



Идеи С.М. Эйзенштейна в контексте современного киноискусства. Звукозрительный контрапункт

Е.А. Русинова

кандидат искусствоведения, доцент

В статье рассматривается одно из важных теоретических понятий, введенных в научный оборот С.М. Эйзенштейном, — звукозрительный контрапункт, анализируемый в историческом и современном художественном контексте. Выявляется актуальность идей Эйзенштейна, осознаваемых на современном уровне теоретизирования, развития кинотворчества и кинопроизводства.

УДК 791.43/45

АННОТАЦИЯ

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

С.М. Эйзенштейн,
звукозрительный
контрапункт,
«Заявка», звуковое
решение фильма,
музыка фильма,
художественный
образ в кино

Неоспорим тот факт, что Сергей Михайлович Эйзенштейн не только великий режиссер, но и один из первых теоретиков киноискусства, чьи идеи во многом не утратили значения по сей день. Кинематограф как искусство, непрерывно и быстро развивавшееся на протяжении всего XX века, первых десятилетий XXI столетия как в технико-технологическом, так и в эстетическом отношении, дает, безусловно, основание для теоретического осмысления его существования на новом уровне в художественном контексте современности. Но обращение к идейному наследию Эйзенштейна выявляет актуальность и значимость многих положений его кинотеории, основанных как на практическом опыте режиссера, так и на теоретических умозаключениях и даже прозрениях.

К таким идеям относится, в частности, введенное Эйзенштейном в знаменитом манифесте 1928 года «Заявка» понятие «звукозрительный контрапункт»¹. В начале звуковой эпохи, когда в советском кинопроизводстве только предпринимались первые попытки создания «звуковых фильмов»², публикация довольно категоричных высказываний о звуке в кино была весьма смелым шагом со стороны авторов манифеста. В то же время, осознание возможностей контрапунктического соединения изображения и звука стало первым этапом различения кино *звучащего* и *звукового*, теоретического осмысления *специфики* звука в кинематографе и основой для дальнейших работ *авторского подхода* к звуковому решению фильма.

¹ Автограф «Заявки», хранящийся в РГАЛИ, написан рукой Г.В. Александрова, с дополнениями В.И. Пудовкина и пометами С.М. Эйзенштейна. Опубликованный вариант «Заявки» в журнале «Советский экран» (1928, № 32) содержит редакторское дополнение к названию: «Будущее звуковой фильмы» и подписан С.М. Эйзенштейном, В.И. Пудовкиным и Г.В. Александровым. — *Прим. авт.*

² Кинокартины в двух вариантах — немом и звуковым — производились в Советском Союзе до конца 1930-х годов. — *Прим. авт.*

³ Эйзенштейн С.М. Синхронность и асинхронность // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 336.

⁴ Там же. С. 336.

⁵ Эйзенштейн С.М. Будущее звуковой film. Заявка // С.М. Эйзенштейн Избранные произведения: в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 315–316.

Впоследствии С.М. Эйзенштейн писал: «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»³. В этом смысле значение, придававшееся авторами «Заявки» контрапунктическому звуку, может быть сравнимо со значением монтажа, который, по словам Эйзенштейна, понимался в 1928–1929 годах в качестве «средства прежде всего переделывать образ действительности на путях к переделке самой этой действительности»⁴.

В «Заявке» был высказан ряд положений, которые выражали обеспокоенность авторов возможным «не кинематографическим» использованием звука при создании кинокартин, и в то же время как бы «прозревали в будущее» звуковые возможности в кино. «Звук — обоюдоострое изобретение, и наиболее вероятное его использование пойдет по линии наименьшего сопротивления, то есть по линии *удовлетворения любопытства*. В первую очередь — коммерческого использования наиболее ходового товара, то есть *говорящих фильм*. Таких, в которых запись звука пойдет в плане натуралистическом, точно совпадая с движением на экране и создавая некоторую “иллюзию” говорящих людей, звучащих предметов и т. д. 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»⁵.

Манифест русских кинодеятелей был замечен не только в отечественном киносообществе, но и за границей, переведен на основные европейские языки. Впечатление, которое произвели его положения, можно оценить хотя бы по заглавию статьи в немецком издании “Lichtbildbühne”, напечатавшей манифест в № 181, 1928 год: “Achtung! Goldrube!” («Внимание! Золотые россыпи!»). Однако при всем произведенном эффекте «Заявки», далеко не все кинодеятели были согласны с тем значением, которое придавали ее авторы звукозрительному контрапункту.

Так, Дзига Вертов писал: «Ни для документальных, ни для игровых фильмов вовсе не обязательно ни совпадение, ни несовпадение видимого со слышимым. Звуковые кадры, так же как и немые кадры, монтируются на равных основаниях. Совершенно следует также отбросить нелепую путаницу с делением фильмов на разговорные, шумовые или звуковые (музыкальные). Только принципиальная разница между документальным и игровым кино (теперь определяемым как кино с искусственными разговорами и шумами) остается в силе»⁶.

Надо признать, что и сам Эйзенштейн впоследствии во многом уточнил или даже пересмотрел некоторые тезисы, выдвинутые в 1928 году: «[“Заявка”] предвидела верно. Но в пылу горячности, а главное, не имея еще под руками ничего, кроме “одних общих идей” и аналогий с только что начавшим отходить периодом немого кино, “Заявка” не смогла сделать большего. <...> “Заявка” обратила внимание на естественный первый этап морфологической цельности и единства в этом вопросе. “Заявка” поторопилась хотя бы выкриком ускорить исторически необходимую расколку этого единства во второй фазе развития всякого процесса. Но “Заявка”, конечно, была не в состоянии на подступах к первому этапу провозгласить уже третий»⁷.

Понятие звукозрительного контрапункта в манифесте 1928 года, с современной точки зрения, во многом обусловлено своим временем, в частности, оно практически сливается с понятием *асинхронности*, то есть формального несовпадения видимого и слышимого. Во всяком случае, эти понятия во многом пересекаются. Более поздние разработки проблематики аудиовизуального контрапункта в кинотеории уточнили само содержание термина, углубили понимание его внутренних возможностей. Например, Зигфрид Кракауэр и Зофья Лисса акцентировали отличие фиктивного контрапункта от подлинного, требующего самостоятельного высказывания зрительной и звуковой сфер⁸. Современный французский исследователь Мишель Шион подчеркивает, что «аудиовизуальный контрапункт будет замечен, только если оппозиция между звуком и изображением выстроена на точном смысле»⁹, иначе он воспринимается лишь как «противоположность» (“contradiction”) или диссонанс.

Возвращаясь к «Заявке», надо сказать, что соавторы Эйзенштейна также со временем отошли от провозглашенных в ней принципов, работая в найденной каждым из них художественной стилистике и авторской манере. Сергей Михайлович

⁶ Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 124.

⁷ Эйзенштейн С.М. Синхронность и асинхронность // С.М. Эйзенштейн. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 337.

⁸ Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. С. 119.

⁹ Chion M. Audio-Vision: Sound On Screen. New York: Columbia University Press, 1994. P. 38.

¹⁰ Эйзенштейн С.М. Синхронность и асинхронность // С.М. Эйзенштейн Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 337.

¹¹ Музыкальные партитуры фильмов С.М. Эйзенштейна «Александр Невский» (1938) и «Иван Грозный» (1944–1945) создавал С.С. Прокофьев. — *Прим. авт.*

¹² Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж // Избранные произведения: в 6 т. Т. 2. С. 236.

¹³ Там же. С. 244.

¹⁴ Там же. С. 244.

¹⁵ Эйзенштейн С.М. Синхронность и асинхронность // С.М. Эйзенштейн Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 338.

¹⁶ Эйзенштейн С.М. Методология звукозрительного монтажа // С.М. Эйзенштейн Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 370.

позднее писал, намекая на Александрова и Пудовкина: «...Одного из подписавших ее заела эстетика “шлягера”. Другой от нее просто отвернулся...»¹⁰. Самого же Эйзенштейна, приступившего к созданию звукового фильма, как он пишет, «постигли тяжелые творческие неудачи» (речь идет о печально известной истории создания фильма «Бежин луг»). Также не удалось реализовать эксперименты со звукозрительным контрапунктом, намеченные режиссером в сценариях «Американская трагедия», «Черное величество», «МММ».

Много позднее, в работе «Вертикальный монтаж», Эйзенштейн возвращается к теоретической разработке проблемы внутренней связи изображения и звука, используя опыт работы (в основном, с музыкальной партитурой) над фильмом «Александр Невский»¹¹: «Какова же методика установления звукозрительных сочетаний? Наивная точка зрения в этом вопросе состоит в том, чтобы искать адекватность изобразительных элементов музыки и изображения»¹². В «Александре Невском» эта звукозрительная «адекватность» была найдена через пластическую выразительность образов: «Здесь музыка была написана к совершенно законченному пластическому монтажу»¹³. Как писал режиссер, в данном случае им был применен «метод установления *органической связи* через движение»¹⁴.

По мере приобретения опыта в звуковой области кинотворчества и логического развития теоретических изысканий, позиция Эйзенштейна по отношению к изначально отвергаемой «натуралистической синхронности» звукозрительных отношений в кино меняется: «...нисколько не мешает ей иметь место в построениях, но никак не как единственному, даже не как основному, а просто как одному из многих видов сочетания звука со зрительным кадром»¹⁵.

Тем не менее надо понимать, что синхронность уже не мыслится Эйзенштейном как «вульгарно-натуралистическая», а поднимается на новый уровень теоретического осмысления, им вводятся понятия «интеллектуальный монтаж», «обертонный монтаж», главным же становится понятие «образ»: «Проблема синхронности, таким образом, станет проблемой синхронности не изображения и звука, а синхронности зрительного образа и образа звукового. То есть в конечном счете — слиянности обоих, которая, в свою очередь, есть возвращение результата к исходному положению: рождению звукового образа, как и зрительного, из того единого образа, ощущаемого автором по отношению к произведению в целом»¹⁶. Так идея звукозрительного

контрапункта как кинематографического приема вырастает до проблематики художественной образности, и противопоставление изображения и звука переходит в задачу создания полифонических (полисемантических) аудиовизуальных решений при создании кинокартины.

О том, что многие идеи С.М. Эйзенштейна имеют непреходящее значение, свидетельствует не только практика новейшего кинотворчества, но и многочисленные теоретические изыскания, научные и творческие конференции, посвященные звуку в кино. Так, в 2000-м году в Москве прошла научно-практическая конференция «“Звуковая заявка” сегодня». На протяжении научной дискуссии, в которой приняли участие известные звукорежиссеры, киноведы, искусствоведы, философы постоянно возникал вопрос: актуальны ли идеи «Заявки» для современного кинопроцесса? Нельзя сказать, что в своих ответах на вопрос все участники конференции были единодушны. Однако общий итог прений, думается, был подведен в выступлении известного звукорежиссера Роланда Казаряна: «Натуральная акустика и стереофония позволяют во многом по-новому осмысливать те звукозрительные проблемы, которые впервые были подняты именно в знаменитой “Заявке”. Для меня ее положения сохранили ценность и сегодня. Проблема асинхронного сочетания звука и изображения, осознание звука “как самостоятельного монтажного элемента”, идея звукозрительного “оркестрового контрапункта” — вполне реальные проблемы современного кино. Другое дело, что сегодня эти идеи реализуются через несколько иные механизмы»¹⁷.

Современное кинопроизводство предоставляет авторам — создателям кинопроизведения (режиссерам, звукорежиссерам, кинокомпозиторам, саунддизайнерам и т. д.) совершенно иные (по сравнению с теми, в которых работал С.М. Эйзенштейн) условия для творчества. Новые многоканальные звуковые технологии в кино способны вызывать у зрителей ощущение полного погружения в реальность происходящего на экране, эмоционального вовлечения в кинематографическое действие, вплоть до «помещения» зрителя внутрь кинопространства как непосредственного участника, а не стороннего наблюдателя событий, происходящих на экране. Теперь более глубокое значение приобретает и аудиовизуальный контрапункт — в монтаже, последовательно комбинируя различные планы, режиссер располагает возможностями различных звукозрительных «смещений» внутри самих планов, умножающих пространственно-динамические «конфликты» между звуком и изображением. При

¹⁷ «“Звуковая заявка” сегодня». Научно-практическая конференция. Март, 2000 // Киноведческие записки, 2000, № 48. С. 167.

этом изображение и звук образуют особую звукозрительную полифоническую структуру, где пластическое начало сливается со звуковым, создавая звукопространственную перспективу фильма. Таким образом, технико-технологические возможности, о которых мечтал С.М. Эйзенштейн (заставший только первые эксперименты со стереозвуком в кино) стали реальностью, предоставив широкий пласт средств для воплощения самых смелых идей в области звукозрительных решений, что, однако, не отменяет самого главного, о чем писал великий режиссер, — творческих усилий и таланта человека, создающего художественные образы. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы / Дзига Вертов; ред.-сост. С. Дробашенко. М.: Искусство, 1966. 320 с.
2. Киноведческие записки, 2000, № 48. С. 167–197.
3. Лисса З. Эстетика киномузыки / Зофья Лисса; пер. с нем. А.О. Зелениной и Д.Л. Каравкиной; ред. пер. С.А. Маркус. М.: Музыка, 1970. 495 с.
4. Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. / Сергей Эйзенштейн. М.: Искусство, 1964. Т. 2. 566 с.
5. Эйзенштейн С.М. Монтаж / сост., автор предисл. и комм. Н.И. Клейман. М.: РГАЛИ, Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, Музей кино, 2000. 592 с.
6. Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen; ed. and transl.; by C. Gorbman with a foreword by W. Murch. N.Y.: Columbia University Press, 1994. 239 p.

REFERENCES

1. Vertov D. (1966) Stat'i. Dnevnik. Zamysly [Articles. Diaries. Thoughts]. Dziga Vertov; red.-sost. S. Drobashenko. Moscow: Iskustvo, 1966. 320 p. (In Russ.).
2. Kinovedcheskie zapiski, 2000, № 48, pp. 167–197. (In Russ.).
3. Lissa Z. (1970) Estetika kinomuzyki [Aesthetics of film music]. Zof'ya Lissa; per. s nem. A.O. Zeleninoy i D.L. Karavkinoy; red. per. S.A. Markus. Moscow: Muzyka, 1970. 495 p. (In Russ.).
4. Ejzenshtejn S.M. (1964) Izbrannye proizvedeniya: v 6 t. [Selected works: in 6 v.]. Sergej Ejzenshtejn. Moscow: Iskustvo, 1964. 2 v. 566 p. (In Russ.).
5. Ejzenshtejn S.M. (2000) Montazh [Montage]. Sost., avtor predisl. i komm. N.I. Klejman. Moscow: RGALI, Ejzenshtejnovskij centr issledovanij kinokul'tury, Muzej kino, 2000. 592 p. (In Russ.).
6. Chion M. (1994). Audio-Vision: Sound on Screen; ed. and transl.; by C. Gorbman with a foreword by W. Murch. N.Y.: Columbia University Press, 1994. 239 p. (In Russ.).

Sergei Eisenstein's Ideas in the Context of Modern Cinema Art.

Audiovisual Counterpoint

Elena A. Rusinova

*PhD in Arts, Associate Professor, Head of the Department of Sound Engineering,
Vice-Rector for International Relations and Scientific Work, VGIK*

UDC 791.43/45

ABSTRACT: Sergei Mikhailovich Eisenstein is not only a great filmmaker but also one of the first theorists of cinema, whose ideas have not lost their significance to this day. Exploration of Eisenstein's theoretical heritage reveals the relevance of many of his propositions based both on the practical experience of the director and on his theoretical conclusions and even insights. Such ideas include, in particular, the concept of «audiovisual counterpoint» introduced by Eisenstein in the famous manifesto «Budushchee zvukovoi fil'my. Zaiavka» («Statement on Sound») of 1928. In this manifesto, a number of provisions expressed the authors' concern about the possible «non-cinematic» use of sound in films, and at the same time, the future possibilities of sound in cinema. In particular, it was argued that «only the counter-punctual use of sound in relation to the visual editing piece gives new opportunities for montage development and improvement». Subsequently, Eisenstein clarified or even revised some of the points put forward in 1928. With the experience gained in the sound field of filmmaking and the logical development of theoretical research, the idea of audiovisual counterpoint as a cinematic method grows into the problem of artistic imagery, and the contrasting of image and sound becomes part of the task of creating polyphonic (polysemantic) audiovisual solutions in a motion picture. The essay discusses the relevance of Eisenstein's ideas within contemporary artistic and theoretical contexts.

KEY WORDS: Sergei Eisenstein, audiovisual counterpoint, «Zaiavka», sound design of the film, film music, artistic image in cinema