



ЭСТЕТИКА ЗВУКА НА ЭКРАНЕ И В КНИГЕ

Материалы научно-практической конференции
12–14 апреля 2016 года

ВГИК, 2016

Коллектив авторов

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

«ВГИК»

2016

УДК 778.5.04.072.094
ББК 85.374

Коллектив авторов

Эстетика звука на экране и в книге. Материалы всероссийской научно-практической конференции 12–14 апреля 2016 года / Коллектив авторов — «ВГИК», 2016

ISBN 978-5-87149-212-3

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.

УДК 778.5.04.072.094
ББК 85.374

ISBN 978-5-87149-212-3

© Коллектив авторов, 2016
© ВГИК, 2016

Содержание

Аудиовизуальная метафора в интертекстуальном пространстве фильма	6
Музыкальное представление сказочных и фантастических образов в фильмах Т. Бертон	17
Драматургическая роль звука в пространстве фильма М. Хуциева «Июльский дождь»	22
Изображение и звук: от пещеры Шовэ до 3D-кинематографа	27
Идеальное и феномен голоса в кинематографе	39
Звук и смысл китайского иероглифа	49
Утраченное или обретенное? Экранизация звуков М. Пруста	54
Конец ознакомительного фрагмента.	57

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 µ), 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»¹. Метафорический процесс в рамках этой школы понимается как переход от исходного выражения к новому через промежуточное понятие.

Понятие концептуальной метафоры, актуальное для исследований 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 смысл². 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.

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 связанная структура опыта»³. 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 опира-

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

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

³ Kövecses Z. Metaphor. A Practical Introduction. Oxford, New York, 2002. P. 4.

ются 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 определяет 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»⁴. 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*)⁵. 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 используется в качестве области-источника, чтобы при помощи аудиовизуальных средств концептуализировать намерения, чувства или моральные качества»⁶.

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.⁷

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 маркируется 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 сознания⁸. Вслед за Дамасио⁹, Джонсон определяет музыкальное значение как состоящее из серии взаимосвязанных и вза-

⁴ 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.

⁵ Ibid. P. 36.

⁶ Ibid. P. 37.

⁷ 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.

⁸ Johnson M. P. 239.

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

имопереплетенных образов, в основном, визуальных, под которыми понимаются ментальные схемы со структурой, образованной разными модальностями: визуальной, слуховой, обонятельной, вкусовой и осязательной¹⁰. 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 пункт назначения (хотя на деле музыкальная мелодия представляет собой не непрерывное движение, но чередование пауз и статических звуков). Музыкальное движение предстает 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»¹¹. 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 локус/другое состояние)¹².

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
As time goes by.*

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

¹⁰ Johnson M. P. 243.

¹¹ Ibid. P. 246.

¹² Ibid. P. 248–255.

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 интертекстуального 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 Чжунанцзы 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 провинвшуюся 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 передавались через громкоговорители во время воздушных атак фашистской авиации – именно так, как и происходит в фильме «Апокалипсис сегодня». Отличием эпизода из фильма Коппола от хроники является точка зрения, с которой ведется киноповествование. Если в сцене налета в фильме Коппола 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 Коппола, 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 Коппола 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 Джозеф 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 Багз 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 Hare» (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 музыки Чайков-

ского – это интонационные принципы, оркестровка и гармония. Поэтому «квази Чайковское» 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 метафоры 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 валь-

кирий» 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, поскольку 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 актуализация потенциала, заложенного Вагнером, – неуспешность валькирий по спасению своей сестры.

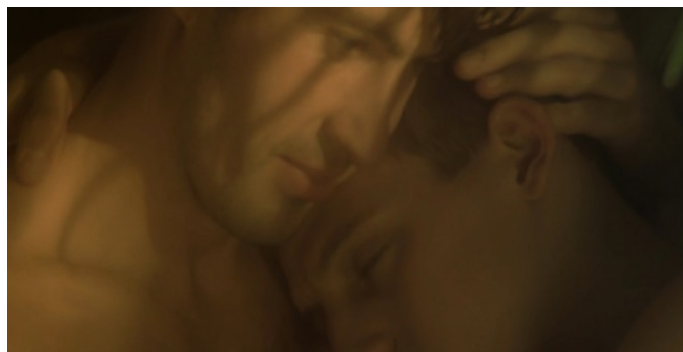




Кадры из фильма «Апокалипсис сегодня»



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 отрицательные 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 «иконкой» молодежной субкультуры готов, среди его поклонников немало подростков и молодежи. В фильмах Бертон 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 Бертон 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 лощина» (по мотивам

вам новеллы В. Ирвинга «Легенда о Сонной Лощине»), «Труп невесты» (по мотивам «Венеры Илльской» П. Мериме и ряда других фантастических новелл), «Чарли и шоколадная фабрика» (по одноименной повести Р. Дала). Музыка для этих фильмов написал известный американский композитор Д. Эльфман. Режиссер работает с ним постоянно, однако говорит о том, что они никогда не обсуждают музыку и не пытаются ее анализировать. Звук для Бертона 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 Бертона 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 послышался 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»¹³.

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 свист¹⁴.

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...

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

¹³ Ирвинг В. Новеллы. М., 1954. Т. 2. С. 65.

¹⁴ Жуковский В.Л. Сочинения. М., 1980. Т. 1. С. 9–11.

¹⁵ Там же. С. 20.

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.

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 Бертона 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 Бертона 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 Илльской» 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...»¹⁶ – 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 лощины» 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 Дженгла, – дань памяти и восхищения режиссера известным музыкантом Сэмми Дэвисом-младшим, исполнявшим в 1960-е гг. кавер-версию песни Джерри Джеффа Уокера «Мистер Бодженглз».

¹⁶ Солсбери М. Тим Бертон. Интервью. СПб, 2008. С. 354.

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 века¹⁷.

Хэллоуину посвящен фильм «Кошмар перед Рождеством» по сценарию Бертона – 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 Бертона 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 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 Бертона 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.

¹⁷ Краснова М. Профессор в ночной рубашке, или Откуда растут страшные руки и куда глядят страшные глаза. М., НЛЮ, 2002. № 58.

Е.В. Москвина:

– Ольга Владимировна, Вы в основном сконцентрировались 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. Пустое 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 киноматург 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»¹⁸.

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 многоголосием 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 киноматургии. Как замечал Андре Базен,

¹⁸ Сб. Сюжет в кино. М., Искусство, 1965. С. 275.

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 романисту¹⁹. Таким образом, звуковую палитру и, конечно, речь в кинопроизведении можно рассматривать только в связи с изображением, исходя 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 образом 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...»²⁰

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 воплощалась 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, сопровождаемая звуковой дорожкой – фрагментами радиопередач разных станций. Кто-то невидимый пробегал 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 переуллка, Немецкой слободы, но погружался в звуковую атмосферу города. В течение фильма рождался его звуковой портрет, многоголосный, разноликий. Так звучала Москва 60-х, так её слышали 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 под-

¹⁹ Там же. С. 325.

²⁰ Газета «Молодой ленинец» от 28.01.1966.

черкнуть 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 молчание, в котором, как часы, слышен стук каблучков – 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 типографии, 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 постоянно 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 пустословии 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 личностно 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»²¹.

Мизансцены телефонных разговоров Лены и Жени визуально аскетичны: коридор коммунальной квартиры, ванная комната. Камера сосредоточена на крупном плане-портрете героини, внимательно слушающей, думающей; акцент переносится на звучащее слово, концентрируя внимание зрителя на внутреннем смысле происходящего. Это ещё один пример увеличения метафизического пространства фильма с помощью драматургически точного использования звука.

«Июльский дождь» по своему композиционному строению ближе к так называемому «эпизодному сюжету» (термин З. Кракауэра), в котором эпизод как смысловая и сюжетная единица внедрён в поток жизни, и его драматургия рождается благодаря авторскому видению жизненных ситуаций, чувствованию глубинных конфликтов времени. Эти эпизоды, вписанные в поток жизни как свободное повествование, отличаются проницаемостью. То есть, чем больше эпизод, тем больший поток жизни в него проникает. При внешней композиционной разомкнутости они объединены авторским замыслом и авторским присутствием, которое выражается в способе ведения рассказа²². Здесь работает «закон сцепления», который, как писал Л. Толстой, составлен «не мыслью... а чем-то другим, и выразить основу этого сцепления непосредственно словами никак нельзя»²³.

У М. Хуциева сцепление эпизодов происходит через длинные панорамы, в которых рождается пластический образ пространства: многолюдные улицы Москвы, центр столицы, где происходит съезд официальных иностранных гостей, раннее утро недалеко от Елоховского собора, осенние бульвары, проезды по Садовому кольцу, созерцательные сверхобщие планы подмосковной реки, «скольжение» вдоль пустого заброшенного морского пляжа, и опять панорама по предпраздничной весенней Москве. Эти необходимые для режиссёра и для зрителя паузы

²¹ Газета «Молодой ленинец» от 28.01.1966.

²² Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. Гл. 14. Сюжеты: найденный и эпизодный. М., Искусство, 1974.

²³ Цит. по сб. Сюжет в кино. М., 1965. С. 274.

эмоционального переживания, осмысления событий тоже являются важной частью сюжета фильма. Натурные сцены-цезуры, рождённые как бы интуитивно, не являются проходными. В них раскрывается образ города с его уникальной географией и фактурностью, который создает точный эмоциональный настрой в отношении всего фильма, не торопит действие и не противостоит героям, а органично включает их в своё реальное и одновременно одухотворённое авторами пространство.

Характерно, что в фильме много внефабульных сцен внешнего бездействия, где проявляется авторская, режиссёрская интонация или трактовка заявленной в сценарии темы. Например, сцена с забытым кем-то на ветке радиоприёмником. Она как бы случайная, даже нелепая – диктор вещает новости искусства в пустом осеннем лесу, кому? Но в этом несовпадении рождается смысл, отсылающий нас к культурному контексту всего фильма. Совсем по-новому, в сравнении со сценарием, решает М. Хуциев финал картины. У А. Гребнева история заканчивалась предновогодней многоголосицей телефонных звонков: москвичи поздравляли друг друга с наступающим Новым годом.

Хуциев завершает свой фильм-размышление проходом главной героини по предпраздничной Москве, готовящейся отмечать День победы, традиционной встречей фронтовиков у Большого театра и долгими, почти статичными планами юношей и девушек, которые смотрят на фронтовиков, потом на камеру, на автора, на нас, зрителей. Кто они, эти мальчики и девочки? Что за новое поколение идёт на смену героям фильма? О чём они так серьёзно задумались, что несут с собой?..

В финальных сценах нет речи, только естественные шумы улицы и завершающий задумчиво-элегичный, как авторский тон, музыкальный напев. Так тема, поднятая в «Июльском дожде» оказывалась больше истории отношений Лены и Володи во многом благодаря режиссерскому «вторжению» в материал.

Истинно кинематографический образ, который складывается из множества элементов, рождается только в том случае, если он осмыслен и одухотворён автором, его личностной позицией и мироощущением. Это преображение жизненного материала в высокую поэтику кино произошло в «Июльском дожде». Изображение и звук нашли в нём то редкое сочетание, которое позволило говорить о рождении метафизического пространства, увлекающего зрителя в поиски смыслов и эстетических открытий.

Изображение и звук: от пещеры Шовэ до 3D-кинематографа

Дриккер А.С.

Санкт-Петербург, Институт философии,

Санкт-Петербургский государственный университет

В сравнении с удивительными научными прозрениями, технологическими чудесами, радикальными социально-политическими переменами XX век в художественную культуру и искусство, против ожидания, внес не слишком много нового. Открытием века стало кино, явление, сравнимое с рождением греческой трагедии.

Именно новые виды искусства наиболее отчетливо маркируют смену культурных эпох. Переход от Средневековья к Новому времени отмечается становлением светской литературы, живописи, симфонической музыки. Ораторское же искусство «исчезает неизбежно и неотвратимо»²⁴ по мере развития книгопечатания, как и искусство сказителей, литерный набор вытесняет и искусство каллиграфии. В XX веке утрачивает ведущее положение живопись, уходит из активной творческой практики опера бельканто. Лидирующую позицию занимает кинематограф.

Согласно «основному биогенетическому закону» каждое живое существо в своем индивидуальном развитии, онтогенезе, повторяет формы, пройденные его далекими предками. Возможно также, что некими общими закономерностями развития изобразительного искусства объясняется и эволюция кино – искусства, в первую голову, визуального. Быть может, такая гипотеза позволит прояснить как успех кинематографа, так и те важнейшие особенности современной культуры, которые этот успех отмечают.

Эволюция первобытных росписей

Развитие человека определяется, главным образом, визуальным и акустическим восприятием. Человек и высшие животные (за исключением специфических: кротов, летучих мышей) получают большую часть информации о внешнем мире по визуальному каналу. Зрительная ущербность в животном царстве губительна. Шимпанзе способен к решению сложных задач только в том случае, если необходимые для достижения цели инструменты и объекты находятся в поле его зрения. Наш предок, австралопитек, – южная обезьяна – скорее, животное, хотя уже и совершенно особое.

На начальном этапе подлинного очеловечивания неантропа зрение, вероятно, играло совершенно особую роль. Во всяком случае, первые следы этого очеловечивания связаны с визуальным восприятием. «Макароны», foot- и handprint'ы – самые ранние из сохранившихся свидетельств выделения человека из природного мира, объективных свидетельств расширения животного существования, протекавшего вне времени: пробуждения памяти, объективации прошлого и его проникновения в будущее, возникающее в воображении.

²⁴ Каган М. Морфология искусства. Л., 1972. С. 263.



Группы параллельных линий. Прочерчены пальцами по глине.
Пещера Альтамира. Испания



«Макаронны», прочерченные зубчатым инструментом по глине в пещере
Хорнос де ла Пенья. Испания

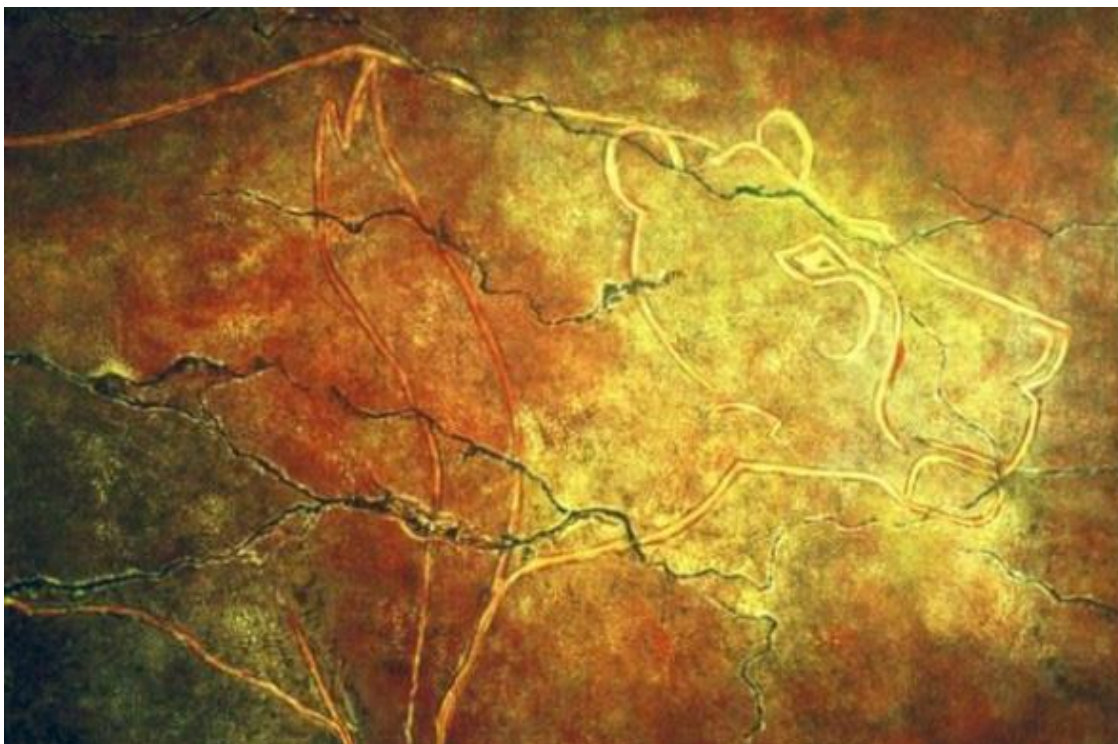


Контур руки, выполненный прерывистой красной линией.
Пещера Кастильо. Испания



Позитивный отпечаток руки в правой части Большого плафона.

Пещера Альтамира. Испания



Наскальная живопись. Ляско



Наскальная живопись. Ляско

Гравированные и тоновые рисунки, «живопись», рельефы представляют доисторическую, допотопную, ещё безгласную вселенную. Эта поражающая воображение древняя картина (росписям Шовэ около тридцати двух тысяч лет) – картина абсолютно безмолвная.

«Пещерное искусство», открывшееся по прошествии десятков тысяч лет, хранит свои тайны (создания, назначения, восприятия) – тайны более глубинные, чем загадки бозона Хиггса. Но некие догадки, естественно, возникают. Например, относительно вроде бы хаотичных композиций, которые, согласно одной из гипотез²⁵(А. Маршак), в некоторых случаях определенно связаны со звездной картой неба над Пиренеями. Профессор Резников связывает

²⁵ *Marshak A. The Roots of Civilization: the Cognitive Beginning of Man's First Art, Symbol and Notation. New York, McGraw-Hill, 1972.*

палеолитическую живопись с акустикой пещер, предполагая, что первобытные люди выбирали пещеры с идеальным звуком и именно в них создавали наскальные рисунки²⁶.



Живописные изображения на потолке Альтамирской пещеры (Испания, провинция Сантандер).



Hall of the BuMs

ca. 15–13,000 B.C.

Original Location: Lascaux cave, France

Несмотря на определяющую адаптационную роль визуального канала с его информационной емкостью, все более эволюционно значимым становится канал акустический. Вне вербальности формирование человека культурного невозможно (интеллектуально-эмоциональная компенсация врожденной слепоты достигается проще, чем компенсация глухоты). Влияние и возможности слуха разрастаются от различения глубинных биологических ритмов, нечленораздельных, интонированных звуков до восприятия речи, наполненной поэтическими и философскими смыслами, абстрактными понятиями.

Звук, слово занимают все больше места в жизни и сознании первобытного человека, и отображается это в росписях мезолита. Безмолвная зооморфная картина меняется с появле-

²⁶ Reznikoff, I. Sur la dimension sonore des grottes a peintures du paleolithique. Comptes rendus de l'Academie des Sciences 304, II/3. Paris, 1987. P. 153–156.

нием человека в сценах групповой охоты, собирания злаков на африканских фресках, карельских петроглифах.



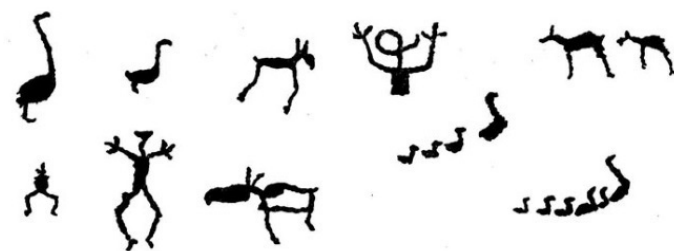
Тассилин (6–5 тыс. до н. э.)



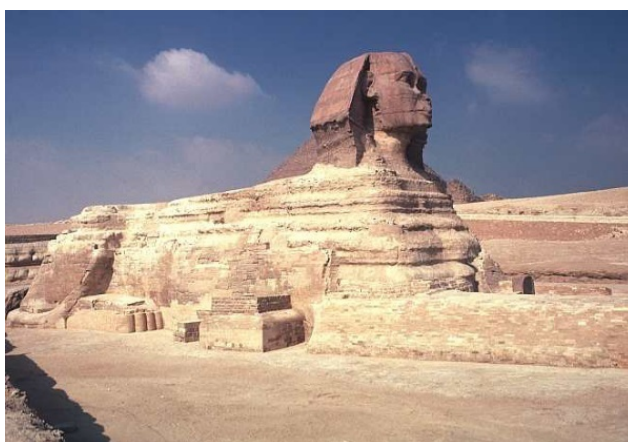
Сцена с «мертвым». Пещера Ляско. Франция

Композиции со статичными фигурами животных усложняются, в изображения активно включается человек, акцент переносится на динамику (наиболее наглядно в картинах сраже-

ний). Коллективные действия предполагают активные контакты, общение. В таких фресках уже подразумевается присутствие звука и слова, которое скоро рельефно проступит в пиктограммах, а следом – во все более развитой письменности.



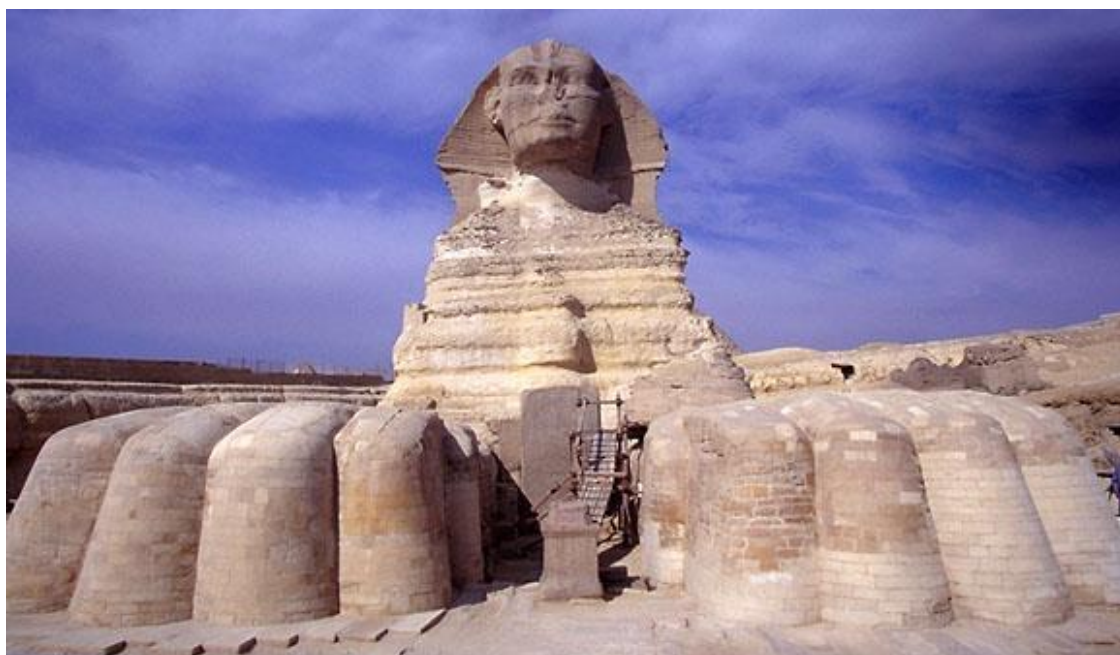
Петроглифы Карелии



Большой сфинкс (около 2700 г. до н. э. Гиза, Египет)

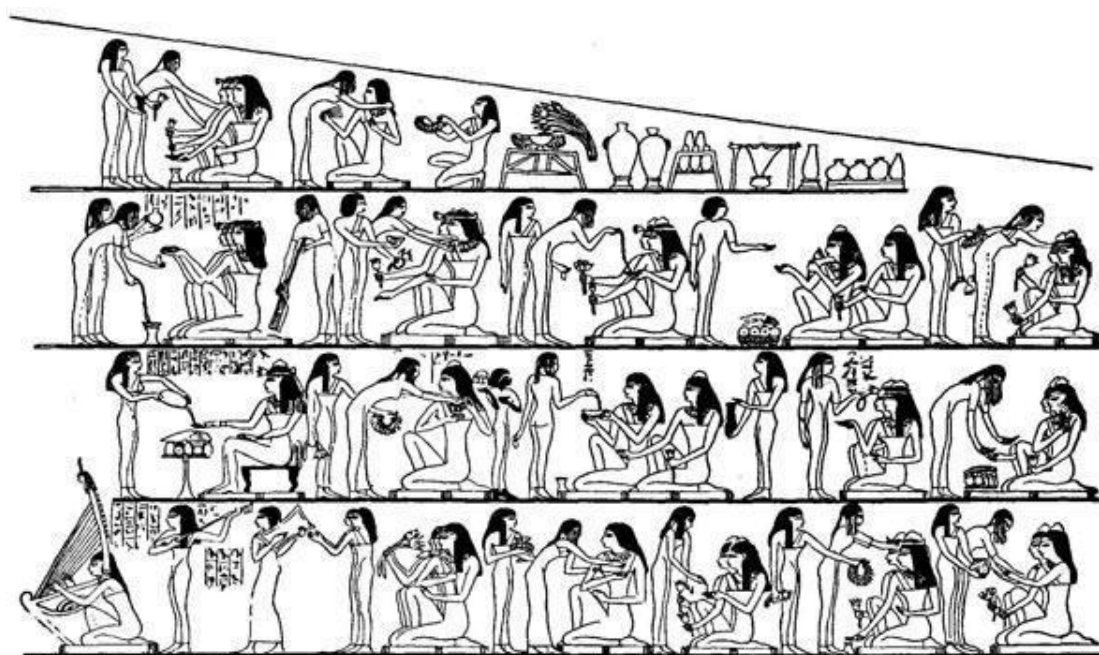
Зооморфный центральный образ²⁷ первобытного искусства трансформируется в зооатропоморфный, отражая усложняющуюся картину мира. Однако если сравнить росписи Ляско, Альтамиры (периода Солютрэ, Мадлен) со скотоводческими, охотничьими картинами мезолита, то бросается в глаза, как пластическое богатство и мастерство сменяется схемами, осмысление расширяющегося мира, переживание все более важных групповых взаимоотношений требует переключения внимания. Внедрение человеческого образа в светлое пятно сознания, вытесняющее антилоп и буйволов на периферию, требует серьезных затрат психической энергии.

²⁷ Мириманов В. Искусство и миф. М., 1997. По тексту.



Большой сфинкс (около 2700 г. до н. э. Гиза, Египет)

ИСКУССТВО НОВОГО ЦАРСТВА.



Пир. Роспись из гробницы Рехмира в Фивах.



Рамзес II (XIII в. до н. э.)

В последующих культурных циклах подобную тенденцию можно обнаружить и в искусстве Египта (где безмолвные сфинксы Древнего царства сменяются сложными композициями, матичными²⁸ фигурками, по-детски наивными, скорее, знаковыми рисунками. В стелах, прославляющих подвиги Рамзеса II, изображения сопровождаются говорящим иероглифическим декором, как и в христианском искусстве Средневековья.

В подобном устойчивом характере трансформации визуальной картины мира трудно не усмотреть некую закономерность: на определенном эволюционном этапе эта картина активно вбирает, включает в свою образную систему слово, речь, звук.

От изобразительного искусства к кинематографу

Изобразительное искусство Нового времени развивается в рациональной культуре. От Ренессанса до XIX века живопись дополняет доминирующее вербальное искусство (литературу, поэзию, драму) и музыку, оставаясь исключительно в «природной», визуальной нише. Хотя некие признаки влечения к звуку проявлялись издавна в весьма популярных у живописцев «музыкальных» мотивах: образах лютнистов, флейтистов, клавикордистов, гитаристов – в работах Беллини, Караваджо, Хальса, Вермеера, Перова...

В вершинных проявлениях XVI–XVIII веков живопись достойно и гордо сохраняет свою автономность: безмолвие не мешает ей вместить больше чем время – вечность. Она не нуждается в поддержке. Более того, даже божественная музыка Моцарта или Баха совершенно неуместна в эрмитажном зале Рембрандта или в Итальянском дворике, ибо музыка, увлекая эмоции зрителя в свое динамичное течение, противодействует сосредоточенной тишине, в которой пребывают скульптуры и полотна.

Однако закон есть закон. В XIX веке изобразительное искусство еще весьма «скромно» начинает наводить контакты с жизнью в тематических и стилистических поисках, в устремлениях к «новаторству». Эти тенденции согласуются с революционным духом времени, который воплощается в творчестве Вагнера, в его теории синтеза искусств, заложившей основы будущих модернистских течений.

Достаточно быстро такое движение приводит к радикальной практике и теоретическим прорывам художественного авангарда. Правда, творческие поиски на этом пути быстро исчерпываются, вырождаются в массовых процессах демократической имитации. Но эта имитация, декларирующая преодоление, стирание барьеров, твердо определила современный «междисциплинарный» тренд. Нынешнее актуальное искусство невозможно представить вне шумного рекламного сопровождения, кураторов, прокламаций, биеннале, акций. На этой стезе изобразительное – безмолвное!!! – искусство окончательно утратило силы. Авангард закрыл его

²⁸ От «матица» – потолочная балка. Примеч. редактора.

историю. «Мы, современные художники, лезем в писатели, потому что плохо делаем свое дело. Настоящие художники (такие как Веласкес) все, что хотят и должны сказать, говорят кистью»²⁹, – резюмирует С. Дали.

Означает ли такое положение дел, что визуальные искусства сдают свои позиции, завершая череду циклов их развития? Ничуть. Совсем не авангард или contemporary art наследуют классическому изобразительному искусству. Важнейшее изобразительное искусство современности – это, конечно, кино. И не случайно, вероятно, практически все великие кинорежиссеры прошлого века – люди, в начале пути собиравшиеся посвятить себя изобразительному искусству.

Кино принципиально отличается от фотографии, которую можно назвать новым технологичным изобразительным жанром. Фотография умеет оригинально фиксировать мир, но не предлагает заново строить его на основе самостоятельной творческой интерпретации³⁰. Кино – искусство, создающее картину мира, со своим уникальным языком, непрерывно развивающимся на базе технического прогресса. Кино исходно ориентировано на массовую аудиторию, на доминирующие установки, общественные вкусы, запрос демократического зрителя, оно движется в русле глобальной культуры и пробивает его.

Визуальный язык киноискусства отвечает общей тенденции культуры к наращиванию информационной емкости. Необъятный, насыщенный бесконечными зрительными оттенками словарь и лексика иконического языка противостоят, оппонируют вербальной рациональности. Притом изобразительный язык фильма, создающий пластичные зрительные образы из статичных иконических знаков, в силу своей динамичной природы потенциально интегрирует звуковой аккомпанемент. Подобно тому, как в охотничьих сценах предчувствуется движение застывших на стенах пещеры Ляско животных, динамика фотокадров как бы подспудно предполагает, изображает и звук. Итогом является удивительный синтез изображения и звука, открывающего совершенно новые средства выразительности³¹, рождающего, пожалуй, важнейшие образы XX–XXI веков – кинообразы.

В ходе естественного развития киноязыка приход звука ознаменовал не столько «добавление, сколько трансформацию: трансформацию музыки в артикулированную речь... акустический компонент неотделим от визуального»³². Роль слова в кино весьма специфична: «Слово вообще не включено в кино. От этого не страдает другое утверждение – что слово в кино играет особую роль и что кино противостоит культуре чтения, а тем самым – и литературе»³³. Мало того, в звуковом кино изображение и слово получают мощнейшую эмоциональную – музыкальную поддержку: «Музыка еще усиливает... впечатление, окутывая фильм условной атмосферой звуковых эмоций»³⁴ (положим, фильмы Феллини сложно представить вне музыки Нино Рота).

Стремительный рост могущества кино – следствие богатства языка, уникального сплетения повествования изобразительного, словесного и музыкального: «В кино зритель поставлен в совершенно новые условия восприятия, до некоторой степени обратные процессу чтения: от предмета, от сопоставления движущихся кадров – к их осмыслению, названию, к построению внутренней речи»³⁵. «В отличие от произведений живописи экранные образы... выявляют в снятом материале то, что еще не было усвоено нашим сознанием»³⁶, катализируя широкий

²⁹ Дали С. Сальватор Дали// Дон Сальватор всегда на сцене. «Литературная газета» от 10.08.1994.

³⁰ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М., 1974.

³¹ Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973-

³² Панофский Э. Стиль и средства выражения в кино // Киноведческие записки. 1990. № 5. С. 166–178, 177.

³³ Эйхенбаум Б. Литература и кино // Киноведческие записки. 1989. № 5. С. 3–8, 7.

³⁴ Там же. С. 4.

³⁵ Эйхенбаум Б. Литература и кино // Киноведческие записки. 1989. № 5. С. 5.

³⁶ Кракауэр З. Указ. соч. С. 87.

спектр его свободных валентностей, связанных как с визуальным, так и с акустическим восприятием.

Технологическая угроза и виртуальная перспектива

Однако на звуковом кино процесс, конечно, не завершается. В соответствии с эволюционной тенденцией киноискусство ищет возможности для расширения языковых модальностей. Кино обретает цвет, широкий формат, является 3D-кинематограф, широко внедряются анимации, бурно развивающиеся на компьютерной базе, которая катализирует увлечение многообразными спецэффектами. Но столь заманчивое расширение возможностей чревато серьезными проблемами, которые не замедлили явиться. «Против ожиданий естественные цвета, в том виде, в каком их запечатлевает кинокамера, скорее, даже ослабляют, чем усиливают реалистический эффект, достигаемый черно-белым фильмом. Широкий экран также ставит немало вопросов, требующих специального изучения»³⁷. Блокбастеры, мыльные оперы, сериалы, казалось бы, фиксируют завершение цикла киноискусства.

Специалисты отмечают явный кризис в судьбе кино: «С кинематографическим театром происходило то же самое, что произошло с живописью и другими классическими искусствами в начале века, с возникновением футуризма и дадаизма»³⁸. Ж. Кокто: «Я оставляю профессию кинорежиссера, которую технический прогресс сделал общедоступной»³⁹.

Технологический прогресс угрожает самому существованию искусства, художник становится фигурой избыточной: «Кинокамера повинует компьютеру, а компьютер дает уже даже не телезрителю, а машине способность анализировать окружающую среду, автоматически интерпретировать события»⁴⁰.

Итак, можно предположить, что кино повторит традиционный для изобразительного искусства цикл (в известной степени воспроизводя судьбу фотографии, ее взлет и растворение в миллиардах кадров ежедневно появляющихся в социальных сетях). Визуальный киноканал с его гигантской информационной емкостью реконструирует динамичное, объемное пространство, впитавшее звук (слово, музыку, природные шумы). Но при этом утрачиваются эстетические перспективы, которые пока непредставимы вне жанровых ограничений и являются неким редуцированным расширением обыденной среды, описанной Бредбери: «Пьеса. Начинается через десять минут с переходом на все четыре стены». «Мы хотим быть счастливыми, говорят люди. Ну и разве они не получили то, чего хотели? Разве мы не... предоставляем им возможности развлекаться? Ведь человек только для того и существует. Для удовольствий, для острых ощущений. И согласитесь, что наша культура щедро предоставляет ему такую возможность»⁴¹.

В то же время кинематограф, возвращая примат визуального восприятия, но теперь уже наполненного, обогащенного звуком, словом, быть может, обозначает начало нового цикла. В отличие от литературы, воздействующей через специализированные словесные зоны коры (зоны Брока, Вернике), визуальные звучащие образы кинематографа, возможно, вернут утраченную сознанием цельность восприятия, расщепленного в мощном поле рациональности...

Кино обнаруживает все более поразительные способности открывать для восприятия, ощущения (в которое вскоре включатся все органы чувств) напитанную тонкими переживаниями атмосферу, пронизанное звуком пространство. Удивительные возможности кино моделировать всю полноту жизненного мира позволяют увидеть его (кино) как искусство, заверша-

³⁷ Там же. С. 15.

³⁸ Вирильо П. Машина зрения. СПб, 2004. С. 94.

³⁹ Вирильо П. Машина зрения. СПб, 2004. С. 94.

⁴⁰ Там же. С. 106.

⁴¹ Бредбери Р. 451 градус по Фаренгейту. М., 1987. С. 58, 212.

ющее длившуюся от палеолита эпоху диалектических отношений изображения и звука. Как искусство, которое готовит сознание, сформированное природно-культурной средой, к следующему, за великими географическими и технологическими, открытию – виртуального мира, который, вбирая искусства, духовные искания прошлого, распахивает горизонты для творчества за пределами искусства.

Идеальное и феномен голоса в кинематографе

Ельчанинофф Л. И.
Москва, ВГИК

Перейдя на звук, кинематограф не только получил возможность представлять на экране звучащий мир, но и обрел голос – голос человеческий. Французы в начале звукового периода даже названиями разделяли: *le cinéma sonore et le cinéma parlant* – звуковое кино (там, где звучала только музыка, пение и были какие-то шумы) и кино говорящее. Хотя современный теоретик звука М. Шьон считает, что любой звук в природе, шум, музыка – все говорит. Звуки антропоморфны, и поэтические произведения передают эти свистящие ветры и кричащих сов, шепчущую листву и плачущий дождь, кашляющий мотор и поющую скрипку. И, кстати, дети прежде, чем начинают говорить, имитируют звуки мира. Музыка – это повествование, которое ведет душа композитора, она говорит. Шьон подчеркивает, что звуки и голоса – это континуум. Да и греческое *φωνή*/ *phone*, прежде всего, означает именно «голос»⁴². И кино, имеющее уникальную возможность представить образ подлинного мира и человека в нем, использует эту акустическую аутентичность бытия, которую мы воспринимаем уже как эстетическую категорию.

Человеческий голос стал одним из сильнейших выразительных средств молодого искусства, которое, в этом смысле, продолжило тысячелетний опыт «старшего брата» – театра. В до эсхилоском театре был только хор, который пел дифирамбы, содержанием которых были мифы, т. е., по сути, театр начался с голоса, рассказывающего/поющего историю. (В этой связи интересно вспомнить фильм М. Дюрас «Грузовик», 1977, в котором сама писательница рассказывает актеру – Ж. Депардье – свой сценарий; этот пересказ накладывается на изображение едущего по дороге грузовика, в котором будет сидеть персонаж будущего фильма, мы видим только мелькающий за окном ландшафт, а голос писательницы рассказывает о том, что думает, вспоминает, говорит героиня, как развивается ее история. Дюрас все время повторяет Депардье: «Смотрите!» и все время спрашивает: «Вы видите?» И через какое-то время наше воображение срабатывает.)

Литература тоже родилась из устных сказаний.

И не только она. «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет» (Быт. 1, 3) – творение мира началось с прозвучавшего слова, где голос был его «инструментом».

«В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Все чрез Него начало быть, и без Него ничто не начало быть. В Нем была жизнь, и жизнь была свет человеков. И свет во тьме светит, и тьма не объяла его»⁴³.

В начале всего бытия была идея (мысль), облеченная в речь. А бытие для религиозного сознания – это не что, а Кто, поэтому Григорий Богослов, трактуя приведенное выше начало Евангелия от Иоанна, пишет, что здесь «Слово» (Αὐτό?) означает Сына Божия, Который, называется Словом потому, что Он так относится к Отцу, как слово к уму – по соединению с Отцом и потому что являет Его: «потому что сказал вам все, что слышал от Отца Моего» (Ин. 15, 15). Вот это «слышал» указывает на то, что Отец говорил, как и Сам Спаситель «сказал», т. е. все бытие осуществилось через речь, а значит, и через голос.

Согласно христианской антропологии человек приобрел способность говорить (получил голос) и понимать одновременно, когда Господь Бог «вдунул в лице его дыхание жизни, и стал человек душою живою» (Быт. 2, 7).

⁴² Chion M. *Le son*. Paris, Nathan, 1998. P. 70–71.

⁴³ Ин., I, 1–5.

Феномен речи заключен не только в том, что она есть произнесенная голосом мысль, но и в самом голосе. Голос посредством звукоизвлечения и артикуляции облекает слова в «фонетические тела» и окрашивает заключенный в них смысл чувствами переживающего их человека. Недаром Достоевский так настойчиво в своих больших романах повторяет через дефис ремарку «чувство-мысль», указывая на переживание говорящим излагаемой им мысли. Кстати, характерной особенностью стиля Федора Михайловича, который так подвергся критике В. Набоковым в его лекциях по русской литературе за небрежность (Набоков упрекает Достоевского в отсутствии описания пейзажей, портретов, интерьеров, одежды), является постоянная, очень точная и разнообразная в передаче нюансов ремарка к прямой речи, указывающая на голос говорящего – его тембр, интонацию, высоту, ясность, силу. Но именно эта деталь стиля великого русского писателя, которого на Западе считают и философом, привлекла внимание к его текстам феноменологов⁴⁴, которые исследовали феномен голоса как связь между *logos*⁴⁵ и *phone*⁴⁶. В начале XX века о голосе писал основатель феноменологии Э. Гуссерль, вернувшийся в философию к традиции метафизики и назвавший в этом контексте голос «духовной плотью», в конце века к этой теме обратился деструктивист Ж. Деррида. Последний выделял значение голоса для метафизики присутствия и для феноменологии Гуссерля:

«Гуссерль укореняет необходимую привилегию *phone*, которая подразумевается всей историей метафизики, и использует все ее ресурсы с величайшей критической утонченностью. Ибо *phone* не в звуковой субстанции или в физическом голосе, не в теле речи в мире, которую Гуссерль признает как подлинную родственность логосу вообще, но в голосе, феноменологически взятом, в речи в ее трансцендентальной плоти, в дыхании, интенциональном оживлении, которое превращает тело мира в плоть, создает из *Körper* *Leib*, *geistige Leiblichkeit*⁴⁷. Феноменологический голос и был этой духовной плотью, что продолжает говорить и быть для себя настоящей – слушать себя – в отсутствии мира»⁴⁸.

Поднимая вопрос феномена голоса в кинематографе, невозможно обойти означенные выше культурологические и богословско-философские контексты, т. к. они задают важные для теории кино векторы. Первый – антропологический. Главным предметом искусства есть человек, поэтому комплексный взгляд на него остается для искусства приоритетным. И кино в этом плане обладает колоссальными возможностями как ни одно другое искусство. Созерцание жизни, созерцание мира и человека в нем – вот что дарит нам кино, и не пользоваться этой уникальной возможностью – это значит не понимать сущностного в кинематографе. Будучи чувственной ступенью познания, созерцание в каком-то смысле уже драматургическая форма – созерцая, мы познаем и переживаем увиденное, причем на более высоком – онтологическом – уровне. Об этом феномене кино писал Р. Брессон:

«Снимать фильм не для того, чтобы лишь проиллюстрировать какой-либо тезис или показать внешний облик мужчин или женщин, а для того, чтобы обнаружить вещество, из которого они сделаны. Добраться до этого “сердце от сердца,” что не дается ни поэзии, ни философии, ни драматургии»⁴⁹.

Кино использует аутентичность бытия и в своей эстетике стремится к ней. Не забудем в этой связи документальный кинематограф, где герои – не актеры, играющие роли, а подлинные участники показываемых событий. Естественность, спонтанность, «непричесанность» их речи, произнесенной естественным, а не поставленным голосом, с обычной, а не актерской

⁴⁴ см. Eltchaninoff M. Dostojewski: Roman et philosophic. Paris: PUF. 1998. P. 115–126.

⁴⁵ Лóгос от греч. λόγος – «слово», «мысль», «смысл», «понятие», «число», как термин — высказывание, речь и также — суждение, смысл.

⁴⁶ От греч. φωνή голос, звук, шум, речь, слово (устное).

⁴⁷ Из корпуса плоть, духовную телесность (нем.).

⁴⁸ Деррида Ж. Голос и феномен. СПб.: Алетейя, 1999. С. 101.

⁴⁹ Брессон Р. Материалы к ретроспективе фильмов. М., 1994. С. 17.

артикуляцией, с фонетическими особенностями произношения, характерными для той местности, где они живут, а не с безукоризненным соответствием фонетическому эталону русского языка дает нам уникальную возможность прикоснуться к подлинности звучащего человеческого голоса. (Здесь я имею в виду эстетическое восприятие, ибо любая аутентичная жизни форма на экране воспринимается как эстетическая категория, и в этом отличается от нашего восприятия живой реальности, в которую мы функционально погружены, поэтому с большим усилием можем ее воспринимать как предметы и явления «незаинтересованного любования».) Кстати, эта пронзительная выразительность подлинности, которой обладает документальное кино, вдохновляла в работе с голосом и речью режиссеров-игровиков еще в тридцатые годы. Вспомним великий опыт Ж. Ренуара в «Тони», где режиссер снимал жителей средиземноморского городка, говоривших на своих языках, а по-французски с акцентом (действие происходило на границе Франции и Испании, куда в связи с кризисом приезжали иммигранты из Италии, т. е. среда была многоязычная), в работе же с актерами он добивался приближения к живому разговорному языку с типичными интонациями бытовой речи, а не сценической. За год до выхода фильма Ренуара, в 1933 году, К.Т. Дрейер писал в статье «Настоящее звуковое кино» по поводу речи в кино: «В настоящем звуковом кино настоящая дикция, соответствующая незагримированному лицу в реальной комнате, станет обычной повседневной речью, такой, какую используют люди в жизни. Звуковой фильм, снятый с непрофессиональными актерами, без сомнения, стал бы большим шагом в деле изучения речи в кино»⁵⁰.

Где устная речь, там и голос. «Голос естественный, голос обработанный. Голос: душа, сделанная телом. Обработанный как у Х, он более не тело. Измерительный прибор, но отдельный прибор. <...> Модель. Ее голос (не обработанный) дает нам глубину ее характера, ее философию лучше, чем ее физическая внешность»⁵¹.

Голос показывает индивидуальную особенность, неповторимость его носителя – голос так же уникален, как отпечатки пальцев или сетчатка глаза.

Коммуникативная и социальная функции голоса (диалоги и монологи; Ж. Делёз считает, что изобретение кино – это озвученная беседа, которая во всей своей спонтанности, «непричесанности» ускользает от театра и даже литературы), речевая, психологическая (и психиатрическая), эмоциональные характеристики персонажей, считываемые с их голосов, – вещи очевидные, широко разработанные в литературе, театре и кино, используемые в актерских системах (так, III глава «Работы актера над собой» К.С. Станиславского называется «Голос и речь»).

Делёз писал о голосе одной из самых выдающихся звезд в истории мирового кино, которая успешно начала свою карьеру еще в немой период и впечатляла своей незаурядной красотой (т. е. визуальным образом):

«Если голос Греты Гарбо производил столь сильное впечатление в звуковом кино, то это потому, что в каждом из фильмов с ее участием он оказывался способным в определенный момент не только выразить внутреннее изменение личности героини как аффективное движение души, но еще и объединил в некоем целом прошлое, настоящее и будущее – и вульгарные интонации, и любовное воркование, и холодные сиюминутные решения, и воскрешение прошлого в памяти, и порывы воображения»⁵².

Не забудем, что голос – это не только речь и пение, но и смех, плачь, кашель, крик, вой, шепот, возгласы. Звуковая палитра человека широка, и выражает она многообразие его чувств, духовных, душевных и физических состояний. Голос тембром, тоном, артикуляцией, интонацией, силой выражает отношение говорящего человека к тому, что он говорит.

⁵⁰ Дрейер К.Т. О кино. М.: Новое издательство, 2016. С. 158–159. Курсив автора.

⁵¹ Брессон Р. Материалы к ретроспективе фильмов. С 23. 26.

⁵² Делёз Ж. О кино. М., Ад маргинем Пресс, 2012. С. 507.

Второй вектор, который интересно исследовать в означенной теме, – идеальность голоса. Анализируя это положение у Э. Гуссерля, Ж. Деррида формулирует:

«Идеальность объекта, которая является лишь его бытием для не эмпирического сознания, может иметь выражение только в таком элементе, чья феноменальность не имеет мирской формы. Имя этого элемента – голос. Голос слышим. Фонические знаки («звуковые образы» в сосюрловском смысле или феноменологический голос) слышатся [entendus = «слышимый» плюс «понимаемый»] субъектом, который предлагает их в абсолютной близости их настоящего»⁵³.

Итак, уже в самом феномене голоса есть идеальность. А в конце XIX века были изобретены аппараты, которые могли транслировать голос – радио и телефон, и записывать его – фонограф. И с изобретением звукозаписывающей аппаратуры человек получил возможность услышать свой голос таким, каким его слышат окружающие и с каким они отождествляют его носителя. Это, по замечанию лучшего исследователя звука Мишеля Шьона, – своеобразное акустическое зеркало, благодаря которому мы слышим себя со стороны, т. е. как наш голос звучит объективно. Ведь сами себя мы слышим изнутри, поэтому эта разница звучания собственного голоса всегда нас поражает, и это связано с такими вопросами, как самоидентификация и самоприсутствие. В фильме Р. Брессона «Четыре ночи мечтателя», снятого по «Белым ночам» Ф.М. Достоевского, рассказчик наговаривает на магнитофон свои впечатления, затем слушает эти магнитофонные записи. Роман Достоевского о воображении, которое может стать источником творчества, но и подменой жизни. Брессон выводит воображение, т. е. погружение человека в свой внутренний мир, наружу – герой оглашает свои мысли, а затем слушает их и свой собственный голос как что-то внешнее, объективно существующее.

С возможностью записи голос отделился от своего источника – человека – и стал его бес-телесной ипостасью. Человечество получило новый феномен – коммуникация на расстоянии и только голосом. Голос стал репрезентацией личности. Мы можем знать кого-то только по голосу и общаться с ним годами. Эта форма общения, по сути, проявление идеальности.

Этот феномен мы наблюдаем в картине М. Хуциева «Июльский дождь»: зритель видит Женю на экране всего несколько минут, а потом на протяжении всей картины героиня разговаривает с ним по телефону. Фабульно эта линия не развивается – между ними нет встреч, событий, в которые они реально вовлечены, но в этих телефонных разговорах (зритель узнает голос Жени) они говорят друг другу самое важное и сущностное, чего Лена, главная героиня картины, не может сказать никому – ни своему любимому, ни другу, которого уважает и, наверное, хотела бы с ним поговорить «по душам», ни матери. Всех этих персонажей играют замечательные актеры, связи и отношения между героями показаны тонко, многогранно, чувственно. Но почему-то эти интеллигентные, глубокие люди не могут высказать друг другу то, что является подлинной сутью их личностей, а не мнимостью, которая облачена в ворох остроумных, праздных, ничего не значащих слов – «эта невыносимая легкость бытия». Слова же, которые героиня слышит по телефону, имеют вес подлинности, эти диалоги совсем другого качества, и в этом смысле такое решение режиссера представить героя только голосом подчеркивает идеальность отношений этих персонажей.

В фильме интересно в контексте нашей темы используется радио – тотальное пространство голоса. Мать и дочь по-интеллигентски мучаются, но не могут друг с другом объясниться. И в одной важной для этой темы сцене, которая происходит в их комнате московской коммунальной квартиры, за окном тихий центр, героини молчат, каждая занимаясь своим делом, звучит радио, передают легендарных мхатовских «Трех сестер». Знакомые (во всяком случае, во времена выхода фильма) голоса великих актрис, пронзительный чеховский текст финала, осознание того, что спектакль был поставлен В.И. Немировичем-Данченко в 1940 году (фильм

⁵³ Деррида Ж. Голос и феномен, <http://booksonline.com.ua/view.php?book=25566&page=2> °С. 20.

1966 года) – люди, его создавшие, принадлежат ушедшей эпохе, некоторые из них (постановщик) – ровесники Чехова, да и спектакль был поставлен еще до войны – до того великого эпического события, которое камертоном звучит в картине. В конце этой сцены дочь говорит матери: «А знаешь, мать, я тебя очень люблю». Так, режиссеру удалось создать этими радиоголосами из прошлого живой, чувственный контекст переключки времен и людей, их душевной близости, схожести, преемственности духовных ценностей. Эта сцена проявляет в Лене еще и архетип чеховских героинь, которых, по словам эволюциониста Вершинина, через двести, триста лет должно стать большинство(!). Увы, через 66 лет (пьеса написана в 1900 году, а фильм вышел в 1966 году) героиня в Москве так же одинока и томится духом, как и сестры Прозоровы в начале века в глухой российской провинции. Москва и время ничего не изменили – сцена с радиоспектаклем воспринимается как экзистенциальный подтекст.

В «Июльском дожде» идеальность транслируемого голоса и основанный на нем прием «вторжения» медиа в жизнь людей подчеркивает и онтологические моменты фильма. Так, забытый в лесу радиоприемник, который на протяжении всей картины выдает различную информацию (благодаря чему мы узнаем, например, что в этом году впервые за период советской власти издается альбом живописи итальянского Возрождения – вылетающие из-под печатного станка репродукции этих картин мы видели в типографии, где работает героиня), звучит всем многообразием живущего мира с его суетой, новостями, быстроменяющимися событиями, текущими проблемами, заглушая беседы людей, продолжая неутомимо вещать, когда те замолкают. Здесь, в безлюдном и вечном лесу эта говорящая машина, которая олицетворяет и всё живущее в формате нового техногенного времени человечество, и компанию известных нам персонажей картины (в этом эпизоде они слушают приемник в лесу, как будто боясь оказаться вне привычного им мира цивилизации, связью с которым, «голосом» которого здесь является радио), обнажает фальшность создавшей его эпохи и всю суетность времени, которое обезценено здесь вечностью и бытием.

Эту почти магическую автономность радио, способного властно вторгаться в мир людей, показал еще Ж. Виго в «Аталанте» (1934) – Голос из радиоприемника, соблазняющий героиню Парижем (в этой сцене Д. Парло играет непосредственную реакцию своего персонажа на этот радиоголос: ее мимика как при непосредственном живом общении, где при замечании диктора, что в этом сезоне шляпки носят с уклоном направо, актриса словно поправляет свою шляпку-невидимку), в следующих сценах «перетекает» в голос коробейника, слова которого о прекрасном Париже, ждущем её, героиня вспоминает. Голос коробейника звучит на фоне крупного плана Д. Парло, мы понимаем, что он внутренний, но в контексте со сценой с приемником оба голоса выстраиваются в один семантический ряд.

Радио, громкоговоритель или микрофон, разносящий голос на большое пространство, голос, звучащий из телефонной трубки и пугающий его слушателя своей всевидящей и всеведущей способностью, голос компьютера, отдающий указания людям в экстремальных условиях – т. е. технические трансляторы голоса, источника которого мы априори не увидим, поэтому воспринимаем его как что-то безличное (или сверхличное), обладающее сверхзнаниями и наделенное полномочиями их оглашать, в кино (в ряду с другими типами закадровой речи) могут являться не только «относительным акустметром», но и, в некоторых случаях и в определенной степени, брать на себя функцию и «интегрального акустметра». (Этот термин предложил М. Шьон, чтобы обозначить голос, источника которого в кадре нет; акустметр бывает «относительный» и «интегральный» – наделенный вездесущностью, всемогуществом и всеведением.)

Размышляя о закадровом пространстве, Делёз пишет о многообразии функций голоса в нем, означая и интересный для нашей темы момент:

«Порою же, напротив, закадровое пространство свидетельствует о потенции совсем иной природы: на сей раз оно отсылает к Целому, выраженному во множествах; в изменении, кото-

рое выражается в движении; в длительности, которая выражается в пространстве; в каком-либо живом концепте, который выражается в образе; *в духе, который выражается в материии* (Курсив мой. – Л.Е.). В этом втором случае sound off. В voice off. присутствуют скорее в музыке и в весьма специфических речевых актах, рефлексивных, а уже не интерактивных (голос, воскрешающий прошлое, комментирующий, знающий, наделенный всемогуществом или большой властью над последовательностью образов). Два типа отношений закадрового пространства – актуализуемое отношение с прочими множествами и виртуальное отношение с Целым – обратно пропорциональны друг другу; но оба строго неотделимы от визуального образа и возникают уже в немом кино (например, «Страсти Жанны д'Арк»)⁵⁴.

Именно закадровый голос (voice off.) «как интегральный акустметр» в кино может выражать сверхчувственное, сакральное, трансцендентное. Первый в истории человечества пример сакрального голоса мы находим в Библии: «И воззвал Господь Бог к Адаму и сказал ему: где ты? Он сказал: голос Твой я услышал в раю, и убоился, потому что я наг, и скрылся» (Быт. 3, 9-10). В Ветхом Завете и Евангелии Господь обращается к народу своему голосом. В фильмах на библейские сюжеты подобные voice off. выражают Божественное присутствие. В научно-фантастических фильмах, сказках – трансцендентность.

Интересно используется закадровый голос и в экранизациях, когда он выступает в «роли» автора. Так, «Война и мир» С. Бондарчука существенно выигрывает в сравнении с другими экранизациями романа Л.Н. Толстого за счет закадрового авторского текста, который щедро звучит в течение всей картины. Авторские размышления, озвученные голосом и наложенные на изображение фабульных событий, которые еще протекают, но словно «останавливаются» в некой цезуре-размышлении, производят интересный эффект. В романе размышления перемежаются с описаниями, и мы то следим за фабулой, то остаемся наедине с автором, размышляющим по поводу событий, о которых мы только что прочли. В кино это происходит одновременно, и голос за кадром ассоциируется уже не только с автором, но и с тем Целым, о котором пишет Делёз.

Безусловно, к феномену идеального в кино относится и внутренний монолог. Делёз и Шьон акцентируют внимание на аспекте слушания своего внутреннего голоса во время мыслительного процесса. Поэтому использование внутреннего монолога в кино нам позволяет означить этот феноменом и через него войти в ту сферу внутреннего, личного пространства человека, который органично раскрывался до этого только в литературе. Это типичное для нашего бытия «ныряние в себя», при котором мы продолжаем быть включенными во внешнюю жизнь, в кино возможно передать наиболее полно, чем в других видах искусства.

Очень выразительно этот прием использовал М. Хуциев в «Заставе Ильича», где в сцене прогулки по московским бульварам трех друзей звучат только их внутренние монологи, которые, переплетаясь при монтаже, выстраиваются в настоящий, полновесный внутренний диалог.

Чрезвычайно интересен в этом отношении и «Карманник» Р. Брессона, выстроенный на внутреннем монологе, который сопровождает все действие. По сути, фильм – это исповедь, которая дает духовную оценку тому, что мы в это время видим. В этом приеме совмещены времена: то, что происходило в его жизни, и то, как он оценивает это сейчас, что пластически выражает один из главных посылов христианства – покаяние исправляет не только настоящее, но и прошлое.

В отличие от радио и аудиозаписи, где голос лишен телесности, в кино он соединен с телом, но не всегда своим. Речь идет, прежде всего, о дубляже. Это варварское решение проблемы перевода фильма на другой язык было осуждено еще в те времена, когда оно только начало практиковаться. Представляя в 1939 году английским зрителям свою дублированную «Великую иллюзию», Ж. Ренуар заявил:

⁵⁴ Делёз Ж. О кино. С. 502.

«Я хочу вам сказать совершенно открыто, что считаю дубляж чудовищным, чем-то попирающим человеческие и Божественные законы. Как можно принять, что человек, имеющий одну единственную душу и одно единственное тело начинает говорить голосом другого человека, также имеющего одну душу и одно тело, совершенно отличные от первого. Это святотатство по отношению к человеческой личности. В давние религиозные времена за это бы сожгли!

В моем фильме есть аутентичность акцентов, выражений, игра слов. Я сделаю все возможное, чтобы английская публика знала, что то, что она смотрит, не имеет ничего общего с моим фильмом “Великая иллюзия”»⁵⁵.

Это мнение Ренуара поддержал и Р. Клер, назвав дубляж преступлением, напоминающим колдовство.

С этим трудно не согласиться, когда смотришь дублированный на русский язык фильм Ч. Чаплина «Огни рампы», в котором герой Чаплина говорит голосом И. Смоктуновского. Если походить в кинотеатр «Иллюзион» в течение недели, то можно не единожды услышать голос Иннокентия Михайловича, исходящий из уст зарубежных актеров разных стран и времен.

«Наивное варварство дубляжа. Голоса нереальные, не соответствующие движению губ, не в ритме легких и сердца. Они “ошиблись ртом”»⁵⁶, – напишет Брессон. И добавит: «Голос и лицо. Они формировались вместе и привыкли друг к другу»⁵⁷.

Любопытно, что слово «персона» (человеческая личность, индивидуум) произошло от *persona* – маска (она в античном театре закрывала лицо актера), которая является производной латинского глагола *sonare* (звучать). В этом смысле дубляж продолжает античную театральную традицию, но маской становится уже голос. Дубляж как художественный прием первым применил французский режиссер Ж. Фейдер в своем фильме «Большая игра» (1934), продублировав актрису М. Бель. Она играет в фильме две роли – возлюбленную героя и певичку из бара для военнослужащих. По сюжету это две разные женщины, похожие друг на друга, несмотря на то, что первая блондинка, а вторая брюнетка, первая роскошная содержанка, вторая – униженное существо, спустившееся на дно жизни. Их внешнее сходство заставляет страдающего от сентиментальной драмы героя поверить, что певичка – это его несчастная возлюбленная, деградировавшая после расставания с ним. Сама девушка, очевидно, пережившая много страшного, страдает провалом памяти. И самое интересное, что ее голос, который мог бы помочь герою раскрыть эту им самим же созданную тайну, поврежден – он сорван, сипл, что укореняет его в иллюзиях, что это и есть его возлюбленная.

Дубляж уникально был использован А. Тарковским в «Зеркале» (1974). Это фильм-исповедь, фильм-воспоминание, предельно личностный, самый интимный из всех, снятых режиссером. Роль отца играет О. Янковский, который по чертам лица похож на своего прототипа (отца А. Тарковского), а озвучивает – сам Арсений Тарковский. На экране получается несоответствие: молодой Янковский говорит голосом почти старика, – но на этом несоответствии режиссер создает пластическую модель механизма нашей памяти: наши родители для нас существуют одномоментно во всех своих возрастах, которые мы помним, но когда мы вспоминаем образы молодых родителей, мы слышим их сегодняшние, старческие голоса.

Голос Арсения Тарковского звучит за кадром в течение всей картины (он читает свои стихи), и голос отца в фильме появляется раньше его изображения. Голос Арсения Александровича словно «вплетается» в ткань фильма, выстраивая всю линию отца. Поэтому, когда он «соединяется» с изображением О. Янковского, именно голос идентифицируется с отцом. А несоответствующая ему телесная оболочка воспринимается как один из образов-воспоминаний, всплывших в памяти, как множество фотографий человека из его семейного альбома.

⁵⁵ Renoir J. *Ecrits* (1926–1971). Paris, 1998, 2006. P. 67.

⁵⁶ Брессон Р. С. 20.

⁵⁷ Там же. С. 24.

Феномен памяти как многократности и интенсивности переживания одних и тех же событий-воспоминаний несет печать идеальности. Как и сны, из которых соткана эта картина. При чем есть сон любимый, повторяющийся, которого герой ждет, потому что всегда счастлив пережить его снова. Здесь вещи открытого метафизического порядка, и сам режиссер в «Мартирологе» пишет, что «Зеркало» религиозно. Поэтому звуковые/голосовые решения фильма работают на эту идеальность. Начиная с того, что главный герой представлен только голосом – И. Смоктуновского.

Идеальное (и в смысле бестелесности в том числе) в фильме доведено до предела возможного в кино. Возьмем первый после пролога эпизод – воспоминание из довоенного раннего детства. На то, что это воспоминания, указывает повествовательная интонация закадрового голоса Смоктуновского, который в титрах значится рассказчиком. Цветное изображение природы, дома, пожара, мальчика лет пяти, который ложится в свою кроватку. Мальчик садится, но изображение уже черно-белое: за окном черно-белый лес, мальчик зовет отца, встает с кровати и идет в зал, где видит родителей, над которыми падает штукатурка потолка, с которого по стенам стекают потоки воды. Голосов и привычных звуков жизни нет, звучит только текущая вода на фоне неестественного беззвучия, начинает звучать какая-то надмирная музыка. Мать, улыбающаяся и мокрая, идет по комнате, подходит к зеркалу и отражается в нем, затем в этом же зеркале отразится пожилая женщина – Мария Ивановна Тарковская, мать режиссера. Сон – черно-белое беззвучное (в пространстве кадра, ведь музыка звучит как бы извне) изображение, снятое в рапиде. Воспоминания переходят в сон, а, может, это был только сон в разных своих фазах? А дальше мы видим уже городскую квартиру, безлюдную, по которой скользит камера (камера Г. Рерберга в этой картине все время в каком-то фабульно «немотивированном» движении, что тоже указывает на пространство идеального). Звонок телефона – камера скользит по квартире. Наконец, голос Смоктуновского отвечает, и на фоне дальнейшего блуждания камеры происходит телефонный разговор. Из него мы узнаем, что звонит мать, что звонок разбудил героя, что во сне он видел ее молодой, а себя ребенком. Сын задает матери вопросы о том периоде, который вспоминал и который потом видел во сне. Причем перетекания из воспоминаний в сон, из сна в пробуждение, когда герой не помнит, какой день и какой час, он, словно, потерялся во времени и реальности— эти переходы характеризуются разделением тела и голоса: во сне у людей нет голосов, в реальности – тел, и персонажи представлены только голосами.

Если вспомнить термин Шьона о том, что голос – это акустическое зеркало, то фильм Тарковского оправдывает свое название и по звуковому ряду. Он и начинается своеобразным прологом – сеансом гипноза для лечения заикания. Это снятый документально кадр, вставленный в картину как передача по телевизору, которую смотрит сын героя Игнат (его играет тот же актер, что и героя в детстве— тоже зеркальное отражение). Доктор внушает пациенту сказать громко и ясно, и юноша громко, не запинаясь, произносит: «Я могу говорить!» И эта фраза звучит онтологически – «Я говорю, и значит, существую».

А.Г. Хайруллин:

– Вы говорили о том, что голос, наконец-то, отделился от тела с изобретением звукозаписи. Я думаю, что можно было бы еще вспомнить учение Пифагора. Он своим ученикам читал лекции за ширмой. То есть корни этого отделения голоса от тела, от телесности, были уже в те времена.

Л.И. Ельчанинофф:

– Пифагор был за ширмой, а человек, голос которого звучит из телефонной трубки, находится на другом конце света. И радиоспектакль, который мы слушаем, был записан, к примеру, полвека назад, и его исполнители уже в мире ином, а мы воспринимаем их голоса как будто они

живые и говорят тебе и сейчас. Но Вы правы, что опыты Пифагора были связаны с феноменом воздействия голоса без видимого присутствия его носителя.

В.И. Мильдон:

– Артур, Пифагор за ширмами – это как если бы он по телефону говорил.

Т.В. Михайлова:

– Нет уж, простите. Пифагор за ширмами – это божественная сущность, это как в греческом театре. Во-первых, маска скрывает актера. Или когда Прометей говорит, кукла висит, а из-за сцены говорят. То есть это явление божественной сущности. Поэтому с Пифагором все понятно, это все-таки несколько другое.

Л.Д. Бугаева:

– Лариса Игоревна, Вы не упомянули, намеренно или нет, имяславцев. Почему?

Л.И. Ельчанинофф:

– Я вообще многого не сказала, т. к. тема обширнейшая. А имяславцы здесь в самом деле кстати.

Л.Д. Бугаева:

– Тем более, что дискуссия имяславцев отразилась в литературе. Возможно, и в кино. В литературе – это Ю. Олеша. Его прекрасный рассказ «Лиомпа» строится как дискуссия с имяславцами. Потому что как только он называет этот ужас, который имеет название «Лиомпа», он уходит из жизни. Возможно, есть что-то подобное и в кино.

М.Л. Копылова:

– У меня не вопрос, а маленькое добавление. Момент исповеди предполагает отделение голоса от тела.

Л.И. Ельчанинофф:

– Во-первых, это католическая традиция, в православии мы не прячемся от священника во время исповеди. Во-вторых, источник голоса в предложенном Вами варианте находится за перегородкой. Я к чему вела тему отделения голоса? Представьте себе, что такое дубляж. Это когда актер в одной стране дублирует актера в фильме, живущего или даже жившего в другой стране, и последний, возможно, уже в мире ином. Своим голосом он как бы заново «оживляет» того человека (хотя бы и на уровне только его изображения). И еще один уровень – это то, что Мишель Шьон, самый интересный, по-моему, аналитик звука в кино, предлагает называть интегральным акустометром. Не относительный акустометр, когда, например, окно открыто, и кто-то нам кричит с улицы, или когда слышен разговор из-за стены – это то, что в кино называется «звук, дописывающий изображение». А именно интегральный акустометр – это термин, обозначающий иное, если угодно, метафизическое пространство.

Л.Д. Бугаева

– Мне кажется, что это очень большая тема, и поэтому вопросов масса. Потому как, например, исследователи сталинского кино как раз отдельно выделяют тему громкоговорителей, которым приписывается эта божественная роль, начиная с фильма «Одна», где все время сверхинформация приходит по техническим средствам.

Л.И. Ельчанинофф:

– И не только в сталинском кино. Вспомним громкоговоритель в «М» у Фрица Ланга или голос Богарта, звучащий через микрофон и разносящийся над толпой в «Исполнителе», и этот голос «отслеживает» в толпе героиню. Шьон писал о власти «видящих голосов». И если снова воспользоваться термином «интегральный акустметр», то громкоговорители в советских картинах сталинского периода, безусловно, «посягали» на ту функцию, который этот термин определяет.

Т.В. Михайлова:

– Можно еще одно слово сказать про телефон. В «Процессе» у Кафки героя вызывают по телефону. Обезличенность власти в данном *случае* дается вот этим голосом.

Звук и смысл китайского иероглифа

Зуйков В.С.

Москва, ВГИК

Выбранная тема сначала показалась мне очень простой. А потом, чем дольше я стал об этом думать, тем больше стал понимать, какая она сложная. Как, например, слово «халва» можно много раз говорить, но слаще от этого не станет. Если бы у меня была возможность, то большую часть своего выступления я бы попросил всех замолчать. Только так, чтобы все перестали говорить не только слова, но и остановили свои мысли, чувства. Это состояние абсолютной тишины, немыслимости, недвижения – это есть то самое первоначало, порождающее все. Попробуйте это сделать, и вы поймете, как это сложно. У китайцев есть специальное упражнение, которое применяется в боевых искусствах. Самое трудное в нем – это не момент недвижения, а время, когда надо бездвижно стоять и ни о чем не думать. Все, что было годами накоплено в жизненном опыте до этого, начинает лезть в голову. И этот объем информации очень тяжело убирать. Таким образом, когда мы говорим о китайской культуре и о таком явлении, как китайская письменность, литература, основанная на системе иероглифов, то надо иметь в виду, что это больше, чем письменность. Это нечто другое, что является прямой производной от мироощущения бытия.

В 1958 году в китайском народном собрании было принято решение о переводе китайской письменности на латиницу. Вот этот самый вариант латиницы называется «пинин». И сейчас, надо сказать, эта система тоже используется как некое дополнение к иероглифике. Используется, скажем, в информационных ресурсах для поиска, при работе на компьютере. Но попытка модернизировать китайскую письменность не привела к уничтожению иероглифики по ряду причин. Одной из них является то, что у китайцев есть «эталонный» китайский язык и еще несколько диалектов. При наличии сходной лексики и грамматики там существуют такие фонетические отличия, что китаец из одного региона не понимает китайца из другого. Потому что это разные языки. И попытка введения такой письменности проблемы не решила. Иероглифика дополняет уже то, что было сделано в XX веке.

Само отношение к письменности в каждой отдельно взятой культуре подобно анализу крови отдельно взятого человека, по которому можно определить его состояние, предрасположенность к болезням, происхождение и т. д. Существуют народы, не нуждающиеся в письменности, и это характеризует степень принятия ими культурных стандартов современной цивилизации; есть народы, обретшие письменность относительно недавно, что также свидетельствует о тенденциях их культурного развития. Ранее существовали народы, намеренно отказывающиеся от письменности и создававшие целые культурологические обоснования этого отказа, как это было с инками и более близкими нам некоторыми адыгскими народами, считавшими, что любая письменность сковывает и порабощает национальный язык. Иногда дело доходило до того, что письменность объявлялась служением дьяволу. Иногда борьба за письменность могла принимать форму национального движения и становиться его знаменем. По типу письменности можно судить об исторических путях народа, древних связях с различными цивилизациями, формированием культурно-исторических программ, как это было, например, с выбором латиницы или кириллицы в тюркских языках в начале XX века. Мало того, специфика письменности может стать как цементом единства национальной культуры, так и ее разделителем при определенных условиях. В этом смысле китайская письменная система занимает особое, исключительное место в истории китайской цивилизации и не в последнюю очередь обеспечивает гибкость и одновременно прочность единству китайской культуры.

Изначально – это совершенно другая логика, другой подход к изображению и восприятию слова. Так изначально сложилось в китайской традиции. Причем вначале мы видим, что движения на востоке и западе при создании письменности похожи. Но если мы возьмем европейскую письменность (греческую, латинскую, русскую), то увидим, что у истоков находится финикийская письменность. И многие буквы греческого алфавита отражают это древнее финикийское заимствование. Например, «альфа» – это бык; «бета» – дом; «гамма» – верблюд; «дет» перешло к грекам, означает «древний».

Все это рождается из рисуночной письменности. А затем, примерно в IX–VIII столетиях до нашей эры происходит длительная трансформация. Проводится систематизация. Было создано определенное количество звуков, и не было необходимости рисовать. Поэтому знак, изображающий голову быка, постепенно перешел в букву «а», изображение верблюда – в букву «г», и так далее. Впоследствии финикийская письменность стала основой для греческого письма: его западногреческий вариант стал латиницей, восточногреческий стал основой нашей кириллицы. И произошло великое отделение конкретного предмета от неконкретного образа.

В китайской традиции поначалу было, примерно, то же самое. Китайская традиция рождается еще в эпоху династии Шан так же, как западная письменность – из рисунка. То, что мы называем сейчас иероглифами, – это, фактически, измененные рисунки. Например, слово «ма» – лошадь. Поначалу это было действительно изображение лошади, потом происходит отделение понятия от звука. Но китайская письменность – иероглифика стала развиваться другим путем. Почему? В отличие от европейских языков китайский является многотоновым языком. Иными словами, любое слово, сказанное другим тоном, превращается в другое слово. То же слово «ма» можно прочесть тремя разными способами. «Ма» может быть и лошадь, и мама. Иероглиф в этом случае изображал, скорее, звук в целом или морфему, которая потом будет использоваться при создании новых слов. Поэтому идти тем путем, которым шел Запад, Китай не мог. Добавьте еще к этому несколько диалектов, и вы поймете, что знак обладал таким свойством, что смог объединить весь Китай.

Иероглиф как важнейший элемент китайской культуры обладает не только рациональной, утилитарной значимостью, но и является огромной эстетической ценностью, ключом к пониманию китайского искусства. Разумеется, речь идет не о печатном иероглифе, стандартизированном полиграфическом знаке, но о каллиграфии. Начиная с глубокой, еще шанской древности, постепенно возникают пять основных стилей, отражающих весь спектр китайской культуры – от консервативного уважения седого старейшины до поэтического откровения и эстетической свободы отдельно взятого художника и поэта, как, например, в стиле цао-шу, один из мастеров которого, великий поэт и каллиграф, создавал свои произведения, только выпив предварительно несколько чаш вина.

В определенном смысле особенности китайской письменности стали и основой китайского национального единства и витальности, способной преодолеть любые катастрофы, разделения и кризисы.

Китайская культурная система вряд ли бы нормально восприняла разделение исторически возникшего китайского народа на несколько разных этносов, вроде нынешних украинцев, белорусов и русских, возникших после распада древнерусского государства.

Локальные фонетические, лексические или иные языковые и региональные особенности воспринимались бы в данном случае как чисто провинциальные явления, никоим образом не влиявшие на всекитайский язык.

Носителем универсальных стандартов была тщательно выученная единая элита, не знавшая о вечной русской оппозиции между государством и интеллигенцией. В большинстве случаев китайский интеллигент был чиновником, а чиновник – интеллигентом.

Китайская иероглифика, вызывающая столько удивления у представителей других культур и кажущаяся странной и трудной, тем не менее позволяла, по крайней мере, в доиндустри-

альную эпоху, подготовить то же количество грамотных и образованных людей, что и в странах, где использовалось фонетическое письмо.

Каждый иероглиф имел определенное значение вне зависимости от другого слова, для нового слова использовался другой иероглиф. В современном Китае после реформы существует около 50 000 иероглифов, до реформы было около 84 000 иероглифов. Чтобы читать художественные произведения и писать, нужно знать минимум 4 000 иероглифов. В реальности используется 5 000 иероглифов. Для общения и чтения требуется около 1500 иероглифов. Но помимо того, что все эти иероглифы образуют слова и корни, китайская культура развивалась таким образом, что та классификация, которая была на Западе (отделение изображения от смысла), приняла иной вид. Китайская культура в этом смысле нумерологична. Именно поэтому любой китайский иероглиф, помимо того, что имеет особое значение, при его использовании подключает другие значения, которые воспроизводятся мгновенно. Например, у многих народов не принято праздновать 40-летие, иногда даже без объяснения. У китайского народа тоже не принято праздновать 40-летие. Но причиной является одно из значений иероглифа «сы-шы» – смерть. И это касается многих вещей. Достаточно произнести слово «лун», чтобы понять целую систему сопутствующих образов: царственность, благородность и так далее. Стоит произнести слово «минь» (светлый), перед нами роится множество сопутствующих образов. Поэтому при создании художественных произведений, скажем, поэзии, – это будет, безусловно, несколько другая поэзия. Ее можно будет перевести, взяв буквальный смысл. Но на самом деле это настоящая игра, которая при произнесении любого слова тут же создает целый ряд дополнительных образов, которые плетутся как кружево.

При общении с традиционными китайцами любое сказанное слово несет в себе целый ряд понятий, которые уходят вглубь. Не случайно я начал выступление с разговора о молчании. Потому что всему предшествует состояние «удзи», или «великий предел». Когда есть нечто бесформенное. Бесформенное и хаотическое порождает все. Первое движение, рожденное из бесформенного, есть начало развития неких смыслов. Первое движение, сделанное человеком, имеет определенные соответствия и приводит в движение весь мир. Шаг ногой, взмах рукой приводят в движение всю вселенную. И знак-иероглиф, слово в данном случае, включается в эту вселенскую игру. И человек становится частью космоса. Поэтому при чтении китайских текстов, особенно китайской поэзии, особое внимание надо обращать на то, что мы далеко не всегда понимаем глубинную суть того, что хотели сказать сами китайцы. Мы усваиваем лишь внешнюю сторону.

Например, «Дао дэ цзин» переведен на многие языки, в том числе и на русский. Читать его можно, местами даже легко. Но это – внешняя сторона дела. Сами китайцы утверждают, что они ничего не понимают. Текст небольшой, но комментарии к нему еще в период Ван би превосходили его в миллион раз. Потому что использование иероглифики, которая обозначает определенные темы, создает потрясающую игру, уходящую вглубь. Считается, что само по себе погружение в эти слова – смотрение, возникновение чувств, рождающихся при чтении, они создают впечатление удивительной вспышки, которая озаряет человека. Это то, чего нельзя понять никаким интеллектуальным нажимом. Когда наставники традиционных искусств встречались со своими учениками, не было долгой, скучной и заумной лекции. Они говорили о каких-то посторонних вещах, обсуждали какие-то житейские проблемы. А потом, совершенно счастливые, ученики уезжали от своего учителя. Потому что в общении он произносил какие-то слова, которые в ученике пробуждали то, что невозможно сделать никаким волевым нажимом. Чтобы понять другую культуру, надо посмотреть на нее изнутри. Сейчас, в период приближения к Востоку, очень важно понять тот уровень чувств, мыслей и восприятия, который есть в Китае. Это особый мир, с особыми цветами, запахами. И иероглиф – один из способов проникновения в суть этого явления. Поэтому в свободное время я предлагаю попытаться помолчать. Помолчать – не в смысле не произносить звуков. А помолчать, чтобы освободить

свой ум. И в этом случае вы уподобитесь младенцу, рождающемуся каждый раз заново. И в освеженные души войдут новые чувства и мысли. И каждый день можно рождаться заново.

Ю.А. Файт:

– Скажите, Вы уже погрузились в китайскую культуру, но, наверно, не до конца. Когда Вы видите отдельный иероглиф или череду иероглифов, особенно в каких-то графических картинах, Вы слышите какую-то ноту или мелодию? Что-то вербально не определяемое, не смысловое?

В.С. Зуйков:

– Спасибо большое. Вы совершенно правильно сказали, потому что некитаец стать китайцем физически не может. Я сошлюсь на авторитет замечательного переводчика,

В. Малявина, человека, который, наверно, знает китайский язык гораздо лучше многих китайцев (по крайней мере, так утверждают). Он долгое время жил на Тайбэй, столь глубоко проникшего в суть китайского языка человека еще надо поискать. Тем не менее, отличие между китайцем и некитайцем настолько глубоко, что Малявин говорил: «Мы не можем стать китайцами, как бы глубоко мы туда не проникали». Это невозможно. Другое дело, что при познании другой культуры можно найти некие сходные методы познания своей культуры. В Китае идут не от головы, а от тела. И вот механика тела становится тем самым проводником, который можно менять и трансформировать больше, чем уровень интеллекта. Многие мысли, которые приходят, они приходят потом.

Если говорить об ощущении, которое возникает при взгляде на иероглифы, оно, конечно, возникает. Безусловно, ощущение колорита, экзотики. Есть в китайской культуре, что поражает и восхищает, – там возникает какое-то чудо создания иероглифов. Скажем, есть в Китае такой вид искусства, нам он практически не известен, – писать мокрой кисточкой иероглифы на асфальте. Это искусство живет всего несколько минут. Но вот в этом, с одной стороны, есть некая идея – это можно прочесть. А с другой стороны, это порождает определенные ощущения кратковременности бытия, краткости искусства и вообще жизни. Само по себе это решает сразу несколько задач. Обратите внимание, что искусство каллиграфии в Китае ценится, как искусство живописи, как искусство музыки. Каллиграфия – это отдельное великое искусство. И всегда, как правило, знаток понимает, кто это написал – дилетант или мастер. Потому что оно создается от руки – это точное искусство, и писание приходит спонтанно, все рождается тогда, когда должно быть рождено, не раньше и не позже. Не знаю, внятно ли я ответил на Ваш вопрос.

Ю.А. Файт:

– Простите, еще одно уточнение. Когда Вы видите на экране нарисованный мастером-каллиграфом или совершенно не умеющим писать иероглифы, разные ли звуки? Вот для Вас скрежещущий звук, когда он плохо нарисован?

В.С. Зуйков:

– В отношении к звуку китайская культура отличается от многих других, даже от индийской культуры, от которой она многое взяла, но адаптировала по-своему. Сейчас китайцы утверждают, что Будда по происхождению не индеец, а китаец. Но как бы они это ни доказывали, они так думают. Важно то, что для Китая первичен скорее знак, чем звук. Само слово «культура», по-китайски «##» («вань-хуа»), дословно означает «украшенный». Вот в греческом языке тоже есть слово «космос», этимологически оно соответствует слову «красота», здесь есть определенная параллель. Но в китайском слове «культура» особый упор делается как раз на письменность. Звук здесь скорее вторичен, чем первичен; он рождается потом. Изна-

чально иероглиф имел магическую природу, и он произошел от татуировки на теле шамана. Потом он естественно трансформировался, менялся.

Поэтому здесь первое – изображение, звук потом.

Ж.С. Султанова:

– У китайского народа не существует цифры «4». С чем это связано?

В.С. Зуйков:

– Вообще она есть, ее просто избегают. Это как число «13» на Западе – оно есть, его просто избегают. Тем более, сейчас китайцы перешли на арабскую числовую систему. Другое дело, что по старинной китайской традиции любая цифра имеет определенные смыслы. Например, единица – «единый», «единое» соответствует первоначальному. «Единое» порождает «два». Из «два» рождается земля и небо. А произношение цифры «4» связано со словом «смерть». Это очень древний элемент китайской мифологии и культуры. Любая математическая система имеет определенное развитие в самых разных образах, свойствах, различных явлениях. Поэтому это не просто цифры, это знаки чего-то мифологического. Но это для народа. В реальной жизни я не могу себе представить, чтобы цифру «4» можно было обойти и не использовать, например, в аэропорту. По крайней мере, я такого не помню.

Н.Е. Мариевская:

– Вы говорили об обучении, об отношении «учитель-ученик». И что оно реализуется не через слова. Что в китайском мироощущении заложено в таком обучении, что учитель передает ученику?

В.С. Зуйков:

– Я сейчас понял, что когда слово сказано, его сразу надо пояснять, а вместе с тем редуцировать. «Обучение не через слова» – это одновременно так и не так. Речь идет об обучении каким-то традиционным искусствам, и то не всем. Например, при обучении ушу учитель показывает ученику прием. Но пока тот сам не дойдет до какого-то определенного момента, бесполезно учителю что-то говорить. Так же при обучении музыке, живописи и так далее. Это не означает, что китайская школа – это то место, где все ходят задумчиво, никто ничего не говорит и все медитируют. Речь идет о мистической традиции. Это определенная элитная часть культуры. А конфуцианская традиция XVIII–XIX веков предполагала очень жесткое обучение, часто из-под палки. Если бы мы попали в школу, предположим, еще XIX века или начала XX-го, то увидели бы класс, в котором сидят ученики и зазубривают тексты Конфуция; сидит учитель над ними как бог, ничего не говоря. Причем студенты учат то, что даже не понимают. Считалось, что когда они вырастут, это войдет в их плоть и кровь, они будут сформированы естественным путем. Нельзя даже было поднимать руку и задавать вопросы, это считалось крайне неприличным. Но каждая традиция имеет начало и конец. В конце XIX века один из учеников поднял руку, учитель чуть не умер, когда это увидел. И ученик сказал, что не понимает, что он учит. Представьте себе, как у учителя запотели очки, которые в то время должен был носить каждый учитель в знак учености и интеллекта (независимо от зрения). Это был лучший ученик. Вопреки всему, учителю пришлось отвечать на те вопросы, которые были ему заданы. Этого ученика звали Сунь Ятсен. Это был тот самый человек, который фактически участвовал в обрушении китайской монархии. Он стал первым временным президентом Китайской Республики. Традиция была нарушена. И была создана новая традиция. При желании в этом можно увидеть новый глубокий смысл и символ. Поэтому, когда мы говорим про обучение от сердца к сердцу, речь идет именно о передаче традиции, которая идет из глубины, которая связана с попыткой, как в живописи, открыть мир. Речь идет о том, что нельзя передать звуками.

Утраченное иди обретенное? Экранизация звуков М. Пруста

Карцев А.А.
Москва, ВГИК

Пруст выстраивает в романе особую нарративную топологию воспоминаний, оживляя в них различные области прошлого, связанные между собой ассоциативным движением мысли рассказчика. Прустовский поток сознания вводится с первых страниц романа, автор как бы закладывает матрицу, кодируя повествование определенным образом. С развитием сюжета происходит нанизывание структурных единиц романа на эту схему. Если рассмотреть повествование Пруста структурно, то лирический герой – Марсель – выстраивает свое метапространство или пространство самоидентификации, окружая себя паутиной обрывков воспоминаний-пространств, принимающих вид онтологических свай, на которых и держится целостное метапространство прустовского героя. Он как бы определяет для себя значение того или иного предмета, вступает в семиотические отношения с различными феноменами (это могут быть люди, вещи, события, чувства)⁵⁸. Способ организации текста автором в такой модели активно использует различные композиционные техники, такие как нарушение хронологии (повествователь может свободно переноситься как в прошлое, так и в будущее) и нарушение топологии (свободное перемещение в пространстве), а также особый вид текстового монтажа, позволяющий, несмотря на разрывы прямолинейного повествования, выразить непрерывную длительность в бергсоновском понимании. Прустовский поток сознания можно назвать монтажом чувств или чувственных ассоциаций. В свою очередь, его составляют произвольное воспоминание, которое, по выражению Делёза, связывает два момента единым объёмом длительности⁵⁹, и синестетический образ Пруста, насыщающий момент времени максимальным количеством потенциальной энергии.

Набоков, анализируя «В поисках утраченного времени», приводит несколько примеров такого монтажа чувственных ассоциаций⁶⁰. Оставим в покое печенье «Мадлен» и возьмём, к примеру, знаменитую тему боярышника, которая вводится Прустом в церкви и развивается на тропинке, «жужжащей» запахом боярышника, где Марсель вновь ищет встречи с Жильбертой. Пруст чрезвычайно легко переходит от одной ассоциации к другой: «Но напрасно я останавливался перед боярышником вдохнуть, поставить перед своим сознанием (не зная, что делать с ним), утратить, чтобы затем вновь найти, невидимый характерный запах его цветов, слиться с ритмом, разбрасывавшим эти цветы там и сям с юношеской легкостью на расстояниях столь неожиданных, как бывают неожиданны некоторые музыкальные интервалы, – цветы без конца изливали передо мной, с неистощимой расточительностью, все то же очарование, но не позволяли проникнуть в него глубже, подобно тем мелодиям, которые переигрываешь сто раз подряд, нисколько не приближаясь к заключенной в них тайне»⁶¹. Образ боярышника в приведенной цитате даётся через музыкальный образ: через ритм, тональность и мелодию. Через звуковой образ передаётся и запах, для этого автором используется причастие «жужжащий» (пер. А.А. Франковского; в оригинале: «Je le trouvais tout bourdonnant de l'odeur des

⁵⁸ Жиль Делёз в труде «Марсель Пруст и знаки» указывает на то, что герой-рассказчик в романе проходит стадии очарования и разочарования в четырёх нарративных пластах: светском обществе, любви, чувственных вещах и в искусстве.

⁵⁹ Делёз Ж. Марсель Пруст и знаки. СПб, 1999. С. 16.

⁶⁰ Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. М., 1998. По тексту.

⁶¹ Пруст, М. В сторону Свана. М., 2016. С. 163.

aubérines»⁶²), которое на самом деле имплицитно даёт представление и о зазубренной форме листа, и о ярко-красном цвете цветов, и о форме куста, и о расположении кустов вдоль тропинки. Далее вводится сравнение цветков с архитектурным стилем, с другими цветами, с шёлком – постепенно задействуются все органы восприятия, череда метафор обволакивает читателя и выстраивает в его воображении чрезвычайно насыщенную чувственную картину.

Образование метафорических рядов, составляющих образ-воспоминание, для того чтобы развиваться в течение романа, должно являться максимально ярко и разносторонне. Поскольку арка, связывающая одни и те же совокупности образов, может быть достаточно длинной, Пруст часто использует два приема: усложненная компоновка образа и его варьирование (в музыкальном смысле этого термина). Усложненная компоновка образа представляет собой вовлечение максимального количества чувственных метафор, комплексное смешение чувств. Варьирование образа осуществляется посредством неоднократного возвращения к одному и тому же воспоминанию, но не равному самому себе, а проявленному с различных сторон. Одно дополняет другое: сложная метафорическая структура образа позволяет его варьировать. Пруст сначала komponует образ из различных метафор, а потом разбирает его и komponует заново, меняя структуру. Таким образом, прустовский рассказчик пребывает в зачарованном мире, где каждый материальный факт не раскрывается как некая атомарная сущность, но даётся через восприятие, через сетку индексов, указывающих на различные его стороны.

Грандиозное количество прустовских образов komponуется в более усложненные образы. Любовь Свана, к примеру, обозначается в романе через некоторую тему, включающую в себя и орхидеи на груди Одетты (обоняние), и музыкальную фразу из сонаты Вентейля (слух), и Боттичелли с изображением Сепфоры (зрение) и т. д. Комбре даётся через звук колокольчика калитки («двукратное робкое, овальное и золотистое, звяканье колокольчика»), через мартеновские колокольни, через запах боярышника, через бой часов на колокольне Сент-Илер.

Для повествовательной структуры Пруста важно наличие главных узлов, срезов длительности, в пространстве между которыми с героем Пруста происходит трансформация, таким образом, эти срезы играют роль измерителя протекшего времени. Пруст закрепляет несколько «исходных» состояний (их может быть два или три в пределах одного тома), рассеивает их по тексту, а отрезки между ними являются своеобразными легатами психологического осмысления и становления героя, что, соответственно, и образует ритмическую структуру повествования. При более детальном рассмотрении формы романа, можно выявить развитие прустовских мотивов в различных нарративных пластах, таких как чувства героя-рассказчика по отношению к другим людям, к вещам, к событиям, к искусству. Движение мысли писателя можно образно сопоставить с полифонией, одним из важнейших средств музыкальной композиции и художественной выразительности, а мотивы или темы обозначаются в повествовании как музыкальные голоса.

Эти мотивы (голоса) в прустовском нарративе непрерывно развиваются, переплетаются друг с другом, каждый из них следует своей собственной драматургии. В какой-то момент каждый из этих мотивов (голосов) достигает кульминации и отпечатывается в памяти героя в своём наиболее интенсивном проявлении, в разрешении, к которому данный мотив (голос) стремился всю предшествующую часть. В некотором смысле можно сказать, что каждое такое разрешение оставляет царапину или след в памяти героя. При этом, как и присуще полифонии, «голоса редко кадансируют одновременно, обычно их кадансы не совпадают, что и вызывает ощущение непрерывности движения как особого выразительного качества. В то время как одни голоса начинают изложение новой или повторение (имитацию) прежней мелодии (темы), другие еще не окончили предыдущей. В такие моменты образуются узлы сложных структурных сплетений,

⁶² Proust, M. *Ala recherche du temps perdu: Du cote de chez Swann*. Paris, 1946-47. P. 232.

совмещающие в одновременности разные функции музыкальной формы. Вслед за тем наступает определённое разрежение напряженности, движение упрощается вплоть до следующего узла сложных сплетений и т. д.»⁶³. В развитии сюжета «Поисков» постепенно подбираются гармонии, неустойчивые созвучия, постепенно находящие консонансное звучание и формирующие тональность, которая вводится внезапным образом-кадансом, создающим почти эпифанический эффект.

⁶³ Полифония // belcanto.ru URL: <http://www.belcanto.ru/polifonia.html> (дата обращения: 27.05.2016).

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.