

К. Э. Разлогов

Продолжатель великой традиции

Казарян Р. Эстетика кинофонографии. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», Роф «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011

Аннотация: в статье книга Р. Казаряна «Эстетика кино» рассматривается как продолжение традиции отечественного искусствоведения, связанной с тем, что о закономерностях творчества серьезно размышляют и пишут люди, непосредственно создающие художественные произведения. Отмечается новаторство автора книги в анализе звука, в подходе к кинофонографии с точки зрения синтеза звука и изображения. Как плодотворные оцениваются предлагаемый им пространственный подход и его размышления о соотношении пространства диегезиса (того мира, который показывает в произведении) и пространства зрительного зала.

Ключевые слова: искусствознание, творчество, искусство кино, кинофонография, фонограмма, стереозвук, синтез, пространство («внекадровое», диегезиса, зрительного зала), психофизиологии слуха, акустическая образность.

Книга композитора, профессора ВГИКа, заслуженного деятеля искусств Российской Федерации Р. Казаряна «Эстетика кинофонографии» продолжает, казалось бы, почти угасшую великую традицию отечественного искусствоведения, связанную с тем, что о закономерностях творчества серьезно размышляют и пишут люди, непосредственно создающие художественные произведения. Особенно это касалось молодого искусства кино, теорию которого нужно было создавать буквально по мере того, как разворачивались реальные поиски в том или ином направлении. Здесь, конечно, трудно переоценить вклад Льва Кулешова, Сергея Эйзенштейна, Дзиги Вертова, Юрия Тынянова и Виктора Шкловского и ряда других мастеров, которые не только анализировали особенности собственного творчества, но и ставили его в контекст общеэстетических и общехудожественных закономерностей.

Исследование Р.А. Казаряна безусловно вписывается в этот ряд в первую очередь потому, что автор черпает свое вдохновение из двух животворных источников. Первый из них — обширная теоретическая литература, от Эйзенштейна, Ж. Эпштейна и Э. Вюйермоза до К. Метца, Н. Берча и Ж. Делеза, с одной стороны, и Л. Козлова, Н. Клеймана и автора этих строк, с другой. Второй, не менее, а быть может и более важный источник, — собственный опыт Р. Казаряна, звукооператора и звукорежиссера, создателя фонограмм многих известных фильмов, в том числе ставших эталонными в развитии отечественного кинематографа. Среди его работ такие разнородные картины, как «Легенда о Тиле» А. Алова и В. Наумова, «Бег иноходца» С. Урусевского, «Кентавр» В. Жалакявичуса, «Преступление и наказание» Кулиджанова. Казарян был

звукорежиссером первого отечественного фильма в формате Dolby Stereo «Мать» Г. Панфилова. Это произведение было удостоено специального приза Каннского кинофестиваля за художественные достижения, среди которых звук, безусловно, занимал одно из основных мест.

Не буду перечислять все награды Роланда Артаваздовича. На его счету их множество, включая и премии конкурирующих отечественных киноакадемий «Ника» и «Золотой Орел». Напомню только о его преподавательской работе, коль скоро мы с ним параллельно преподаем на Высших курсах сценаристов и режиссеров (с 1970-х гг.) и во ВГИКе: он — звуковое решение фильма, а я — историю мирового кино. С тем большим интересом я раскрыл эту книгу (хотя и с некоторым чувством вины, поскольку не успел прочесть ее в рукописи). В условиях большой загруженности, связанной в первую очередь с работой в Российском институте культурологии и с подготовкой Московского международного кинофестиваля, выбрать время на спокойное чтение фундаментального научного исследования не так-то просто. Пусть и с опозданием, но «Эстетику кинофонографии» я, наконец, «проглотил» — буквально на одном дыхании в самолете, летевшем по маршруту Гонконг-Париж.

Меня сразу поразило то, насколько глубоко в книге рассматривается звуковая партитура фильмов. Если в размышлениях о строении фильма в целом автор следует традициям мировой и отечественной кинотеории, то в анализе звука он выступает новатором и безжалостно обнажает недостаточное внимание к акустическим особенностям фильма и его восприятия, к структуре звукового решения, характеризующее подавляющее большинство киноведческих работ, не говоря уже о кинокритике.

Помимо классиков, Р.А. Казарян находит точные опоры в фундаментальном труде Зофи Лиссы «Эстетика киномузыки». Говоря преимущественно о музыкальных решениях, польская исследовательница рассматривает их достаточно широко в контексте фонограммы в целом. В плане методологии Казарян опирается на работы по структурному анализу фильма: от первопроходческих прозрений С. Эйзенштейна и экскурсов в кино лингвиста Р. Якобсона через ставшие уже классическими книги француза К. Метца о кино к постструктуралистским размышлениям Ж. Делеза.

В чем же новизна подхода Р. Казаряна к кинофонографии? В первую очередь в том, что он рассматривает ее с точки зрения синтеза звука и изображения. Именно поэтому он столь часто ссылается (особенно в финальной части своего исследования) на эйзенштейновский «Вертикальный монтаж». А раз синтез, то значит сосуществование и соединение двух разнородных в принципе типов материалов — зрительных и слуховых раздражителей — в создании и осознании единого образа мира. Плодотворным оказывается предлагаемый автором пространственный подход, коль скоро как изображение, так и звук в конечном итоге отражают и воссоздают особенности и реального, и виртуального пространства.

В связи с этим мне хотелось бы сделать одно терминологическое (на мой взгляд, существенное) замечание. В книге постоянно используется термин «предкамерное пространство», которое по-своему воплощается в изображении, с одной стороны, и в звуке, с другой. Понятие «предкамерный» я в свое время широко использовал в своих работах (в частности, в книге «Искусство экрана: проблемы выразительности», изданной в 1982 г.). Там я писал о «предкамерных материалах» как одном из основных параметров экранной экспрессии (этот фрагмент Р. Казарян как раз и цитирует). При этом я специально не оговаривал (а точнее — и не подумал о том), что *предкамерным* по сути оказывается только изображение. В случае звука следует говорить об *околокамерном* пространстве, т. е. о пространстве, окружающем камеру со всех сторон, а не только с той стороны, которая в тот или иной момент находится перед объективом.

Традиционно в киноведении различается внутрикадровое и закадровое пространство, откуда выражение «голос за кадром». Р. А. Казарян идет дальше и посвящает отдельную главу «внекадровому» пространству. Из авторского анализа следует, что фонограмма, в отличие от визуального облика, включает и внутрикадровое, и внекадровое пространство (в едином комплексе).

Это важно потому, что именно фонограмма дает возможность ощутить объем и масштабы

пространства, а также его структуру, что неоднократно подчеркивает Р. А. Казарян, подтверждая свой анализ конкретными кинематографическими примерами; пространство не ограничивается ни тем, что «видит» объектив, ни тем, что находится перед камерой — ограничивается оно лишь степенью чувствительности слуховых органов. Именно поэтому понятие «околокамерное пространство» мне кажется предпочтительным.

Плодотворными представляются размышления о соотношении пространства диегезиса (т. е. того мира, который показывается в произведении, независимо от того, является ли он порождением творческого воображения или основан на неких реальных документальных съемках) и пространства зрительного зала. Особенно ярко, как справедливо полагает Р. Казарян, это проявилось в эпоху внедрения Dolby Stereo, когда все пространство зала стало наполняться звуками, которые могли теперь раздаваться и восприниматься как бы со всех сторон.

Вообще нужно сказать, что книга Р. А. Казаряна особенно актуальна, как он об этом пишет и сам, в нынешней ситуации, когда за несколько десятилетий феномен стерео из технического трюка превратился в необходимую составляющую кинематографической выразительности. После некоторого затишья в 1960–1970-е гг. все более изощренные формы стереозвука, а затем, уже на цифровой основе, и трехмерное изображение неожиданно активно вторгаются в кинематографическое творчество. Причем, что характерно, вторжение началось не с изображения, а со звука. На памяти у среднего и старшего поколений кинематографистов массовое использование стерео и превращение его в необходимую часть оснащения современного кинозала пришло с системой Dolby именно в период кризиса отечественного кинопроката. Вся техника звукозаписи и звуковоспроизведения мгновенно устарела. Возрождение системы проката во второй половине 1990-х гг. было связано с кинотеатрами нового поколения, оснащенными аппаратурой для воспроизведения различных систем современной стереофонии, уже многоканальной и воссоздающей подлинную объемность звучания.

Незримое слышимое пространство стало многомерным и сопряжение его с трехмерным изображением — одна из сложнейших технических задач современного высококачественного кинопроизводства. Об этом свидетельствует, в частности, множество премий, которые получают звукорежиссеры и звукоинженеры — творцы акустической образности, и постепенная дифференциация этой профессии. В этом контексте Р. Казаряна предстает своеобразным человеком-оркестром, который самостоятельно создает звуковой образ мира в ус-

ловиях, когда технически этот набор профессий все более и более дифференцируется.

С данной точки зрения интересно отметить размышления автора о психофизиологии слуха, о вопросах звуковосприятия и звуковоспроизведения и особенностях технического оснащения, позволяющего воспроизводить и видоизменять разного рода звучания. Р. Казарян не без оснований утверждает, что любое техническое вмешательство в естественные процессы порождает иное качество звука, нежели его природное звучание. Отсюда, кстати, весьма сложное взаимодействие между старомодными пластинками и аудиодисками, концертным исполнением и его радиотрансляцией, а также различие восприятия музыки в разных залах, где может быть разная акустика (что опять-таки объяснено в книге), и в той или иной форме воспроизведения с микрофоном или без. При этом оценка качества может изменяться во времени, как о том свидетельствует рокировка в ходе полемики по поводу соотношения качества звука на традиционных пластинках и в цифровой записи: сначала показалось, что «очищенный» цифровой звук безусловно лучше воспроизведения на виниловых пластинках; в последние годы, наоборот, «винил» ценится как редкость значительно выше распространенной «цифры».

Есть еще одна особенность, которой Р. Казарян касается лишь вскользь, но которая заслуживает большего внимания с эстетической точки зрения. Имеется в виду феномен старения фонограмм, что связано именно с влиянием той или иной аппаратуры и записи на нее. Для историков кино и людей, занимающихся такой наукой, как фильмология, очевидно, что разного рода перезаписи звука суть изменения характера самого произведения; звучание фильмов, записанных на аппаратуре 1930-х гг., в корне отличается от звучания фильмов 1960–1970-х гг. и 1980–1990-х гг. Опытное ухо без труда различит, когда именно была записана та или иная фонограмма, так же как женский глаз определит время действия фильма по длине юбок и характеру причесок.

В исторической перспективе это очень важная особенность фонограмм, которая во многом влияет на психологию восприятия произведений классических, для которых дефекты записи (как в

живописи кракеллюры, т. е. трещины в красочном слое), приобретают особую ценность, так как доказывают «древность» того или иного произведения.

В кино, конечно, стремительное развитие технической основы фиксации звука и изображения, при котором в последние годы вся система записи трансформируется радикально каждые 3, 4 или 5 лет, предстает в несколько ином ракурсе, нежели в традиционных искусствах, но также заслуживает пристального искусствоведческого внимания, хотя касается не столько особенностей художественного решения фильма, сколько особенностей его восприятия в свете специфики техники, которая зачастую не воспринимается как некая самостоятельная сила в формировании эстетического качества.

В области изображения мы можем довольно четко определить различия между черно-белым и цветным, в результате чего современные черно-белые картины зачастую воспринимаются как «старые». Это особенно ярко проявилось в зрительской судьбе фильма «Артист», когда иные зрители требовали у администрации кинотеатра возврата денег за показ старого черно-белого и немного фильма. При этом мы достаточно редко воспринимаем различные формы цветовоспроизведения (скажем, «Техникоколор» и «Истманколор») как разные изобразительные языки. В случае звука также для нетренированного уха гомогенность звукозаписи не позволяет четко разделить по времени и технике записи не столько фильмы, сколько их фонограммы. Подход, предлагаемый в книге Р. А. Казаряна, дает принципиальную возможность решить и эту актуальную для киноведения задачу.

В целом книга важна и как своеобразный итог размышлений по поводу кинофонографии, и как указание путей дальнейшего изучения данной важнейшей части кинематографической выразительности, которой до последнего времени уделялось недостаточно внимания (чего не скажешь о кинематографической практике). Поэтому закономерно, что именно практик наиболее остро ощутил недостатки теории. В этом смысле работа Р. Казаряна представляется не только первопроходческой, но и чрезвычайно перспективной для развития дальнейших исследований.

Список литературы:

1. Казарян Р. А. Звуковая перспектива. М., 1992.
2. Казарян Р. Звуковой кинообраз мира на рубеже нового века. М., 2000.

References (transliteration):

1. Kazaryan R.A. Zvukovaya perspektiva. M., 1992.
2. Kazaryan R. Zvukovoy kinoobraz mira na rubezhe novogo veka. M., 2000.