

САБИНА ХЭНСГЕН

«AUDIO-VISION»

О ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ РАННЕГО СОВЕТСКОГО
ЗВУКОВОГО КИНО НА ГРАНИ 1930-Х ГОДОВ

Введение звука является важной цезурой в истории медиа, обусловившей фундаментальные изменения в диспозитиве кино. Это касается не только инфраструктур производства и дистрибуции новых звуковых фильмов. Смена медиальных парадигм имела также далеко идущие последствия для эстетики кино, проявившиеся прежде всего в новой организации нарративных структур. В точке пересечения эстетического дискурса с техническими новациями, институциональными изменениями и экономическими требованиями происходила реорганизация структур восприятия зрителя. Развитие нового технического приема оптической звукозаписи, позволившего записывать звук как светопись вместе с изображением на одной и той же пленке, сделало возможным не только оптимальную синхронизацию изображения и фонограммы, но и более совершенную репрезентацию тела как органического целого, т. е. создание более убедительной иллюзии реально говорящего человека в так называемых «talkies».

Таким образом, кино приобретало принципиально другой авторитет над зрителем, как это формулирует Джонатан Крэри, интерпретируя общие положения Мишеля Фуко о власти в рамках своей теории восприятия: «Несомненно, звук с самого начала присутствовал в кино в разных дополнительных формах, однако введение синхронного звука преобразило природу *внимания*, требующегося от зрителя. Возможно, это разрыв, который на самом деле приближает прежние формы кино к оптическим приемам конца девятнадцатого века. Полное совпадение звука с изображением, голоса с фигурой было не только решительно новым способом организации пространства, времени и нарратива, но и устанавливало более властный авторитет над наблюдателем, принуждающий его к новому виду внимания»¹. С этой точки зрения звуковое кино в контексте советской культуры можно рассмотреть как часть тоталитарного зрелища, которое охватывает все медиальные структуры, адаптируя при этом не только достижения Голливуда, но и идею *Gesamtkunstwerk* в форме магически действующей инсценировки власти². Ги Дебор так описывает насильственную унификацию тоталитарного зрелища и его концентрацию вокруг фигуры вождя: «Навязанный в этом зрелище образ Добра являет собой совокупность официально существующего и обычно концентрируется в одном человеке, который является гарантом тоталитарной сплоченности. Каждый должен или магически идентифицировать себя с этой абсолютной звездой, или исчезнуть»³.

В своих размышлениях о первых звуковых экспериментах в советском кино на грани 1930-х гг. я хотела бы контрастировать такую телеологическую перспективу с перспективой генезиса. При рассмотрении смены медальных парадигм от немого к звуковому кино мне кажется интересным переместить внимание с реконструкции линейного, эволюционного развития на взаимодействие различных моделей. В переходной ситуации авангардное кино, «мэйнстрим» Голливуда и тоталитарный *Gesamtkunstwerk* вступают в отношения соприкосновения и обмена, которые позволяют выявить как их возможности, так и их ограничения.

СИНХРОННОСТЬ / АСИНХРОННОСТЬ

Свои первые успехи звуковое кино отметило в Америке: в 1927 году фильм «Певец джаза» (*The Jazz Singer*) с Олом Джолсоном в главной роли ознаменовал его прорыв, и в результате большого интереса к новой технической сенсации со стороны публики американские студии смогли расширить свое влияние.

Однако многими европейскими режиссерами и критиками импорт звука был воспринят амбивалентно. В Советском Союзе показательны теоретические и эстетические реакции, критически относящиеся к употреблению звука в американском кино. Еще до того как в 1930 году непосредственно началось производство полнометражных звуковых фильмов, мы сталкиваемся с достаточно спекулятивными дискуссиями, которые были вызваны гипертрофированной рефлексией нового медиума, не основанной на конкретной медальной практике. Возможно, это было своеобразным эффектом запоздалого введения звукового кино. В связи с этим я хотела бы обсудить вопрос о том, можно ли применить актуальный термин западной теории «audio-vision» (звукосвидение)⁴ в отношении начального этапа советского звукового кино, и если да, то какие добавочные смысловые оттенки он здесь приобретает.

В то время как быстрое совершенствование звуковых технологий в Америке мотивировалось прежде всего коммерческими соображениями, смена медальных технологий в Советском Союзе совпала с изменениями в политическом контексте. После окончания новой экономической политики, в соответствии с лозунгом «социализм в отдельно взятой стране», всё больше усиливалась самоизоляция СССР. Этот процесс был связан с радикальным ограничением импорта, который коснулся также фильмов и технического оснащения⁵.

До середины 1930-х гг. в СССР велось параллельное производство как немого, так и звукового кино, многие фильмы выходили даже в обоих вариантах⁶. Не в последнюю очередь это зависело от того, что, несмотря на интенсивно проводимую кинофикацию, целью которой было распространение кино как средства политической и идеологической пропаганды на всю страну, далеко не все кинотеатры были оснащены звуковыми кинопроекторами. Статистика регистрирует в 1933 году 27578 киноустановок, 224 звуковых, лишь 4 из них стояли в сельской местности; в 1936 году — 28931 киноустановку, 2585 звуковых, из них 715 в сельской местности⁷.

Вопросы развития инфраструктур советского кинопроизводства для данного анализа являются лишь фоном, на котором рассматривается эстетическая проблематика перехода от немого к звуковому кино. В этом контексте большую известность приобрел манифест «Будущее звукового кино» Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина и Григория Александрова. Еще не опираясь на какой-либо конкретный опыт, эти три режиссера сформулировали своеобразное видение звукового кино в противоположность американскому образцу.

В своих мемуарах Григорий Александров рассказывает о возникновении манифеста в результате якобы спонтанной встречи, после которой текст был записан как итог предыдущего долгого разговора: «Мы шли с Эйзенштейном по Гнездиновскому переулку и на углу Гнездиновского и Тверской, в то время узкой, мощенной камнем, грохочущей трамваями улицы, встретили Пудовкина. Мы с Сергеем Михайловичем были взволнованы, прочитав в утренних газетах информацию о появлении на Западе звукового кино. У нас в СССР тоже велись лабораторные опыты по внедрению звука в кино. Ими руководили профессор Шорин и профессор Тагер. Кое-какое представление о принципах записи и воспроизведения звука мы имели, но обо многом не имели понятия»⁸.

В качестве технической основы производства советского звукового кино были разработаны независимые от иностранных патентов собственные приемы записи: в Ленинграде — А. Шориным и в Москве — П. Тагером. Несмотря на то, что немецкая система «Три Эргон» Ханса Фогта, Иозефа Массолле и Иозефа Энгля демонстрировалась в СССР и была известна не только из специальной литературы, до приобретения патента дело так и не дошло⁹. В собственных методах, которые возникли в результате экспериментов с радиотрансляцией изображения, подчеркивались в духе советской самодостаточности даже малейшие различия по сравнению с существующими за границей системами оптической звукозаписи. Системы оптической звукозаписи можно отличить по разным графическим узорам на пленке: шоринский метод характеризуется зубчатой фонограммой, а тагеровский — фонограммой чередующихся полос различной плотности и ширины¹⁰.

В чём собственно заключается эстетическая проблематика смены медийных парадигм от немого к звуковому кино? В 1920-е гг. центральным концептом, определяющим специфику кино, является прием монтажа как организующего принципа пространства, времени и нарратива. Для советского монтажа характерна быстрота ритмической смены кадров, нарушающая естественный пространственно-временной континуум. Фрагменты реальности составляют в особую синтаксическую последовательность и тем самым образуют новое кинопространство. Такой быстрый монтаж практически был невозможен в «talkies» — в варианте звукового кино, направленного на акустически реализуемую речь персонажа и на синхронные диалоги. «Говорящее» кино имеет тенденцию к замедленному темпу, причем это впечатление статичности усиливалось в первые годы еще и за счет тяжелого неподвижного оборудования. В звуковом кино эстетику фрагмента сменяет ориентация на человеческую фигуру в непрерывно развивающихся кадрах¹¹. Внутренняя речь, формируемая зрителем при соединении друг с другом отдель-

ных фрагментов и порождении таким образом смысла эпизода¹², заменяется внешней речью, что превращает зрителя из активного участника процесса расшифровки в слушателя направленного на него обращения¹³.

В противоположность как международному «мэйнстриму» в кино, определяемому эстетикой «talkies», так и усиливающемуся реалистическому направлению в собственной советской культуре, которое требовало изображения «живого человека», составители манифеста «Будущее звукового кино» видят перспективу в дальнейшем развитии концепта монтажа, выработанного в немом кино, за счет привлечения звука как самостоятельного элемента. Они выступают против слияния впечатлений в мультимедиальном синтезе человеческой фигуры. Несовпадение (или асинхронность) изображения и звука является для них прежде всего исходным пунктом для создания синэстетического опыта чувственной дифференциации: *«Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами»*.

И только такой “штурм” дает нужное ощущение, которое приведет впоследствии к созданию нового *оркестрового контрапункта* зрительных и звуковых образов¹⁴.

С сегодняшней точки зрения острая полемика манифеста во многих отношениях релятивизируется, особенно если более подробно рассмотреть конкретные образцы той киноэстетики, с которой боролись советские режиссеры — например, знаменитый американский фильм «Певец джаза». Этот фильм официально считается первым «talking film», хотя с его надписями и звучащей за кадром записью музыки он еще вполне соответствует эстетике немого кино и на самом деле содержит только одну разговорную сцену, которая сначала не была запланирована, а явилась результатом импровизации во время съемок. Лишь примерно на четверть эта картина представляет собой «поющий фильм», «зафильмованный театр»¹⁵, который разоблачают в своем манифесте Эйзенштейн, Пудовкин и Александров. И даже в вокальных сценах мы имеем дело не со сплошной синхронной записью, поскольку уже тогда находит свое применение прием «play-back», когда запись изображения накладывается на чужой голос.

В «Певце джаза» рассказывается история одного еврейского парня, который в детстве пел в синагоге, но, к большому горю своего верующего отца, ушел в шоу-бизнес и стал знаменитостью Бродвея. Главную роль Джеки Рабиновица, который по ходу развития сюжета превращается в Джека Робина, исполняет певец мюзик-холла Ол Джолсон.

Когда его отец лежит при смерти, сын вновь, как в детстве, исполняет религиозную песню «Kol Nidre». Соединение сакральной и профанной сфер, которое нас будет интересовать и в ранних советских звуковых фильмах, в этой сцене проявляется через прием «play-back»: во время исполнения Олом Джолсоном религиозной песни мы слышим не его собственный легкий джазовый голос, а совсем другой, торжественный голос настоящего кантора. Замена синхронной записи звука приемом «play-back» с самого начала указывает на то, что в случае создаваемого средствами кино тела речь идет о фантазматическом теле, с которым зритель мог бы себя идентифицировать¹⁶.

РАДИОГЛАЗ

В своей реакции на манифест Эйзенштейна, Пудовкина и Александрова Дзига Вертов высказывается против догматической установки на асинхронность: «В звуковом кино, так же как и в немом, мы разделяем резкой границей только два вида фильмов: документальные (с подлинными разговорами, шумами и т. д.) и игровые (с искусственными, специально приготовленными для съемки разговорами, шумами и т. д.).»

Ни для документальных, ни для игровых фильмов вовсе не обязательны ни *совпадение*, ни *несовпадение* видимого со слышимым. Звуковые кадры, так же как и немые кадры, монтируются на равных основаниях, могут монтажно совпадать, могут монтажно не совпадать и переплетаться друг с другом в разных необходимых сочетаниях. Совершенно следует также отбросить нелепую путаницу с делением фильмов на разговорные, шумовые или звуковые»¹⁷.

Для Вертова важным является в первую очередь осуществление документального принципа в условиях звукового кино. В связи с этим он требует покинуть искусственное пространство ателье, чтобы записывать звуки повседневной жизни, т. е. акустические факты окружающего мира¹⁸. По поводу своего первого звукового документального фильма «Симфония Донбасса» / «Энтузиазм» (1930) он говорит о переходе «от бархатного гроба заглушенного ателье к страшным грохотам и железным лязгам Донбасса»¹⁹. При реализации своих идей Вертов, однако, столкнулся с рядом трудностей и препятствий. Со стороны кинокритики его попытка записать документальные звуки вне ателье была воспринята крайне негативно. Уже перед началом съемки писали о том, что естественные звуки не «аудиогеничны» и что его начинание приведет к какофонии, к «кошачьему концерту»²⁰. На подготовительной стадии документальной звукозаписи следовало решить и различные технические проблемы. Задача состояла не только в повышении чувствительности микрофона, но и в создании передвижного звукозаписывающего киноаппарата, что реализовал проф. Шорин со своей группой²¹. В практике наружной звуко съемки приемы синхронности и асинхронности сосуществовали на равных: «В результате перед нами материал, снятый тремя способами.

Во-первых, материал, где изображение и звук сняты в разное время на разных пленках.

Во-вторых, материал, где изображение и звук сняты на разных пленках, но одновременно и синхронно.

В-третьих, материал, где изображение и звук сняты на одной пленке»²².

Вертов исследовал документальный звук прежде всего в области шума. При этом он мог исходить из своих ранних звуковых экспериментов — в юные годы в своей «лаборатории слуха» он занимался «разными способами документальной записи слышимого мира, монтажом стенографических записей, грамзаписей и др.»²³. В формировании эстетической позиции Вертова сыграл свою роль и итальянский футуризм с его интересом к индустриальным звукам и музыке машин²⁴. Обращаясь к акустической среде современного города, художник и композитор Луиджи Руссоло хотел преодолеть тра-

диционные представления о музыке через «искусство шума»²⁵. Также и в Советской России проводились эксперименты, связанные с машинным производством музыки: так, композитор и теоретик Арсений Авраамов в 1922 году поставил в Баку «Симфонию гудков»²⁶.

Вне семантики словесного языка шум раскрывает собственный смысловой потенциал и в этом отношении может рассматриваться как заумный язык. В 1923 году поэт-футурист Алексей Крученых предвидел введение звука в кино через шум. С его точки зрения, переход происходит от беззвучного изображения объектов, производящих шум, к звучащей «зауми» машин, самолетов или поездов. Подлинный киноязык для него — это способный к любому ускорению заумный язык: «Заумный язык может успевать за действием любой быстроты!

Он естественно кинематографический язык.

Великий немой будет говорить только на великом немом языке! (Зау)...

Кино побеждает!..

Он вводит, к[а]к главных действующих лиц, аэроплан, поезд, всевозможные технические изобретения и трюки. И когда великий немой заговорит, его речь — шум машин, визг и лязг железа — естественно будет заумная!»²⁷

Еще один аспект в теоретических текстах Дзиги Вертова кажется особенно интересным с точки зрения «audio-vision». Вертов подробно анализирует функцию новых технологий передачи информации (радио, телефон, граммофон), принципиально поднимающих значимость акустики. В своей статье «Киноправда и радиоправда» (1925) он размышляет о возможностях радио и разрабатывает идею радиопередачи изображения, которая могла бы создавать синхронное «live»-событие в глобальном масштабе — своего рода (пред-)видение звукового кино и даже телевидения. Основные мысли своих теоретических представлений, касающихся развития медиа, он цитирует еще раз в ретроспективном тексте «От “киноглаза” к “радиоглазу”» (1929): «Уже в своих первых заявлениях по поводу грядущего, тогда еще не изобретенного звукового кино “киноки” (теперь “радиоки”) определяли свой путь как путь от “киноглаза” к “радиоглазу”, то есть к слышимому и передаваемому по радио “киноглазу”.

Помещенная несколько лет тому назад в “Правде” моя статья «“Киноправда” и “Радиоправда”» говорит о “радиоглазе” как об уничтожении расстояния между людьми, как о возможности для трудящихся всего мира не только видеть, но одновременно и слышать друг друга»²⁸.

В своих немых фильмах Вертов разными способами тематизирует акустическое измерение — в частности, подчеркивая тот факт, что его фильмы были смонтированы «не только в зрительном, но и в шумовом, в звуковом отношении»²⁹. «Радиоглаз» является понятием, описывающим симультанное присутствие акустического и визуального измерений, которые друг друга в принципе могут заменить.

Рассмотрим вступительный эпизод «Симфонии Донбасса», обращая особое внимание на определенные аспекты, связанные с вопросами «звуковидения»³⁰.

Фильм представляет собой аудио-визуальную документацию об усилиях Донбасского края по выполнению первой пятилетки индустриализации и коллективизации и, одновременно на мета-уровне, рефлексии о возможностях «звукового кино». В противоположность иллюстративно-натуралистическому использованию, звуковые и изобразительные элементы в «Симфонии Донбасса» разрабатываются равноправно и приводятся посредством монтажа в сложные взаимоотношения. Разделение изобразительной и звуковой концепций проявляется уже в том, что до «визуального» варианта³¹ 1930 года Вертов пишет в 1929 году сценарий, в котором он особенно интенсивно продумывает новый элемент «звука» в аудио-визуальном союзе медиа: «Тикают часы.

Сначала тихо. Постепенно громче. Еще громче. Непереносимо громко (чуть ли не удары молота). Постепенно тише до среднего, четко слышимого уровня. Будто удары сердца, только значительно громче.

Чьи-то шаги приближаются по лестнице снизу вверх. Проходят мимо. Стихают. Тикают часы. Снова приближаются шаги. Подходят вплотную. Остатываются. Тикают часы, как удары сердца.

Первый удар церковного колокола. Звон затихает, уступая тиканью часов. Второй удар церковного колокола. Звон затихает, снова уступая тиканью часов. Третий удар церковного колокола, переходящий в постепенное развертывание церковного праздничного перезвона.

[...]

Тикают часы, как удары сердца. Что-то начинает передавать радиотелеграф. Начинаем слышать сердце завода — силовую станцию. Пульс силовой станции исполняется поочередно разными группами инструментов. Этот электрический пульс мы слышим долго под землей и в шахтах, и у доменных печей, и во всех других цехах завода. Биение электрического пульса усиливается общей работой всех групп ударных и прочих инструментов, после чего начинает ослабевать в громкости, и вот уже слышно издали. Что-то передает радиотелеграф»³².

В противовес предыдущему фильму Вертова «Человек с киноаппаратом», в «Симфонии Донбасса» возникает образ радиотелеграфистки, лицо которой дается крупным планом прежде всего в состоянии слушания. Кадры с изображением молодой женщины, которая сидит в наушниках перед пультом управления, можно расшифровать по-разному. Эта амбивалентность связана с нереалистической конструкцией пространства, представленного в традиции монтажной эстетики как искусственно сфрагментированное, что усложняет ориентацию для зрителя. С одной стороны, женщину можно опознать в контексте *производства* фильма как ответственного за звукозапись члена коллектива; с другой стороны, в контексте *восприятия* фильма она функционирует как идентификационная фигура для кинопублики и является своего рода «интерфейсом».

В процессе саморефлексии «радиоглаза» подчеркивается аудио-визуальный союз кино и радио. Фильм начинается с передачи собственной звуковой дорожки по радио. Кажется, что кинозритель видит то, что слышит женщина в наушниках. Диктор по радио объявляет: «Слушайте. Слушайте. Говорит

Ленинград... РВ 3... РВ 3... Волна 1000 метров. Передаем марш “Последнее воскресенье” из фильма “Симфония Донбасса”. Сразу после слов диктора следует кадр в студии с дирижером у микрофона. Музыка здесь показывает в измерении своей технической воспроизводимости и за счет ее тематизации в изображении освобождается от традиционной функции сопровождения в кино.

Решающее изменение в вертовских кадрах отличает переход от изображения говорящих, поющих фигур голливудских «talkies» к изображению слушающей фигуры. Через ее визуальное изображение осуществляется не только разделение изображения и звука — этот прием ведет также к разъединению органической целостности человеческой фигуры, отделению тела от голоса и, тем самым, к своеобразному «обестелесниванию» звука.

Так как источник остается невидимым, многие звуки оказываются неоднозначными: сложно решить, имеется ли в виду при отсчете временного такта «тикание часов», упомянутое в сценарии, или всё же стук метронома — ассоциация, которая становится возможной за счет тематизации музыки. Возможно также, что на метафорическом уровне мы имеем здесь дело с биением электрического пульса, о чём также упоминается в сценарии. Как визуальный ряд, так и фонограмма у Вертова создаются монтажом или наслоением совершенно разных, не связанных между собой, симультанно существующих пространств. Фонограмма характеризуется резкими звуковыми разрывами — примером тому может служить музыка марша, которая неоднократно прерывается абсолютной тишиной.

Откуда исходит звук — главный вопрос, возникающий в ситуации обестелеснивания звука. Локализация звука у Вертова представляет, по-видимому, проблему и для изображенной в состоянии слушания фигуры. Женщина время от времени оглядывается по сторонам, как будто она — также как и кинопублика — ищет источник звука. Интересно, что в конце этого эпизода, целью которого является демистификация церкви, мы видим женщину уже без наушников, когда она лепит бюст Ленина³³. Этот кадр наталкивает на различные размышления. Взгляд радиослушательницы отличается от «вооруженного» взгляда киноглаза, исследующего в «Человеке с киноаппаратом» мир зрительных явлений. Здесь скорее возникает ощущение, что слушание приводит женщину к внутреннему, созерцательному зрению и порождает вдохновение, находящее свое выражение в творческом акте — в создании скульптуры, представляющей собой символическое воплощение нового политического порядка.

На метафизическом уровне в «Симфонии Донбасса» противопоставляются православная церковь и социалистическое государство. Художественная инсценировка этой оппозиции напоминает известную сентенцию «Религия — опиум для народа», а в отношении кино — иллюстрацию статьи Льва Троцкого «Водка, церковь и кинематограф» (1923), в которой кино рассматривается как конкурент церкви и кабака: «Кинематограф развлечет, просветит, поразит воображение образом и освободит от потребности переступить церковный порог. Кинематограф — великий конкурент не только кабака, но и церкви. Вот орудие, которым нам нужно овладеть во что бы то ни стало!»³⁴

После пролога в фильме следуют кадры, которые показывают Россию, находящуюся под гипнозом церковной и царской власти. Изображения религиозного и монархического культа (царские монограммы, церковные колокола, статуи Христа, молящиеся верующие) чередуются с изображениями шатающихся, еле держащихся на ногах пьяных. Кульминацией эпизода является разрушение церкви и превращение ее в социалистический клуб.

Процесс разрушения усиливается специфическими средствами кино: применяется прием ускорения и замедления изобразительного и звукового рядов, камера приходит в движение — это может быть параллельное церковным колоколам раскачивание или же шатание вместе с пьяными. За счет призматического преломления создается впечатление, что культовое сооружение церкви распадается. Религиозные изображения начинают вибрировать, кружиться и растворяться. Воздействие визуального ряда усиливается звуком барабанной дроби. В конце эпизода дана серия кадров в обратном движении — мы видим новые социалистические символы (знамена, красные звезды и т.п.), взлетающие снизу на шпиль колокольни. Таким образом, религиозная конверсия находит свое завершение.

Дзига Вертов в своих теоретических текстах и манифестах противопоставляет отвергаемой им художественной драме, гипнотически действующей на бессознательное, собственный документальный метод, который через факты должен воздействовать на сознание: «Одурманить и внушить — основной метод воздействия художественной драмы — роднит ее с воздействием религиозного порядка и позволяет некоторое время держать человека в возбужденно-бессознательном состоянии»³⁵. Однако в иконоборстве, реализованном в фильме, церковь и социалистическое государство вступают в амбивалентное отношение субституции³⁶, при котором на советскую власть переносятся не только религиозные традиции сакрализации, но и сам документальный метод кажется зараженным галлюцинационным одурманиванием.

ВИДИМАЯ НЕВИДИМОСТЬ ГОЛОСА

Та переходная ситуация, в которой изменения кинотехники совпали со сменой эстетических и политических парадигм, в области игрового кино находит свое наглядное выражение в фильме «Одна» Григория Козинцева и Леонида Трауберга (1931). Первый фильм двух режиссеров после ФЭКСа является переходным во многих отношениях. Он уже не немой, но еще и не совсем звуковой, он уже уходит от концепции авангардного кино, но еще не во всё отвечает новому реалистическому направлению.

В 1929 году, когда в марте А. Шорин впервые показал в Ленинграде свои экспериментальные звуковые фильмы, Козинцев и Трауберг начали писать сценарий фильма «Одна», задумывая его как звуковой: «Мы обязательно хотели снимать фильм звуковым. Опыт музыки Шостаковича к “Новому Вавилону” необходимо было продолжать. Как и все наши товарищи, мы были против речи; диалог, казалось нам, вернет экран к сцене. Добытого — силы зрительной поэзии — отдавать было нельзя. Хотелось лишь усилить зрительные образы контрастом со звуковым рядом»³⁷.

С одной стороны, режиссеры ориентировались здесь в традиции авангардного кино на идеи звукового манифеста Эйзенштейна, Пудовкина и Александрова, а с другой стороны, с той же авангардной традицией они вступали в полемические отношения, выражая свой интерес к человеку, к репрезентации человеческой фигуры: «На этот раз было решено взять в герои не множество людей, как это было в нашем последнем фильме, да и в большинстве картин того времени, а только один главный характер, вывести на первый план одного лишь героя — обычную девушку. Заглавие фильма появилось еще до того, как была написана хотя бы строчка сценария. [...] В слове “Одна” теперь трудно услышать что-то странное, привлекающее внимание, но по тем временам название было полемическим. Мы вступали в спор»³⁸.

Сюжет фильма «Одна», обозначающего начало пост-авангардного творчества Козинцева и Трауберга, в общих чертах соответствует новой формирующейся советской мифологии. Молодая учительница Елена Кузьмина, которую играет артистка с таким же именем, мечтает после окончания педагогического техникума выйти замуж и вести красивую и приятную жизнь в Ленинграде. Однако Наркомпрос, вопреки ее «мещанскому» желанию, по распределению отправляет ее на Алтай, в далекую Ойротию. Сначала она предпринимает попытки остаться в центре, но происходит «поворот судьбы», медийную конструкцию которого мне хотелось бы в своем анализе рассмотреть более подробно. В результате учительница меняет свою установку — соглашается уехать и выполнить свое общественное задание в процессе модернизации страны, в повышении общего уровня образования.

В далекой ойротской деревне она превращается в социалистическую героиню. Она *одна* вступает в борьбу против местных кулаков и председателя сельсовета, которые продают колхозную скотину и не дают детям ходить в школу, заставляя их вместо этого работать пастухами. Когда вредители, чтобы расправиться с учительницей, сбрасывают ее с саней и оставляют замерзать в заснеженной степи, деревенская беднота спасает ее: они по радио связываются с центром и учительницу на самолете доставляют в больницу.

Несмотря на политически корректный сюжет, основанный на реальной газетной заметке, после выхода на экран фильм был воспринят достаточно критически из-за особенностей в художественной реализации. Григорий Козинцев пишет: «После “Одной” у нас установилась прочная репутация. Мы считались художниками холодными, погрязшими в стилизации и эстетстве. Комиссия, обследовавшая “Ленфильм”, вынесла нам выговор “за проявленный в съемках формализм”»³⁹.

Эта оценка обращает внимание на амбивалентную структуру фильма⁴⁰, который в нашем контексте вызывает интерес прежде всего как пример перехода от немногого к звуковому кино. Хотя в сценарии фильм был задуман как звуковой, в начале работы оборудования для звуко съемки еще не было. «Одна» снималась как немая картина и озвучивалась позднее, уже после возвращения из экспедиции на Алтай. Елена Кузьмина, исполнительница главной роли, вспоминает: «И вдруг мои режиссеры и учителя, которые были главными противниками слова, которые считали, что слово обкрадывает выразительность движения, заставили меня что-то произнести вслух. Это было равносильно какому-то постыдному поступку. Да и голос у меня был тоненький»⁴¹.

Озвученный фильм производит необычное впечатление, поскольку в нём почти не разговаривают. Так как техника синхронной съемки еще не была достаточно освоена, в звуковом измерении доминируют музыка и шумовые эффекты. Человеческая речь заменяется мимикой и надписями. «Одна» — звуковой фильм с минимальным количеством слов: лишь в некоторых случаях, в доснятых кусках, отдельные реплики реализуются синхронно. О сложностях звукосъемки Козинцев рассказывает в своих мемуарах: «Мы приступили к звукозаписи. В нескольких сценах хотелось усилить решающие места громко сказанной фразой. Однако даже отдельные кадры не удалось снять синхронно: шум камеры заглушал голос. На камеру надели огромный полярный ватник: шум изменил характер, но записывался не менее отчетливо. Тогда была сооружена несуразная будка на колесах, она напоминала по внешности пивной ларек. Внутренность будки обили толстой стеганой байкой противного голубого цвета. В ларек с трудом втаскивали камеру: снимать нужно было через оконное стекло»⁴².

Концепция синхронного звука в «говорящем кино» принципиально связана с представлением о голосе, визуализированном в целостной телесной репрезентации человека, однако в звуковом кино уже с самого начала можно наблюдать разные формы «акусматического голоса» (*voix acousmatique*). Французский теоретик «audio-vision» Мишель Шион определил его как обестелесненный голос, который можно только слышать, не видя при этом, откуда он идет⁴³. Это свойственно, в частности, таким акустическим медиа, как радио, телефон или граммофон. Если эти медиа становятся объектом изображения в кино, отношения между тем, что видно, и тем, что слышно, усложняются. Возникает парадоксальный эффект видимой невидимости голоса, причем впечатление видения у Козинцева и Трауберга подготовлено необыкновенными, пересветленными съемками «белого на белом», создающими суггестию появления звука из света.

Своеобразное звуковое решение в фильме «Одна» заключается в поднимающемся над улицами и площадями города голосе, исходящем из громкоговорителя⁴⁴. В особо важные моменты этот радиоголос — почти как греческий хор⁴⁵ — вмешивается в действие, комментирует его и даже вызывает поворот судьбы.

Бестелесный голос из громкоговорителя кажется вездесущим и всезнающим — личные заботы через него переводятся в общее измерение. В двух местах этот голос сверху, напоминающий своей интонацией дикторский голос, играет решающую роль в развитии сюжета. В конце фильма через радиосоединение устанавливается связь между центром и периферией, что делает возможным организацию спасения учительницы: «Слушайте, слушайте! На Алтае умирает учительница Кузьмина. Только немедленная операция может спасти ее».

Хотелось бы обратить особое внимание на ситуацию, которая в развитии сюжета ведет к перемене установки учительницы и заставляет ее принять решение уехать на периферию. На фоне песни Дмитрия Шостаковича «Какая хорошая будет жизнь»⁴⁶, иронически «озвучивающей» мечты Кузьминой о счастье, радиоголос на огромной площади как бы вступает в драматический

контакт с учительницей. Молодая женщина на призыв к личной ответственности за строительство социализма сначала реагирует упрямо и сопротивляется: «Товарищи! Решается судьба не одного, не сотен, а миллионов людей. В этот момент перед каждым стоит вопрос: что ты сделал, что ты делаешь и что ты будешь делать?»

— Я буду жаловаться!»

Тем самым начинается столкновение с бюрократической властью Наркомпроса, предваренное эпизодом, который ставит в центр внимания другой технический медиум бестелесных голосов, а именно — телефон. Так как телефоном можно пользоваться и в частных целях, ему в иерархии технических медиа отводится более низкая позиция, чем коллективному медиуму радио. По пути в Наркомпрос Кузьмина проходит мимо телефонной будки, в которой молодой человек разговаривает о своих повседневных заботах (еда, няня и т. п.), связанных с мещанским бытом. То, что голос внутри можно услышать снаружи, противоречит реалистическому способу изображения. Сцена несинхронная, она сначала снималась как немая и только впоследствии была озвучена разговором⁴⁷.

В случае Кузьминой частный характер ее телефонного разговора — она обращается к своему жениху и просит его совета — обозначается в надписях и через жестикуляцию и мимику, а на фонограмме сопровождается звуками радиожумов, неразборчивых чужих разговоров и стуком пишущих машинок, отсылающим как раз на уровень коммуникации с бюрократической властью. На этом уровне мы имеем дело с полувоплощенным голосом власти: мы хоть и видим руководительницу отдела Наркомпроса, к которой Кузьмина заходит в кабинет, но только со спины, без лица. Таким образом ее голосу придается более высокий статус: можно услышать за кадром, как она диктует резолюцию в ответ на заявление Кузьминой. В этом тексте и бюрократический голос вступает в драматическое взаимодействие с учительницей, риторическими средствами заставляя ее испытывать чувство стыда, что в конце концов вызывает изменение в ее поведении и инициирует перерождение в социалистическую героиню: «Труссы, любители комфорта, враги власти Советов — не нужны на местах. Поэтому, если возможно, оставьте учительницу Кузьмину, не желающую ехать в Сибирь, здесь...» Учительница рвет бумагу резолюции, которая ей позволяет остаться в Ленинграде. Здесь дана синхронная реплика, — она говорит взволнованным голосом: «Я поеду!»

В фильме «Одна» обестелеснивание придает радиоголосу особую власть над происходящим. Поскольку его конкретного носителя никогда не видно, радиоголос в иерархии медиа занимает самую высокую позицию. В табуировании визуальной репрезентации божественного в большинстве ритуалов и религий Мишель Шион опознал истоки «акусматического голоса» как нелокализуемого голоса⁴⁸. У Козинцева и Трауберга проводится параллель между таинственным радиоголосом и голосами шаманов, зачаровывающими население Алтая своим гипнотическим пением⁴⁹. Архаические заклинания шаманов заменяются магией техники и мифологией электричества. Таким образом, как и у Вертова, снимается противопоставление сакральной и про-

фанной сфер, и в процессе субституции происходит сакрализация невидимого голоса советской власти⁵⁰. Но, в отличие от Вертова, голос из громкоговорителя в игровом кино Козинцева и Трауберга является редуцированным вариантом «акустического голоса», который все-таки находит свое воплощение — его можно локализовать в очертаниях технической аппаратуры, выступающей в роли некоего сверхперсонажа.

В ситуации перехода от немого к звуковому кино такая необыкновенная медиальная инсценировка власти открывает особый, отстраненный взгляд на фигуру вождя, сменяющую голос из громкоговорителя, т. е. на ту абсолютную звезду, с которой, следуя Ги Дебору, в тоталитарном обществе каждый должен или магически себя идентифицировать, или исчезнуть.

Перевод с немецкого Елены Шёнфельд

¹ J. Crary. *Spectacle, Attention, Counter-Memory* // October. The second decade, 1986—1996 / R. Krauss et al. (Ed.). Cambridge, Mass.; London, 1997. P. 420.

² См.: B. Groys. *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion*. München, 1988. О восприятии вагнеровской традиции Gesamtkunstwerk в России см. также: *Gesamtkunstwerk. Zwischen Synästhesie und Mythos* / H. Günther (Hg.). Bielefeld, 1994.

³ G. Debord. *La société du spectacle*. Paris, 1992. P. 59.

⁴ См., напр.: S. Zielinski. *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*. Reinbek, 1989; M. Chion. *Audio-Vision. Sound on Screen* / Edited and translated by C. Gorbman with a foreword by W. Murch. New York, 1994.

⁵ См.: Э. Лемберг. *Кинопромышленность СССР. Экономика советской кинематографии*. М., 1930.

⁶ См. таблицу о развитии кинопроизводства в период 1918—1941 гг. в кн.: *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents* / R. Taylor, I. Christie (Ed.). Cambridge, Mass., 1988. P. 424. Источник статистики см. в кн.: *Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог*. Т. 1—2. М., 1961. С 1936 года в Советском Союзе немые фильмы не производились.

⁷ *Культурное строительство СССР. Статистический сборник*. М., 1956. С. 300—301.

⁸ Г. Александров. *Эпоха и кино*. М., 1976. С. 114—115.

⁹ В январе 1927 года в Ленинграде и в Москве состоялись гастрольно-демонстрация немецкого аппарата звукового кино «Три Эргон» (см.: *Летопись российского кино. 1863—1929*. М., 2004). Об этих гастролях-демонстрациях также свидетельствуют стихи поэта Алексея Крученых «Говорящее кино (Три Эргон)»: «В “Доме Союзов” / кинематографа новая эра — / во всеуслышанье / заговорили / Три Эргон.» (А. Крученых. *Говорящее кино*. М., 1928. С. 5.)

¹⁰ О технологии советского звукового кино см.: Н. Анощенко. *Звучащая фильма в СССР и за границей*. М., 1930; *Звуковое кино. Сборник статей*. М., 1930.

¹¹ См.: В. Михалкович. *Изобразительное повествование в звуковом кино* // *Экранные искусства и литература. Звуковое кино*. М., 1994. С. 19—49.

¹² См.: Б. Эйхенбаум. *Проблемы кино-стилистики* // *Поэтика кино*. М., 1927. С. 13—52.

¹³ Подробнее о проблематике внутренней и внешней речи см.: *I. Christie*. Soviet Cinema. Making Sense of Sound // Screen. July/August 1982. Vol. XXIII. №. 2. P. 34—49.

¹⁴ *С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. Александров*. Будущее звуковой фильмы. Завявка (1928) // С. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Т. 2. М., 1964. С. 316.

¹⁵ См.: *М. Chion*. La voix au cinéma. Paris, 1982. P. 127—128.

¹⁶ О понятии «фантазматического тела» см.: *М. А. Doane*. The Voice in the Cinema. The Articulation of Body and Space // Yale French Studies. 1980. №. 60 (Cinema / Sound). P. 33—50.

¹⁷ *Д. Вертов*. Ответы на вопросы (1930) // Д. Вертов. Статьи, дневники, замыслы. М., 1966. С. 124.

¹⁸ Некоторое соответствие документальной установке Дзиги Вертова можно наблюдать у Белы Балаша, который развил в своей книге «Der Geist des Films» («Дух фильмы», 1930) теорию акустической физиогномики, получившую резонанс и в Советском Союзе. Основные положения своей теории Балаш опубликовал в статье «Одно убеждение» в советском сборнике статей, посвященном звуковому кино (см.: Звуковое кино. М., 1930. С. 89—95).

¹⁹ *Д. Вертов*. Доклад на Первой всесоюзной конференции по звуковому кино (1930) // Из истории кино. Материалы и документы. Вып. 8. М., 1971. С. 184.

²⁰ См.: *Д. Вертов*. Первые шаги (1931) // Д. Вертов. Статьи, дневники, замыслы. С. 127—130.

²¹ См.: *Д. Вертов*. Обсуждаем первую звуковую фильму «Украинфильм» — «Симфония Донбасса» // Там же. С. 125—127.

²² *Д. Вертов*. Доклад на Первой всесоюзной конференции по звуковому кино. С. 184.

²³ *Д. Вертов*. Автобиография // Из истории кино. Материалы и документы. Вып. 2. М., 1959. С. 29.

²⁴ О восприятии итальянского футуризма в России см.: *Г. Тастевен*. Футуризм. (На пути к новому символизму). С приложением перевода главных футуристических манифестов Маринетти. М., 1914.

²⁵ См.: *Е. Бобринская*. Футуризм. М., 2000. С. 34—35.

²⁶ О деятельности Арсения Аврамова см. статьи Н. Изволова и Е. Петрушанской в этом сборнике.

²⁷ *А. Крученых*. Фонетика театра. М., 1923. С. 15. О соотношении зауми и фотогении см.: *М. Ямпольский*. Мифология звучащего мира и кинематограф // Киноведческие записки. 1992. № 15. С. 80—109.

²⁸ *Д. Вертов*. От «киноглаза» к «радиоглазу» (Из азбуки киноков) // Д. Вертов. Статьи, дневники, замыслы. С. 115.

²⁹ Там же. В 1925 году Вертов посвятил тематике радио свою «Радио-Киноправду» («Киноправда» № 23).

³⁰ Подробный анализ фильма см.: *L. Fisher*. Enthusiasm. From Kino-Eye to Radio-Eye // Film Quarterly. 1977. №. 2. P. 25—34. Кроме того, о дискуссиях вокруг фильма см.: *G. Roberts*. Forward Soviet! History and Non-fiction Film in the USSR. London; New York, 1999 (особенно главу «The Impact of Sound and Documentalism»). P. 92—107).

³¹ *Д. Вертов*. «Симфония Донбасса» («Энтузиазм») // Д. Вертов. Статьи, дневники, замыслы. С. 283—284.

³² Д. Вертов. Звуковой марш (Из фильма «Симфония Донбасса») // Там же. С. 280—283.

³³ L. Fisher. Op. cit. P. 29.

³⁴ Л. Троицкий. Водка, церковь и кинематограф // Л. Троицкий. Вопросы быта. Эпоха «культурничества» и ее задачи. М. [1924]. С. 48.

³⁵ Д. Вертов. Киноглаз // Д. Вертов. Статьи, дневники, замыслы. С. 92.

³⁶ Амбивалентность отношений находит свое выражение также в программном названии исполненного в фильме марша «Последнее воскресенье».

³⁷ Г. Козинцев. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. М., 1982. С. 192.

³⁸ Там же. С. 187, 189.

³⁹ Там же. С. 203.

⁴⁰ Е. Добин пишет о «стилевой разноречивости» фильма. См.: Е. Добин. Козинцев и Трауберг. М., 1963. С. 120.

⁴¹ Е. Кузьмина. О том, что помню. М., 1989. С. 252—253.

⁴² Г. Козинцев. Указ. соч. С. 199. О проблематике звуко съемки см. также книгу об операторе фильма «Одна» (Я. Бутковский. Андрей Москвин, кинооператор. СПб., 2000. С. 115—120).

⁴³ M. Chion. La voix au cinéma. P. 25—33.

⁴⁴ О роли громкоговорителя в фильме см.: Н. Нусинова. «Одна», СССР (1931) // Искусство кино. № 12. 1991. С. 162—164.

⁴⁵ См.: E. Margolit. Der sowjetische Stummfilm und der frühe Tonfilm // Geschichte des sowjetischen und russischen Films / C. Engel (Hg.) unter Mitarbeit von E. Binder, O. Bulgakowa, E. Margolit, M. Segida. Stuttgart; Weimar, 1999. S. 54.

⁴⁶ Песня не только иллюстрирует развитие сюжета, но отчасти и заменяет авторскую речь или речь персонажей. Особого внимания заслуживают инновативные аспекты в музыке Дмитрия Шостаковича для фильма «Одна». Рядом с композициями для большого оркестра и профессиональных певцов композитор использует также обертоновое пение, шарманку и — впервые в кино — электромагнитный инструмент «Терменвокс». К развитию киномузыки в творчестве Шостаковича см.: K. Meyer. Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Bergisch Gladbach, 1995 (особенно S. 138—141).

⁴⁷ См. рецензию на фильм: В. Сутырин. От интеллигентских иллюзий к реальной действительности // Пролетарское кино. 1931. № 5. С. 14—24. Подробный анализ нереалистических приемов соотношения звука и изображения см.: K. Thompson. Early Sound Counterpoint // Yale French Studies. 1980. № 60. P. 115—140. Кроме того, о роли телефона в поздне-сталинском кино см. статью Свена Спикера в этом сборнике.

⁴⁸ См.: M. Chion. La voix au cinéma. P. 27.

⁴⁹ Режиссеров критиковали за то, что они в своих документально-этнографических съемках задействовали настоящих шаманов, им рекомендовали лучше использовать актеров или студентов. См.: Н. Нусинова. Указ. соч. С. 164.

⁵⁰ О психоаналитической интерпретации «акустического голоса» как опоры тоталитарного порядка см.: S. Žižek. Liebe Dein Symptom wie Dich selbst! Jacques Lacans Psychoanalyse und die Medien. Berlin, 1991. S. 58—63.