. Он также, по всей видимости, находился на Финляндском вокзале Петрограда, когда в 1917 году из эмиграции вернулся В. И. Ленин<sup>3</sup>. В 1918 году Тыкоцинер вернулся в Польшу во время войны за ее независимость. А в начале 1919 года он предложил новому Министерству почт и телеграфов проект по созданию прямой радиосвязи между Польшей и США.

---

<sup>1</sup> В числе ранних экспериментов над звуком в кино можно назвать, среди прочего, эксперименты Леона Гомона во Франции, который уже в 1901 году начал работать над соединением фонографа и кинематографа; Эрнста Румера в Берлине, чьи работы в области оптической записи звука были опубликованы в 1901 году; Эжена Огюстена Лауста, продемонстрировавшего свое звукозаписывающее устройство в 1911 году и снявшего, вероятно, первый в Америке фильм с оптической звукозаписью, и Томаса Эдисона, который в 1913 году приложил значительные усилия, чтобы синхронизировать звук фонографа с движущимся изображением, и чье представление «говорящих фильмов» в течение нескольких месяцев шло в Колониальном театре Кита в Нью-Йорке. Подробную историю развития звукового кино см. в антологии «SMPTE Transactions» («Журнал Общества инженеров кино и телевидения») [Fielding 1967].

<sup>2</sup> Подробнее о биографии Иосифа Тыкоцинера см. в [Lotysz 2006]. Архивные материалы хранятся в Joseph T. Tykociner Papers, 1900–1969, University of Illinois Archives.

<sup>3</sup> Ленин прибыл на Финляндский вокзал Петрограда поездом из Германии 3 апреля 1917 года.





Рис. 1. «Говорящий, смеющийся, поющий экран составит конкуренцию немым кинодрамам». (Из фонда Иосифа Тыкоцинера, архив Иллинойского университета)

В 1920 году Тыкоцинер снова уехал в Америку и в 1921 году принял предложение поступить на должность научного сотрудника в области электротехники в лаборатории Иллинойского университета в Урбане. Он занимался высокочастотными измерениями, диэлектриками, пьезоэлектричеством, фотоэлектрическими трубками и микроволнами, а также разработал способ записи звука на пленку методом оптической фиксации на светочувствительном целлулоиде с помощью ртутной лампы, подключенной к электрической сети с микрофоном. 9 июня 1922 года он продемонстрировал работу этого изобретения на конференции Американского института инженеров-электротехников в Урбане. Первая официальная демонстрация «говорящего кинематографического аппарата» Тыкоцинера состоялась в лаборатории физики в Урбане и была описана в журнале «SMPTE Transactions», но патентный спор между Тыко-

цинером и тогдашним президентом университета Дэвидом Кинли помешал коммерческому применению этой разработки, и патент был выдан лишь в 1926 году. Президент Кинли также сказал Тыкоцинеру, что для того, чтобы остаться при университете, ему придется искать для своих знаний другие области применения, и изобретатель согласился. Он отказался от работы с записью звука на пленку и сменил сферу исследований. В середине 1920-х годов он начал экспериментировать с антеннами – предшественниками радаров.

Но дело было не только в патентах. В аудиоинтервью, датированном 3 мая 1965 года, Тыкоцинер описал свой юношеский интерес к звукозаписи, свое недовольство иглой и цилиндром и свое заключение, что звук «должен записываться фотографически». В 1896-1897-м годах, когда кинематограф еще не обрел широкой известности, он приехал в Нью-Йорк, чтобы увидеть биоскоп Эдисона, выставленный в пустом помещении магазина: «движущееся изображение, но без звука». В 1920 году он переехал в США и решил заняться звуковым кино, но даже спустя год работы на фирму «Westinghouse» в Питтсбурге он не смог убедить директора лаборатории, что звуковое кино того стоит. В 1922 году, работая в Иллинойском университете, Тыкоцинер смог продемонстрировать свое изобретение, и эти показы произвели впечатление: директор по общественной информации Джозеф Райт собрал вырезки из 700 газет, а Тыкоцинер получал телеграммы с похвалами своему изобретению. Но специалисты воспротивились нововведению: один «человек из Голливуда» уверял, что затраты будут слишком высоки, что «звезды не очень хорошо говорят», у них плохая дикция и «они слишком много пьют». Некий психолог заявил, что «[звуковое кино] основано на обмане как слуха, так и зрения». А представитель компании «Eastman Kodak» сказал, что «он не дал бы за это ни гроша», пояснив, что «публике это не нужно». Как отмечает затем в интервью Тыкоцинер, первый коммерческий звуковой фильм вышел шесть-семь лет спустя. Он был произведен компанией «Western Electric», и звук в нем был записан отдельно, на пластинках<sup>4</sup>.

Поэтому слава создателя оптической звукозаписи досталась Ли де Форесту, который уже к 1919 году зарегистрировал патенты на способ звукозаписи на пленке, «Фонофильм», не зная о работе Тыкоцинера. Де Форест, работая с Теодором Кейсом, сделал в 1921-1922-м годах несколько короткометражных фильмов и представил свой «Фонофильм» на показе в кинотеатре «Риволи» в Нью-Йорке 15 апреля 1923 года. Говоря о будущем звукового кино, де Форест категорически отрицал возможность усовершенствования существующего типа немой драмы путем добавления в нее голоса. Но он предсказывал развитие совершенно нового типа сюжетных схем и представлений, использующих свободу, характерную для немых картин, в отличие от сцены. Звуковая система «Фонофильм» использовалась во многих кинотеатрах, а фильмы для них создавались под руководством де Фореста; но ему не удалось продать свое изобретение американским кинопродюсерам и добиться его более широкого распространения. Возможно, причиной тому было несовершенство системы (дефекты в движении пленки, ограниченный частотный диапазон, громкоговорители, неестественно воспроизводившие голоса) или тот факт, что отрасль и так процветала, а может быть, демонстрируемые фильмы были просто неинтересны, – в любом случае звуковое кино прижилось не сразу.

Кейс и де Форест поссорились, и Кейс передал свои патенты Уильяму Фоксу, который использовал их для разработки системы звукового кино «Фокс Мувитон». Э. А. Спонебл, создавший в 1922–1924 годах несколько звуковых кинокамер, присоединился к новой компании для проектирования студий звукозаписи в Нью-Йорке, а затем и в Голливуде. В 1927 году он разработал экран, который беспрепятственно передавал звук, что позволяло расположить громкоговорители прямо за изображением. Первый публичный показ фильмов «Мувитон» состоялся в январе 1927 года, а к марту 1929 года киностудия «Фокс» перестала выпускать немые картины. В их первом коммерческом звуковом фильме «Певец джаза», выпущенном в

<sup>4</sup> Joseph T. Tykociner Papers. Box 18. «Biographical Tape Recordings. May 3, 1965 – interview by M. J. Brichfbrd».

1927 году, использовалась система «Витафон» компании «Уорнер Бразерс», снабжавшая изображение звуком с помощью фонографической (механической) записи. Изобретение Тыкоцинером оптической звуковой дорожки было признано лишь позже, но оно до сих пор используется для записи звука в кино.

## Введение

### Длительный переход. Советское кино на грани немого и говорящего

*Жан Панлеве писал, что «кино всегда было звуковым». Жан Митри, с другой стороны, уточнял, что «раннее кино было не немым, а молчаливым». На что Адорно и Эйслер ответили ее прежде: «Говорящая картина тоже нема». На самом деле, поправляет Брессон, «немое кино никогда не было». Кроме того, как замечает Андре Базен, «не все немые фильмы хотят быть таковыми», и так далее. Я накидываю несколько этих цитат (разумеется, вне контекста), чтобы немного взбаламутить воду популярных формул; к этому я подброшу еще один, собственный, камень и скажу, что немое кино на самом деле следует называть «глухим».*

*Мишель Шион. Голос в кино [Chion 1999]*

Появление звука в истории советского кино принято описывать как момент кризиса и провала, момент, когда «золотой век» советского авангардного кино и монтажной школы внезапно подошел к концу<sup>5</sup>. Техническое новшество, значительно изменившее культуру кино во всем мире, а также внедрение в кинопромышленность синхронного звука в конце 1920-х годов в советском контексте совпало с масштабным культурным переворотом и явилось его неотъемлемой частью. Поэтому невозможно рассматривать появление звука отдельно от присущей киноиндустрии того времени хаотичности, последствий ускоренной индустриализации всей страны и формирующихся новых идеологических канонов социалистического реализма<sup>6</sup>.

Историки отечественного кино обычно подчеркивают отсталость советской кинопромышленности в момент перехода производства к звуковому кино, трудности в освоении новых технологий и политические дебаты, окружавшие изменения всей отрасли кино в целом. Как отмечает Д. Янгблад, к 1930 году советская кинопромышленность была почти полностью разрушена, и, поскольку времена становились все более беспокойными, фильмов снималось все меньше и меньше. Падение производства было отчасти связано с опасениями, вызванными усилением политического давления, но также оно происходило и из-за нехватки сырья и «неуверенности в отношении будущего звукового кино». С художественной точки зрения, утверждает Янгблад, «эпоха немого кино закончилась, но из-за технологической отсталости немое кино фактически производилось в СССР до 1935 года» [Youngblood 1985:204]. П. Кенез, в свою очередь, пишет:

Советские режиссеры имели возможность наблюдать рождение звукового кино издали, ибо отечественная промышленность могла следовать за зарубежной лишь с некоторой задержкой. Технологически Советский Союз был отсталым. В то время как на Западе первые звуковые фильмы появились в 1926 и 1927 годах, в Советском Союзе в конце 1920-х годов промышленность только лишь достигла экспериментальной стадии. В то время, когда огромная

---

<sup>5</sup> Например, [Kenez 2001; Leyda 1960; Youngblood 1985; Zorkaya 1989]. См. также [Зоркая 2005a].

<sup>6</sup> Первый съезд советских писателей (Москва, август 1934 года) утвердил социалистический реализм в качестве официального направления всего советского искусства, особо подчеркнув, что художественные произведения должны заключать в себе «идейность», «народность» и «партийность». См. [Первый всесоюзный съезд 1934]. О социалистическом реализме см. [Кларк 2002a; Robin 1992; Добренко 2007; Petrov 2015].

американская промышленность почти завершила переход к звуку, Советский Союз как раз производил свой первый звуковой фильм [Kenez 2001:123].

Тем не менее, как отмечает Андрей Смирнов, первые практические системы звукозаписи были созданы почти одновременно в СССР, США и Германии. П. Г. Тагер стал проводить свои эксперименты со звуком в Москве в 1926 году, а всего несколько месяцев спустя, в 1927 году, А. Ф. Шорин начал собственное исследование синхронизированного звука в Ленинграде. Первая экспериментальная звуковая программа (отрывки из фильма «Бабы рязанские») была продемонстрирована 5 октября 1929 года в Ленинграде в кинотеатре «Совкино», специально оборудованном звуковой системой Шорина. Через несколько месяцев, 5 марта 1930 года, в Москве открылся первый звуковой кинотеатр «Художественный», где была показана «Звуковая сборная программа № 1», в которую вошли четыре фильма: выступление А. В. Луначарского о значении кино, марш С. С. Прокофьева из оперы «Любовь к трем апельсинам» (оп. 33), документальный фильм А. М. Роома «Пятилетка. План великих дел» и мультипликационный фильм «Тип-Топ – звуковой изобретатель», музыку для которого написал в том числе Г. М. Римский-Корсаков, а звуковое оформление сделал А. М. Авраамов. Другими словами, хотя переход к звуку определенно занял в СССР больше времени, чем во многих других странах (за заметным исключением Японии<sup>7</sup>), Советский Союз тем не менее был в авангарде экспериментов со звуком – факт, имевший последствия как для теории, так и для практики нового советского звукового кино.

В одной из основополагающих статей о раннем звуке в советском кино, впервые опубликованной в журнале «Screen» в 1982 году, Иен Кристи пишет:

Если взглянуть на застывшее наследие раннего советского кино, вписанное как в традиционные, так и в радикальные варианты исторического повествования, поражает отсутствие какого-либо последовательного описания длительного периода перехода к звуковому кино. Создается впечатление, что грубый индустриальный факт прихода звука с сопутствующими ему эстетическими и идеологическими последствиями представляет собой серьезное *препятствие* для истории как повествования, да и, в сущности, для теории монтажа. Тем не менее появление звука совпадает с поворотным моментом в советском кино и помогает его определить. Это превосходный пример обычно игнорируемого пересечения между спецификой кино и направлениями исторической науки – экономической, технологической, политической, идеологической историей – которые его определяют и, в свою очередь, им определяются. Советское звуковое кино – это к концу 1930-х годов, по сути, «новый аппарат» [Christie 1982: 36].

Являясь ярким примером одной из многих попыток СССР «догнать и перегнать Америку», распространенная характеристика советской кинопромышленности как «технологически отсталой» ограничивает нарратив ее перехода к звуку и сосредотачивает внимание на проблемах перехода, а не на успехах кинопроизводства<sup>8</sup>. Некий «технологический детерминизм» характеризует большую часть исследований, посвященных этому периоду, в которых больше внимания уделяется различным недостаткам кинопромышленности, чем самим филь-

<sup>7</sup> В 1933 году 81 % снятых в Японии фильмов были немymi, несмотря на то что звуковые фильмы начали сниматься в стране в 1931 году. В 1937 и 1938 годах около трети картин по-прежнему были немymi. Даже в 1942 году 14 % выпускавшихся в стране фильмов оставались немymi. Более подробно см. [Freiberg 1987]. Статистика Министерства внутренних дел, процитированная в специальном докладе № 79, «Развитие кинематографии в Японии», сделанном заместителем торгового представителя США в Японии (Национальный архив, Вашингтон), содержит следующие данные: в 1937 году было произведено 1626 звуковых и 916 немых картин; в 1938 году – 1362 звуковых и 701 немая [Freiberg 1987: 80, note 4].

<sup>8</sup> См., напр., [Pozner 2014; Bohlinger 2013].

мам. Сравните, например, насколько иначе критики пишут о медленном переходе к звуковому кино в Японии:

Одним из основных факторов успешного выживания японской киноиндустрии после перехода к звуку стала ее способность переходить на звуковые рельсы очень медленно – в течение десяти лет – благодаря популярности и силе воздействия местной разновидности «немого кино». В Японии зрители никогда не смотрели кино в тишине; вместо этого показ немых фильмов в кинотеатре сопровождался живым озвучиванием повествования и музыкой. <...>. Лишь в 1935 году первый приз в ежегодном опросе критиков журнала «Kinema Junpo» получил звуковой фильм. В 1933 году четыре высшие награды были вручены немым картинам (поставленным, соответственно, Одзу, Мидзогути и Нарусэ); а в 1934 году немой фильм Одзу снова получил высшую награду [Freiberg 1987: 76].

Конечно, дискурс советской «запоздалости» не нов и не изобретен сторонними наблюдателями для объяснения сложного переходного периода. Сами советские кинематографисты и критики чувствовали, что, по мере того как эпоха немого кино подходила к концу, а вместе с ней и их заметное положение в мировом кино, они начинали отставать от США и Европы<sup>9</sup>. И хотя многие режиссеры киноавангарда двадцатых – Б. В. Барнет, А. П. Довженко, члены ФЭКСа Г. М. Козинцев и Л. З. Трауберг, В. И. Пудовкин и, конечно же, Д. Вертов – начали снимать звуковые фильмы так скоро, как только смогли, самого выдающегося советского режиссера, С. М. Эйзенштейна, в их числе не было, а лавры за первую стопроцентно «говорящую» советскую кинокартину достались совершенно неизвестному Н. В. Экку за «Путевку в жизнь» (1931)<sup>10</sup>. Тем не менее, как я надеюсь показать в этой книге, фильмы, снятые в СССР в период с 1928 по 1935 год, когда техника советского звукового кино находилась еще в зачаточном состоянии, можно считать в некотором роде открытиями. Они примечательны не только своим новаторским, экспериментальным, неожиданным и сложным использованием звука, но и тем, как они отражают – с помощью новой звуковой технологии – сложности своего исторического момента, перехода не только от немоты к звуку, но и от двадцатых к тридцатым годам, а также от авангардного искусства к искусству соцреализма.

Таким образом, целью этой книги является рассказать историю, отличную от принятого нарратива о советской отсталости. Скорее я хочу показать, что «длительный переход» к звуку дал советским кинематографистам возможность теоретизировать и экспериментировать с техническими новшествами звукозаписи, вне зависимости от условий рынка и спроса, определяющих развитие западной киноиндустрии. Многие известные советские кинематографисты (помимо С. Эйзенштейна) в конце 1920-х – начале 1930-х годов выезжали за границу, ранние советские звуковые фильмы демонстрировались в США, Германии, Франции и Великобритании – все это не могло не влиять на дискуссии о звуковом кино, происходившие за пределами СССР. Более того, Эйзенштейн, Пудовкин и Вертов в числе прочих много писали об использовании звука в кино – сначала теоретическом, затем практическом, – а их статьи и заявления о функциях звука, музыки, диалога и шума получили распространение не только в советских кинематографических кругах, но также активно переводились и по сей день используются в

---

<sup>9</sup> См., например, две редакционные статьи в газете «Вечерняя Москва» под общим заголовком «Немое кино должно зазвучать!», подзаголовки которых гласили «Мы отстаем» и «Надо догнать» (Советское кино должно зазвучать! // Вечерняя Москва. 1930. 26 марта. С. 3; 2 апр. С. 2).

<sup>10</sup> Эйзенштейн вместе со своим оператором Э. К. Тиссе и ассистентом Г. В. Александровым отправился в Европу и США в том числе с целью создания звуковых фильмов. Однако серия непредвиденных обстоятельств, включая финансовый крах 1929 года, не позволила Эйзенштейну озвучить «Генеральную линию» («Старое и новое», 1929) или снять звуковой фильм для студии «Парамаунт». Подробнее об этом см. в [Ryabchikova 2016].

дисциплинах, изучающих звук<sup>11</sup>. И хотя эта книга не претендует на полноту, я все же надеюсь показать, как переход советской киноиндустрии к звуку осуществлялся различными режиссерами, использующими самые разные жанры, форматы и техники. Эти ранние эксперименты со звуком – многие из которых остаются неизвестными – могут немало рассказать нам о том периоде культурных потрясений, когда Советский Союз переходил от революционных двадцатых к сталинским тридцатым.

---

<sup>11</sup> Например, первый, самый известный и часто перепечатываемый теоретический текст о звуке – это «Заявка» Эйзенштейна, Пудовкина и Александрова, написанная в 1928 году и опубликованная впервые в авторизованном немецком переводе как «Achtung! Goldgrube! Gedanken fiber die Zukunft des Horfilms» в газете «Die Lichtbildbuehne» 28 июля 1928 года, а также под заголовком «Tonender Film: Montage und Kontrapunkt. Gedanken fiber die Zukunft der Filmkunst» в газете «Vossische Zeitung» 29 июля 1928 года. Оригинальный русский текст был опубликован как «Заявка (Будущее звуковой фильмы)» в «Жизни искусства» 5 августа 1928 года и в журнале «Советский экран» 7 августа 1928 года. Английский перевод под заголовком «The Sound Film. A Statement from USSR» был напечатан в журнале «Close Up» в октябре 1928 года. Джей Лейда включил собственный перевод «Заявки» в сборник текстов [Eisenstein 1949], перепечатанный в капитальной антологии [Weis, Belton 1985:83–85]. Эта антология также включает статью Пудовкина «Асинхронность как принцип звукового кино» [Weis, Belton 1985: 86–91].

## Приход звука

Как появление звука изменило киноиндустрию? Что стало возможным и что оказалось исключено, когда советское кино начало «говорить»?<sup>12</sup> Выход в 1927 году «Певца джаза» (режиссер Алан Кросленд, США; Московская премьера 4 ноября 1929 года) радикально изменил искусство кино. Несмотря на множество звуков – рассказчиков, пианистов, оркестров, органов и т. д., – которые можно было слышать в кинотеатре, «немота» немого кино воспринималась как неотъемлемая часть языка кинематографа, символ его обособленности от театра и литературы, в которых преобладало слышимое слово. Отсутствие звука предполагало использование методов монтажа, языка жестов и крупных планов (что выдвинуло на авансцену полный «лексикон жестов и мимики», как говорил Бела Балаш<sup>13</sup>). Появление звука в кино в конце 1920-х годов, где бы оно ни происходило, означало глубокое переосмысление кинематографических приемов, способов производства и распространения фильмов. Во всем мире<sup>14</sup> процесс превращения немого экрана в «говорящие картины» повлек за собой полную реорганизацию кинопроизводства.

Но в Советском Союзе появление звука совпало с масштабными культурными, политическими и идеологическими изменениями эпохи «великого перелома»<sup>15</sup>. Первая сталинская пятилетка (1928–1932) началась с масштабной кампании индустриализации, которая привела, среди прочего, к полной перестройке советского искусства. Индустриализация и централизация кинопромышленности изменили способ создания фильмов в Советском Союзе, а появление звука радикально изменило способ их восприятия. Звукозапись преобразила советскую кинопромышленность, впервые сделав слышимым голос государственной власти, обращенный непосредственно к советскому зрителю. Фильмы переходного периода от немого кино к звуковому знаменуют собой этот идеологический сдвиг: в каждом фильме отношение к технологии звука становится проявлением отношения к власти. Анализ ранних звуковых фильмов и дискуссий, предшествовавших переходу советской кинопромышленности к звуковому кино и его сопровождавших, позволяет нам понять, как советские кинематографисты справлялись с двойной проблемой работы с новыми технологиями в рамках столь же новых идеологических условий. В этот переходный период режиссеры создавали фильмы, совершенно не похожие на все, что было до (во времена авангарда советского кино в 1920-х годах) или после (в период сталинского соцреализма, 1935–1953 годы). Еще важнее то, что первые советские звукорежиссеры создавали фильмы, которые сильно отличались от кино, выходившего на экраны США, Германии, Великобритании или Франции – как и любой другой страны, чей переход к звуку был обусловлен потребительским спросом и капиталистическими методами производства.

Важно отметить, что даже американский переход к звуковому кино, хотя и осуществился очень быстро, не был гладким, и история этого перехода рассказывается по-разному, а вер-

---

<sup>12</sup> Я имею в виду то, как многие советские критики и кинематографисты описывали момент прихода звука – именно как «говорящих картин»: «Великий немой заговорил» было одной из фраз, часто использовавшихся в переходный период для характеристики происходящего. Более подробно об этом см. в главе первой.

<sup>13</sup> В своей книге «Культура кино» Бела Балаш пишет: «Еще несколько лет хорошего фильма, и – ученые, может быть, поймут, что с помощью кинематографа лексикон жестов и мимики станет достойным языка слова. Впрочем, публика не ждет солидных академий по этой новой грамматике, а идет сама учиться в кино» [Balazs 1948]. (Данная глава позаимствована Балашем из его более ранней книги, «Видимый человек» [Балаш 1925: 23]. – *Прим. перев.*)

<sup>14</sup> Два ключевых исследования технологических, эстетических и идеологических последствий перехода Голливуда к звуковому кино см. в [Altman 2004; Crafton 1997]. О технологических трудностях переходного периода и его влиянии на ранний звуковой кинематограф см. [Belton 1999].

<sup>15</sup> «Великий перелом» – радикальное изменение экономической политики Советского Союза в 1928–1929 годах, которое главным образом состояло в отказе от Новой экономической политики и ускорении коллективизации и индустриализации. Этот термин был взят из заголовка статьи И. В. Сталина «Год великого перелома: к XII годовщине Октября», опубликованной 7 ноября 1929 года, в 12-ю годовщину Октябрьской революции.



сии ее часто противоречат друг другу. Например, Дональд Крафтон предлагает оригинальный взгляд на историю перехода Голливуда к звуку, появление которого он рассматривает в основном как побочный продукт различных достижений в области электричества – он называет этот новый вид кино, используя один из распространенных в двадцатые годы терминов, «новым видом *электрических* развлечений» [Crafton 1997: 21] (выделено в оригинале). Электрические компании, наряду со студиями и популярной прессой, по мнению Крафтона, помогли организовать вокруг звука определенный дискурс, который основывался на идеях прогресса и современности, в результате чего звуковое кино выглядело не как «естественное» развитие немого кино, а как «новый и совершенно иной продукт», продукт новой эры технологических перемен. Дэвид Бордуэлл, Дженет Стайгер и Кристин Томпсон, наоборот, утверждают, что звуковое кино «не было радикальной альтернативой немому кинопроизводству; звук как таковой, как материал и как набор технологических схем, был добавлен в уже созданную систему классического голливудского стиля» [Bordwell et al. 1985: 301]<sup>16</sup>. А Дуглас Гомери вообще отвергает идею о том, что переходный период вызвал какие-либо потрясения, утверждая, что вместо хаоса переход к звуку был «быстрым, упорядоченным и прибыльным» [Gomey 2005: 5].

Однако, как утверждает Джеймс Ластра, Голливуд во время переходного периода не только колебался в своей приверженности тем или иным режимам репрезентации, чередуя дискурсивные и диегетические формы, «но и сама форма репрезентации, которая понималась как характерная для технологии звука как таковой, тоже не была определена»:

Являлся ли звук эффектом? Или дикторским текстом? Или поясняющим комментарием? Должен ли он был функционировать как еще одна форма всеведущего или ограниченного повествования? Являлся ли он по природе своей реалистичным или зрелищным? Даже его технический характер был предметом спора. Был ли он по форме и назначению ближе к фонографу, телефону или радио? Каждое из этих устройств, хотя и полезное для понимания некоторых аспектов феномена звукового кино, узаконивало разные приемы и подразумевало различные нормы репрезентации. Поэтому, прежде чем «звук как таковой» мог быть «добавлен в уже созданную систему классического голливудского стиля», необходимо было определить, чем же таким «является» звук и каковы подходящие ему функции [Lastra 2000: 121].

Общепринятая идея о том, что «звук поразил Голливуд, словно удар молнии», с премьерой «Певца джаза» – как это показано в таких классических фильмах, как «Поющие под дождем» (реж. Стэнли Донен и Джин Келли, 1952, США), а также в мемуарах знаменитых руководителей голливудских студий, – в последние три десятилетия начала подвергаться сомнению со стороны исследователей и историков медиа. И очевидно, что переход к звуку в США, скорее всего, не был ни таким революционным, ни таким гладким, как это утверждается в различных описаниях<sup>17</sup>. Кроме того, другие страны, такие как Великобритания, Франция, Германия и Италия (если мы возьмем только европейские примеры), переходили к звуковому кино в своем собственном темпе, но ни одна из них не смогла осуществить этот переход так быстро, как это оказалось возможно для США<sup>18</sup>. Последствия этого перехода были не только

<sup>16</sup> Однако, как отмечает Алан Уильямс, хотя звукозапись сама по себе, возможно, мало изменила голливудский кинематограф, «она тем не менее помогла внести фундаментальные изменения в кинематографы остального мира» [Williams 1992: 137].

<sup>17</sup> См., напр., [Euman 1997]. Краткое описание дебатов вокруг перехода американского кино к звуку см. в [Williams 1992; Richards 2013: 33–75].

<sup>18</sup> Первой успешной европейской звуковой драмой была британская картина «Шантаж». Премьера этой ленты 29-летнего Альфреда Хичкока состоялась в Лондоне 21 июня 1929 года. Изначально снятый как немой фильм, «Шантаж» был частично переснят, чтобы добавить сцены с диалогами, а также музыку и звуковые эффекты. 23 августа 1929 года относительно небольшая по размерам австрийская киноиндустрия выпустила свой первый звуковой фильм – «Истории из Штирии» («Geschichten

эстетическими или психологическими (когда зрители требовали «стопроцентных разговорных фильмов»), но также и экономическими. Переоснащение кинотеатров Голливуда для звукового кинопоказа обходилось примерно в 10 000 долларов на кинотеатр, в дополнение к тем астрономическим суммам, которые были потрачены на постройку павильонов для звуковых съемок и новых кинотеатров по всей стране<sup>19</sup>. Гомери считает, что общие вложения могли составить от 23 до 50 миллионов долларов<sup>20</sup>. Для Советского Союза в разгар культурной революции и первой пятилетки, не имевшего собственного производства киноматериалов и разорвавшего экономические связи с Западом, такие затраты оказались бы непомерно высоки. В сущности, если бы жизнеспособная технология оптической записи звука стала доступна на Западе всего двумя годами позднее, неизвестно, смогли бы США или Европа успешно перейти на нее до краха фондового рынка в 1929 году<sup>21</sup>.

Крафтон и Гомери отмечают, что процесс трансформации американских кинотеатров из почти полностью немых в почти полностью звуковые занял около полутора лет, и к моменту краха фондовой биржи в октябре 1929 года «лишь кинотеатры в глубинке и те, что обслуживали бедные районы, единственные все еще ждали звуковые установки» [Crafton 1997: 15]. В Европе это заняло больше времени, причем быстрее всего процесс шел в Великобритании; за ней следовали Германия и Франция (британские кинотеатры были на 63 % обеспечены звуковой аппаратурой к концу 1930 года; Германия не перевалила за 60 % процентов до 1932 года; а Франция двигалась еще медленнее) [Gomery 2005: 107]. Пытаясь предотвратить голливудское «вторжение звукового кино», Германия разработала собственный метод оптической звукозаписи, получивший известность как система «Три-Эргон», но не могла внедрить эту систему в немецких кинотеатрах до весны 1929 года, когда две разные компании объединились в «Тобис-Клангфильм» и добились через суд исключительного права патента на звуковое кино в пределах Германии<sup>22</sup>.

К 1930 году, когда СССР объявил о своей независимости от экономических отношений и торговли со странами Запада, советская кинопромышленность уже отставала от США и Западной Европы в процессе перехода к звуковому кино. В условиях нехватки ресурсов, масштабной бюрократизации и быстро меняющихся идеологических задач (что, помимо прочего, сильно влияло на создание и утверждение сценариев), переход к звуковому кинематографу продол-

---

aus der Steiermark»), созданный Гансом Отто Левенштейном. Премьера первой шведской звуковой картины, «Искусственный Свенссон» («Konstgjorda Svensson»), состоялась 14 октября. Восемь дней спустя компания «Aubert Franco-Film» выпустила фильм «Ожерелье королевы» («Le Collier de la reine»), снятый на студии «Эпинеи» под Парижем. К этому фильму, задуманному еще немим, была добавлена звуковая дорожка, записанная на аппарате «Тобис», и одна разговорная сцена – первая сцена с диалогом во французском полнометражном фильме. Картина Андре Югона «Три маски» («Les Trois masques») вышла 31 октября 1929 года и обычно считается первой полнометражной звуковой французской лентой, хотя, как и «Шантаж», она была снята на студии «Элстри» возле Лондона. Первый разговорный немецкий фильм, «Атлантик» («Atlantik»), был представлен берлинской публике 28 октября 1929 года. Это была картина производства компании «British International Pictures», ее сценаристом был англичанин, а режиссером – немец; одновременно была снята и ее английская версия. В 1930 году вышли первые польские звуковые фильмы, в которых использовалась система записи звука на грампластинках: «Мораль пани Дульской» («Moralność pani Dulskiej») в марте и полностью звуковой «Опасный роман» («Niebezpieczny romans») в октябре. В Италии первый звуковой фильм, «Песнь любви» («La Canzone dell'amore»), также вышел в октябре. Первая чешская звуковая лента, «Тонка-Виселица» («Tonka Sibenice»), была озвучена на студии «Гомон» в Париже в 1930 году. Более подробно см. в [Sponable 1947; Morton 2006].

<sup>19</sup> Аида Хозич, цит. по: [Richards 2013: 36].

<sup>20</sup> Как отмечает Гомери, это было особенно удивительно, поскольку сами по себе студии, строившиеся на протяжении 15 лет, оценивались в 65 миллионов долларов [Gomery 2005: 3].

<sup>21</sup> Более того, как отмечает Тино Балио, «United Artists», как и большинство голливудских студий, благодаря успеху звукового кино еще по крайней мере год остро не ощущала последствий биржевого краха [Balio 2009: 96]. Цит. по: [Ryabchikova 2016: 83].

<sup>22</sup> В 1930 году компании «Western Electric», «RCA» и «Tobis-Klangfilm» образовали подобие синдиката, который поделил мир на четыре территории. «Tobis-Klangfilm» получили эксклюзивные права на Европу и Скандинавию, а «Western Electric» и «RCA» получили США, Канаду, Новую Зеландию, Индию и СССР. На британском рынке роялти делились на одну четверть, шедшую «Tobis-Klangfilm», и три четверти, шедшие «Western Electric» и «RCA». Остальные страны были «ничейной землей». См. [Gomery 2005: 108–109].

жался до 1935 года, а немые версии художественных фильмов продолжали выпускаться и в 1938 году.

Причин для этого было много. Во-первых, переход к звуковому кино совпал с полной перестройкой советской кинопромышленности; то, что в двадцатые годы было довольно разрозненным собранием студий и художников, в течение первой пятилетки было преобразовано в организованный и централизованно управляемый орган. Как показал Вэнс Кепли, в период нэпа (новой экономической политики, 1921–1928) советская кинематография была вполне разнородной и включала ряд региональных и национальных киноорганизаций, составляющих растущий кинорынок. К 1927 году советская кинопромышленность включала в себя около 13 производственных организаций с общим заявленным капиталом в 21 238 000 рублей [Kerpley 1996: 36]. Более того, в условиях нэпа республики сохраняли значительную автономию своих национальных кинорынков. Каждой республике было разрешено создать местную киноорганизацию с монополией на прокат в границах этой республики, что помогало предотвратить ее «колонизацию» более крупными прокатчиками, такими как «Совкино» [Kerpley 1996: 38]. Этот период относительной автономии закончился в 1928–1929 годах с началом сталинского «великого перелома», который ознаменовал радикальные перемены в экономической политике Советского Союза, отказ от новой экономической политики и ускорение коллективизации и индустриализации.

Годы первой пятилетки (1928–1932) принесли полную перестройку и централизацию советского искусства, а также вторую «национализацию» кинопромышленности. Многие совещания, собрания, съезды и постановления, принимавшиеся в это время киноработниками, безусловно призывали партию к более строгому контролю. В обвинениях, выдвигавшихся против «Совкино», в частности, подчеркивались коммерческие интересы организации и ее зависимость от импорта иностранных фильмов, а также провал ее работы по созданию фильмов для широких масс или продвижению кинематографа в деревне. Все соглашались с тем, что звуковое кино может стать «орудием исключительного воздействия на массы»<sup>23</sup>. На Первом всесоюзном партийном совещании по кинематографии, состоявшемся в марте 1928 года, внимание было сосредоточено на проблемах советской кинопромышленности и «кризисе советской кинематографии»: неспособности сделать фильмы доступными для массового зрителя, провале «кинофикации деревни», неспособности стать самодостаточной промышленностью и неспособности согласовать требования идеологии и «коммерции». Советская кинематография должна была стать «экспериментом, понятным массам»; более того, она должна была стать настоящей промышленностью посредством производства собственной аппаратуры<sup>24</sup>. В январе 1929 года по рекомендации специальной комиссии ЦК ВКП(б) издал постановление о реорганизации и чистке кинокадров и объединении кинопромышленности в новую организацию – «Союзкино», создав таким образом центральное всесоюзное агентство по контролю за кино- и фотопромышленностью. Таким образом, для СССР централизация и вторая национализация кинопромышленности означали перемены не только в том, какие именно фильмы снимались, но и в том, кто и где их снимал, с использованием какой аппаратуры и для какой аудитории – переход от кино как массового искусства к кино «для масс».

Огромные культурные потрясения, сопровождавшие первую пятилетку, привели к полной перестройке советского искусства, в том числе кино. Как отмечает Кепли, эта новая национализация кинопромышленности не означала, что советская власть взяла на себя заботу о повседневном функционировании кинематографии; скорее, она создала новую бюрократическую прослойку в лице «Союзкино» для управления отраслью, которая будет периодически отчитываться перед государственной властью. «Союзкино» было ответственно за «все

<sup>23</sup> Цит. по: РГАЛИ. Ф. 2690. Оп. 1. Ед. хр. 91. Л. 44 (Тагер П. Очень кратко о советском звуковом кино).

<sup>24</sup> См. [Ольховый 1929:429–444].

вопросы, касающиеся производства кино- и фотоаппаратуры (для съемок, демонстрации, освещения и т. д.), кино- и фотоаксессуаров и материалов (пленки, пластинки, бумаги, фотохимикатов и т. д.), а также за все вопросы, касающиеся производства, проката и демонстрации кинофильмов» [Kerpley 1996: 42–43]. Помимо политического и экономического значения, создание этого «всесоюзного комбината» привело к масштабной бюрократизации советской кинопромышленности. Двухлетний план по кадрам должен был обеспечить кинематографию более чем семью тысячами новых администраторов, что более чем в три с половиной раза превышало число творческих работников, которые должны были включиться в работу кинопромышленности за тот же промежуток времени.

Другие важные преобразования, непосредственно повлиявшие на переход к звуковому кино, включали развитие и переоборудование основных производственных, прокатных и кинотеатральных предприятий Советского Союза. В 1930 году СССР практически прекратил ввоз иностранных фильмов, технической аппаратуры и кинопленки. Такие лозунги, как «экономическая независимость» и «Делай из советских материалов советскими инструментами!», доминировали в обсуждениях на темы кинематографа и прогресса в области обретения звука; советское звуковое кино должно было оставаться «отечественным» и свободным от иностранных патентных обязательств (хотя «Союз-кино» заключало договоры с иностранными лабораториями для получения технических консультаций). Работа над созданием советских систем звукового кино Тагера и Шорина началась в 1920-е годы; Тагер называет 26 ноября 1926 года той датой, которую следует считать началом советской работы по созданию технологии оптической звукозаписи, а первые эксперименты Шорина последовали в 1927 году. По словам Тагера, 2 августа 1929 года была произведена первая в СССР съемка звуковой кинохроники на улицах Москвы, а 26 октября 1929 года – первая передача звукозаписи на пленке по советскому радио. Тагер особо отмечает, что СССР был лишь одной из трех стран (две другие – США и Германия), которые самостоятельно разработали собственную технологию звукозаписи на пленке<sup>25</sup>.

Однако помимо разработки звукового киноаппарата и метода синхронной звукозаписи СССР также нуждался в строительстве заводов по производству кинопленки, киноаппаратов, проекторов и другого оборудования, а также в строительстве кинотеатров для звуковой проекции. Серия собраний в АРПК показывает, что в конце 1930 года в звуковом кинопроизводстве по-прежнему царил беспорядок и что советские звуковые фильмы продолжали находиться на стадии «экспериментов» (порой звуковые фильмы снимались даже без киноаппарата). Отсутствие функционирующей аппаратуры, включая кинокамеры, микрофоны, фотоэлементы, кинопленку, лампочки и т. д., а также лабораторий для воспроизведения снятого (они существовали лишь в «Совкино») или кинотеатров, оборудованных для передачи звука, мешало развитию советской кинопромышленности. Более того, киностудии и отдельные режиссеры боролись за доступ к звуковому киноаппарату (желательно Шорина, потому что киноаппарат Тагера – «гроб», как его ласково называли, – часто ломался, хотя его использовали для съемок фильма Н. Экка «Путевка в жизнь») и за очередность этого доступа. К 7 ноября 1930 года АРПК должна была иметь доступ к десяти проекторам, но фактически их было всего два (один в Ленинграде и один в Минске). Ее единственный звуковой киноаппарат был взят в аренду у «Совкино», которое в любой момент могло забрать его обратно. «Белгоскино» работало с портативной моделью, разработанной В. Д. Охотниковым (которая, по его утверждению, работала так же хорошо, как аппараты Шорина или Тагера); на Первой звуковой кинофабрике в Москве снимался фильм Ю. Я. Райзмана «Земля жаждет»; в Ленинграде проходило озвучание «Одной»; в Киеве имелся лишь один неисправный киноаппарат, который использовался для «Энтузиазма: Симфонии Донбасса» («испорченный фильм», как заметил

<sup>25</sup> РГАЛИ. Ф. 2690. Оп. 1. Ед. хр. 91. Л. 38, 42, 46.

один из зрителей); «Востоккино», а также грузинская и азербайджанская студии по-прежнему ожидали доступа к аппаратуре<sup>26</sup>.

Кроме того, СССР также нуждался в новой государственной системе проката / распространения звуковых фильмов в многоязычной среде [Kerpley 1996: 45]<sup>27</sup>. Отныне «Союзкино» будет необходимо координировать производство и распределение звуковых кинокопий в соответствии с региональными языками. В немом кино можно было положиться либо на многоязычные интертитры, либо на «зазывалу», то есть комментатора, который интерпретировал фильм для провинциальной аудитории во время демонстрации. Чтобы обеспечить звуковыми фильмами многонациональное население СССР, требовалось более сложное планирование по дубляжу и созданию субтитров, что ставило вопрос о языке, на котором будет говорить советское кино.

Как отмечает Наташа Дюровичова, как только перспектива создания звукового кино обрела реальные очертания, она «вскрыла проблему языка» [Durovicova 1992: 139]. Для Голливуда это означало, что создание фильмов только на одном языке поставило бы под серьезную угрозу зарубежный рынок американского кино, который к 1929 году приносил от 35 до 40 % прибыли любой крупной студии. Ни одно из двух возможных решений – субтитрование (сохранение оригинальной звуковой дорожки, дополненной письменным текстом) или дублирование (замена исходной звуковой дорожки) – не было бы полностью удовлетворительным. Субтитры возвращали звуковое кино к лишь недавно отброшенному использованию интертитров (то есть к использованию надписей в качестве дополнения к изображению); дубляж порождал проблему «постороннего говорящего тела» – диссонанса между телом и голосом, когда на экране один актер играет, а другой говорит [Durovicova 1992: 148]. Более того, при использовании ранней звуковой аппаратуры максимальная четкость звука достигалась лишь при прямой записи реплик, и даже для американских киностудий дубляж не являлся приемлемым вариантом еще около десяти лет.

Каждая страна решала эту «проблему языка» по-своему. В Италии еще в 1929 году правительство Муссолини постановило, что все фильмы, показываемые на итальянских экранах, должны иметь звуковую дорожку на итальянском языке, и дубляж немедленно стал мощным государственным оружием в возрождающемся националистическом движении. Во Франции дебаты по поводу дубляжа приняли другую форму – там не только требовали, чтобы на французском языке говорили французские актеры (то есть голливудские студии больше не могли просто выпускать версию фильма на иностранном языке и распространять ее во Франции), но чтобы даже музыкальное сопровождение, добавляемое к немому фильму, заново записывалось во Франции. Как пишет Дюровичова, «органическое единство, утверждаемое таким образом между языком и страной, в дальнейшем стало важным руководством при определении своеобразия национальной кинематографии» [Durovicova 1992: 150].

В СССР с начала 1930-х годов НИКФИ (Научно-исследовательский кинофотоинститут в Москве, созданный в августе 1929 года) специализировался на дублировании иностранных фильмов на русский язык, но очень немногие русскоязычные фильмы дублировались на другие «национальные» языки, и ни один фильм на национальном языке не дублировался на русский. Несмотря на дороговизну и производственные трудности, технология дубляжа рассматривалась как единственный вариант для показа фильмов на русском языке в национальных республиках и фильмов на национальных языках в России. Субтитры не могли читаться зрителями достаточно быстро и требовали высокого уровня грамотности<sup>28</sup>, а мысль о том, чтобы

<sup>26</sup> РГАЛИ. Ф. 2494. Оп. 1. Ед. хр. 287. Об истории перехода АРПК к звуку см. [Ryabchikova 2014].

<sup>27</sup> См. также [Pozner 2014].

<sup>28</sup> Надписи можно было легко заменить или убрать в соответствии с различными языковыми ситуациями; их также (как это и происходило в СССР) могли читать вслух, переводить и объяснять квалифицированные политработники, посланные помогать на кинопоказах по всему Советскому Союзу.

национальные студии снимали фильмы только на русском языке или сразу в нескольких версиях, подрывала стремление к собственному производству различных национальных кинематографий<sup>29</sup>.

В 1938 году специальная комиссия бакинской, ташкентской и ашхабадской республиканских киностудий подготовила отчет по дубляжу, в котором предлагалось следовать примеру Франции, где все звуковые фильмы перезаписывались заново на другом языке и таким образом создавалась вторая (или третья) версия фильма. Для этого комиссия выдвинула идею записывать звук всех советских фильмов на три отдельных дорожки – с репликами, шумами и музыкой, – чтобы облегчить наложение голоса и устранить необходимость перезаписывать музыку, использовать полный оркестр и т. д. Наиболее выдающиеся русскоязычные фильмы, такие как «Чапаев» (реж. братья Васильевы, 1934) и «Ленин в Октябре» (реж. М. Ромм, 1937), должны были дублироваться на все национальные языки. Другие фильмы, такие как «Богатая невеста» (реж. И. Пырьев, 1937), могли быть дублированы на два-три ключевых языка (на те, которые могли быть понятны сразу в нескольких республиках)<sup>30</sup>.

Как подчеркивает Д. Янгблад, к 1930 году советская кинопромышленность была почти совершенно подорвана:

Пессимизм в кинопромышленности к концу десятилетия, даже до того, как чистки достигли разгара, был необычаен. <...> [Советская кинопромышленность] еще не освоила технологию немого кино, не производила собственную киноплёнку или оборудование, когда появилась радикально новая система кинематографа, которая потребовала полной замены существующего оборудования сложными и дорогостоящими устройствами [Youngblood 1985: 221].

Для советской киноиндустрии переход к звуковому кино стал главным приоритетом, поскольку он делал возможной более прямую передачу партийных лозунгов, платформ и идеологических директив. По словам Джея Лейды, Сталин, особенно интересовавшийся звуковым кино, дал указание Александрову и Эйзенштейну и их оператору Эдуарду Тиссе изучить европейскую и американскую работу со звуком во время заграничной поездки. «Зная о нашей предстоящей поездке в Америку, – пишет Александров в своей статье 1939 года “Великий друг советской кинематографии”, – Иосиф Виссарионович сказал нам: “Детально изучите звуковое кино. Это очень важно для нас. <...> Когда наши герои обретут речь, сила воздействия кинопроизведений станет огромной”» [Александров 1939: 23]<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Более подробно см. в [Kerley 1996: 38].

<sup>30</sup> См. «Совещание по дубляжу работников дубляжных групп Бакинской, Ташкентской и Ашхабадской студии» и «Протокол заседаний комиссии по разработке норм и стандартов по дубляжу, работников дубляжных групп Бакинской, Ташкентской и Ашхабадской студии», оба в: РГАЛИ. Ф. 2450. Оп. 2. Ед. хр. 34 (28 и 30 сентября 1938 года).

<sup>31</sup> Разумеется, в мемуарах, написанных в 1970-е годы, Александров не упоминает разговор со Сталиным о звуке и просто пишет: «...В конце 1928 года, по рекомендации и по представлению наркома просвещения А. В. Луначарского, наш “триум-вират” – Эйзенштейн, замечательный художник-оператор Эдуард Тиссэ и я – выехали в длительную заграничную командировку» [Александров 1975: 37] (многоточие в оригинале).

## Ранний звуковой контрапункт

В 1930 году началось производство первых советских звуковых фильмов, в том числе «Плана великих работ» А. М. Роома, а к 1931 году на советских экранах появились первые художественные звуковые фильмы. Их появление не столько ознаменовало конец немого кино как явления: на самом деле, немые фильмы продолжали демонстрироваться в советских кинотеатрах (а звуковые картины – выпускаться в «немых» версиях) на протяжении еще почти десятилетия из-за отсутствия звуковых кинотеатров на территории страны. Тем не менее, производство первых звуковых фильмов положило конец *эре немого кино*, поскольку эксперименты по большей части теперь происходили не в области изображения, а в области звука<sup>32</sup>. Джей Лейда высказал предположение, что из-за более длительного переходного периода советские кинематографисты смогли избежать многих ошибок, которые допускались киностудиями в других странах (таких как повальное увлечение «100 % разговорными» фильмами), а Тагер и Шорин смогли избежать ошибок, допущенных иностранными звукорежиссерами (например, попыток разработать технологию записи звука на пластинки) [Leyda 1960: 278]. Можно пойти дальше и сказать, что из-за более длительного переходного периода у советских режиссеров появилась возможность экспериментировать со звуком в той степени, которая была недоступна кинематографистам в США и Европе, ограниченным рамками требований коммерческого кинематографа. В результате в СССР были сняты замечательные фильмы, отражающие как хаос, вызванный новым звуковым аппаратом, так и связанные с ним возможности – фильмы, которые были совершенно не похожи на те, что создавались в других странах.

В своем манифесте звукового кино 1928 года, «Будущее звуковой фильмы. Заявка», Эйзенштейн, Пудовкин и Александров горячо одобряли появление звукового кино и первоначальный период экспериментов с «фактурой» звука, при этом описывая второй период, который должен был последовать вскоре, как «увядание девственности» [Эйзенштейн и др. 1928]. Отвергнув «говорящие фильмы», в которых «запись звука пойдет в плане натуралистическом, точно совпадая с движением на экране и создавая некоторую “иллюзию” говорящих людей, звучащих предметов и т. д.», этот первый период «сенсаций», хотя и «девственный» сам по себе, приведет к «автоматическому» использованию звука в «высококультурных драмах» и других «сфотографированных представлениях театрального порядка». Простое «приклеивание» звуковых и монтажных кусков увеличило бы «инерцию» фрагментов как таковых и их «самостоятельную» значимость, что противоречило идее монтажа как *сопоставления* кусков фильма. Мы можем отметить, до какой степени на эту заявку кинематографистов влияет понятие материальности / фактуры звука, которое противопоставляется «автоматическому» использованию звука, преобладающему в голливудских «говорящих фильмах»<sup>33</sup>. Чтобы избежать этого «пассивного» подхода к звуку, режиссеры выступали за его «контрапунктическое» использование, то есть его «резкое несовпадение со зрительными образами». Только такой «штурм» кино звуком может вызвать нужные «ощущения»<sup>34</sup>, освободив авангардное кино от череды «тупиков», как, например, от потребности в надписях и длительных установочных кадрах для объяснения и определения места действия фильма, прерывающих и замедляющих темп. Звук, используемый в качестве контрапункта и элемента монтажа, являясь «независимой» переменной, в

<sup>32</sup> Янгблад приходит ровно к обратному заключению, подчеркивая, что «условности и эстетика звукового кинематографа сопротивлялись переменам <...> эра немого кино не завершилась с приходом звука» [Youngblood 1985: 225].

<sup>33</sup> Это понятие «автоматического» восприятия, скорее всего, является отсылкой к статье В. Б. Шкловского «Искусство как прием» [Шкловский 1917], которая затем стала первой главой его капитального труда «О теории прозы», впервые опубликованного в 1925 году. О Шкловском и Эйзенштейне см. [Познер 2000].

<sup>34</sup> Подробный анализ социалистических чувств в этот период см. в [Widdis 2017].

сочетании со зрительным образом сможет гарантировать, что звуковое кино станет еще более мощным средством убеждения и влияния на зрителя.

А. И. Пиотровский, руководитель сценарного отдела «Ленфильма», в своей статье 1929 года в журнале «Жизнь искусства» под заголовком «Тонфильма в порядке дня» [Пиотровский 1929б] также призывал к революционному подходу к звуковому кино. Пиотровский особо подчеркивал, каким образом советское кино должно отличаться от американского и европейского звукового кино, чья эволюция в 1929 году шла в сторону увеличения количества реплик и воспроизведения натуралистических шумов. В частности, он упоминает о «неслыханном, превосходящем все границы» успехе фильма «Поющий шут» и песен Эла Джолсона – «кумира американских и европейских кабаре». Для Пиотровского этот акцент на «сенсационности» (пении и танцах) означал, что звуковое кино отказалось от монтажа и изобразительных приемов более раннего, немого периода. Подобно Эйзенштейну, Пудовкину и Александрову, Пиотровский ратует именно за контраст; он выступает за диалектические возможности конфликта, борьбы и разнообразных сочетаний звука и изображения, а не за то, чтобы звук «пассивно» следовал курсу, установленному изображением. Он последовательно отмечает, что непараллельное построение, сопоставление и расхождение придадут новому звуковому кино политическую и социальную ценность, противопоставив его чисто эстетическим, натуралистическим и реакционным формам американского и европейского звукового кинематографа [Пиотровский 1929б]<sup>35</sup>.

Тем не менее, как вспоминает об этом периоде в своих мемуарах Александров [Александров 1975], хотя в СССР и шли эксперименты со звуком, в конце 1920-х годов «звуковое кино» еще не стало реальностью. В книге «Эпоха и кино» (1976) Александров подробно описывает момент, когда они с Эйзенштейном впервые узнали о появлении звукового кино на Западе. Прочитав объявление в утренних газетах, взбудораженные возможностями, которые открывает это новшество, Александров и Эйзенштейн столкнулись со столь же взволнованным Пудовкиным, и все трое продолжили говорить, спорить и обсуждать проблему звукового кино до поздней ночи, когда и родилась знаменитая «Заявка» [Александров 1976:114–116]. Впоследствии «Заявка» воспринималась как выступление теоретиков монтажа *против* звукового кино, но Александров подчеркивает, что ее первая строка («Заветные мечты о звучащем кинематографе сбываются») наиболее точно отразила энтузиазм трех режиссеров по поводу возможностей звукового кино, хотя одновременно они и высказывали тревогу по поводу того, что по-настоящему «болтливый» кинематограф может сделать с киноискусством. Он указывает, например, что, когда они писали в «Заявке», что «американцы, изобретя технику звучащего кино, поставили его на первую ступень реального и скорого осуществления», они еще не видели ни одного звукового фильма [Александров 1976:117]. Только в 1929 году в Берлине Александров, Эйзенштейн и Тиссе смогли впервые увидеть звуковой фильм – новый хит Эла Джолсона «Сонни-бой» (реж. Арчи Мэйо, 1929, США), который произвел на них глубокое впечатление. Александров утверждает, что после просмотра они «не спали всю ночь». Тот факт, что «великий немой» «научился говорить», полностью изменил их принцип работы [Александров 1976: 118].

<sup>35</sup> Эйзенштейн и другие реагировали, в частности, на «ужасные “сто процентно поющие и говорящие” фильмы», выпущенные Голливудом в первые годы переходного периода. Как отмечает Мэриан Ханна Уинтер, в этих ранних звуковых картинах «качество было принесено в жертву количеству: повторяющиеся музыкальные темы стало просто невыносимо слушать, но зато нормы выработки были выполнены» [Winter 1941: 151–152]. Джон Райли также предполагает, что на появление «Заявки», возможно, повлиял опыт Эйзенштейна на двух его недавних картинах: буквалистское музыкальное сопровождение «Октября» (1927) и «попурри из классиков», которое оркестр Большого театра исполнял во время показа «Броненосца Потемкина» (1926). Сотрудничество Эйзенштейна с австрийским композитором Эдмундом Майзелем над немецкими прокатными версиями этих двух фильмов привело к созданию наиболее радикальных и самых известных партитур к советским немым картинам. См. [Riley 2005: 4–5].



Интересно, что в своих мемуарах Александров преуменьшает роль, которую в их поездке за границу сыграло знакомство с новой технологией звука, утверждая, что это была поездка, призванная укрепить отношения между СССР и Западом. Однако он упоминает, что во время своего пребывания в Париже они неоднократно беседовали с Рене Клером, когда тот снимал свой первый звуковой фильм «Под крышами Парижа» («Sous les toits de Paris», 1930), и у них также появилась возможность создать свой первый «экспериментальный звуковой фильм», «Сентиментальный романс», в котором они попробовали использовать как синхронный, так и контрапунктный звук, делая звук главенствующим элементом или монтируя его независимо от изображения, «как самостоятельный идейно-смысловой элемент» [Александров 1975: 43]. В «Эпохе и кино» он также упоминает, что Эйзенштейн, находясь в Берлине, сблизился с Джо-зефом фон Штернбергом, когда тот снимал «Голубого ангела» («Der blaue Engel», 1930). Трое русских были вовлечены в съемки, и с ними часто «советовались». Таким образом, пишет Александров, «эйзенштейновская группа оказалась у колыбели первого немецкого звукового фильма» [Александров 1976: 119].

Но, пожалуй, самым успешным практиком контрапунктной теории звука был Пудовкин, один из авторов «Заявки», хорошо известный в 1920-х годах своим новаторским использованием монтажа в фильмах «Мать» (1926) и «Конец Санкт-Петербурга» (1927). В этих картинах присутствовал связный сюжет, однако использовались многие приемы, которые сделали популярными более «сложные» режиссеры вроде Эйзенштейна и Вертова. В начале 1930-х годов Пудовкин много писал о том, как следует и как не следует использовать звук, и смог применить свои теории на практике в фильме 1933 года «Дезертир»<sup>36</sup>. В интервью американскому фотографу Маргарет Бурк-Уайт в 1930 году Пудовкин заявил, что у звукового кино огромное будущее, но его развитие возможно только в том случае, если звук будет использоваться по-новому: «Звуки и человеческая речь должны использоваться режиссером не как буквальное сопровождение, а для того, чтобы усилить и обогатить звуковой образ на экране». В этих условиях «звуковое кино может стать новым видом искусства, чье будущее развитие не имеет предсказуемых границ» [Bourke-White 1931: 69–70].

Изначально Пудовкин задумал свой фильм 1930 года «Очень хорошо живется» как звуковое кино, в котором изображение и звук должны были сниматься отдельно, а затем монтироваться таким образом, чтобы достичь максимального эффекта. В конечном итоге у него не было возможности озвучить этот фильм, и тот был выпущен в перемонтированной немой версии под названием «Простой случай» (1932)<sup>37</sup>. Тем не менее заметки Пудовкина содержат описание того, что, по его мнению, мог представлять собой звуковой ряд кинокартины. Например, в финальной сцене, когда два главных героя, Машенька и Ланговой, прощаются, Пудовкин предполагал использовать сложный звукозрительный монтаж, в котором шум отправляющегося поезда сочетался бы с кадрами поезда, еще не покинувшего станцию. Иными словами, звук опережал движение поезда, добавляя напряжение и подчеркивая неизбежное расставание героев. Н. М. Иезуитов в биографии Пудовкина, опубликованной в 1937 году, подробно описывает эту сцену:

Вот как он предполагал построить сцену прощания Машеньки с Ланговым на вокзале перед отъездом героини в деревню. В кадре — неподвижный поезд, стоящий у перрона. Лицо Машеньки видно в окне вагона. «Я что-то хотела тебе сказать», — говорит она Ланговому. В этот момент в звуке поезд трогается и начинается постукивать колесами, в изображении

<sup>36</sup> Как и Эйзенштейн, и Александров, Пудовкин также смог ознакомиться с техникой звукового кинематографа в Европе, где он лично экспериментировал с новым звуковым кино.

<sup>37</sup> Фильм «Очень хорошо живется» был выпущен в декабре 1930 года, но реакция была настолько негативна, что его сняли с экранов буквально через два дня. Более подробно см. в [Sargeant 2000: 143–149].

он по-прежнему неподвижен. «Что же, что?» – спрашивает Ланговой под аккомпанемент стучащих вагонов. «Я... забыла...». И эти маменькины слова еле слышны в лихорадочном грохоте колес. Поезд идет полным ходом, мы слышим окончание фразы: «Ты у меня высокого роста...» Тогда звук идущего поезда обрывается. И на экране начинается, выпуская пары, отходить действительный поезд. В этом эпизоде звук забежал вперед изображения. Для чего? Для того, чтобы создать большее напряжение в сцене расставания, чтобы вызвать волнение и беспокойство зрителя за судьбу героини. Главное здесь заключалось в смещении ощущения времени, в результате чего получалось, что времени как бы нет, а осталась та самая последняя секунда, в которую можно уложить переживания месяцев [Иезуитов 1937: 174–175].

По мнению Пудовкина, этот радикальный звукозрительный монтаж должен был усложнить наше представление о времени, создавая ощущение, что его связь «распалась». Как отмечает Эми Сарджент, «Простой случай / Очень хорошо живется» развивал концепцию времени, представленную Пудовкиным в статье 1931 года «Время крупным планом», где он описывает приемы остановки и ускорения времени на экране как эквиваленты общих и крупных планов в пространстве [Sargeant 2000: 147–178]. Для наших целей интересно то, что звук для Пудовкина является еще одним приемом (как более быстрое или более медленное вращение ручки камеры во время съемки или быстрый монтаж), с помощью которого время может быть отображено на пленке.

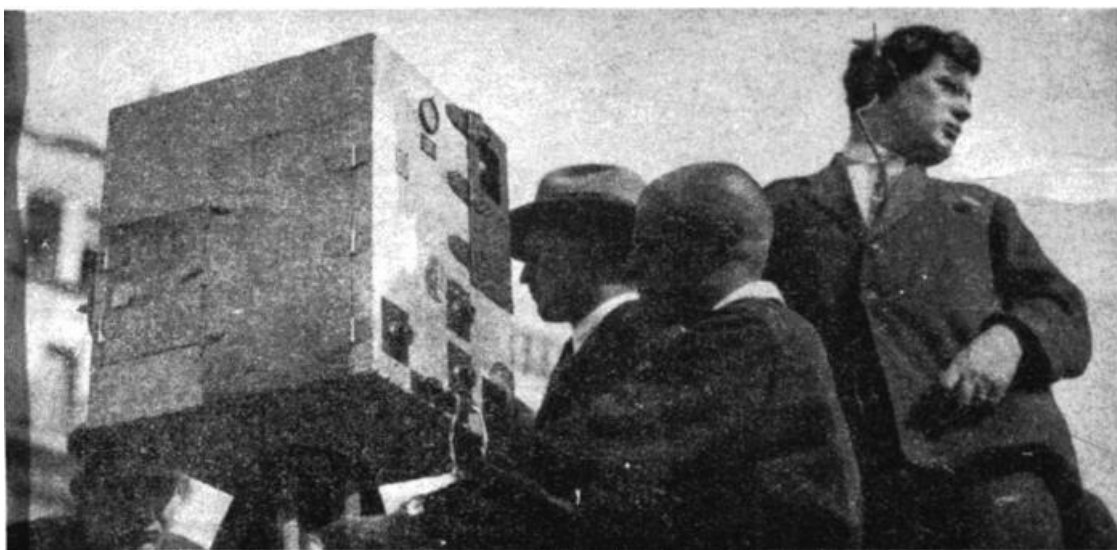


Рис. 2. На съемочной площадке первого звукового фильма Всеволода Пудовкина «Очень хорошо живется» («Простой случай»). Съемки на улицах Москвы, 1929 г. Слева направо: ассистент Щипановский, звукорежиссер Леонид Оболенский, оператор Григорий Кабалов и изобретатель Павел Тагер. (Советский экран, № 41, 1929)

Это радикальное разъединение – то, что Пудовкин называет «двойным ритмом звука и изображения», – воспроизводится в финале его первого звукового фильма «Дезертир» (1933)<sup>38</sup>. Хотя эти два эпизода как нельзя более различны по содержанию (сентиментальная сцена прощания в «Очень хорошо живется» и завершающаяся кровопролитием демонстрация рабочих в «Дезертире»), Пудовкин в обоих случаях делает со звуком нечто похожее, целенаправленно отделяя его от изображения, чтобы предвосхитить будущее событие. В слу-

<sup>38</sup> См. его статью «Двойной ритм звука и изображения» [Пудовкин 1934:60–65].

чае с «Дезертиром» этим событием является конечная победа пролетариата, и ее символом в фильме оказывается триумфальный марш, который звучит с экрана, хотя в этот момент фильм недвусмысленно показывает нам поражение рабочих. Контрапунктная / асинхронная музыка здесь работает именно вразрез с изображением, предвещая будущее, в котором немецкий пролетариат окажется победителем. Как объяснял Пудовкин, «марксисты знают, что в каждом поражении рабочих скрыт шаг к победе»; он утверждал, что «музыка в звуковом фильме никогда *не должна быть аккомпанементом*. Она должна держаться своей собственной линией» [Пудовкин 1934: 62; Пудовкин 1974–1977, 1: 161] (курсив оригинала)<sup>39</sup>.

В статье 1933 года «Асинхронность как принцип звукового кино» Пудовкин утверждает, что, хотя техническая сторона создания звукового кино может считаться «относительно совершенной, во всяком случае в Америке», там имеется большой разрыв между техническими успехами звука и «его успехами в качестве средства *выражения*». Он утверждает, что «многие теоретические вопросы, ответы на которые нам ясны, на практике все еще разрешаются только самым примитивным образом», и заключает, что «теоретически мы в Советском Союзе опередили Западную Европу и США» [Пудовкин 1974–1977, 1: 158] (курсив оригинала)<sup>40</sup>.

«Дезертир» – поразительный пример ранних советских экспериментов со звуком, и в нем затронуты многие темы, к которым я буду возвращаться на протяжении всей книги: тишина и звук; технология звука как «акустметр»; голос власти, исходящий от экрана, а также многоязычие и вопрос языка. Кульминационная сцена «Дезертира» идет полностью на немецком языке, а герой – оратор на митинге, Карл Ренн – «неверно слышит» аплодисменты толпы как выстрелы расстрельной команды. На протяжении всего фильма тишина используется в качестве монтажного элемента, переходя в «мертвую» звуковую дорожку именно там, где мы ожидали бы синхронного звука, чтобы подчеркнуть изображение и звук как *два разных*

---

<sup>39</sup> Ханс Эйслер делает то же самое в «Куле Вампе» и тоже как способ взволновать зрителя; в фильме район трущоб показан под аккомпанемент «бодрой, пронзительной» музыки, «контрастирующей со свободной структурой этих сцен, и это работает как шок, намеренно нацеленный на возбуждение сопротивления, а не сентиментального сопереживания». Цит. по: [Sargeant 2000: 152].

<sup>40</sup> Эта работа, как и «Проблема ритма в моем первом звуковом фильме», была включена в переработанное издание «Техники кино» («Film Techniques»). Обе статьи были написаны специально для этого английского издания и «англизирваны» Мэри Ситон и Айвором Монтегю.

## **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.