



Звук в кинофильме как знак и художественный символ

Е.А. Русинова

кандидат искусствоведения, доцент

УДК 791.43/45

АННОТАЦИЯ

В статье анализируются знаковый и символический аспекты звука в контексте создания звукозрительного образа фильма. Представлена систематизация звуковых значений и приемов их воплощения в звукорежиссуре, учитывающая исторические и эстетические этапы освоения звука кинематографом. На примерах из фильмов уточняется, что необходимость обращения к звуковому символу возникает не только и не столько из сюжетного материала, сколько обуславливается внутренней потребностью автора и выстраивается на принципах эстетики, культурном опыте и мировосприятии режиссера.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

звук
в кинематографе,
кинообраз,
художественный
символ, звуковой
символ в кино,
звуковое решение
фильма

Художественный образ и символ в кино

Создание художественного образа составляло смысл и цель искусства во все времена, поэтому и понятие «художественный образ» всегда актуально, многосложно, многоуровнево и изменчиво как в культурно-историческом контексте, так и в индивидуальном творческом пространстве. Как подчеркивает философ-эстетик В.В. Бычков: «...именно образ принципиально отличает искусство и всю сферу художественного от формально-логического, дискурсивного мышления, от иных форм выражения»¹.

С возникновением кинематографа появилась возможность воплощать художественные образы, нереализуемые в других видах искусства. При этом каждый этап бурного развития кино как искусства вызывал новый дискурс, касающийся кинообразности. С пришествием в кино звука (конец 1920-х годов) особенно остро встал вопрос даже не об образе как таковом, но о самой природе кинематографа. «Озвучивание» экранного пространства, потенциально несущее угрозу «отката» от достижений немого кино, было встречено с большим опасением и даже

¹ Бычков В.В. Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. 2-е изд., перераб. и дополн. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 362.

² Эйзенштейн С.М. Синхронность и асинхронность // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры. Музей кино, 2000. С. 336.

³ Эйзенштейн С.М. Будущее звуковой формы. Заявка // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 315–316.

⁴ Н.И. Клейман в комментариях к работе С.М. Эйзенштейна «Откровение в грозе и буре» (Заметки к истории звукозрительного контрапункта) называет этот этап его концепции кинозвука «антропоцентристским», в отличие от прежнего — «демиургоцентристского». См.: Киноведческие записки, 1992, № 15. С. 187.

⁵ Эйзенштейн С.М. Образ и метафора // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры. Музей кино, 2000. С. 82.

⁶ Эйзенштейн С.М. Методология звукозрительного монтажа // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры. Музей кино, 2000. С. 370.

⁷ Эйзенштейн С.М. Звук и цвет // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры. Музей кино, 2000. С. 381.

с открытым неприятием такими великими кинематографистами, как Чарльз Чаплин, Рене Клер, Альфред Хичкок и другими. Сергей Эйзенштейн, еще до прихода звука в практику производства отечественных кинокартин, предупреждал об опасности его чисто иллюстративного (синхронного к изображению) использования: «С первых же попыток осмыслить явление тонфильма теоретическая мысль брала в штыки синхронность. “Натуралистическая” синхронность сразу инстинктивно ощутилась как цепи, как образ и проявление мертвой, себе подчиняющей косности непреодолимого status quo действительности»². Выход из этого положения режиссер видел в использовании звука в качестве контрапункта к визуальному ряду (курсив — автора цитаты): «Только контрапунктическое использование звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования. Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами. <...> Звук, трактуемый как новый монтажный элемент (как самостоятельное слагаемое со зрительным образом), неизбежно внесет новые средства огромной силы к выражению и разрешению сложнейших задач, угнетавших нас невозможностью их преодоления путем несовершенных методов кинематографа, оперирующего только зрительными образами»³.

В дальнейшем, с развитием практики и теории звукового кино, понимание Эйзенштейном звукозрительного образа становится более сложным и многогранным, приобретая «антропологические» черты⁴: «Очевидно, что на экране должна быть полная гармония. Гармония драматической ситуации, характера человека, пластического строя экранного изображения и тонального строя звукообразов. И определяющим началом, ключом к этой гармонии, конечно, явится герой произведения — человек»⁵. Будучи знатоком истории и теории искусства и культуры, С.М. Эйзенштейн аргументировано утверждал в своих теоретических работах, что принцип кинообразности вырастает «из недр и глубин человеческой культуры», из общих принципов создания художественного образа. Таким образом, противостояние (как на уровне психофизиологии восприятия, так и в структуре кадра) зримого и слышимого в кино разрешается через создание единого образа, «ощущаемого автором по отношению к произведению в целом»⁶. При этом, как подчеркивает автор, «единое в образе, внутреннее слияние в нем — абсолютное в условиях данного контекста, данной системы образов, данной вещи»⁷. То есть рождение звукозрительного

образа — это не только индивидуальный, но и живой творческий процесс.

В современной кинотеории идеи Эйзенштейна не теряют своей актуальности. Французский философ Жиль Делёз, развивая в фундаментальном труде «Кино» идею Эйзенштейна о звуке как «четвертом измерении» в кино, рассуждает, что «...имеется один-единственный звуковой континуум, чьи элементы отделяются друг от друга лишь в зависимости от некоего возможного референта или означаемого, но никак не "означающего". <...> Звуковые компоненты отрываются друг от друга лишь в абстракции чистого прослушивания. К тому же, поскольку они составляют собственное измерение, четвертое измерение визуального образа (что не значит, будто они совпадают с неким референтом или означаемым), все они вместе формируют один и тот же компонент, особый континуум»⁸.

С развитием кинематографа уже в звуковую эпоху такие понятия, как «синхронность», «асинхронность», «звукозрительный контрапункт» и прочее, разрабатывались и в теоретических работах и на практике. При этом современный кинематограф, несмотря на возможность «разведения» закадрового и внутрикадрового пространств, часто использует прием их «отождествления» и реже прибегает к варианту «чистого» звукозрительного контрапункта. Тем не менее один из аспектов кинематографического звука до сих пор не получил достаточного внимания в теоретическом отношении, поскольку связан с необходимостью выхода из области киноведения в сферу философско-эстетической проблематики. Это тема *звуковой семиотики и символики* в кинофильме, предполагающая обращение как к истории и содержанию самих понятий знака и символа, так и к особенностям режиссерского мировоззрения и художественного языка. Кроме того, проблема звуковых значений и смыслов усложняется, если рассматривать ее в аспекте *создания кинообраза автором* и в ракурсе его *восприятия и понимания зрителем*. Интерпретировать звук как знак или символ в фильме можно на самых разных уровнях теоретизирования и в разных историко-культурных контекстах, используя примеры различных киножанров, включая образцы авторского кино.

При анализе необходимо обратиться к понятию *звукового символа* и отделить его от «символического значения» как метафоры (перенос значения), а также индексного, по классификации Чарлза Пирса, отношения знака к объекту (например, звук лая означает собаку, гром означает грозу и т. п.), создающего

⁸ Делёз Ж. Кино. М.: ООО «АД Маргитивен Пресс», 2013. С. 500.

⁹ Символ // Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Институт философии РАН, Национальный общественно-научный фонд // URL: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH0194da6c4039902e5864994?r> (дата обращения: 20.08.2018).

¹⁰ Пирс Ч. Логические основания теории знаков // Начала прагматизма. СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. С. 87–88.

¹¹ Бычков В.В. Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. 2-е изд., перераб. и дополн. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 373.

¹² Schrader P. Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer. Berkeley: University of California Press, 1972.

¹³ Sontag S. Spiritual Style in the Films of Robert Bresson // Sontag S. Against Interpretation. New York: Dell Publishing Co, 1969.

в сознании целостный образ объекта за счет восприятия звука как неотъемлемой части этого образа. В отличие от таких областей знания, как математика, логика, лингвистика, где символ равнозначен понятию «знак», в культуре понятие символа значительно усложняется в связи с множественностью его интерпретаций и контекстуальных пониманий. Как пишет философ А.Л. Доброхотов: «...интерпретация знака-символа не допускает конечных процедур и однозначной “расшифровки”, но в то же время предполагает существование конкретного смысла и исключает произвольность толкования»⁹. Собственно, и Пирс говорит о символе как о знаке, предполагающем активность субъекта: «Символом называется Репрезентамен, чей Репрезентативный характер состоит в том, что он является правилом, которое обусловит его Интерпретант. <...> Символ представляет собой закон или правило, действие которого распространяется на неопределенное будущее»¹⁰.

Таким образом, понятие символа, в том числе звукового, весьма сложно и объемно по смыслу, оно во многом предопределяется культурно-историческим контекстом его происхождения и бытования, а также характером и направленностью интерпретации субъектом. Если говорить о звуке как художественном символе, то мы сталкиваемся с трудно переводимой на язык рационального мышления духовной реальностью, о чем писал В.В. Бычков: «Сущностным ядром художественного образа <...> является художественный символ. Внутри образа он представляет собой тот трудно вычленимый на аналитическом уровне глубинный компонент, который целенаправленно возводит дух реципиента к духовной реальности, не содержащейся в самом произведении искусства»¹¹.

Соглашаясь с таким пониманием художественного символа, необходимо уточнить: оценивать символику, в том числе звуковую, возможно в основном по кинопроизведениям особого духовного содержания, созданным авторами рефлексивно-трансцендентального направления (исследовано, например, в работе Пола Шрейдера «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер»¹², а также в эссе Сьюзен Сонтаг о Робере Брессоне¹³). Как правило, эти произведения относятся к интеллектуальному авторскому кинематографу, имеющему подготовленную зрительскую аудиторию. Однако художественные открытия авторского кино оказывают влияние и на массовые киножанры, используются, хотя и в редуцированном виде, в коммерческом кино (например, в психологически важных сценах), поэтому анализ звука в контексте художественной символики может

быть весьма плодотворен не только для теоретиков-киноведов, но и для практиков кинематографа. В свою очередь, звук в фильме может рассматриваться и в рамках предлагаемой систематизации, учитывающей исторические и эстетические этапы освоения звука кинематографом.

Звук как знак-индикатор эпохи

В конце 1920–1930-х годах кинематограф осваивал звук, используя в основном его знаково-иконические свойства. Так, в одном из первых советских звуковых фильмов «Встречный»



Кадр из фильма
«Встречный»,
режиссеры
С. Юткевич,
Ф. Эрмлер (1932)

(режиссеры С. Юткевич, Ф. Эрмлер, 1932) использовались звуки заводских гудков, при этом персонажи в кадре (старый рабочий завода и его жена слышат звук, доносящийся из окна) различали по их тембрам, какой именно завод подает сигнал к началу работы. Для современного зрителя звуки гудков в фильмах 1930-х годов являются своего рода индикатором эпохи советской индустриализации.

В первые десятилетия звукового кино технические ограничения в частотном и динамическом диапазонах звукового тракта обуславливали и эстетические подходы к формированию фонограммы фильма. О первоначальном этапе освоения звуковых возможностей в кино как знаков-икон писал Михаил Ямпольский, подчеркивая необходимость звуковой селективности в звукорежиссуре, осознаваемой с первых лет звукового кинематографа: «В тридцатые годы шумы вводились в фильм в основном как “знаки-иконы” (шум дождя отсылал к дождю, шум автомобильного мотора сигнализировал присутствие автомобиля). Шумы же в естественных условиях, накладываясь друг на друга, обычно создают некую нерасчленимую, аморфную акустическую массу, разрушающую иконический характер каждого звукового элемента. Они поглощают друг друга. Чтобы шум значил, он должен быть выделен (как это делалось в условных фонограммах прошлых лет). Чем натуралистичнее воспроизведение звучащего мира, тем более асемантичным оно становится»¹⁴.

¹⁴ Ямпольский М. Мифология звучащего мира и кинематограф // Киноведческие записки. Историко-теоретический журнал. 1992. № 15. С. 80–109.

¹⁵ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 92.

¹⁶ Chion M. Audio-Vision: Sound On Screen. New York: Columbia University Press, 1994. P. 38.

Несмотря на естественные технические и эстетические сложности освоения звука как нового элемента выразительности кинообраза, о возможности использования в фильме звука, выходящего за рамки знаковой информативности или утилитарной функциональности (сводящейся в основном к усилению чувственно-эмоциональной выразительности изображения), ведущие практики и теоретики кино задумывались еще в начальный период звукового кино. Известный немецкий теоретик кино Зигфрид Кракауэр писал о символической роли шумов, используя слово «символ» скорее в значении знака: «Шумы от определяющихся источников часто содержат в себе знакомую символику. И если режиссеру удастся использовать их символические значения в интересах повествования, то сами шумы превращаются из материальных явлений в некие единицы, которые, почти так же, как словесные высказывания, могут быть элементами мыслительных процессов»¹⁵. Кракауэр предлагал уйти от непосредственной иллюстрации звуковой «символикой» происходящего в кадре как наследия театральной традиции и перейти к более сложному и плодотворному использованию звукового символа, для чего и нужны новые выразительные возможности киноэкрана, в частности, звукозрительный контрапункт. Однако при этом, как отмечал немецкий исследователь, «символика» звука должна быть ясна зрителю, в ином случае его использование в контрапунктическом соединении с экранным изображением не даст нужного эффекта. В этом отношении многие современные исследователи согласны с немецким теоретиком. Так, французский кинокомпозитор и теоретик Мишель Шион подчеркивает: чтобы контрапункт действительно работал на художественный результат, он должен быть *сознательно* продуман и исполнен, кроме того, смысл звукового посыла должен быть ясен. «Аудиовизуальный контрапункт будет замечен, только если оппозиция между звуком и изображением выстроена на точном смысле»¹⁶. В ином случае контрапункт сливается в восприятии с «противоположностью» («contradiction») или «диссонансом».

Приемы перехода бытового звука в экзистенциальный звуковой символ

Одним из действенных приемов работы звукорежиссера со звуком является использование возможностей звуковой плановости, предполагающей разное психофизиологическое восприятие звука зрителем, а соответственно, и распознавание им разных значений звуковых планов в кадре. Известный звуко-

режиссер Роланд Казарян пишет: «Звучание фразы на крупном плане очень существенно отличается по всем физическим параметрам восприятия звука от звучания той же фразы, записанной на общем плане. Кроме того, во втором случае запись включает в себя большее акустическое пространство, что может привести не только к изменению соотношения фигур и фона, но и к принципиальному перераспределению их функций. Последнее обстоятельство уже может привести к весьма существенным семантическим сдвигам в структуре звукового сообщения. Например, лай собаки, записанный на крупном плане. В общем случае будет равен себе, то есть и на экране будет означать лай собаки, а записанный на очень общем плане — может стать знаком «далекой деревни»¹⁷.

Таким образом, благодаря применению различных звуковых планов *знак-икона* (лай как признак собаки) может переходить в *знак-индекс* (звук далекой деревни). Но также изменение звуковой плановости, совместно с другими (визуальными, ритмическими и пр.) характеристиками внутрикадровой структуры, может выводить значение кадра и за пределы предкамерной реальности, в область субъективной, психологической реальности, поднимаясь иногда до экзистенциального уровня. Этому способствует подсознательное восприятие некоторых звучаний (например, стука часов, удара грома, плеска воды, свиста и др.) как звуковых символов, связанных с архетипами бессознательного. Кроме того, большое влияние имеют и национальные культурные традиции. Например, А.А. Плотникова в статье «О символике свиста» пишет: «Согласно славянским поверьям, неожиданные порывы, стон, свист ветра возникают в случае насильственной смерти человека или означают появление висельника, утопленника в округе. Свист (как и иные подобные ему звуки) бывает знаком незримого присутствия души заложенного¹⁸ покойника¹⁹. В связи с этим автор упоминает картину И. Бергмана «Земляничная поляна», где в одном из эпизодов главный герой, 78-летний профессор медицины Исаак Борг, идя по улице, встречает катафалк, из которого вываливается гроб с самим Боргом. В этом смысле воспроизведенные за кадром звуки свиста и воя ветра означают «границу» двух миров, метафорическую встречу со смертью.

Подобную роль символической «границы» между мирами (реальность и воспоминания, сон и явь) в кинематографе Андрея Тарковского выполняет звукозрительный образ воды. Рассуждая об истоках своего творчества, режиссер говорил: «Вода для меня — отражение. Но не только. Может быть, это какая-то

¹⁷ Казарян Р.А. Звуковая перспектива // Киноведческие записки, 1992, № 15. С. 110–119.

¹⁸ Заложные покойники — по славянским верованиям, умершие неестественной смертью люди, не получившие после смерти успокоения. — Прим. авт.

¹⁹ Плотникова А.А. Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М.: Индрик, 1999. С. 295–304.

²⁰ Для цепей личности высоких. (Андрей Тарковский о себе) // Творчество Андрея Тарковского. М.: ВНИИК, 1990. С. 116.

²¹ Кононенко Н.Г. Андрей Тарковский. Заукающий мир фильма. М.: Прогресс-Традиция, 2011. С. 42.



Кадр из фильма «Иваново детство», режиссер А. Тарковский (1962)

²² Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / пер. с франц. Б.М. Скуратова. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998 (Французская философия XX века). С. 39.

древняя память. Вода, речка, ручей — для меня очень много говорят...»²⁰. Выделяя эту особенность в фильмах Тарковского, Н.Г. Кононенко отмечает, что в «Ивановом детстве» (1964) вода «символически реализуется и в пространственных координатах — в образе реки, протекающей между “тем” и “этим” берегами, между жизнью и смертью (вспомним античный Стикс)»²¹. Кроме того, звук падающих капель всегда сопровождает переход

из субъективного в объективное состояние (сон и действительность) главного героя — мальчика Ивана. Заметим, что «водная» символика у Тарковского вписывается в рассуждение о свойствах этого символа французского философа Г. Башляра в работе «Вода и грезы»: «Всякая живая вода — это вода, которой суждено замедляться, тяжелеть. Всякая живая вода есть вода, готовая умереть»²².

Но в творчестве такого сложного режиссера, как Тарковский, нельзя не обратить внимания и на другие звуки, поднимающие экранную выразительность на экзистенциальный смысловой уровень. В «Зеркале» (1974), в драматичном эпизоде стрельбы учеников на полигоне, где военрук закрывает собой брошенную мальчишкой и уже готовую взорваться гранату (зритель еще не знает, что граната учебная), в тишине слышен, как кажется, стук сердца военрука, но когда камера медленно приближается к его голове, из «размытой» картинки проявляется пульсирующая в такт сердечному биению кровь под едва затянувшейся раной на голове. В этот момент эпизод достигает не только своего наивысшего психологического напряжения, но выходит, за счет продолжительности звучания («стук» длится 37 секунд) и замедленности внутрикадрового ритма, на экзистенциальный уровень.

Достаточно распространено в кинематографе и использование звука хода часов как метафоры неумолимого хода жизненного времени, а также субъективного внутреннего времени героя. Классический пример — сцена после бомбардировки из фильма «Летят журавли» (режиссер М. Калатозов, 1957), где звук часов приобретает символическое значение, переходя из знака-иконы в выразительный элемент субъективного

состояния героини Татьяны Самойловой. В фильме «Линия жизни» (альманах «На десять минут старше. Труба», режиссер В. Эресе, 2002) мы видим на экране мирную испанскую деревню, слышен щебет птиц, мужчины косят траву. Вот мальчик нарисовал на руке часы: прислонил к уху — «тикают». Далее видим комнату, на стене которой также тикают часы. В кроватке спит новорожденный ребенок, у которого развязался пупок, он медленно истекает кровью, но спящая рядом мать ничего не подозревает, а деревенские жители заняты будничными делами. Тем не менее мерные, как бы отсчитывающие время звуки косябы, стук швейной машинки, падающие из крана капли — созвучны и *со-значимы* ходу часов, и мы понимаем, что пошел отсчет жизненного времени ребенка, нужно торопиться для его спасения (нарастание психологического напряжения). В итоге ребенок просыпается, его спасают — синхронные и фоновые шумы «уходят» из «экзистенциального» смыслового поля, преобразуясь в обычные акустические шумы.

Помимо укрупнения плана, символика звука может подчеркиваться приемом его лейтмотивности (повторяемости) на протяжении сюжета фильма²³. В фильме Отара Иоселиани «Жил певчий дрозд» (1970) повествуется о жизни музыканта-ударника Ги, вечно бегущего, спешащего, опаздывающего... Однако время от времени мы слышим повторяющиеся звуковые фрагменты — ритмичный звук часов, как будто отсчитывающий оставшееся жизненное время героя, и ария альты «*Erbarme dich*» («Смилуйся») из «Страстей по Матфею» И.С. Баха. Звучание этих «лейтмотивов» заставляет героя приостановиться, остаться наедине с самим собой, что все-таки не спасает его от трагического исхода (перебегая дорогу, герой гибнет под колесами автомобиля).

Помимо плановости и лейтмотивности, в символизации звука играет большую роль и работа звукорежиссера с тембральной окраской звуковых фактур. Например, в картине «Прощание» (режиссер Э. Климов, 1981) фактуры атмосферных фонов ряда эпизодов в деревне «музыкальны», что придает шумам дополнительные смыслы: металлические удары, тональные завывания ветра, гудение, рождающее драматические паузы, как в эпизоде прибытия пожигщиков на остров. Слышны низкие стуки, похожие на далекие деревянные скрипы с отражениями, высокочастотные плески воды и пение сверчков, акцентные легкие удары воды о борт лодки. Когда бригада пожигщиков идет по острову, их окутывает густой туман, раздается далекий лай собаки, слышно легкое завывание ветра, голоса птиц, вдали

²³ Здесь, продолжая мысль Артавазда Петешяна, можно говорить о своего рода звуковом «дистанционном монтаже». — Прим. авт.

звучит церковный колокол, сакральный звук которого объединяет и «возвышает» фонограмму фильма.

Музыкальный звук как художественный символ в кинофильме

Некоторые музыкальные инструменты, точнее извлекаемые из них звуки, в разных национальных культурах несут важное символическое значение, связанное с историческими и культурными традициями. Например, японская продольная бамбуковая флейта *сякухати* имеет символическое значение как в контексте буддийских медитаций, так и в пространстве национального театра Кабуки, где звук *сякухати* сопровождает наиболее драматические места представления (в том числе появление призраков или других устрашающих персонажей). В европейской музыке за несколько столетий развития профессионального исполнительского искусства также сложились смысловые ассоциации со звучанием определенных инструментов. Например, звук виолончели-соло интерпретируется как голос трагического одиночества²⁴, а звучание валторны ассоциируется с благородным мужским началом²⁵.

Символическое значение могут приобретать, в силу исторических обстоятельств, и целые музыкальные произведения. Так, значения «Оды к радости» (хоровой фрагмент на слова Ф. Шиллера) из финала Девятой симфонии Л. ван Бетховена, «Марсельезы», «Интернационала» — давно «перешагнули» свои чисто музыкальные границы. Данный аспект весьма продуктивно используется кинематографом, при этом музыкальный символизм нередко вступает в смысловое противоречие с визуальным рядом в кадре (аудиовизуальный контрапункт), что умножает смысловую многозначность киноэпизода. Существуют совершенно различные

²⁴ Этот тембр использован в одном из последних фильмов И. Бергмана «Сарабанда», повествующего о трагедии одинокой старости. — *Прим. авт.*

²⁵ Неслучайно в 1960-х при реставрации фильма «Чайковский» в сцене, где полковник Бородин играет бетховенскую «Лунную сонату», образ «врага» «подправили», заменив в закадровом музыкальном сопровождении «мужественный» низкий тембр валторны на пронзительно-высокий звук скрипок. — *Прим. авт.*

Кадр из фильма «Сарабанда», режиссер И. Бергман (2003)



по художественной стилистике и авторскому отношению примеры использования «Оды к радости», например, в «Покаянии» Т. Абуладзе (сцена подвешивания вниз головой главного героя Сандро), в «Сталкере» (изображение

телекинеза дочери Сталкера в финале картины) и в «Ностальгии» (сцена самосожжения Доменико) А. Тарковского, в «Заводном апельсине» С. Кубрика (эпизод психиатрических опытов над Алексом)...

Некоторые музыкальные инструменты имеют символическое значение уже в силу своего происхождения и бытования в сакральном пространстве. К ним, например, можно отнести колокол (инструмент, как бы находящийся между Небом и Землей, связующий их), орган (храмовый инструмент), трубу. Сам факт появления звуков этих инструментов в пространстве кинофильма может являться своего рода манифестацией сакрального, или, по словам П. Шрейдера, трансцендентального. Шрейдер в своей работе о трансцендентальном стиле в кино исследует, в основном, визуальную сторону «трансцендентального стиля», лишь вскользь упоминая звуковую сферу, а именно музыку в качестве элемента трансформации («таинственное событие и очевидный символ»²⁶) в сознании героя и зрителя на пути к трансцендентному. Тем не менее существует достаточно примеров так называемого звукового «трансцендентального стазиса» (по аналогии с исследуемым Шрейдером стазисом визуальным), свидетельствующего о преображенной реальности или духовном перерождении персонажа.

В кульминационном эпизоде фильма Л. Шепитько «Восхождение» (1976) — казнь через повешение четырех человек, среди которых измученный пытками солдат Сотников, а вместе с ним ни в чем не повинные старик, женщина и девочка (христианские образы Сына, Отца, Матери и Дитя), сопровождается звуковым гулом, полученным благодаря многократному оркестровому наложению, где постепенно проявляется ясный и чистый голос трубы, которой отвечает далекий колокольный звон, а затем звуки как бы растворяются в воздухе. В соединении с экраным действием музыкальные тембры превышают традиционную для киномузыки функциональность и выходят уже в сферу христианской символики²⁷. Звук трубы неоднократно упоминается в текстах Ветхого и Нового Завета: Господь говорит к народу «во гласе трубнем» (Пс.150:3); «Сыны Аароновы, священники, должны трубить трубами: это будет вам постановлением вечным в роды ваши» (Числа, 10:8); в христианской традиции взятие Иерихона благодаря трубам, звук которых обрушил стены города, символизировало будущую победу Христа над смертью; освящение храма Соломона совершалось при звуках множества музыкальных инструментов, среди которых было 120 труб (2Пар. 5:12-14); в Откровении Апостол Иоанн

²⁶ Шрейдер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Бresson, Дрейер / пер. с англ. Н.А. Цыркун // Киноведческие записки, 1996/97, № 32. С. 193.

²⁷ В архиве Госкино сохранились редакторские правки, касающиеся музыки Шнитке к фильму: «В сцене, где ночью лежит раненый, замораживающий Сотников, нужно убрать торжественную религиозную музыку...» // Архив Госкино СССР. Ф. 48. Оп. 4/2, Д. 1330. Цит. по: Фомина В.И. Кино и власть. Советское кино 1965–1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М.: Материк, 1996. С. 51.

говорит, что, когда Господь обратился к нему, голос Его был «как бы трубный»; в трубы трубят Ангелы, возвещающие окончание земного бытия. Как гласит Священное Писание, Воскресение мертвых произойдет «при последней трубе» (1Кор.15:52).

Резюмируя, необходимо особо отметить: палитра звуковых значений и символов является чрезвычайно действенным в эстетическом и семантическом отношении инструментарием в процессе создания неоднозначного и глубокого кинообраза — как отдельного персонажа, так и произведения в целом. Как подчеркивает Ю.М. Лотман, «...современный фильм <...> включает словесные сообщения, музыкальные сообщения, активизацию внетекстовых связей, которые подключают к фильму многообразные структуры смыслов. Все эти семиотические пласты сложно монтируются между собою, и отношение их также создает смысловые эффекты. Эту способность кино «втягивать» в себя самые разнообразные типы семиозиса и организовывать их в единую систему имеют в виду, когда говорят о синтетическом или полифоническом характере кино»²⁸.

Современная звукорежиссура обладает огромными технико-технологическими возможностями для создания сложных многогранных звуковых семантических структур, в которых звук может свободно «перетекать» из области простого знака-икон в экзистенциальное и даже трансцендентальное символическое пространство. Р. Казарян особо выделял это явление: «Мы погружены в атмосферу диффузирующих друг в друга и многократно отражающихся звучаний, в силу чего иконическая природа большинства из них частично или полностью «стирается»»²⁹. При этом режиссеру, использующему прием включения звукового символа в структуру звукозрительной концепции кинофильма, стоит помнить о необходимости ориентации на зрителя, который сможет «считать» многослойность образа в процессе актуального эстетического переживания (во время просмотра кинофильма). Но самое главное, необходимость обращения к звуковому символу должна проистекать не только и не столько из сюжетного материала, сколько из внутренней потребности автора в его использовании, из принципов эстетики, культурного опыта и мировосприятия режиссера. ■

²⁸ Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2010. С. 362–363.

²⁹ Казарян Р.А. Эстетика кино-фонографии. М.: Эйзенштейновский центр исследований культуры, 2011. С. 178.

ЛИТЕРАТУРА

1. Басилляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / пер. с франц. Б.М. Скуратова. — М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998 (Французская философия XX века). — 268 с.

2. Бычков В.В. Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. 2-е изд., перераб. и дополн. — М.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. — 784 с.
3. Делёз Ж. Кино. — М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. — 560 с.
4. Казарян Р.А. Звуковая перспектива // Киноведческие записки, 1992, № 15. — С. 110–119.
5. Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. — М.: Эйзенштейновский центр исследований культуры, 2011. — 248 с.
6. Кононенко Н.Г. Андрей Тарковский. Звучающий мир фильма. — М.: Прогресс-Традиция, 2011. — 288 с.
7. Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. — М.: Искусство, 1974. — 424 с.
8. Лотман Ю.М. Семиосфера. — СПб.: Искусство, 2010. — 704 с.
9. Пирс Ч. Логические основания теории знаков // Начала прагматизма. — СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. — 352 с.
10. Плотникова А.А. О символике свиста // Мир звучащий и молчащий. Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. — М.: Индрик, 1999. — 336 с. (Библиотека Института славяноведения РАН. 11). — С. 295–304.
11. Творчество Андрея Тарковского. — М.: ВНИИК, 1990. — 138 с.
12. Шрейдер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер / пер. с англ. Н.А. Цыркун // Киноведческие записки, 1996/97, № 32. — С. 182–201.
13. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 2. — М.: Искусство, 1964. — 564 с.
14. Эйзенштейн С.М. Монтаж. — М.: Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры. Музей кино, 2000. — 592 с.
15. Ямпольский М. Мифология звучащего мира и кинематограф // Киноведческие записки. Историко-теоретический журнал, 1992, № 15. — С. 80–109.
16. Chion M. Audio-Vision: Sound On Screen. New York: Columbia University Press, 1994. — 536 p.

REFERENCES

1. Bashlyar G. Voda i grezy. Opyt o voobrazhenii materii [Water and dreams. Experience of the imagination of matter] / per. s franc. B.M. Skuratova. — М.: Izdatel'stvo gumanitarnoj literatury, 1998 (Francuzskaya filosofiya XX veka). — 268 p.
2. Bychkov V.V. Ehsteticheskaya aura bytiya. Sovremennaya ehstetika kak nauka i filosofiya iskusstva [Aesthetic aura of being. Modern aesthetics as a science and philosophy of art]. 2-е изд., перераб. и дополн. — М.: Centr gumanitarnykh iniciativ, 2016. — 784 p.
3. Delyoz Zh. Kino [Cinema]. — М.: ООО "Ad Marginem Press", 2013. — 560 p.
4. Kazaryan R.A. Zvukovaya perspektiva [Sound perspective] // Kinovedcheskie zapiski, 1992, № 15. — P. 110–119.

5. *Kazaryan R.A. Esthetika kinofonografii [Aesthetics of Cinephonography].* — М.: Ehjzenshtejnovskij centr issledovanij kul'tury, 2011. — 248 p.
6. *Kononenko N.G. Andrej Tarkovskij. Zvuchashchij mir fil'ma [Andrei Tarkovsky. Sound world of the film].* — М.: Progress-Tradiciya, 2011. — 288 p.
7. *Krakauehr Z. Priroda fil'ma. Reabilitaciya fizicheskoy real'nosti [Nature of the film. Rehabilitation of physical reality].* — М.: Iskusstvo, 1974. — 424 p.
8. *Lotman YU. M. Semiosfera [Semiosphere].* — SPb.: Iskusstvo, 2010. — 704 p.
9. *Pirs CH. Logicheskie osnovaniya teorii znakov [Logical foundations of the theory of signs]. // Nachala pragmatizma. — SPb.: Laboratoriya metafizicheskikh issledovanij filosofskogo fakul'teta SPbGU; Aleteiya, 2000. — 352 p.*
10. *Plotnikova A.A. O simvolike svista [On the whistle symbolism] // Mir zvuchashchij i molchashchij. Semiotika zvuka i rechi v tradicionnoj kul'ture slavyan. — М.: Indrik, 1999. — 336 p. (Biblioteka Instituta slavyanovedeniya RAN. 11). — P. 295–304.*
11. *Tvorchestvo Andrey Tarkovskogo [The works of Andrei Tarkovsky].* — М.: VNIIC, 1990. — 138 p.
12. *Shrejder P. Transcendental'nyj stil' v kino: Odzu, Bresson, Drejer [Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer] / per. s angl. N.A. Cyrkun // Kinovedcheskie zapiski. — 1996/97, № 32. — P. 182–201.*
13. *Ehjzenshtejn S.M. Izbrannye proizvedeniya: v 6 t. [Selected works in 6 volumes] T. 2. — М.: Iskusstvo, 1964. — 564 p.*
14. *Ehjzenshtejn S.M. Montazh [Montage].* — М.: Ehjzenshtejnovskij centr issledovanij kinokul'tury, Muzej kino, 2000. — 592 p.
15. *Yampol'skij M. Mifologiya zvuchashchego mira i kinematograf [Mythology of the sounding world and cinema] // Kinovedcheskie zapiski. Istoriko-teoreticheskij zhurnal, 1992, № 15. — P. 80–109.*
16. *Chion M. Audio-Vision: Sound On Screen. — New York: Columbia University Press, 1994. — 536 p.*

Sound as a Sign and Artistic Symbol in Film

Elena A. Rusinova

PhD (Arts), Associate Professor

UDC 791.43/45

ABSTRACT: In the article the semantic and symbolic aspects of sound are analyzed in the context of the actual problem of creation of screen audio-visual image. These aspects of cinematic sound have not received sufficient attention in film theory yet, since they are related to the need to move from the field of cinema to the sphere of philosophical and aesthetic problems. The theme of sound semiotics and symbolism in the film also implies an appeal to the history and content of the very concepts of the sign and symbol, as well as to the features of the director's worldview and artistic language. The problem of sound values and meanings becomes more complicated if we consider sound not only within the framework of author's (director's) aesthetics, but also in terms of its perception and understanding by the viewer. Interpreting sound as a sign or symbol in the film can be done at various levels of theorizing, in different historical and cultural contexts. The article proposes the systematization of the semantic values of film sound, taking into account the historical and aesthetic stages of the development of cinema: sound as a sign-indicator of the epoch, sound as the exponent of existential meanings, musical sound as an artistic symbol. The possibility of forming multi-level polysemantic sound structures in a motion picture is emphasized, which can be facilitated by modern technical and technological capabilities of sound engineering. It is concluded that the need to refer to the sound symbol should flow not only and not so much from the plot material or technical possibilities of sound recording as from the author's internal need for its use, from the principles of aesthetics, cultural experience and the worldview of the director.

KEY WORDS: sound in cinema, film image, artistic symbol, sound symbol in cinema, sound filmic design