

НИКОЛАЙ ИЗВОЛОВ

ИЗ ИСТОРИИ
РИСОВАННОГО ЗВУКА В СССР,
ИЛИ МЕДИА БЕЗ МЕДИУМА

Если внимательно изучить факты, оставшиеся по тем или иным причинам малоизвестными, можно заметить странную закономерность: подобно всеобщей истории человечества, история кино развивается циклически. И, когда начинается новая фаза кинематографического развития, технические открытия, как правило, предшествуют эстетическим. Это касается истории кино вообще и истории звукового кино в частности.

Говоря об истории кино, обычно имеют в виду исключительно фильмы, снятые на пленку при помощи фотографической техники, т. е. негативно-позитивного процесса, запечатлевающего физическую реальность. К сожалению, до сего дня очень мало написано о другой, не менее выразительной и значительной кинематографической технике «оптического периода», призванной синтезировать новую, доселе не существовавшую среду, как визуальную, так и акустическую. Кажется, единственным известным режиссером этого направления считается канадский мультипликатор Норман Мак-Ларен. Тем не менее он был далеко не единственным и совсем не первым, кому пришла в голову эта идея.

Интересно то, что теоретики кино эту возможность даже не формулировали. Бела Балаш, один из самых проницательных исследователей, писал в 1945 году: «Звук не может быть изображен. На экране появляется изображение актера, но не изображение его голоса. Звук не изображен, а воспроизведен, он может звучать несколько измененно, но обладает той же реальностью»¹. То есть природа звука приравнивалась к природе человеческого голоса или природе музыки, акустика и коммуникация не разделялись. Любопытно: «видимый человек» при таком подходе «изображался» на киноплёнке или «воспроизводился» на ней? Странно еще и то, что именно Бела Балаш принимал участие в создании как минимум двух фильмов, озвученных при помощи так называемого «рисованного» (а также «графического», «бумажного», «мультипликационного», «синтетического», «искусственного» и т. д.) звука.

Среди существующих обзорных материалов нужно указать также главу из книги «Мультипликационный фильм»², написанную С. Бугославским, и главу из книги И. Иванова-Вано «Кадр за кадром»³, где в общих чертах объясняются принципы искусственной фонограммы, к сожалению, в основном технические. В статье «Момент оживления спящей идеи»⁴ автор попытался истолковать философскую идею «рисованного звука».

Итак, кто же был первооткрывателем? Понятно, что это не могли быть кинематографисты — до появления звукового кино они никогда не размышляли о теории звука.

В изобретение и разработку «рисованного звука» наиболее ценный вклад внесли всего четыре человека:

Арсений Авраамов — композитор и музыкальный теоретик, изобретатель универсальной музыкальной 48-тоновой системы «Welttonsystem» (иначе — «U.T.S.»);

Евгений Шолпо — инженер, технический изобретатель, разрабатывавший аппарат для искусственного исполнения музыки;

Борис Янковский — акустик;

Николай Воинов — оператор мультипликации.

Октябрь 1929 года в качестве даты рождения самой идеи с удивительным единодушием отмечают все мемуаристы, даже Б. Янковский, не присутствовавший при этом. На авторство никто открыто не претендовал — возможно, потому, что первым эту мысль высказал М. Цехановский (это обозначено в статье А. Аврамова «Синтетическая музыка»⁵).

Авраамов был единственным, кого не интересовал собственно технический аспект. Его влекла возможность исследования первоосновы как оптического изображения, так и звука, становящегося музыкой и голосом. Такой первоосновой для него были простейшие формы евклидовой геометрии — квадраты, треугольники и круги, из которых складывается не только любая визуальная форма, но также и оптическая фонограмма любой формы на киноплёнке.

Каждый из трех остальных разработчиков «рисованного звука» изобрел свой собственный аппарат оригинальной конструкции.

Е. Шолпо назвал свой аппарат «Вариофоном». Работники «Ленфильма» между собой окрестили его «Шолпографом», под этим названием он и фигурирует в различных мемуарах⁶.

Устройство Б. Янковского называлось «Виброэкспонатор».

Н. Воинов сконструировал машинку для разметки своеобразных «ребенок» из бумаги, служивших стандартными заготовками фрагментов будущей фонограммы⁷. Его метод родился из традиционной для того времени мультипликационной техники бумажной перекладки. Фонограмма покадрово снималась параллельно с изображением. Это был практичный метод, сводивший, впрочем, к минимуму всё богатство акустических возможностей «рисованного звука». В титрах фильма «Вор» (1934) метод Воинова даже назван «бумажным звуком», хотя понятно, что такого рода заготовки могли быть сделаны из любого материала. Воинов не был склонен к теоретизированию и, в отличие от остальных изобретателей, не оставил никаких литературных трудов. Зато сохранились именно его четыре законченные кинематографические работы с рисованным звуком.

Отношения большинства работников «графического звука» были дружескими, основанными на взаимопонимании и поддержке. Споры между ними были, как правило, основаны на теоретических разногласиях. Так, легенда гласит, что когда в 1931 году сначала в мае в журнале «Изобретатель»

появилась статья «На аванпостах техники» об изобретении Е. Шолпо графического тонфильма (рисованного звука), а в сентябре «Союзкино» премировало композитора А. Аврамова за разработку графической мультипликации звукозаписи (метод Е. Шолпо)⁸, Аврамов не мог сдержать возмущения и по приезде Шолпо в Москву, настроенный весьма решительно, отправился выяснять отношения. Очевидно, Аврамову казалось в тот момент, что Шолпо пытается приписать приоритет в разработке идеи рисованного звука только себе. Однако до рукоприкладства не дошло и расстались они по-прежнему друзьями.

Вероятно, именно своеобразным «минимализмом» акустического результата метода Воинова вызваны нападки на него изошреннейшего акустика Б. Янковского, которые легко заметить в его текстах⁹. Группа ИВВОСТОН (А. Иванов, П. Сазонов и Н. Воинов) также не оставалась в долгу. Покойный А. Сазонов (сын П. Сазонова) рассказывал мне лет десять тому назад, что над Янковским мультипликаторы обычно подсмеивались. Причину по малолетству (он был тогда совсем ребенком) запомнить ему не удалось, в памяти остался сам факт.

Он вспомнил и другой, весьма примечательный эпизод. Закончив первый фильм по методу Воинова («Прелюд Рахманинова»), все работники группы отправились смотреть его в кинотеатр, находившийся на том месте, где сейчас находится «Пушкинский». И когда на экране пошло изображение, не раздалось никаких звуков! Это продолжалось почти секунду, но секунда показалась всем присутствующим вечностью. Потрясение было настолько сильным, что осталось в памяти навсегда. Через секунду раздался и звук. Они не знали закона девятнадцати кадров, необходимых для звуковой петли, и нарисовали звук не смещенным по отношению к изображению, а синхронно. В том, что это действительно так, можно убедиться, посмотрев фильм в РГАКФД (он был вмонтирован в «Союзкиножурнал»¹⁰). Уже в следующем фильме, «Танец вороны», ошибка была исправлена.

Фильм «Вор» имел первый вариант, не вышедший в прокат и поэтому не упомянутый ни в одной фильмографии. По счастью, он сохранился и был обнаружен в РГАКФД киноведом А. Дерябиным несколько лет назад. Сценарий был написан Белой Балашем, только что переехавшим в СССР, и представлял собой экранизацию цитаты из Сталина, в которой говорилось, что «мы не пустим фашистскую свинью в наш советский огород». В фильме действительно фигурирует отвратительного вида свинья со свастикой на боку, пытающаяся что-то разрушить и получающая заслуженный отпор.

В окончательном варианте 1934 года типаж свиньи остался тем же самым, однако она орудует на территории колхоза и спасителем выступают пионер Вася и его пес Дружок. Бела Балаш, создавший этот персонаж, считал его идеальным характером советского мультфильма (в то время в мультипликации США уже были постоянные персонажи, ставшие популярными, а в советской все попытки подобного рода — Тип-Топ, Братишкин и т. д. — народной любви не вызывали). «Этот мальчуган в качестве оружия носит при себе карандаш, при помощи которого он и вторгается в самое действие. Своим рисунком он может изменить окружающий его рисованный мир. (Ес-

ли перед ним река, которую ему надо перейти, то он тут же рисует через нее мост.) Мальчуган сам врисовывает в кадр различные вещи»¹¹. Свою формулировку Балаш почти дословно повторяет и в 1934 году, когда фильм был закончен, и в 1945 в книге «Искусство кино». Однако пионер Вася, нарисованный в свойственном А. Иванову гротескном стиле, особой симпатии к себе также не вызвал.

Е. Шолпо, как гласит легенда, в конце лета 1941 года за несколько дней записал на своем аппарате фонограмму к фильму «Стервятники». Звукоцех «Ленфильма» уже эвакуировался, и только Шолпо смог спасти положение. Фонограмма фильма сохранилась и находится сейчас в Музее кино в Москве среди еще нескольких десятков роликов с экспериментами Шолпо. Впрочем, сам фильм не дожил до наших дней и, по данным существующих ныне справочников, был снят на «Союзмультфильме» (т. е. в Москве, а не в Ленинграде). Это обстоятельство еще предстоит прояснить.

Пробиться к практической реализации своих идей изобретателям рисованного звука было чрезвычайно трудно. Теоретики, энтузиасты-одиночки, акустики-перфекционисты не нужны были советскому индустриальному кинопроизводству. Точно такие же трудности испытывали и советские изобретатели цветного кино до тех пор, пока указ об организации цветных киносъемок не был издан на правительственном уровне. Сторонникам рисованного звука повезло меньше — звукозапись в кино была уже привычным делом. Им пришлось сосредоточить свою деятельность в научно-исследовательских институтах, тратить силы на добывание крохотных бюджетных денег, просить помощи у таких же энтузиастов...

Слухи и легенды, окружавшие это явление, до сих пор приводили к тому, что даже в серьезных исследованиях, посвященных кино и музыке, можно было прочесть, например, следующее:

«Еще до того, как появились эксперименты с электронной генерацией звука и фоническим преобразованием его (а также — в конкретной музыке — и шумов), уже давно, сразу после первой мировой войны, начались первые попытки искусственно генерировать звук, а именно в форме “графической музыки”, то есть графического изображения звука. Начало этим опытам положил Л. Моголи-Надь, за ним последовали, после 1930 года, Э. Тох, а в Советском Союзе — А. Авраамов, Н. Зелинский, Н. Воинов, Г. М. Римский-Корсаков, Е. Шолпо, которые основали экспериментальную студию при Ленинградской Консерватории; в Германии это были Р. Пфеннингер, О. Фишингер; в Англии — Джек Эллиот, а позднее — К. Е. Бекль; в Канаде — Н. Мак-Ларен»¹².

«Непрерывное начертание по краю пленки было начато еще Б. Янковским, начертание отдельных кадров по краю кинопленки геометрическими фигурами — Авраамовым; в результате это давало необыкновенно интересные звуковые эффекты. По тому же принципу Моголи-Надь наносил по краю ленты отпечатки человеческих пальцев, профили лиц, буквы алфавита; О. Фишингер — различные геометрические чертежи и т. п. Их “перевод” в акустические явления дал совершенно новые звуковые эффекты. Первый фильм такого рода, то есть оживленный “графической музыкой”, был создан

в 1932 году в Мюнхене Р. Пфеннингером под названием «Звучащая рукопись». Н. Воинов рисовал звуковые схемы, совпадавшие с системой традиционных звучаний, и непосредственно на пленке составлял музыкальные произведения. Так, в 1934 году ему удалось чисто графическим путем начертать весь прелюд Рахманинова. В Англии подобные эксперименты предпринял в 1933 году Джек Эллиот, за ним — К. Бекль, в Калифорнии — братья Уитней»¹³.

При всей путанице имен, дат и творческих принципов, содержащихся в приведенных цитатах из книги З. Лиссы, надо заметить, что какое-то влияние советских изобретателей на мировое кино всё-таки ощущалось. В упоминавшейся уже книге И. Иванова-Вано, наполненной множеством чрезвычайно интересных деталей и подробностей, есть один любопытный пассаж. Однажды Иванов-Вано прямо спросил Мак-Ларена, «знаком ли он с работами советских мультипликаторов в области рисованного звука и читал ли он нашу книгу «Мультипликационный фильм». Мак-Ларен откровенно ответил, что хорошо знаком с этой книгой, что он ее переводил и статья о рисованном звуке сильно помогла ему в работе»¹⁴.

Трудно сказать, мог ли Мак-Ларен переводить с русского языка на английский, но в англоязычной прессе встречались публикации о «рисованном звуке»¹⁵, которые могли быть ему известны.

Не следует думать, что феноменологическая идея кино существовала в полном отрыве от всей мировой культуры и подпитывалась только от самой себя. Как техника (кинематограф) продублировала философию (феноменология) и синтезировалась с нею в «феноменологической эстетике» Мерло-Понти, так же и феноменологическая идея кино находила иной раз весьма неожиданную поддержку других культурно-исторических (не всегда эстетических) течений. Рассмотрим детально одно из таких соединений на примере истории «рисованного звука».

Известно, что русский футуризм как течение в искусстве почти не повлиял на кино ни идеологически, ни конструктивно. Отношения футуризма и кинематографа больше напоминают внешнее отталкивание («Драма в кабаре футуристов № 13», сценарии В. Маяковского, ранние эксперименты Л. Кулешова), нежели внутреннее тяготение. Однако если рассматривать футуризм как мирозерцание (на что он претендовал в первую очередь) и метод познания, то на свет выходит целый ряд удивительных аналогий. Футуристическая традиция оказывается способной к плодотворному развитию и работает на самом, казалось бы, непредставимом материале.

В литературе футуризм коренным образом изменил рифму, ритм, само слово. Корнесловие и словотворчество — внешние приметы. В чем их внутренний смысл? Приведем хронологический монтаж цитат, отражающий эволюцию В. Хлебникова:

1. «О звуке написано море книг по имени Скучное. Среди них одинокий остров — мнение манчжурских татар: 30—29 звуков азбуки суть 30 дней месяца и что звук азбуки есть скрип месяца, слышимый земным слухом... Манчжурские татары и Пифагор подают друг другу руку» (1914)¹⁶.

2. «На долю художников мысли падает построение азбуки понятий, строя основных единиц мысли, — из них строится здание слова.

Задача художников краски дать основным единицам разума начертательные знаки» (13 апреля 1919)¹⁷.

3. «а) В на всех языках значит вращение одной точки кругом другой или по целому кругу или по части его, дуге, вверх и назад.

б) [...] X значит замкнутую кривую, отделяющую преградой положение одной точки от движения к ней другой точки (защитная черта).

в) [...] З значит отражение движущейся точки от черты зеркала под углом, равным углу падения. Удар луча о твердую плоскость. [...]

Мне Вэ кажется в виде круга и точки на нём [...]

Ха — в виде сочетания двух черт и точки [...]

Зэ — вроде упавшего К, зеркало и луч [...]

(13 апреля 1919)¹⁸.

4. «Таким образом заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей. Умные языки уже разъединяют» (май 1919)¹⁹.

5. «[...] почему заговоры, заклинания так называемой волшебной речи, священный язык язычества, эти “шагадам, магадам, выгадам, пиц, пац, пацу” — суть вереницы набора слогов, в котором рассудок не может дать себе отчета, и являются как бы заумным языком в народном слове. [...] Старославянский язык непонятен русскому. Латинский — поляку и чеху. Но написанная на латинском языке молитва действует не менее сильно, чем вывеска. Таким образом, волшебная речь заговоров и заклинаний не хочет иметь своим судьей будничным рассудок» (1919—1920)²⁰.

6. «Если различать в душе правительство рассудка и бурный народ чувств, то заговоры и заумный язык есть обращение через голову правительства прямо к народу чувств, прямой клич к сумеркам души, или высшая точка народовластия в жизни слова и рассудка, правовой прием, применяемый в редких случаях» (1919—1920)²¹.

Прорисовывается интересная «генеральная линия». Неологизм выглядит архаизмом, архаизм — неологизмом. Заклинание по эффекту приравнивается к латинской или старославянской молитве. Начинают активно производиться новообразованные заклинания, представляющие собой впрямую действующее заумное слово, не нуждающееся в каком бы то ни было посреднике — морфологическом, синтаксическом, символическом, т. е. в наработанной «культуре слова». Заговор, заклинание — это прямой заумный язык будущего, соединяющий всех людей. На этой основе определяется идея, заключенная в звуке. Свое выражение она находит в графической схеме звука, помогающей понять и изобрести универсальный язык будущего и его «письменность», являющую собой триединство идеи, выраженной в звуке, который выражен в рисунке, в свою очередь выражающем идею.

Футуризм ускоряет эволюцию, вдавливая будущее в настоящее, мысль — в чувство, искусство — в инженерию уже сегодня.

Однако всё это еще не имеет отношения к кино, если не считать остроумного, хотя и чисто внешнего, наблюдения Р. Якобсона о том, что поэма Хлебникова «Мирсконца» — это кинематографическая лента, пущенная наоборот²².

Почти одновременно с зарождением футуризма в России, в начале 1910-х гг., началась деятельность Арсения Авраамова, приведшая в 1917 году к образованию научно-художественного общества имени Леонардо да Винчи. Е. А. Шолпо вспоминал:

«Само собой разумеется, что, назвав себя этим именем, Общество имело в виду исключительно научно-художественную (и даже более научную, чем художественную) идеологию этого гениального человека. Вера в могущество науки и математики, стремление к объективному познанию “таинственных” законов искусства — вот что побудило Общество присвоить себе это историческое имя. [...]

Работа шла по линии революции в музыкальной теории и технике на основе тесной связи искусства и науки. [...]

Роли распределились довольно отчетливо: Сергей Дианин взял на себя математическую проработку вопросов акустики и музыкальной теории; Арсений Авраамов действовал в области философии и социологии музыки, опираясь, по мере надобности, на физику и историю; моя работа выразилась в конструировании аппарата для автоматической записи фортепианной игры. [...]

По этим данным — представляли мы себе — мы сможем проникнуть аналитическим взглядом в тайники творчества (пока исполнительского) и, вооруженные математическими формулами, разбить процветавшие в те времена мистические и идеалистические тенденции в объяснении музыкально-творческих явлений. [...]

Мы вели подкоп под музыкального исполнителя. Эта “каста посредников” между мыслью композитора и восприятием слушателя нам казалась лишней, мы презирали акробатические упражнения несчастных учеников консерватории, вкладывавших всю свою индивидуальность в физическую работу нервно-мышечного механизма рук. Мы предпочитали, чтобы они работали головой. [...]

Звуковое кино перевернуло всё»²³.

Итак, был найден универсальный исполнитель, позволяющий непосредственную реализацию творческой идеи. Какова была эта идея по Арсению Авраамову?

Здесь произошел один из тех случаев, что имеют обыкновение становиться историческими закономерностями. Осенью 1929 года судьба свела А. Авраамова и Е. Шолпо с М. Цехановским во время озвучания фильма А. Роома «План великих работ» («Пятилетка»). Разработки звукового кино в СССР начались раньше всего в Ленинграде, в лаборатории А. Шорина. Трудно сказать, какова была бы история рисованной музыки (мультизвука, синтеммузыки, искусственной фонограммы), если бы Шорин разрабатывал не трансверсальный способ (при котором фонограмма получается в виде зубчатой кривой), а интенсивный (фонограмма в виде чередующихся полос разной плотности и ширины) — как Е. Тагер в Москве, или магнитный (такие опыты тоже проводились в то время, больше всего в Германии). Если бы Цехановский не был

приглашен делать небольшие мультвставки в этот фильм, если бы все они не оказались вместе в этот момент, если бы идея «безысполнительской» музыки не была уже перезрелой... Как бы то ни было, произошел случай, впоследствии описанный и Шолпо, и Авраамовым. Уместнее сослаться на рассказ Авраамова, так как он не склонен приписывать рождение идеи только себе, и достоверность его трактовки кажется большей:

«Как-то раз сидели мы в студии вдвоем — я, Е. А. Шолпо, приглашенный мною в качестве ассистента, и художник-мультипликатор М. М. Цехановский (автор первого звукового мультфильма «Почта» — по Маршаку). Мы с огромным интересом рассматривали в лупу первую, еще мокрую, звуковую дорожку, только что принесенную из проявки. Цехановский восхищался красотой орнаментальных узоров кривой и фантазировал:

— Интересно, если заснять на эту дорожку египетский или древнегреческий орнамент — не зазвучит ли вдруг неведомая нам доселе архаическая музыка?

Мы с Шолпо разочаровали художника: так как орнамент сам по себе строго периодичен, то в зависимости от его формы прозвучит единственный звук того или иного тембра — «египетского» или «греческого» — трудно судить, но мелодии никакой, разумеется, не получится [...]

Однако слово было сказано — идея нанесения на пленку заранее заготовленной «искусственной» фонограммы и блестящие перспективы этой идеи запали в душу всем участникам беседы.

Окончив картину, каждый из нас попытался реализовать ее на свой лад²⁴.

[...] Мы (группа Авраамова. — *Н. И.*) работали на мультипликационном станке, статически снимая кадр за кадром вычерченной тушью (в крупном масштабе) фонограммы. [...] Мы брали тембровые краски в готовом виде из «Эвклидовой геометрии» — треугольники, трапеции, квадраты, полукруги и т. д. [...] Мы сразу переключились на поиски «неслыханных» тембров, новых тональных систем, сложных полиритмических эффектов²⁵.

[...] Разве это такой уж «футуризм» — желать, *чтобы технические средства целиком подчинялись творческому замыслу, а не наоборот?*²⁶

[...] Разве мы не становимся в тупик перед многообразием ритуалов Востока, не имея для них удовлетворительных способов фиксации, так как в ритмической математике сами не пошли дальше « $2 \times 2 = 4$ » (целые, половины, четверти, восьмые etc.)?²⁷

[...] Всем дальнейшим изложением берусь доказать, что максимум через 2—3 года именно этим путем советские композиторы получат в свои руки совершенный и послушный аппарат для воплощения сколь угодно дерзких творческих замыслов, некий универсальный «сверхоркестр под управлением автора», не знающий границ виртуозности, выразительности, точности любого заданного строя, разнообразия тембров (до изобретаемых самим автором включительно), — подлинный «мир завтра» в музыке²⁸.

[...] Для «синтемузыки» *нет* технических трудностей — ни в строе, ни в тембре, ни в степени виртуозности: ей *одинаково* легки и 5-ступенная равномерная температура яванцев (а попробуйте-ка ее спеть!), и 22-ступенная индусов, и моя 48-ступенная «Welttonsystem», и абсолютно чистый математи-

ческий строй, и какие-нибудь “бузониевские” трети и шестые тона, ибо вся “проблема” тут сводится к ряду “арифметических действий”, в крайнем случае — к таблице логарифмов (для темперации)²⁹.

[...] Синтетическая [...] музыка не требует никаких реконструкций: напишите для тари (сохраняя 17-ступенный строй, как основу мелодии и гармонии) сколь угодно сложную композицию — с модуляциями, вариациями, в расширенном до объема фортепианной клавиатуры диапазоне — пусть это будет даже воображаемый “квартет тари” разных тесситур. И если только вы сумеете правильно (в смысле интонаций) записать вашу музыку — Шолпо с Янковским в 3—4 дня “озвучат” ее и вы услышите *сегодня* то, что в порядке исторической “эволюции” пришло бы через полсотни лет³⁰.

[...] Разве то, что мы делаем — не является подлинной *революцией* на музыкально-техническом фронте?»³¹

Проступающая схема не кажется чем-то новым: универсальная система музыкальных тонов, воплощению которой препятствует низкий уровень исполнительской техники и отсутствие подходящего инструмента, нуждается в помощи инженерного гения. Нужен прибор для адекватного воспроизведения идеи. Такой прибор обнаруживается в виде звуковоспроизводящей аппаратуры, заставляющей звучать рукотворную авторскую музыку, что есть непосредственное (безысполнительское) воплощение идеи звука. Эта идея звука живет в его схеме, рисунке, заключааясь в его геометрической форме. Значит, поиск звучаний, не существующих в природе (т. е. не существующих в современной наработанной «культуре звука»), но естественных для всех природных явлений, лежит в простейших геометрических формах. Таким образом, интереснее всего узнать звучание фигур евклидовой геометрии — круга, треугольника, прямоугольника, трапеции.

Иначе говоря, это универсальная система, способная спрессовать эволюцию музыкальной культуры, объединяющая все существующие достижения Востока и Запада, дающая возможность сразу, без посредников (как в исполнительском, так и в технологическом смысле) воплотить творческую мысль любой сложности на основе лишь нескольких первичных звукоэлементов, чей смысл явлен в их графической (геометрической) схеме.

Это абсолютно футуристическая идея, принужденная в 1930-е гг. к естественно-риторической маскировке: «Разве это футуризм?» Да, это именно футуризм.

Итак, каждый попытался реализовать идею «непосредственного» звука по-своему. Разность технологических средств, опробованных каждым из этих трех человек, и неодинаковость достигнутых ими эстетических результатов сходятся, однако, в своей глубинной сути. В кино идея «исполнительства» всегда была противоположна идее «синхронности». Механическая синхронизация «натурфотографического» кино (неодобрительный термин М. Цехановского), непременно должна была дать двойкий обертон: либо 1) синтезировать внешнюю механическую синхронность с внутрифильмической асинхронностью, либо 2) добиться абсолютной синхронности на уровне моментальной фотографии, совместив феноменологический баланс сил, действующих внутри «кадра», с некими фотограммными процессами.

Первая возможность нашла вполне адекватное воплощение в «Звуковой заявке» Эйзенштейна, Пудовкина и Александрова, появившейся уже в 1928 году. Прокламированная ими асинхронность как творческий метод использования звука в кино делала звук всего лишь одним из элементов монтажной структуры фильма, очередным механическим трюком. Этот метод был пригоден для очень небольшого периода времени, переходного от немого кино к звуковому, и был в сути своей достаточно консервативным, направленным на сохранение лучших монтажных завоеваний «немого» этапа. Эстетический потенциал такого приема не превосходил возможностей, даваемых цветовыми монохромными выразительными блоками.

Надо было обладать смелой фантазией и неприятием традиционных мнений, чтобы обнаружить мощный запас движущих сил именно в абсолютной синхронизации изображения со звуком и доказать, что именно в ней — основа «динамической структуры» кино.

Оттолкнувшись от мультипликации, Цехановский сделал затем два «натурфотографических» синхронных звуковых фильма — «Пасифик 231» и «Гопак», о втором из которых до сих пор мало что известно. По силе соединенных средств к его фильмам приближается только «Ночь на Лысой горе» А. Алексеева. Цехановский был также, по-видимому, первым, кто в печати указал на возможности метода А. Авраамова, хотя сам и не попробовал последовать ему впрямую.

В журнале «Кино и жизнь» в 1930 году была опубликована его статья «О звуковой *рисованной* фильме». Он пишет: «Другим преимуществом <мультипликации над “натурфотографическим” кино. — Н. И.>, опять-таки подчеркиваю — чисто кинематографическим, но вытекающим уже не из метода производства, а из специфики самого материала *рисованной* фильма, является полнейшая свобода мастера в художественной деформации видимого реального объекта, и не только его формы, но — что еще важнее — деформации *динамической* структуры фильма (т. е. самой сердцевины киноискусства). Правда, натурфотографическое кино, взамен не присущей ему деформации динамики, пользуется известным техническим приемом замедленной и убыстренной съемки; но ясно, что этот технический суррогат никакого художественного смысла иметь не может.

В самом основном, центральном моменте построения фильма — в *монтаже* — все преимущества также будут на стороне фильма *рисованной*»³².

Самые совершенные монтажные сочетания натурфотографического кино на 95% случайны, лишены пластической точности, не без оснований считает Цехановский. Поэтому наиболее изобретательные режиссеры пользуются при монтаже зеркальным дублированием кадров (переворачиванием их «на глянец») и монтажом вполне статических кадров (примеры первого — «Октябрь», «Старое и новое»; второго — «Арсенал» и «Земля»), необходимых для хотя бы частичного преодоления этой случайности.

«Совершенно иначе протекает монтажный процесс *рисованной* фильма. В высших своих формах *рисованная* фильма может даже не знать монтажа как момента отдельного, изолированного от всего производственного процесса. В *рисованной* фильме нет существенной разницы между стыком двух

монтажных кадров-кусков и стыком двух кадров-клеток. Монтаж возникает здесь уже с момента засъемки второго по счету кадра-клетки, а, следовательно, весь монтажный процесс рисованной фильмы может быть *заранее предусмотрен и установлен* с предельной точностью³³.

[...] Иными словами: в рисованной фильме достигается не только полное совпадение зрительного образа и звука, что мы имеем и в синхронной съемке с натуры, но, что еще существеннее и что едва ли станет доступным фотографическому киноискусству, это — чрезвычайно тесное слияние ритмики звуковой канвы с ритмикой канвы пластической³⁴.

[...] С развитием же так называемого “мультипликационного”, т. е. рисованного метода записи звука (этим заняты Арсений Авраамов в Москве, тт. Шолпо и Римский-Корсаков — в Ленинграде), перед нами возникает реальная возможность построения звуковой рисованной фильмы по методу еще более совершенному: зрительная и музыкальная канва будут строиться одновременно от первого до последнего кадра³⁵.

Метод А. Авраамова естественно и последовательно втянул под одну оболочку универсалистски-космогонические намерения искусства 1910-х гг.; футуристические попытки «спрессовать время» путем прямого языка мыслей-чувств, оперирующих начертательными схемами-символами звуков «замкнутой» речи, одинаково обращенных в прошлое и будущее уже сегодня; коммунистическую идею научно подготовленной революции, заменяющей природную эволюцию. Эта концептуальная атмосфера оказалась удивительно питательной средой для кинематографа начала 1930-х гг., то есть времени активного освоения звука.

Авраамов, в противоположность синхронно воспроизводимой «асинхронности» эйзенштейновско-пудовкинско-александровской заявки, предложил абсолютно своевременную и столь же ненормативную линию развития звукового кино на основе синхронизации первоэлементов как киноизображения, так и кинозвука — архаически-фотограммного (записанного без посредства микрофона как негатива, так и позитива звука), буквально материализующего баланс трех основных внутрикадровых движений — по горизонтали кадра, по вертикали и «вглубь» кадра (сумма двух первых движений, выражающаяся в изменении размеров визуальных объектов). Более того, было подвергнуто феноменологическому разложению даже основное достоинство звукового кино — синхронная съемка говорящего человека.

Однако уместнее сослаться на самого автора идеи, поместившего в 1932 году в журнале «Пролетарское кино» статью «Синтонфильма» с описанием достигнутых теоретических и практических результатов:

«И вот в чем мы уже убедились с несомненностью: что обычная система трех координат в пространстве имеет безусловную однозначность с системой координат звуковых. В музыке различают звуки по высоте, силе, длительности и тембру. Что это дает в переводе на язык зрительных образов? (Заметим — материализованных в технологическом трюке! — Н. И.)

1. Приближение звучащего тела прямо на зрителя из глубины экрана (горизонтально-перпендикулярная к экрану координата) соответствует нарастанию *силы* звука.

2. Движение по перпендикуляру (вертикали) в плоскости экрана соответствует изменению *высоты* тона.

3. Перемещение по горизонтали в плоскости экрана (справа налево и обратно) по оси времен соответствует *длительности* звучания.

4. Изменение самого объекта звучания — изменению *тембра*, окраски звука (в цветном кино эта область расширяется).

Идя от этой чрезвычайно простой и вполне объективной схемы, так как положенные в ее основу ассоциации общечеловечны, можно построить даже “беспредметно-орнаментальный” экран, эквивалентный любому музыкальному произведению (и не так, как это сделано, например, Ивенсом с танцем Брамса)³⁶ (здесь, по-видимому, ошибка: имеется в виду известный в СССР фильм О. Фишингера 1931 г. «Венгерские танцы — Этюд № 9» на музыку Й. Брамса. — *Н. И.*).

Отвечая на широко распространившиеся слухи о том, что его группе удалось искусственным путем воспроизвести речь Ленина, А. Авраамов замечает: «Разумеется, до “воскрешения Ленина” нам сегодня еще далеко, как далеко и до рождения безымянного гомункулуса в реторте, произносящего речи в “Ударнике”; наш ребенок еще только учится выговаривать “папа, мама”: мы разрабатываем графики отдельных элементов речи, попутно и здесь решая проблемы, далеко выходящие за пределы синтонфильмы. Например, оказывается, что по линии научного анализа этих элементов лингвистами ничего путного не сделано, немногим больше сделали акустики, а в общем нам приходится начинать сначала, и мы сразу открываем (подлинные!) Америки в “научном языкознании”: новые перегруппировки классических “гласных” (твердых, мягких) и “согласных” (шипящих, свистящих и т. д.) значительно упрощают проблему, сводя, например, все “согласные” к четырем типам графика, а “гласные” — к двум. Всё остальное получается путем комбинирования этих основных шести элементов»³⁷.

И, при всей общечеловечности этих открытий, они были неплохо приспособлены к исполнению социального заказа: «“Симфонию гудков” мы строим из прямоугольных треугольников, и она прозвучит стройнее и мощнее моих “документальных” гудковых симфоний — бакинской и московской (в 5-ю и 6-ю годовщины Октября). Для “Интернационала” нами облюбованы тембры квадратов и прямоугольников — самые мощные и своеобразные, недостижимые никакой натурной записью. Трапеции и равнобедренные треугольники дают более мягкие “лирические” краски: в них задуман “Траурный марш”»³⁸.

Впрочем, никакого социального заказа не последовало. Интересно, однако, что и у западных изобретателей технологии рисованного звука работа не вышла из стадии кустарного производства. Более практичным применением искусственных звучаний оказались чуть позднее электромузыкальные инструменты.

¹ Б. Балаш. Искусство кино. М., 1945. С. 133.

² Мультипликационный фильм. Сб. статей. М., 1936. С. 276—286.

³ И. Иванов-Вано. Кадр за кадром. М., 1980.

⁴ Н. Изолов. Момент оживления спящей идеи. // Киноведческие записки. 1992. № 15. Материалы этой статьи использованы в настоящей публикации.

- ⁵ А. Авраамов. Синтетическая музыка // Советская музыка. 1939. № 8. С. 70—71. Републикацию см.: Киноведческие записки. 2001. № 53. С. 324—333. Ссылки даются по первому изданию.
- ⁶ См., напр.: В. Григорьев. Пионеры ленинградской мультипликации // Из истории «Ленфильма». Вып. 2. Л., 1970. С. 207; Т. Лихачева. Из воспоминаний прошлых лет // Жизнь в кино. Вып. 4. М., 1994. С. 27.
- ⁷ Достаточно детальное описание всех методов можно найти в упомянутой статье С. Бугославского.
- ⁸ Вен. Вишневский. 25 лет советского кино. М., 1945. С. 52.
- ⁹ См.: Б. Янковский. Акустический синтез музыкальных красок (2-й отдел книги «Теория и практика графического звука», VI раздел) // Киноведческие записки. 2001. № 53. С. 353—368.
- ¹⁰ Союзкиножурнал. № 28 (звуковой вариант). 1933 // РГАКФД. Арх. № 4336.
- ¹¹ Б. Балаш. Указ. соч. С. 111.
- ¹² З. Лисса. Эстетика киномузыки. М., 1970. С. 340. (Польское издание вышло в 1964-м, немецкое — в 1965 году). В цитате сохранена орфография советского издания.
- ¹³ Там же. С. 346.
- ¹⁴ И. Иванов-Вано. Указ. соч. С. 92.
- ¹⁵ V. Solev. Absolute Music by Designed Sound. // American Cinematographer (April 1936). P. 146—148, 154—155.
- ¹⁶ В. Хлебников. Творения. М., 1987. С. 646—647.
- ¹⁷ Там же. С. 621.
- ¹⁸ Там же. С. 621—622.
- ¹⁹ Там же. С. 628.
- ²⁰ Там же. С. 633—634.
- ²¹ Там же. С. 634.
- ²² См.: Р. Якобсон. Новейшая русская поэзия // Р. Якобсон. Работы по поэтике. М., 1987. С. 285.
- ²³ Е. Шолто. Искусственная фонограмма на киноплёнке как техническое средство музыки / Публикация Н. А. Изволова при участии А. С. Дерябина // Киноведческие записки. 2001. № 53. С. 334—335, 340.
- ²⁴ А. Авраамов. Синтетическая музыка. С. 70—71.
- ²⁵ Там же. С. 71—72.
- ²⁶ Там же. С. 68.
- ²⁷ Там же. С. 68.
- ²⁸ Там же. С. 68—69.
- ²⁹ Там же. С. 74.
- ³⁰ Там же. С. 73—74.
- ³¹ Там же. С. 72.
- ³² М. Цехановский. О звуковой рисованной фильме // Кино и жизнь. 1930. № 34—35. С. 14.
- ³³ Там же. С. 14.
- ³⁴ Там же. С. 15.
- ³⁵ Там же. С. 15.
- ³⁶ А. Авраамов. Синтонфильма // Пролетарское кино. 1933. № 9—10. С. 49.
- ³⁷ Там же. С. 50—51.
- ³⁸ А. Авраамов. Синтонфильма // Пролетарское кино. 1933. № 7. С. 47.