



## Идеи С.М. Эйзенштейна в контексте современного киноискусства. Стереokino и стереозвук

**Е.А. Русинова**

кандидат искусствоведения, доцент

УДК 791.43/45

АННОТАЦИЯ

*Изучение наследия С.М. Эйзенштейна, внесшего неоспоримый вклад в развитие кинематографа, выявляет немало теоретических аспектов, актуальных для современного киноискусства. В статье, опубликованной в журнале № 3 (41), 2019, анализировался термин «звукорительный контрапункт», введенный режиссером в научный оборот, дискутируемый в современном искусствоведении в новом художественном контексте. В данной статье анализируются основные тезисы работы С.М. Эйзенштейна «О стереokino». Современные многоканальные звуковые технологии вплотную приблизились к практическому воплощению многих идей С.М. Эйзенштейна, в частности, о «втягивании» зрителя в экранное пространство и его «слиянии» с художественным творением. При этом проблема соотношения технологической и художественной сторон кинопроизводства является предметом теоретического дискурса междисциплинарного знания.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

С.М. Эйзенштейн,  
стереokino,  
стереофония,  
звуковые  
пространства  
в кино,  
звукорительный  
образ  
в кинофильме

Одной из последних теоретических работ С.М. Эйзенштейна стала большая статья «О стереokino» (1947), не опубликованная при жизни режиссера<sup>1</sup>. При том, что в рукописи акцентируются и анализируются новые и спорные для того времени технические достижения кинематографа, размышления Эйзенштейна демонстрируют высокий уровень осмысления истории и перспектив развития не только кино, но и искусства в целом как выражения «органической» потребности человека в творческой и художественной деятельности. Обращаясь к истории развития кино<sup>2</sup> и театрального искусства как предтечи кинематографа, Эйзенштейн ставит в центр внимания логику движения этого процесса, отражение в художественных произведениях потребностей и «духа» своего времени: «...действительно живучи только те разновидности искусства, сама природа которых в своих чертах отражает элементы наших наиболее глубоких устремлений»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Фрагменты статьи опубликовались в журнале «Искусство кино» (1948, № 2, С. 5–7) и в сборнике «С.М. Эйзенштейн. Избранные статьи» (М.: Искусство, 1956, С. 321–328). Впервые полностью статья опубликована в 3-м т. «Избранных произведений» (Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 3. С. 433–484). — *Прим. авт.*

<sup>2</sup> Как пример, в работе приводится ряд фильмов Э. фон Штрогейма, У. Уайлера, а также собственные картины режиссера. — *Прим. авт.*

<sup>3</sup> Эйзенштейн С.М. О стереокино // С.М. Эйзенштейн. Избранные произведения: в 6 т. Т. 3. М.: Искусство, 1964. С. 435.

<sup>4</sup> Там же. С. 445.

<sup>5</sup> Там же. С. 446.

<sup>6</sup> Там же. С. 446.

Слово «устремление» можно считать своего рода «лейтмотивом» статьи, оно имплицитно пронизывает весь текст, выражая основную суть и «направление взгляда» автора. Но какие же именно запросы и устремления, по мнению Эйзенштейна, были настолько актуальны, что сподвигли его к написанию статьи о стереокино как важнейшем их достижении, за которым, как уверен автор, — «завтрашний день»?

Углубляясь в историю театра для «вскрытия природы этой устремленности», Эйзенштейн подчеркивает момент судьбоносного разделения и даже отделения актера и сценического действия от зрителя, как называет это автор, «раздвоя» на зрителя и участника, на «действующих, то есть исполняющих, и сочувствующих, то есть созерцающих»<sup>4</sup>. И это при том, что данное художественно-психологическое разделение непосредственно связано с разделением физико-акустическим, то есть с разделением театрального пространства на сцену и зрительный зал (особенно в связи с появлением рампы и занавеса).

Но, как мыслит автор, с того же момента начинается «тоска» по воссоединению этих двух «разобщенных половинок»<sup>5</sup>. Тоска по единству зрителя и актера — вот что занимает мысль Эйзенштейна при разговоре о смысле и значении появления стереокино, возможности которого и позволяют, по мнению режиссера, осуществиться этому единению: «...тенденция “внедриться” в зрителя и тенденция “втянуть” зрителя в себя и здесь неизменно и равноправно соревнуются, чередуются или стараются идти рука об руку, как бы предвещая те две особенные возможности, которые являются основными признаками самой технической природы основного оптического феномена стереокино!»<sup>6</sup>.

Эйзенштейн мыслит технические возможности стереокино как способ возвращения зрителя в пространство непосредственного *со-действия*, его полного погружения в художественное пространство и «вживания» в художественный образ. Вполне естественно, что в этом процессе «погружения» внимание режиссера привлекает и звук, точнее, перспективы создания «объемного» звука. О возможностях стереозвука как элемента эстетической формы произведения и о трудностях его воплощения режиссер писал в связи с планировавшейся им в Большом театре постановкой оперы Рихарда Вагнера «Валькирия»: «Я проектировал “звуковое объятие” аудитории, в которое должна была в самый патетический момент действия заключать зрителя вагнеровская музыка... Этот замысел мне не удалось осуществить, и я до сих пор об этом жалею. Подобный эксперимент позже произвел Дисней, который совместно со

<sup>7</sup> Леопольд Стоковский — американский дирижер. Для фильма У. Диснея «Фантазия» была осуществлена многоканальная запись музыки, исполнявшейся симфоническим оркестром под управлением Стоковского. — *Прим. авт.*

<sup>8</sup> Эйзенштейн С.М. О стереокино // С.М. Эйзенштейн. Избранные произведения: в 6 т. Т. 3. М.: Искусство, 1964. С. 465.

Стоковским<sup>7</sup> осуществил в нескольких театрах эффект «стереозвука» при демонстрации «Фантазии». <...> К сожалению, прием этот так и остался единичным случайным «аттракционным» и дальнейшего развития и разработки не получил<sup>8</sup>.

### Развитие звукового «аттракциона»

Несмотря на пессимистичную констатацию Эйзенштейном ситуации с развитием стереофонического звука в конце 1930-х годов, технологии продолжали развиваться и уже в следующем десятилетии достигли впечатляющих результатов. Действительно, первым примером коммерческого использования стереофонии в кино стала система «Fantasound», созданная специально для анимационного фильма Уолта Диснея «Фантазия» (1940) и ставшая предвестником стереозвука и многоканальных систем в кинематографе. Фонограмма фильма была смикширована в четыре звуковые дорожки, три из которых воспроизводились через фронтальные громкоговорители, а четвертая управляла уровнями громкости трех фронтальных и транслировала отдельные звуки через канал окружения в расположенные по стенам зала и на потолке громкоговорители. Кроме того, в «Фантазии» активно применялось панорамирование отдельных групп инструментов оркестра. Фильм Диснея стал первой попыткой физически окружить зрителя звуком путем создания единого пространства экранной истории и зрительного зала.

«Аттракцион» Диснея, вопреки мнению Эйзенштейна, нашел продолжение в дальнейшем развитии кинофонографии. Идентичный стереофонии эффект осваивался в широкоформатных кинофильмах. Пять громкоговорителей размещались за экраном, а шестой, громкоговоритель эффектов, находился в тыловой части зрительного зала. Использовался он в наиболее драматических сценах, для передачи необычных явлений, озвучивания сверхъестественных объектов. Позднее количество динамиков по тылу было увеличено, что позволило реально «окружать» зрителей звуком.

Одной из первых стала панорамная система «Cinerama» (1952), работавшая в специально построенных кинотеатрах: изображение с трех кинопроекторов выводилось на полукруглый экран больших размеров, за которым размещались пять фронтальных независимых акустических систем; также работал канал эффектов, который вручную управлялся киномехаником, «посылающим» в соответствующие тыловые (левый, правый и задний) громкоговорители отдельные сигналы. Именно для этой системы впервые в кинопроизводстве применили много-

микрофонную технику записи фонограммы, включающей оркестр и синхронные шумы.

Изобретение Рэем Долби профессиональной системы шумоподавления, улучшившей соотношение сигнал/шум, позволило зрителю услышать более качественный звук. Это обстоятельство дало толчок к созданию совершенно новой оригинальной системы звукопередачи, названной Dolby Stereo. В 1975-м состоялась премьера игрового фильма «Листомания» (режиссер Кен Рассел), снятого в системе с матричным кодированием Dolby Stereo, в основе которой лежала оптическая запись звука.

Многоканальные системы звуковоспроизведения впервые обеспечили возможность панорамирования сигнала, тем самым добавив реализма и свободы движения источнику звука в кадре и возможность вывода его даже за пределы экрана. Вышедший в 1979 году фильм Френсиса Форда Копполы «Апокалипсис сегодня» произвел на зрителей и критиков психологически «оглушающий» эффект. Как писал позднее известный звукорежиссер Р. Казарян: «...[фильм] обратил на себя всеобщее внимание прежде всего в силу немыслимой ранее степени вовлеченности акустического пространства кинозала в происходящие на экране события. <...> Пространство зала становится местом локализации мощных взрывов, пулеметных очередей и соперничающей с ними “авторской музыки”; временами акустическая экспрессия ощущается зрителем на уровне шокирующей восприятия осязаемости»<sup>9</sup>.

В конце 1980-х годов получили распространение цифровые технологии, а в 1992-м Dolby Laboratories представила новую систему многоканальной передачи звука — Dolby Digital, которая применялась в фильме «Возвращение Бэтмена» (режиссер Тим Бертон). С точки зрения восприятия пространственного звука система Dolby Digital стала большим шагом вперед по сравнению с ее предшественницей, системой Dolby Stereo: обеспечивалась передача естественного частотного баланса, фронтальные каналы — абсолютно разделены, благодаря чему реализовывалась точная локализация звука. Левый и правый тыловые каналы, окружавшие зрителя звуком, вовлекали в действие фильма; дополнительный канал сверхнизких частот добавлял мощи драматургическому действию, полноценно передавая низкочастотную атмосферу, создавая ощущение мощного баса и усиливая впечатление от сцен взрывов и катастроф. Активное освоение звучащего объема зрительного зала продолжалось.

Для фильма «Звездные войны: эпизод I — Призрачная угроза» (режиссер Джордж Лукас), премьера которого состоялась

<sup>9</sup> Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. С. 164–165.

в 1999 году, возникла необходимость создать новую конфигурацию реальности, воплотившуюся в системе Dolby Digital Surround EX 6.1. Эта технология перевела специалистов на следующий уровень творческой свободы, а фильм приобрел новое звучание благодаря дополнительному каналу объемного звука.

<sup>10</sup> От англ. Immerse — погружение. — Прим. авт.

Появление многоканальных форматов иммерсивного<sup>10</sup> звука сориентировало кинематограф на формат Dolby Atmos (2012), который обеспечивал еще большее «погружение» зрителя в кинематографическое пространство: свобода перемещения звука путем добавления потолочных каналов и четкая локализация в тыловых каналах при сочетании с сабвуферами, расположенными сзади, позволили обогатить тыловую часть фонограммы, сделать общее звучание фонограммы плотнее и эффектнее. Звук получил подлинную объемность с добавлением таких новых впечатляющих эффектов, как, например, панорамирование звука на 360°. Теперь, например, различные пролеты над головой зрителя воспринимаются гораздо более реалистично благодаря полученной возможности точного позиционирования звука в системе звукопередачи. Новый канал объемного звука гарантирует, что все зрители, даже сидящие далеко от центра зала, слева или справа, будут в полной мере ощущать объемный звук и, соответственно, общую атмосферу эпизода, созданную авторами фильма.

Современные многоканальные звуковые технологии, таким образом, вплотную приблизились к исполнению мечты Эйзенштейна о «втягивании» зрителя в экранное пространство и его «слиянии» с художественным творением. Но как раз здесь и возникает важный вопрос о соотношении понятий психофизиологического *вживания* зрителя в художественное *пространство* и эстетического *переживания* им художественного *события*. Всегда ли одно является условием или возможностью второго, при том, что автором-режиссером такая задача ставится? Развитие киноискусства (прежде всего, авторского кино) показывает, что возможны иные, альтернативные подходы к выстраиванию отношений автора со зрителем, в том числе через создание эстетической «дистанции» при помощи звукового «отстранения», что не мешает получить сильное эстетическое впечатление от фильма.

### «Объемный звук» как проблема

Если произведение ставит целью лишь «вовлечь» в свое полисенсорное пространство, предоставляя зрителю возмож-

ность испытать особо сильные впечатления на чувственно-эмоциональном уровне, то стереокино и стереозвук являются, безусловно, важными и полезными изобретениями. О значении стереозвука в раскрытии пространственно-акустического и эстетического потенциала звука в кино писал Р.А. Казарян: «В “раскрепощении” экспрессивного потенциала акустики кадра стереофония сыграла особо значимую роль, во многом созвучную роли поэзии в раскрепощении акустики “звучащего слова”, выражающегося в выявлении выразительных возможностей его собственно фонетической природы»<sup>11</sup>. И добавлял при этом: «Плоскость экрана превращается в огромное “окно”, через которое сообщаются два пространства: одно — оптико-акустическое — уходит в глубину кадра, другое — акустическое — выходит в пространство кинозала. Благодаря наличию акустической составляющей в обоих пространствах — они легко соединяются; трехмерная звуковая материя беспрепятственно “переливается” из одного пространства в другое»<sup>12</sup>.

Но если цель произведения выходит за рамки зрелищно-слухового «аттракциона», когда и в какой мере оправдано обращение к стереоэффектам? Это вопросы, которые и в настоящее время являются предметом теоретического дискурса не только киноведения, но и междисциплинарного знания, влияют на разработку аудиовизуальных решений и концепций в практике кинотворчества. Возможно, одно из наиболее радикальных мнений в ракурсе рассмотрения проблемы стереокино и стереозвука прозвучало на научной конференции, посвященной теоретическому наследию С.М. Эйзенштейна. Высказал его философ Олег Аронсон: «Мне кажется, что система Dolby-stereo — вещь дополнительная. Она не добавляет ничего нового обычному звуку. Потому что совмещение звука и изображения — это достаточный момент иллюзии. Можно задаться вопросом не только насчет картинки и музыки, но и насчет того, почему, например, не состоялось стереокино, о котором Эйзенштейн так мечтал и думал, что именно за ним будущее. Возможно, потому, что оно избыточно. (Так же, как избыточна система Dolby-stereo)»<sup>13</sup>. Аронсон согласен с тем, что стереоэффекты вызывают некоторое удовольствие у зрителя, но в принципе, наличие «просто» звука и изображения уже достаточно для создания кинематографического пространства с необходимой пропорцией «реалистичности» и «условности». Однако, как подчеркивает Аронсон, «бурное развитие новых звуковых технологий представляет собой некий симптом, свидетельствующий о том, что сегодня в кино звук является раз-

<sup>11</sup> Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. — М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. С. 159.

<sup>12</sup> Там же. С. 165.

<sup>13</sup> «Звуковая заявка» сегодня». Научно-практическая конференция. Март, 2000 // Киноведческие записки, 2000, № 48. С. 167–197.

<sup>14</sup> «Звуковая завлека сегодня». Научно-практическая конференция. Март, 2000 // Киноведческие записки, 2000, № 48. С. 167–197.

вивающимся элементом, что возможности его участия в кино-образе еще не исчерпаны»<sup>14</sup>.

Таким образом, разнонаправленные взгляды и мнения о роли и значении новых визуальных и аудиотехнологий продолжают высказываться на дискуссионных площадках разного научного уровня. Но начало этим дискуссиям как признаку непрерывного процесса творческого поиска было положено в немалой степени теоретическими изысканиями С.М. Эйзенштейна. ■

---

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. 248 с.
2. Киноведческие записки, 2000, № 48. С. 167–197.
3. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 3. М.: Искусство, 1964. 672 с.

#### REFERENCES

1. Kazaryan R.A. (2011) Estetika kinofonografii [Aesthetics of cinema phonography]. Moscow: FGOU DPO "IPK rabotnikov TV i RV", ROF "Ejzenshtejnovskij centr issledovanij kul'tury", 2011. 248 p. (In Russ.).
2. Kinovedcheskie zapiski, 2000, № 48, pp. 167–197. (In Russ.).
3. Ejzenshtejn S.M. (1964) Izbrannye proizvedeniya: v 6 t. [Selected works: in 6 Vol.]. Sergej Ejzenshtejn. Moscow: Iskusstvo, 1964. 3 Vol. 672 p. (In Russ.).

# Sergei Eisenstein's Ideas in the Context of Contemporary Cinema. Stereo Film and Stereo Sound

***Elena A. Rusinova***

*PhD in Arts, Associate Professor, Head of the Department of Sound Engineering, VGIK*

UDC 791.43/45

**ABSTRACT:** The text (continuation of the article "Vestnik VGIK", No. 3 (41), 2019). deals with the ideas of S.M. Eisenstein, presented by him in the theoretical work "On Stereoscopic Films", in the context of the subsequent development of cinema phonography and modern scientific and theoretical discussions on the problems of correlation of technological and aesthetic aspects of cinema art. Eisenstein's article focuses on and analyzes new and controversial technical achievements of cinema, but the author's thoughts reach a high level of understanding the history and prospects of the development of cinema and art in general as an expression of the "organic" human need for creative and artistic activity. Turning to the history of the theater as the forerunner of cinema, Eisenstein emphasizes the moment of separation of the actor and stage action from the audience. The director sees the technical possibilities of stereo cinema as a way of returning the viewer to the space of direct co-action, complete immersion in the artistic space, integration with the artistic image. Modern multichannel sound technologies have come close to fulfilling Eisenstein's dream of "drawing" the viewer into the screen space and "merging" it with the artistic creation. But when and to what extent is the use of stereo effects justified, how do the technological and artistic aspects of film production correlate? These are issues that are currently the subject of theoretical discourse in the framework of not only film studies, but also interdisciplinary knowledge, affect the development of audiovisual concepts in the practice of filmmaking.

**KEY WORDS:** S.M. Eisenstein, stereo cinema, stereo sound, sound spaces in the cinema, sound-visual image in the film