

**А. В. Бурдельная**

**Музыка в советском кинематографе  
первой половины XX столетия**

УДК 008.316.42

*Автор ставит проблему определения роли музыки в немом и звуковом кино на основе кинематографа первой половины XX столетия. Музыка в кино рассмотрена на примерах советских кинофильмов.*

*Ключевые слова: музыка, коммуникация, социально-эстетическая утопия.*

*A. V. Burdelnaja. The music in the soviet film of the first half of the XX century*

*The author investigates the problem of defining the role of music in the silent and sound film based on the film of the first half of the XX century. The music in the film consider the example of Soviet films.*

*Key words: Music, communication, social and aesthetic utopia.*

История советского кино неразрывно связана с историей страны. Знакомство с историей кинематографа даёт возможность наиболее точно проанализировать взаимосвязь кино и общества, выбрать индивидуальную направленность его изучения, а также вписать кино в существующие парадигмы научного знания – эстетики, искусствоведения, философии, психологии, культурологии. Несмотря на то, что в рамках каждой из них о киноискусстве написано достаточно, социальные функции кино, так же как имманентные ему свойства и механизмы, до сих пор представляют широкое исследовательское поле. Даже спустя столетие существования кино как культурного феномена, комплексная наука о нём не сформировалась. С момента своего появления кино воспринималось бессистемно, скорее, на интуитивном уровне. Связывая развитие кино с процессом визуализации, известный канадский философ М. Маклюен считал, что кино переносит зрителя в несуществующий мир, созданный на экране изображением

и фантазией зрителя и существующий в качестве преимущественно визуального образа. Однако следует отметить, что воздействие кино на зрителя заключается не только в действии собственно видеоряда – существенным компонентом репрезентации смысла, а значит, эмоционального и интеллектуального воздействия, является музыка.

Первые упоминания о киномузыке опираются на опыт немого кино и только поверхностно освещают её значимость. В 1915 г. появляется брошюра кинорежиссера Жака де Барончелли «Пантомима, музыка, кинематограф», где автор не только подчеркивает важную роль музыки в кино, но и утверждает, что кино достигнет полного расцвета только благодаря музыке. Имеется ряд интересных работ советских кинематографистов, музыкантов, эстетиков, где проблема киномузыки является основной проблемой исследования. Так, книга Т. Корганова и И. Фролова «Кино и музыка», рассказывающая о функциях музыки в кино и различных способах её использования, ценна своими аналогиями с основными музыкальными жанрами. Книга польского музыковеда З. Лиссы «Эстетика музыки» интересна тем, что автор затрагивает не только проблемы, касающиеся музыкальной эстетики в целом, но и достаточно подробно исследует многообразие связи зрительного и звукового рядов. З. Лисса даёт подробный анализ особенности использования музыки в зависимости от жанровой специфики фильма, а также освещает проблему выразительных средств киномузыки, её влияние на другие виды искусства – литературу, театр, живопись.

В данной статье мы попытаемся провести исследование в отношении развития киноискусства начала XX в., а также обозначить роль музыки в немом и звуковом кинематографе в процессе его развития. Прежде всего, следует более подробно остановиться на истории развития кино, освятить в единстве два аспекта киноискусства – собственно эстетический и коммуникативный. Но если эстетическо-художественная проблематика всегда была предметом исследовательского внимания, то иначе дело обстоит с коммуникативным аспектом, хотя его недооценка не позволяет выявить существенные особенности именно эстетики кино. Маклюену впервые удалось поставить вопрос о кино не только как о виде искусства, но прежде всего как о средстве

коммуникации», показав, что «коммуникация – одна из значимых сфер культуры» [5:32]. Он говорил о кино как о «горячем» средстве коммуникации. При этом Маклюен не рассматривал содержания кино так, как рассматривали его киноведы и кинокритики. Он считал, что в кино содержание фильма определяют именно коммуникативные особенности, поскольку сам способ коммуникации определяет наличие сообщения (известная фраза Маклюена *the media is the message* как ничто иное точно характеризует специфику эстетических характеристик кинематографа). Представляется важной и мысль Маклюена о том, что кино впервые разрушает принцип линейности в организации дискурса, которая, начиная с эпохи Ренессанса, была определяющей в культуре Нового времени. «Никогда фрагментированность и последовательность, свойственные механизации, не выражались так отчётливо, как при рождении кино, т. е. в тот самый момент, который вывел нас за пределы механизма и погрузил в мир роста и органической взаимосвязи. За счёт простого ускорения механического движения кино перенесло нас из мира последовательностей и звеньевых соединений в мир творческой конфигурации и структуры. Сообщение такого средства коммуникации, как кино, – это сообщение о переходе от линейных соединений к конфигурациям», – пишет Маклюен [6:15]. Под принципом линейности Маклюен понимал развитие последовательности определённых событий или действий. Именно в соответствии с такими художественными установками и должно было развиваться кино. Следовательно, по мнению Маклюена, вместо линейного принципа кино внедряло в культуру принцип одновременности в воспроизведении событий, где хронологическая последовательность нарушалась. Одним из наиболее явных подтверждений его теории являлся монтаж в кино, где режиссёр для восприятия сюжета прибегал к воссозданию события в его одновременности, оказывающейся противоположной по отношению к последовательному его восприятию. Однако особенностью восприятия кино в России, по мысли Маклюена, являлось то, что принцип линейности в организации кинематографического дискурса не развился здесь так, как на Западе, поскольку, по мысли Маклюена, «Россия всё ещё продолжает быть погружённой в фольклорную, т. е. устную, стихию» [6:46]. Конечно, речь при этом

шла о первой половине XX столетия – времени, когда революционные преобразования еще не привели к радикальным изменениям сознания «нового» человека. Безусловно, погруженность в стихию устной коммуникации (тактильно-аудиальной, по Маклюену) повлияла не только на способ восприятия фильмов, но на характер формирующегося киноязыка. В то же время эстетические новации русского авангарда – как и авангарда в целом, которому «по определению» было присуще стремление избавляться от привычных способов восприятия, оказались толчком к инновациям кинематографическим, во многом определяясь появлением и развитием кинематографа. В частности, именно авангард подтолкнул к отказу от линейных способов восприятия кинотекста путём внедрения принципа симультанности. При этом, несмотря на то, что авангард был свойствен и другим культурам, собственно в России он наложил очевидный отпечаток и на восприятие кино, и на отношение к нему. Особенно заметно это было в немом кино, так как именно немое кино вовлекало зрителя в происходящее на экране, где в процессе восприятия зрители озвучивали фильм, комментируя его.

Говоря о музыке немого кино, можно назвать две ее функции. Это иллюстративная функция, когда музыка «работает» на внутрикадровое изображение (человек бежит – она бежит), и функция комментария, в соответствии с которой музыка усиливает или ослабляет действие или чувство персонажей. В настоящее время по поводу «иллюстративной» музыки можно задаться вопросом о ее необходимости, а при утвердительном ответе – о её основных задачах. Безусловно, музыка не может быть случайным компонентом кинематографа и не может служить только для развлечения публики. Она создаёт смысловое пространство, условия для участия и сопереживания во время просмотра фильма. Музыка оставляет шлейф эмоционального восприятия. Иногда она даёт возможность почувствовать то, что не удастся воспроизвести посредством визуального образа.

Фильм известного кинорежиссёра С. Эйзенштейна «Броненосец Потёмкин», вышедший на экраны страны в 1925 г., стал классикой мирового кино и в разные годы признавался кинокритиками лучшим фильмом всех времён. Этот фильм наполнен острой революционно-

партийной устремленностью, великой социальной страстью. В образе восставшего броненосца режиссёр показал ярчайший символ первой русской революции. Создавая фильм, режиссёр включил в него ужасающие сцены. Эйзенштейн не случайно в начале фильма показал сцену с мясом, подготавливая зрителя к той драме, которая развернётся в финале фильма. Но ведь зритель не только видел это, но и *слышал*. Впервые фильм был озвучен в 1930 г. Известно несколько музыкальных сопровождений фильма. Первым музыку к кинофильму написал композитор Э. Майзель, творение которого С. Эйзенштейн считал идеальным. Интересно отметить, что в музыкальном сопровождении помимо классических музыкальных инструментов симфонического оркестра Майзель использовал самые разнообразные шумовые эффекты, что создавало дополнительное эмоциональное воздействие на зрителя. В то же время знаменитое музыкальное сопровождение связано было с именем Дмитрия Шостаковича. Когда в 1976 г. фильм был перенесён на более совершенную плёнку, в качестве музыки к нему была использована симфония Дмитрия Шостаковича «Девятьсот пятый год», причем музыка Шостаковича эмоционально, стилистически, сематически совпала с изображением. Эпизод на Потемкинской лестнице признан одним из самых сильных по эмоциональному воздействию в истории мирового кино, где музыка буквально затягивала в жестокость и ужас сцены. Фильм «Броненосец Потёмкин» нанёс сокрушительный удар по «кинотрадиционализму». Закладывая фундамент эстетики «социалистического реализма», фильм полностью отбрасывал господствующий в русской дореволюционной кинематографии аполитизм и развлекательность. Эйзенштейном было найдено множество решений, приёмов, обогативших язык кинематографа: замена пространственных характеристик точными деталями (пенсне судового врача, крест священника), включение в ткань повествования поэтических метафор («восставшие львы»), открытие новых законов монтажа, придающих действию невиданную до того эмоционально-взрывную силу.

Утвердившись как самостоятельное искусство, кинематограф становится полноправным участником художественной жизни страны, одним из наиболее действенных средств воспитания масс. Имен-

но в эти годы появляются первые документально-художественные немые фильмы: «Шагай, Совет!» и «Шестая часть мира» Дзиги Вертова, «Шанхайский документ» Я. Блюха, «Турксиб» В. Турина; исторические хроники Э. Шуб. Показывая историю страны, они выражали политическую идеологию, достижения строительства социализма, руководствуясь идеологическими принципами советского государства. Основой этих фильмов была не экранизация жизни с помощью определённой последовательности кадров, а наблюдение жизни со стороны – то есть смысловой видеоряд.

Одним из ярчайших кинодокументалистов советского периода был режиссёр Дзига Вертов. Его имя стало синонимом «Киноправды», а термин, придуманный Вертовым, стал названием известного в 20-е гг. киножурнала [3]. Он начинал свою творческую деятельность именно тогда, когда всё старое было отброшено, и новому государству было нужно новое искусство. Это было время, когда менялось всё, от общественного строя до отношений между людьми. Вертов, увлечённый поисками новых возможностей, собрал вокруг себя команду «киноков» и провозгласил, что будущее за кинодокументалистикой. «Мы называем себя киноками в отличие от кинематографистов» – стада старьёвщиков, недурно торгующих своим бельём. Мы объявляем старые кинокартины, романсистские, театрализованные и прочие – прокажёнными. Не подходите близко! Не трогайте глазами! Опасно для жизни! Заразительно! Голая баба или смакование убийства – вот чем вертит наша художественная кинематография» [1:63], – утверждал Вертов в манифесте группы. По мнению Вертова, документальное кино должно стать альтернативой развлекательного кинематографа, фиксирующим не человека, а механические процессы и машины. «Нам радость пляшущих пил на лесопилке понятнее и ближе радости человеческих танцулек. Мы исключаем временно человека как объект киносъёмки» [там же].

Стремясь к реализации своей идеи о вытеснении художественных фильмов неигровым кинематографом, он выпускает ряд полнометражных документальных картин, сделанных, по терминологии Вертова, методом «киноглаза». Первая из этих картин так и называется – «Киноглаз». В инструкции, адресованной своим коллегам-документа-

листам, Вертов писал о «совершенстве» «киноглаза», безраздельно превосходящего невооружённое камерой зрение [6:163]. Это сборник небольших эпизодов о жизни Советского Союза, объединённых в серию «Жизнь врасплох», где каждый выпуск посвящён одному сюжету: жизнь пионеров в лагере, история китайца-фокусника, слон в городе, борьба с туберкулезом, выезд скорой помощи, психиатрическая больница. Важно отметить, что Вертов снимал это не по готовому, заранее созданному сценарию. Задачей было уловить определённые моменты из жизни человека, где человек даже не подозревал о существовании камеры со стеклянным глазом. Возможно, Вертов, как яркий защитник и почитатель советской власти, видел в такой съёмке одни лишь плюсы, не задумываясь над тем, что по истечении многих лет, откроет глаза зрителю совершенно в другом ракурсе. Фактически Вертов создавал посредством документальных кадров вариант социально-эстетической утопии, отбрасывая то, что казалось «нетипичным», не выражающим необходимую «пролетариату» и «народу» «правду жизни». Одним из таких эпизодов является сцена, где вожакий пионерского отряда зачитывает славные речи о жизни великого вождя пролетариата Владимира Ильича Ленина, а затем раздаёт листовки с изображением Ленина другим пионерам. В другом кадре маленький голодный четырёхлетний мальчик с грязным лицом смотрит на своих старших товарищей. Для Вертова это будущий пионер, продолжатель дела великого вождя. Однако спустя десятилетия эту сцену можно воспринять совершенно по-другому. Для чего эти пламенные речи, когда страна ещё долгие годы не сможет восстановиться от голода и разрухи, нанесённых большевиками, и переживёт немало потрясений... При всей глубине и самоценности монтажных разработок внутри вертовского «научно-экспериментального метода исследования видимого мира», нельзя игнорировать его идеологическую составляющую. Идеология, строго говоря, даже не компонента, а назначение, сверхзадача кинематографа, по Вертову, и пафос его собственного творчества, заявлявшийся открыто: «Увидеть и показать мир во имя мировой пролетарской революции – вот простейшая формула киноков» [1].

Здесь уместно упомянуть о его киноленте «Шестая часть мира». В этом фильме Вертов полностью отказывается от хроникально-факто-графического метода подачи жизненного материала и всю свою энергию направляет на создание средствами монтажа документально-художественных образов. Большинство кадров в фильме не инсценированы, а фиксируют действительные, выхваченные из жизни факты. Фильм состоит из монтажа множества разных эпизодов. Съёмка фильма велась по всей стране, поэтому в картине представлены кадры многих регионов бывшего Советского Союза. Огромную роль в смысловом и логическом развитии темы играли надписи. Но это были не информационно-описательные или публицистические фразы, а эмоционально приподнятые строфы, ритмически перемежающиеся с такими же эмоциональными, волнующими кадрами. Титры и кадры составляли единое поэтическое целое. В то время как «на краю своей гибели потешается капитал», танцует фокстрот «себе на потеху»... киноглаз видит рабочих «на службе у капитала». Фильм создавался без музыкального сопровождения, и только спустя почти столетие английский музыкант-минималист Майкл Найман представил публике на суд свой новый проект – саундтрек к фильму «Шестая часть мира». Завораживающие, с напряженным ритмом мелодии не были просто красивым фоном, а объясняли режиссерский замысел и органично дополняли его. Безусловно, Найман понимал, создавая музыку, что коммунизм в Советском Союзе потерпел крах, а картина мира, изображенная Вертовым в 1926-м, в действительности создала массу проблем и страданий, изменила жизни поколений, и не всегда к лучшему. Тем не менее композитор объединился с автором в оптимизме, в восприятии и описании мира, который Вертов видел вокруг себя. Назвать саундтрек патриотичным нельзя, но позитивным моментам у Вертова соответствуют позитивные настроения в музыке Наймана. В результате получился некий англо-советский музыкальный симбиоз, написанный с позиции несоветского, некоммунистического композитора начала XXI в.

Фильм «Человек с киноаппаратом» потребовал от Вертова ещё большего напряжения, чем предыдущие работы. Основной идеей фильма выступала мысль о том, что камера в руках человека является



не только средством фиксации жизни, она главный её участник. «Вертов показал всего один день, но умудрился поместить в него весь жизненный цикл, от рождения до смерти». Это был фильм без сценария, декораций и актёров. Когда фильм демонстрировался в кинотеатрах, Вертов настаивал, чтобы фильм показывали без музыкального сопровождения, как было принято тогда для немых фильмов, поскольку считал, что сам фильм уже был зримым произведением музыки. Известный американский комик Чарли Чаплин, посмотрев киноленту, писал: «Я не мог себе представить, что эти индустриальные звуки можно организовать так, чтобы они казались прекрасными... Мистер Дзига Вертов – музыкант. Профессора должны у него учиться» [1:64]. В настоящее время к фильму «Человек с киноаппаратом» создано более десяти саундтреков. Наиболее известные из них: норвежского музыканта Гейри Йенссена в жанре электронной музыки с техно-ритмами (1996), The Cinematic Orchestra под руководством композитора Джейсона Свинскоу в жанре электронного джаза (2002), Майкла Наймана в стиле «минимализма» (2002). Каждая из них в отдельности заслуживает особого внимания.

До 1930 г. практически все фильмы были «немыми». Появление звука потрясло киноискусство до основания. «Звуковое кино стало днём Страшного суда для русского фильмопроизводства, потому что русским, как и любой другой отсталой или устной культуре, свойственна неудержимая потребность в участии, которая при добавлении звука к визуальному образу перестаёт удовлетворяться» [2:326]. Внедрение звука стало медиальной революцией, сравнить которую можно было только с той, которой было само изобретение «движущейся фотографии». Если в немом фильме от зрителя требовалось активное домысливание того, что мимически и пантомимически демонстрировалось с экрана, то звуковой фильм поставил зрителя в пассивную позицию, будучи полимедиальным сообщением. «В качестве максимально (многоканально) воздействующего на реципиентов звуковой фильм как нельзя лучше соответствовал той “тоталитарной мобилизации” общества, которая осуществлялась в период сталинизма» [5:177]. В силу своей мифоритуальной природы он оказался очень действенным орудием в формировании тоталитаризма, показывая че-

ловека в его отношении к высшим ценностям, в состоянии сильного духовного напряжения в моменты борьбы с врагами народа, перевыполнения производственного плана. И конечно, музыка не могла быть случайным и посторонним компонентом кинематографа. Она дополняла «движущуюся фотографию», усиливая эмоциональное состояние. Если в немом фильме музыка не могла выполнить многих драматургических функций, она не была частью кинопроизведения, а появлялась в процессе демонстрации фильма, то в звуковом кино музыка стала компонентом содержания. Соотношение изображения на экране и музыки теперь оказалось основанным на принципах *взаимодействия*: музыка не только усиливала ту или иную эмоцию, настроение, созданное автором фильма, его отношение к персонажу, ситуации, но и вносила в их понимание дополнительные оттенки и смыслы.

Сегодня, спустя столетие, очевидно, что музыка и звук – неотъемлемая часть кинопроизводства. Сначала музыка заглушала шумы киноаппаратуры в немых фильмах, затем стала профессиональной музыкой кинопоказа, а в 1926 г. превратилась в равноправного участника художественной драматургии, достигнув наивысшего своего предназначения в музыкально-шумовой партитуре Э. Майзеля к фильму С. Эйзенштейна «Броненосец Потёмкин». Такую функцию выполняла музыка и в кинофильме Г. Александрова «Весёлые ребята» в то время как страна вступала в эпоху разгара репрессий. Осознанно или нет, но принцип управляемого коллективного сновидения был изначально присущ кинематографу в фильмах Г. Александрова («Цирк», «Колыбельная»). Убаюканная такими песнями страна пережила эпоху репрессий и вступила в войну («Здравствуй страна героев» – марш энтузиастов из фильма Г. Александрова «Светлый путь»). И, конечно, музыка помогала расставлять акценты в фильмах, а фильмы, в свою очередь, расставляли их в жизни. Именно такое искусство, как киномузыка, сознательно, в спешном порядке стало официальным стилем эпохи начала – середины XX столетия, оказавшись уникальным инструментом по силе воздействия и создавая уникальную – советскую – социально-эстетическую утопию.

1. Газин А. Певец индустриализации // Корреспондент. 2011. № 35 (472).
2. Маклюен М. Понимание медиа: внешнее расширение человека. М.: Кучково поле, 2011.
3. Малькова Л. Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. М.: Материк, 2001.
4. Раззаков Ф. И. Гибель советского кино. Интриги и споры. 1918–1972. М.: Эксмо, 2008.
5. Смирнов И. П. Видеоряд. Историческая семантика кино. СПб.: Петрополис, 2009.
6. Хренов Н. А. Образы великого разрыва. Кино в контексте смены культурных циклов. М.: Прогресс-Традиция, 2008.

### А. И. Шипицын

#### **Компьютерные социальные сети в контексте виртуализации жизненного пространства**

УДК 316.33

*Дается определение понятию «компьютерная социальная сеть», выявляется сущность и роль данной формы межсубъектного взаимодействия в соотношении с явлением виртуализации действительности. Глобальный процесс виртуализации жизненного пространства человека обосновывается в качестве основной характеристики современной культуры. Анализируется распространенная в социальной сети практика визуальной самопрезентации субъекта. Делаются выводы о формировании в современном мире виртуального способа культурного бытия, выражением которого является феномен компьютерных социальных сетей.*

*Ключевые слова: компьютерная социальная сеть, виртуализация жизненного пространства, современная культура, самопрезентация, Интернет.*