

Дмитрий Захарьин

## От звукового ландшафта к звуковому дизайну

### 1. Звуковой кадр в зеркале социальной антропологии<sup>1</sup>

#### 1.1. Глобализм звучащего кадра

Начиная с конца 20-х гг. XX в. звучащий экран поступательно проникает во все сферы социальной коммуникации. Его принцип положен в основу кино-, видео- и телеаппаратуры. Тот же принцип используется в ультразвуальной диагностике, позволяющей изобразить ритмы сердцебиения на мониторе компьютера. Само понятие *мониторинг* давно стало синонимом совершенного метода познания, основанного на передовых способах фиксации фактов биологической и социальной реальности. Возможность воспринять жизнь «как она есть» ассоциируется в первую очередь с этим медиумом<sup>2</sup>.

Вера в коммуникативный ресурс звукового кадра лежит в основе концепции т.н. *глобального* общества, объединяющего западную культуру с традиционными культурами

Дмитрий Борисович Захарьин  
(Dmitri Zakharine)  
Университет Цюриха, Швейцария  
zakharine@list.ru

<sup>1</sup> Настоящая статья является частью исследования, проводившегося при поддержке фонда Фритца Тиссена (Fritz-Thyssen-Stiftung).

<sup>2</sup> Ср. констатацию того же факта Н. Изволовым [2005: 33]: «Кадр — критерий “документальности” кино; документ предкамерного факта».

Азии и Африки<sup>1</sup>. Однако, несмотря на кажущуюся гомогенность телекоммуникационного пространства, реальный вклад звучащего экрана в процессы сближения и отдаления современных социумов до сих пор остается слабо изученным. Оценить этот вклад — значит исследовать характер конфликтов, с которыми столкнулись традиционные этнические сообщества в период освоения новых типов акустики и звукового изображения.

Исходная посылка такого исследования состоит в том, что *акустические ландшафты* Европы, Америки и России, в которые в конце 20-х гг. прошлого столетия проникли звуковые кинокамеры, не были ни изначально пустыми, ни культурно однородными<sup>2</sup>. Порядок толкования звуков окружающего мира определялся в них вековыми устоями. Эти устои нарушили те, кто использовал синхронизацию звука и изображения для решения различных идеологических задач. Перевод категорий, в которых изначально осмыслялся звуковой ландшафт, в категории звукового дизайна осуществлялся не автоматически, но при участии экспертов, выступавших посредниками между техническими лабораториями и обществом. В результате сотрудничества специалистов, работавших в военной радиоразведке, клинической психологии и сфере развлечений, возник до сих пор мало изученный феномен звукового кино.

## 1.2. Границы киноведения

Изучение этого феномена методами музыковедения и традиционного киноведения имеет те же ограничения, что и, например, комментирование футбольного матча методом перечисления футбольных правил. Традиционное киноведение утверждает, что произведения кино, как и произведения литературы и архитектуры, возникают благодаря искусному соединению (монтажу) неких смысловых элементов. Считается, например, что операции со знаками, принятые в кодифицированном литературном языке, применяются и режиссерами при создании кинофильмов: при этом текст выступает прототипом «кино-

---

<sup>1</sup> Ср. [McLuhan 1962; Enders 1999]. «Глобальные» средства коммуникации, разумеется, не ограничиваются одним звучащим экраном. Исторически «глобализм» можно связать и с расширением транспортных сетей и денежных трансферов. Исторически подвижным является и сама территориальная отнесенность «глобализма». Характерно, что культура французского двора в XVII–XVIII вв. описывала себя как «глобальная» («светская»). См. о глобализме XVIII–XX вв. в широком смысле [Mattelart 1996].

<sup>2</sup> Термин *soundscape* (рус. 'акустический ландшафт' или 'звуковой ландшафт') был введен в обиход композитором Рэймондом Мюррей Шэфером для описания звуков, которые воспринимает человек в своем жизненном пространстве [Schafer 1977]. Ему же принадлежит идея «акустического сообщества», основой которого выступают коллективные установки, связанные с толкованием звуков [Schafer 1988: 260].

текста», а литературный язык — прототипом «киноязыка»<sup>1</sup>. Следуя этой логике, восприятие звукового кадра аналогично чтению текста, а достоинства кинофильма принципиально не отличаются от достоинств киносценария. По меткому наблюдению Рика Алтмана, текстовый подход в киноведении с трудом преодолевает такие понятийные препятствия, как акустика зала или доступность пакета с попкорном во время демонстрации фильма<sup>2</sup>.

Текстовый подход к кино оказывается непродуктивен вдвойне, когда речь идет о звуке, поскольку операции производства экранных звуков, их записи, синхронизации, воспроизводства и демонстрации никак не вытекают одна из другой. Перезапись натурального звука в студии может изменить до неузнаваемости содержание кадра. Зрители, погруженные в мягкое кресло, и зрители, сидящие на деревянных откидных стульях, имеют дело с разными типами акустики и, следовательно, выносят разные впечатления из зала. Наконец, не все виды аппаратуры способны воспроизводить плохо слышимые, но несущие важную смысловую нагрузку звуки (шум дыхания, тиканье наручных часов и т.д.).

Кроме *регулятивных* правил, описывающих порядок протекания игры, существуют *конститутивные* правила, которые определяют, в какую игру вообще предстоит играть. Интерес к правилам второго типа задает направление пока отсутствующего исследования о звуковом кино, в котором традиционный текстовый подход был бы расширен понятийным аппаратом *медиа-антропологии* (media anthropology)<sup>3</sup>. Задача этого направления состоит в изучении освоения обществом технических новшеств и связанного с этими новшествами сенсорного опыта<sup>4</sup>. Решение этой задачи предполагает выявление скрытых «конфликтных» зон, возникающих на стыке восприятия, объекта восприятия и передающего устройства. Эти зоны проявляются в тот момент, когда происходит само-

<sup>1</sup> Концепция «киноязыка», разработанная формалистами [Тынянов 1977] и продолженная московско-тартуским структурализмом [Иванов 1988; Иванов 1975; Лотман 1977], и сегодня задает «мэйнстрим» в русле теоретического киноведения [Клюева, Чефранова 2001].

<sup>2</sup> Ср.: «Text-based criticism has <...> rarely known what to do with non filmic components of film exhibition, like ticketing policies, theater acoustics, popcorn availability and so on» [Altman 1992: 1–15].

<sup>3</sup> Эта молодая область исследований возникла на стыке культурной антропологии и истории технических открытий. Ср. исследовательские программы [Pfeiffer 2003; Käuser 2003].

<sup>4</sup> Овладение новыми акустическими медиумами требует от общества длительного тренинга. Его цель состоит в установке коллективных договоренностей относительно восприятия того, что не доступно для восприятия. Подмечено, например, что громкость голоса автоматически нарастает у того, кто ведет телефонный разговор с абонентом, находящимся на далеком расстоянии (в другой стране). В отличие от европейцев, азиаты чаще кричат в трубку, причем даже тогда, когда абонент разговаривает из соседнего дома. См. о проблеме «восприятия чужого восприятия», необходимого для аранжировки собственного восприятия: [Ruesch, Bateson 1995: 35–40; Loenhoff 2001: 170].

утверждение новых медиумов. Индивидуальный опыт, связанный с освоением новой техники, сразу не успевает закрепиться в установках коллектива. Поэтому вокруг новых медиумов ведутся полемики, обычно усиленные идеологическими, моральными, экономическими аргументами. И наоборот, идеологические конфликты фокусируются в утверждениях о нежизненности предмета изображения, затрудненности процесса восприятия, технических недостатках передающих устройств и т.д.

### 1.3. Границы звучащего кадра

Перед тем как дать ответ на вопрос о том, каким увидели и услышали современники раннее звуковое кино, следует определить границы восприятия звукового изображения. Речь идет:

- (1) о пределах слышимости, ограничивающих восприятие звуковых волн;
- (2) пределах слуховой компетенции, ограничивающих диапазон слуховых ассоциаций (узнавание раската грома, сигналов тревоги, человеческого голоса и пр.);
- (3) пределах звуковых систем, ограничивающих возможности различения звуков речи и музыки;
- (4) пределах интерпретации, ограничивающих раскрытие в словах значения звуковых образов<sup>1</sup>. В конце XX в. физические законы восприятия звукового кадра получили новое социальное осмысление. Было установлено, что приборы, обеспечивающие производство и передачу звуковых волн, являются не автономными, но вписанными в контекст научных лабораторий, которые, в свою очередь, различным образом вписаны в социальный контекст.

#### 1.3.1. Границы слышимости

С физической точки зрения, восприятие звукового кадра определяется в первую очередь реакцией центральной нервной системы на звуковую волну, имеющую различную частоту, силу и длительность. Частота, сила и длительность характеризуют как природные, так и синтезированные человеком звуки, что создает предпосылки для различения звуков при-

---

<sup>1</sup> Здесь намеренно не используется понятие *дискурс* (fr. 'discours') как не поддающееся конкретизации. *Дискурс* в разных научных направлениях определяется как 1) речь; 2) когнитивные рамки, управляющие речью; 3) подсознательные установки социальных актеров; 4) эксплицитные идеологические установки коллектива, передающиеся через средства массовой информации; 5) средства печати; 6) все средства массовой информации, включающие телевизор и кино, и т.д.

роды и звуков культуры в узком контексте научной лаборатории и неразличения этих звуков в широком социальном контексте.

*Частота звучания.* Звуковые волны сравнительно небольшого диапазона (от 16 Гц до 20 000 Гц) воздействуют на органы слуха, вызывая слуховые ощущения. Оптический метод записи звука, разработанный в физических лабораториях в 1927–1929 гг., позволил также улавливать и изображать на экране колебания не воспринимаемых ухом частот. Благодаря этому звучащий экран сразу оказался востребован при разработке не только звукового кино, но и сигнализаций, подслушивающих устройств, ультразвукового оружия, методов психозондирования и психокоррекции<sup>1</sup>. Примечательно, что границы звукового кадра никем и никогда не определялись как универсальные границы. Таким образом, материальная (как и чисто ассоциативная) связь звукового кино и звукового оружия определялась и определяется взаимоотношениями между лабораторией и обществом. Ниже предстоит показать, что в России граница между тем и другим традиционно была подвижна.

*Громкость звучания.* Подобно частоте, громкость экранного звука не существует как некая данность, но является результатом и средством социальной коммуникации. Санитарные нормы, регулирующие уровень громкости, играют роль условных посредников между лабораторией и обществом. Допустимая громкость колеблется от уровня шепота до болевого порога, т.е. в диапазоне от 10 до 130 децибел<sup>2</sup>. При этом в звуковом кино, в отличие, например, от концерта электронной музыки, почти не используется громкость звука, приближающаяся к болевому порогу. От уровня громкости зависит потенциальное число участников коммуникации. И наоборот, уровень громкости сам определяется плотностью слушающей аудито-

<sup>1</sup> В случае акустического и / или визуального психозондирования пациент воспринимает через наушники и / или считывает с экрана внешне бессмысленные сигналы, в которых закодированы семантические фавулы. Эти фавулы воспринимаются на подсознательном уровне, сравниваются мозгом с хранящейся в памяти информацией. Процесс переработки актуальной информации требует от мозговых центров времени, что ведет к замедлению моторных реакций. Отрезки, в которых происходит замедление, фиксируются специальными датчиками и затем сопоставляются компьютером с вводимыми в подсознание семантическими фавулами. См. о методе: [Смирнов, Безносюк, Журавлев 1995; Смирнов 2004].

<sup>2</sup> Громкость — это воспринимаемая сила звука, связанная с объективным показателем интенсивности. Интенсивность — средняя энергия, переносимая через единицу площади. Примечательно, что начало использования условной логарифмической единицы для измерения громкости относится к тому же времени, что и изобретение звучащего экрана (1928). С помощью децибела рассчитывается соотношение мощности тока и звукового давления. Название децибел (десятая часть бела) связано с именем изобретателя телефона шотландца Александра Белла (1847–1922). Примечательно, что единица, носящая имя Белла, вошла в обиход после смерти изобретателя, когда новые социальные практики потребовали точных расчетов уровня громкости.

рии. Например, имеет значение, в пустом или полном зале ведется трансляция звука<sup>1</sup>.

*Длительность звучания.* Длительность характеризует не только отдельный звук, но и звучание экрана в целом. Устройства, питаемые постоянным током, обусловили появление длительных звуков, способных образовывать непрерывный шумовой фон. Их не знали и до сих пор не знают в первобытных обществах, в которых отдельный звучащий объект, например кузнечный молот, мог быть выделен и опознан в процессе «естественного» *зарождения* (англ. 'attack'), *звучания* (англ. 'sustain') и *угасания* (англ. 'decay') соответствующего звука<sup>2</sup>.

Трудно не согласиться с аргументами Шэфера, показавшего, что анимистические представления, основанные на аналогии жизни и звучания, в Новейшее время стали переноситься на электроакустические медиа [1988: 103–104]. Другими словами, восприятие длительно звучащих установок в той или иной степени отвечает логике *обратной связи* ('feed-back'), на которой строится коммуникация человека с себе подобными<sup>3</sup>.

Анимистическим восприятием радио и телевизора как живых организмов во многом определяется политика современного массового вещания. Например, призывы «оставайтесь на нашем канале» суггестивно настраивают зрителя на верность электронному устройству. Вопреки требованиям экономии непрерывный гудящий сигнал передается многими каналами и в ночные часы, когда выключена трансляция передач. Включенное, но молчащее радио воспринимается как примета социального катаклизма. Тишина в кадре не нарушает зрительского ожидания, только если она длится не дольше нескольких секунд. Увеличение длительности пауз, заполненных тишиной, требует изрядного зрительского опыта. Примечательно, что европейский кинозритель вышел на соответствующий уровень подготовки лишь к началу 60-х гг. XX в., именно тогда

---

<sup>1</sup> Ср. наблюдения А. Роома во время создания первого советского звукового фильма «Пятилетка» (1929): «Я пробовал пропускать ленту при пустом зале, и картина шла на 12 усилениях. Для зала с публикой нужно было поднять до 16 минимум. Но вот во время демонстрации с балкона ко мне прибегают и говорят: “Громче, ничего не слышно”, а из 10-го ряда говорят: “Ужасно громко, нужно тише”» [Авраамов 1930: 310].

<sup>2</sup> Шэфер использует в рамках этого противопоставления термины HI-FI (high fidelity) и LO-FI (low fidelity). HI-FI указывает на четкость звукового рисунка. Четкость позволяет легко идентифицировать звучащий объект (например, ведро через его звон). LO-FI подразумевает нечеткость звукового рисунка, затемненного, например, фоновым шумом. Очевидно, что различие HI-FI и LO-FI может быть развито в направлении противопоставления индустриальных и доиндустриальных, сельских и городских ландшафтов, как это и делает Шэфер [1988: 59].

<sup>3</sup> Идея *обратной связи* разрабатывалась в кибернетической теории коммуникации, связанной со школой Palo Alto. Вслед за Грегори Бэйтсоном Пауль Ватцлавик обосновал способность человека не только воспринимать чужое восприятие, но и произвольно реагировать на него. Видеть, что тебя видят, уже значит участвовать в коммуникации [Watzlawick et al. 1967: 1–29].

в кадрах игрового кино, связанного с *новой волной* (fr. ‘nouvelle vague’), начала нарастать длительность беззвучных сцен<sup>1</sup>. Длительность звучания, как и количество беззвучных мест в игровых фильмах, зависит от меняющейся медиальной компетенции общества.

*Синхронизация звука и изображения* включает две операции синтеза: (1) монтаж слуховых и зрительных образов и (2) синхронную передачу аудио- и видеосигналов<sup>2</sup>. Две искусственные операции звукового кино условно соответствуют одной физиологической операции. Мозг человека обладает способностью соединять различные виды раздражений в одно *целостное впечатление* (англ. ‘cross-modal association’)<sup>3</sup>. Важно отметить, что период анализа звукового сигнала в несколько раз короче, чем период анализа зрительного впечатления — около 3 и 30 миллисекунд соответственно. Связано это с тем, что глаз дольше организует принятые сигналы во времени и пространстве, устанавливая причинно-следственные связи между наблюдаемыми событиями. Построение зрительно-слуховой ассоциации, таким образом, затруднено, если промежуток между слуховым и зрительным раздражением не попадает в ритм, определенный центральной нервной системой. При нарушении ритма зритель страдает от ощущения, что звук опережает или, наоборот, отстает от изображения. Только запись звука и изображения на одном носителе дает эффект естественной зрительно-слуховой ассоциации. Этот эффект не достигается при параллельном включении двух различных звуко- и световоспроизводящих устройств. По причине несоответствия ритма попытки синхронизировать бегущие кадры немого кино с играющей виниловой пластинкой не оправдали себя уже в середине 20-х гг. прошлого столетия.

Если обе операции — монтажа и синхронизации — выполнены, мозг «автоматически» устанавливает причинно-следственную связь между изображением и звуком. При этом системы слухового и зрительного восприятия вносят коррективы в действия друг друга. Неясное изображение, усиленное звуком,

<sup>1</sup> Делёз фиксирует переход от *образа движения* (‘image-mouvement’) к *образу времени* (‘image-temps’), однако дает этому переходу несколько другое объяснение, не связанное с проблемой медиальной компетенции [1983: 13–65].

<sup>2</sup> Обе операции Мишель Шион объединил термином *синхреза*: «La synchrèse (mot que nous forgeons en combinant synchronisme et synthèse) est la soudure irrésistible et spontanée qui se produit entre un phénomène sonore et un phénomène visuel ponctuel lorsque ceux-ci tombent en même temps, cela ind pendamment de toute logique rationnelle» [Chion 1990: 53; Chion 2003: 433].

<sup>3</sup> Механизмы построения зрительно-слуховых ассоциаций формируются не позже третьего месяца жизни. Уже грудные младенцы испытывают дискомфорт, если изображение матери на экране монитора соединено с чужим голосом или голос раздается с противоположной от экрана стороны [Dornes 1992: 44].

воспринимается более выпукло. И наоборот, звучащие объекты, не распознаваемые на слух, легче отождествляются при помощи изображения источника звучания. Взаимные корректирующие функции органов восприятия используются в практике звукового кино с момента его появления. Быстрые, плохо улавливаемые глазом движения (пощечина, колыхание складок одежды, удар кулаком, шаги, движение ног лошади) выделяются дополнительно акустическими средствами при перезаписи звука в студиях<sup>1</sup> [Wuss 1993: 292; Flückiger 2002: 141]. Звук в кадре тем самым играет роль не только и не столько акустического, сколько смыслового выделителя.

Вклад зрения и слуха в целостное зрительно-слуховое впечатление не равноценен. При образовании зрительно-слуховых ассоциаций ухо подчиняется глазу, имеющему больший различительный потенциал. Именно поэтому не все шумовые нюансы целесообразно изображать в кино. Шорох запахиваемого халата почти не отличим на слух от шороха запахиваемого пальто, лязг открываемого сундука — от лязга раскрываемого багажника. Вследствие этого киностудии, на которых перезаписываются так называемые *натурные* звуки, и сегодня располагают весьма скромным набором приспособлений для имитации закадровых шумов. Многие из этих приспособлений (например, ручная центрифуга в студии «Мосфильма», предназначенная для воспроизведения порывов ветра — т.н. «ветродув»), применялись еще в театре начала XX в.<sup>2</sup>

Для перезаписи шороха шагов, как женских, так и мужских, на «Мосфильме» и сегодня используются всего три дорожки, вымощенные деревом, камнем или песком. Находясь на одной из них, статист в момент перезаписи имитирует ровную поступь, бег с разгоном или нервное топтанье на месте. Вблизи дорожек располагаются чувствительные микрофоны, вынесенные на звукооператорский пульт. Аналогично плеск воды в любых видах водоемов в практиках перезаписи воспроизводится при помощи одной ванны, налитой водой до краев. Ударами костяных кегель в песок передается стук копыт всех пород лошадей, скачущих по всем мыслимым видам почвы<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Уже в одном из первых звуковых фильмов «Голубой ангел» (Der blaue Engel) режиссера фон Штернберга (1929) резкость характера профессора Рата передается с помощью акустического выделения неуловимых для восприятия движений: заправление ручки в блокнот, раскрытие-закрывание классного журнала, запахивание пальто и пр.

<sup>2</sup> Пользуюсь случаем поблагодарить заслуженного звукорежиссера РФ Р.А. Казаряна за предоставленную мне возможность присутствовать на перезаписях экранного звука на киностудии «Мосфильм» осенью 2007 г.

<sup>3</sup> Сходные установки, пришедшие из театра, применялись и в раннем американском кино. В своем дневнике Rouben Mamoulian признается, что лишь часть звуков записывалась на натуре. Дорогостоящая натурная съемка, очевидно, считалась во многих случаях неоправданной роскошью: «In

Из двух синхронизирующих операций — звукового монтажа и синхронной передачи сигналов — первая имеет очевидную культурную составляющую. Возможность монтажа звука с изображением некоего звучащего объекта открывает простор для манипуляции смыслом. Голос преступника может налагаться на изображение праведника, звон бритвы в стакане монтироваться с изображением бьющейся посуды. Звуковой кадр тем самым служит инструментом идентификации и де-идентификации, востребованным в социальном контексте<sup>1</sup>.

### 1.3.2. Границы слуховой компетенции

Слуховая компетенция, формирующаяся в период ранней социализации, позволяет человеку соотносить отдельные звуки с источниками звучания. Границами слуховой компетенции определяется трудность перевода национальных кинематографов в контекст другой культуры. Например, немцы и японцы, как показали психоакустические эксперименты Кувано и Шика, по-разному воспринимают на слух бой набата. Немцы, ассоциирующие этот звук с церковными колоколами, склонны характеризовать его как приятный для уха. Японцы расценивают тот же звук как малоприятный, ассоциируя его в первую очередь с видом опускающегося шлагбаума или пожарной машины<sup>2</sup>. Таким образом, если перспектива звонящего колокола отсутствует в кадре, японский зритель склонен истолковать звук иначе, чем задумал европейский режиссер.

Важным критерием оценки слуховой компетенции является уже отмечавшийся тип *обратной связи*, которая устанавливается между воспринимающим сознанием и звучащим объектом. Рефлексивный тип обратной связи характеризует анимистическое мышление, в рамках которого человек одушевляет звучащие объекты, наделяя их антропоморфными свойствами<sup>3</sup>. Антропоморфизм более всего характеризует восприятие

“Applause” unfortunately the traffic noises had to be made on the set. It was pathetic, and it still is pathetic when I hear it. But for the subway scenes we got permission to shoot in the subway. Those sounds were authentically recorded. We also shot in Pennsylvania Station, and I did a scene on the top of a skyscraper by breaking the law» [Cameron 1980: 90].

<sup>1</sup> *Де-идентификаторы* (очки на носу у человека, который хорошо видит), как показал Ирвин Гоффман, используются одним из собеседников, чтобы манипулировать представлениями другого относительно своего статуса [Goffman 1963: 65–71].

<sup>2</sup> Ср.: «These sounds were judged to be safe and pleasant by German subjects and dangerous and unpleasant by Japanese subjects <...>. These sounds are a kind of bell and German subjects associate church bell from these sounds, while Japanese subjects associate a train-crossing or fire. This result suggests that this kind of sound is not suitable for danger signals uses internationally» [Kuwano et al. 1997: 125].

<sup>3</sup> На языке оджибве *тотем* означает животное, которое покровительствует клану. Солидаризуясь с Эвансом-Притчардом, Клод Леви-Строс в работе «Тотемизм сегодня» (Totémisme aujourd’hui) определил суть тотемизма как перенесение человеком на окружающий мир особенностей своего

сигналов коллективного оповещения (грохот выстрела, бой набата, вой сирены или гудок автомобиля). Ассоциируемые с опасностью, эти сигналы способны временно блокировать деятельность аналитических центров коры больших полушарий. Способность классифицировать источники звука при этом сокращается. В фольклорных и письменных литературных традициях именно сигналы опасности, как правило, служат базой метафорических переносов, при которых произведенные человеком звуки отождествляются со звуками природы.

Коллективные установки, связанные с реакцией на звуки тревоги, могут закрепляться в культуре и определять характер условных пересчетов, в рамках которых звучащим объектам приписываются злые или дурные намерения. Обычай, в соответствии с которым русским колоколам, как живым, давали имена, отрубали ухо, вырывали язык, секли спину и отправляли в ссылку, может служить примером анимистических отношений между человеком и акустическим ландшафтом<sup>1</sup>.

Одна из разновидностей анимистического мышления связана с пуризмом в отношении канала восприятия. Суть пуризма состоит в том, что разнообразные процессы производства и восприятия окружающих звуков осмысляются в пересчете на функции человеческих органов слуха и речи. Пуризм канала определяет своеобразие некоторых религиозных систем, таких как ислам и православие. Например, отказ от использования музыкальных инструментов при богослужении Русская право-

---

категориального мышления: «Тотемическую связь, следовательно, возможно отыскать не в собственно природе тотема, а в тех ассоциациях, которые он вызывает в сознании». Формула, которой Эванс-Притчард недавно придал более строгое выражение: «На живые существа проецируются понятия и чувства, источник которых оказывается не в них» [Lévi-Strauss 1962].

<sup>1</sup> В истории России известны несколько колоколов, понесших наказание. Первый — Новгородский вечевого колокол, который в 1478 г. был снят указом Ивана III, «арестован» и увезен в Москву. По легенде, он был перелит в набатный колокол московского Кремля. В 1681 г. этот колокол якобы напугал своим густым звучанием царя Федора Алексеевича, за что был сослан в монастырь недалеко от Архангельска. По другой версии, вторая жена царя Алексея Михайловича будто бы была разбужена и обеспокоена ночью звоном колокола на соседней колокольне; по ее жалобе колокольня была разрушена, а колокол бит кнутом и приговорен к ссылке в Сибирь, но потом колокол был помилован: ему были приделаны железные уши, и в него было запрещено звонить. Хорошо известен факт наказания кнутом и ссылки в Тобольск в 1593 г. колокола из Углича. История его наказания началась 15 мая 1591 г., когда по приказу последней жены Ивана Грозного, Марии Нагой, в него зазвонил пономарь Федот Огурец. Набат возвещал жителям Углича об убийстве царевича Димитрия. Как виновника бунта, который последовал за набатом, Угличский колокол наказали: сбросили с колокольни, вырвали язык, отрубили ухо и принародно, на площади, всыпали ему 12 ударов плетью. После этого колокол отправили в Тобольский острог. Во второй половине XVIII в. наказание получил «Набатный» колокол Кремля. Во время Чумного бунта в Москве в 1771 г. восставший народ собрался в Кремле под удары этого колокола. Императрица Екатерина II, не найдя организаторов восстания (тех, кто ударил в набат), приказала наказать сам колокол — отнять у него язык. Без языка этот колокол висел на Царской башне до 1803 г., когда при ремонте кремлевских стен и башен он был снят и отправлен в кремлевский Арсенал. Этот колокол сегодня находится в Оружейной палате.

славная церковь объясняет тем, что только молитва, переданная человеческим голосом, может быть услышана Господом<sup>1</sup>.

Вопрос о преемственности акустического анимизма тесно связан с оценкой той роли, которую играли радио и кино на заре их появления. Стоит отдать должное наблюдению Маклюэна, писавшего, что «для Африки, Индии, Китая, а также России радиовещание олицетворяло собой в корне архаичную власть», вернувшую расколотую личность в лоно коллективного голосового вещания. В нацистской Германии якобы именно оно «вызвало к жизни духов родового строя» [McLuhan 1992: 341, 352].

Однако было бы ошибкой считать, что передовая в визуальных и акустических экспериментах Америка в одиночку противостояла архаичным реакциям на появление новых медиумов. Во время представления фильма Гриффита «Человек клана» (1915), рассказывавшего об основании ку-клукс-клана, фермеры американского Юга кричали и аплодировали, а некоторые даже стреляли в экран, чтобы спасти главную героиню фильма Флору Кэмерон от черного насильника<sup>2</sup>. Под давлением зрителей и самого президента фильм «Человек клана» был переименован в «Рождение нации» (*The birth of a nation*).

Анимистическое восприятие экрана сегодня обыгрывается в значительной части распространенных в Америке электронных аттракционов. К таковым относится, например, электронный тир, в котором, стоя в полный рост, можно пострелять из автомата в движущихся на экране гангстеров. Логика анимистического восприятия экрана положена в основу «брутальных» компьютерных игр (таких, как *Manhunt* или *Mortal Kombat*), в которых участники ведут электронную перестрелку с движущимися на мониторе врагами. Таким образом, став персональным, экран сохранил связь с архаичными анимистическими практиками.

Эта связь сегодня прослеживается более отчетливо в ситуации индивидуальных, а не коллективных кинопросмотров. Приме-

<sup>1</sup> Считается, что соответствующее предписание восходит к Василию Великому (IV в.), утверждавшему, что псалмы следует петь голосом. Между тем Василий прямо не противопоставлял голос музыкальному инструменту. Спорным является вопрос о том, использовались ли музыкальные инструменты в древних русских церквях. По некоторым намекам в русских летописях можно заключить, что *органы* ('варганы') все же были привезены из Византии. Как и в Византии, они, видимо, преимущественно использовались в княжеском церемониале. Одна из сцен древней Софии Киевской изображает сцену пения и плясок.

<sup>2</sup> Ср.: «One audience member even opened fire on the screen in an effort to rescue Flora Cameron from the clutches of the black pursuer» [Franklin 1989: 21]. Ср. также: «When I saw it [“The Birth of a nation”], it was far from silent <...> incessant murmurs of approval, roars of laughter, grasps of anxiety and outbursts of applause greeted every new picture, that was thrown on the screen» [Dalrymple 1915: 24].

чательно, что в большинство наиболее востребованных компьютерных игр неинтересно играть без наушников. Через них хорошо воспринимаются резкие, мгновенно анализируемые мозговыми центрами звуки, связанные с сигналами опасности. Восприятие таких звуков, составляющих ядро слуховой компетенции, и делает игру похожей на реальность.

### *1.3.3. Границы звуковых систем. Апория звучащего кадра*

Оператор звукового кинокадра организует акустические явления разной природы в *звуковые дизайны* (sound design)<sup>1</sup>. Если понятие *звукового ландшафта* отсылает к проблеме восприятия звучащего пространства, то понятие *звукового дизайнера* — к проблеме произведения и синтеза звуковых впечатлений. Звуковой дизайн включает, кроме речи и музыки, различные звуки природного, механического и электроакустического происхождения. Таким образом, в рамках звукового дизайна соединяются явления акустики, которые могут поддерживаться и не поддерживаться слуховой компетенцией зрителей.

В речи и музыке определенные интонационные контуры облегчают понимание смысла, и, наоборот, сложные смысловые конструкции синтезируются из элементарных отрезков звучания<sup>2</sup>. Эта двусторонняя связь акустики и семантики создает условия для адекватного восприятия речевых и музыкальных звуков. Качество распознавания звуков речи может несколько варьироваться в зависимости от громкости, высоты и тембра голоса или от видимости органов речи. Для понимания речи на иностранном языке акустические характеристики играют большую роль, тогда как понимание родной речи от акустических показателей зависит меньше. Носители русского языка понимают смысл приветствия «доброе утро» вне зависимости от того, произносит его женский или мужской, громкий или тихий голос.

Интерпретация звуков музыки не так однозначна, как интерпретация звуков речи. Наиболее последовательно человеческим ухом анализируются тоны, образуемые периодическими колебаниями, повторяющимися через определенные проме-

<sup>1</sup> Термин *sound design*, который у Рэймонда Мюррэй Шэфера был связан с идеей акустической экологии городского ландшафта, затем продуктивно использовался для описания экранного звука [Schafer 1977; Flückiger 2002; Lensing 2006].

<sup>2</sup> Ср. ссылку Леви-Строса на работу Якобсона и Халле: «Как и музыкальные гаммы, фонологические структуры представляют собой как бы вторжение культуры в природу, искусственное средство, налагающее логические правила расчленения на звуковой континуум» [Jacobson, Halle 1956: 17; Леви-Строс 2001: гл. 5, § 88–89].

жутки времени. Частота колебаний в одном периоде характеризует высоту тона. На периодичности колебаний основан принцип темперации. Темперированные музыкальные инструменты способны воспроизводить тоны, которые отличаются друг от друга по частоте установленными интервалами и в силу этого воспринимаются на слух как сходные.

Однако принцип темперации не работает на всем диапазоне слышимости. Различать границы равных интервалов ухо способно лишь в частотном диапазоне от 100 до 7000 Гц (приблизительно семь октав). Это означает, что «ля» восьмой октавы и «ля» первой октавы уже не воспринимаются как сходные звуки. Но даже и в границах семи октав правильно определять интервалы между тонами способны только люди, одаренные абсолютным музыкальным слухом. Невозможность однозначного толкования делает тоны непригодными при разработке дифференцированных сигнальных систем. Улица, на которой движение пешеходов и машин регулировалось бы не светофором, а например, сигналами до и до-диез, сразу оказалась бы заблокирована волной дорожных катастроф.

Хуже всего ухом анализируются шумы, образуемые непериодическими колебаниями. Большинство из них, как уже отмечалось, обретают конкретное значение лишь в составе зрительно-слуховых ассоциаций. Если источник шума находится вне поля зрения, грохот свалившейся бетонной плиты легко спутать с раскатом грома, резкий выброс выхлопных газов воспринимается на слух как выстрел. До прихода звукового кино, давшего возможность записывать и показывать шум на экране, освоение культурой непериодических звуковых колебаний было затруднено. В лучшем случае такие колебания могли переводиться в систему музыкальной нотации и фиксироваться письмом в виде языковых звукоподражаний. На ограниченность такого перевода указывает немногочисленность фонетических комбинаций в звукоподражаниях, типа *дребезжать*, *сипеть*, *рокотать* или *хлюпать*<sup>1</sup>.

Коэффициент полезного действия классических музыкальных инструментов, изображающих шумы, в целом невысок. Европейская музыкальная культура знала всего несколько вяло протекавших реформ, во время которых консервативная система тонов приспособлялась к звучанию окружающего акустического ландшафта. В эпоху раннего фабричного производства возрос, по замечанию Макса Вебера, спрос на ударные

<sup>1</sup> Каталог Тиса, в котором перечислены немецкие прилагательные, отражающие характер звучания, насчитывает всего 411 наименований [Thies 1982].

инструменты<sup>1</sup>. В симфоническом оркестре, основанном, как и фабрика, на разделении труда, щипковый инструмент чембалло вытеснялся в это время клавишно-ударным роялем. В написанных для него произведениях, таких, например, как бетховенская «Hammerklaversonate», нагнетались ассоциации, связанные с агрессивным боем фабричных молотов<sup>2</sup>. Примечательно, что рояльное сопровождение сохранилось и в другом медиуме индустриализации, а именно в немом кино в качестве основного источника акустической информации.

Подводя итог сказанному, можно заключить, что звуковое кино работает с двумя принципиально разными источниками звука. Во-первых, со звуковыми знаковыми системами, представленными музыкой и речью, во-вторых, со звуковыми ландшафтами. Во втором случае оно воспроизводит плохо формализуемые и сопротивляющиеся окультуриванию шумы. Элементы звукового ландшафта могут доходить до восприятия через монтаж записанных звуков с изображениями источника звучания.

Звуковое кино с момента рождения подвергалось критике за свою избыточность. Однако критика, как правило, относилась к идее фотозаписи звуковых знаковых систем (музыки и речи), а не к идее фотозаписи акустических ландшафтов. В своем мрачном прогнозе о «будущем звуковой фильма» режиссеры Эйзенштейн, Александров и Пудовкин выступали в первую очередь против «говорящих» фильмов, в которых запись звука создавала бы «некоторую иллюзию говорящих людей»<sup>3</sup> [Эйзенштейн, Александров, Пудовкин 2000: 483]. Для понимания речи показ органов речи в самом деле необязателен и избыточен. Следовательно, при монтаже 1) звуков речи и образов органов речи, 2) музыки и образов музыкальных инструментов, 3) хорошо узнаваемых шумов и образов источника

---

<sup>1</sup> По наблюдению Макса Вебера, Иоганн Себастьян Бах и Филипп Эмануэль Бах еще много писали для цимбала (cembalo). В то же время поздние произведения Бетховена уже не могли быть сыграны иначе, как на молоточковом клавире. Ср.: «Die grossen Meister der modernen Klaviermusik, Johann Sebastian und Philipp Emanuel Bach, standen dem Hammerklavier noch neutral gegen über, und speziell der erstere hat einen bedeutenden Teil seiner besten Werke für die tonlich schwächeren, aber intimeren und auf feinere Ohren berechneten älteren Instrumententypen: Clavichord und Cembalo geschrieben. Erst das internationale Virtuositentum Mozarts und das steigende Bedürfnis der Musikalienverleger und Konzertunternehmer, der grossen Musikkonsumtion nach Markt- und Massenwirkungen brachten den endgültigen Sieg des Hammerklaviers. <...> Schon Beethovens späteren Schöpfungen wären die älteren Instrumente nicht gewachsen gewesen» [Weber 1972: 75–76].

<sup>2</sup> См. о социальной биографии европейского оркестра [Spitzer, Zaslav 2005: 343–397].

<sup>3</sup> Ср. комментарий режиссера Александрова [1983: 127]: «Мы опасались болтливости кинематографа. И не напрасно. Первый период звукового кино дал зрителю, в сущности, театральные спектакли, снятые на кинолентку». Ср. также отрывок из выступления С.А. Богуславского в АРПК (1929): «Вы видите в тонфильме, как раскрывает рот поющий и говорящий, и звуки, которые вы слышите, совпадают с артикуляциями рта, движением органов поющего. И все же привычных ассоциаций не получается» [АРПК 1929: Д. 234. Л. 2].

шума рекомендуется избегать смысловых повторов и тавтологий в операциях со знаками. Это имели в виду последователи Эйзенштейна, когда отстаивали т.н. «контрапунктический» принцип звукового монтажа. Акустические явления, которые не являлись знаками, просто исключались ими из рассмотрения.

Противопоставляя свою позицию позиции Эйзенштейна, Бела Балаш, наоборот, уделял внимание незнаковым феноменам акустики. При этом он считал звуковое кино едва ли не фактором филогенеза или, по крайней мере, чем-то, что было способно радикально изменить слуховой и зрительный опыт человечества.

*Речь там наименее важная и наиболее мешающая восприятию часть, — писал Балаш. — Звуковой фильм нужен нам для того, чтобы открыть наше акустическое окружение, <...> тайный язык предметов и природы: от рева водопада, от грохота фабрики до монотонной мелодии осеннего дождя на темных стеклах<sup>1</sup>.*

Очевидно, что спор о раннем звуковом кино не имел и не мог иметь решения, так как велся на предмет разных сущностей. Противники связывали с тонфильмом опасность знаковой перегруженности акустического дизайна, сторонники ожидали от него чуда при освоении акустического ландшафта.

Контроверза, связанная с ранним звуковым кино, сегодня могла бы не упоминаться вовсе, если бы не дала толчок двум встречным тенденциям, изменившим характер воспринимаемых через кадр звуков. Первая тенденция состояла в расширении стандартного каталога шумов, использующихся при звуковом монтаже. Такой каталог в начале 1930-х гг. включал тривиальный набор будничных звуков: плеск воды, шорох шагов, шелест бумаги, хлопанье в ладоши, бой посуды, смех, чиханье, кашель, сморканье, шелест ветра, рев мотора, пенье птиц и т.п. Будучи освоены слуховой компетенцией, натуралистические шумы со временем могли подпадать под действие тех же законов избыточности, под которые подпадали экранная музыка и речь. Изображение источника шума при достаточном опыте зрителя могло или вообще исключаться из кадра, или появляться в следующих кадрах. «Мы не хотим слышать шум аплодисментов, когда видим хлопающие руки», — писал пионер французского звукового кино Рене Клэр [1929].

<sup>1</sup> Ср.: «Der Tonfilm (das Sprechen ist das Unwichtigste und vielleicht das Störendste dabei) soll und wird unsere akustische Umwelt entdecken, die Stimmen der Dinge, die intime Sprache der Gegenstände und der Natur. <...> Vom Brausen der Brandung, Vom Getöse der Fabrik bis zur monotonen Melodie des Herbstregens an den dunklen Fensterscheiben» [Balász 1926–1931: 255–256].

Встречная тенденция состояла в размывании звуковых систем музыки и речи, сокращении сложных смысловых периодов и возвращении звуку его акустической оболочки<sup>1</sup>. Комментируя ранний опыт «говорящих фильм», исследователь раннего советского тонфильма Николай Анощенко отмечал, что слово «ничтожество» не годится для того, чтобы изобразить в кадре «высший гнев (с готовностью ударить)».

*Оно задержит жест. Нужно слово как междометие. И слово «ничтожество» следовало бы заменить таким словом, как мразь. <...> Не нужно заниматься словотворчеством, не нужно изобретать «дыр-бул-щил» <...>. Но можно найти слова, которые являются звуковым рядом и которые всегда были выразительны в искусстве [APPK 1929: Д. 222. Л. 13].*

Синхронная передача аудио- и видеосигналов позволяла экономить время, которое глаз тратил на анализ зрительных впечатлений. Сцена выстрела, передававшегося в немом кино последовательностью беззвучных изображений (револьвера в руке, лица стреляющего, лица того, в кого стреляют, тела убитого и т.д.), при синхронной передаче звука выстрела занимала меньшее количество пленки. Но достигая экономии времени, звуковое кино противопоставляло себя письму и художественной литературе.

*Кино победило время вообще и, в частности, литературное время, — замечал Анощенко. — Чтобы описать в литературе предмет, нужно много времени, а в кино это делается мгновенно [APPK 1929: Д. 222. Л. 8].*

В практике раннего звукового кино дилемма «больше фраз» или «больше вздохов», «больше музыки» или «больше шумов» давала пищу для споров, которые не утихли до сих пор. Собственно говоря, дилемма не имела и не имеет решения. И поэтому выбор того или иного крена в медиальных культурах Америки, Германии и России зависел от причин, внешних по отношению к самому кино. Выбор средств изобразительности определялся как слуховой компетенцией зрителей, оформившейся задолго до появления электронных медиумов, так и идеологическими задачами массовой культуры, которая осваивала новые явления акустики. Парадоксально, но факт: культуры, наиболее подготовленные технически к проведению экспериментов со звуком, оказались не готовы проводить та-

---

<sup>1</sup> Анализ сценария к фильму «Поручик Киж», написанного Тыняновым (1927), показывает, что «колеблющиеся признаки значения» на стыке семантики и акустики изучались русскими формалистами в контексте немом кино [Ямпольский 1986: 28–42]. Идея передачи акустических сигналов средствами киноизображений развивалась далее теоретиками тонфильма — Н. Анощенко и А. Андриевским, также вышедшими из круга формалистов.

кие эксперименты на публике. Большая часть американских, английских, немецких и французских звуковых кино-бестселлеров, таких как «Певец джаза» Кросланда<sup>1</sup> (1927), «Бродвейская мелодия» Бомона<sup>2</sup> (1929), «Голубой Ангел» фон Штернберга<sup>3</sup> (1929), «Шантаж» Хичкока<sup>4</sup> (1929) или «Под крышами Парижа» Рене Клэра<sup>5</sup> (1930), опиралась на концепцию *кино-театра* с ударением на слове *театр*. В них приоритетную роль играла музыка, а не шумы, литературные фразы, а не крики и вздохи<sup>6</sup>. Примечательно, что музыкальные комедии, смонтированные по аналогии с бродвейскими мюзиклами, — «Веселые ребята» (1934) и «Цирк» (1936) — появились в СССР лишь в середине 1930-х гг. И это опоздание нельзя объяснить только техническим отставанием советского кинематографа. Задолго до выхода в свет фильма Вертова «Симфония Донбасса» кинорежиссер А. Андриевский так охарактеризовал основную тенденцию советского звучащего экрана [1931: 21]:

*Если за границей первые работы по звуковому кино строились преимущественно на материале музыки, то в СССР мы имели другое увлечение. В первых звуковых картинах использовали, как главный материал, всякие шумы и грохоты<sup>7</sup>.*

- 
- <sup>1</sup> «The Jazz Singer», Alan Crosland. Фильм рассказывает о том, как бедный еврейский парень Джеки Рабинович становится певцом джаза вопреки воле своего отца; снят на основе музыкальной драмы, которая имела успех на Бродвее. Считается первым в мире полнометражным звуковым фильмом.
- <sup>2</sup> «The Broadway Melody», Harry Beaumont. Фильм рассказывает о любовном четырехугольнике, в котором артисты Бродвея выясняют свои отношения. Фильм снимает музыкальный театр.
- <sup>3</sup> «Der Blaue Engel», Josef von Sternberg. Фильм рассказывает о судьбе старого учителя, который влюбляется в певичку из варьете, женится на ней и затем деградирует до роли помощника циркового клоуна. Постоянной кулисой фильма служит театральное варьете. Звуковой фильм и в этом случае снимает музыкальный театр.
- <sup>4</sup> «Blackmail», Alfred Hitchcock. Фильм рассказывает о случайном ударе ножом, в результате которого Элис Уайт отправляет на тот свет пристававшего к ней актера. Элис постоянно «проговаривается» о своей вине. Она вздрагивает, когда соседка произносит за завтраком слово *нож* (англ. 'knife'). Лишь смерть случайного свидетеля позволяет ей не попасть за решетку. Хичкок мастерски использует речь в той роли, какую она играет во фрейдистском психоанализе. Звуковой основой фильма выступает речь.
- <sup>5</sup> «Sous les toits de Paris», René Clair. Фильм рассказывает о любви уличного певца Альбера к девушке Поле, которая делит Альбера с другими ухажерами. Клер выводит героев на улицу и, таким образом, стремится преодолеть статичность раннего звукового кино, которая обуславливалась фиксированным положением исполнителя перед микрофоном. Однако звуковой основой фильма все же выступают музыка и речь. Фильм был хорошо известен в СССР, многократно комментировался.
- <sup>6</sup> Ср.: «В то время звуковые картины представляли собой не что иное, как заснятые на экран оперетки и оперы, а в дальнейшем развитии — ревию шантанного типа <...>. Мысль заграничных предпринимателей капиталистов идет по чрезвычайно упрощенной схеме. <...> 90 % продукции направлено по пути создания картин шантанного типа. Любопытно, что бар, пивная и мюзик-холл избираются не только местом действия, но и основным материалом для построения тонфильмы» [Андриевский 1931: 16].
- <sup>7</sup> Ср. примечание автора к тому абзацу, где говорится об индустриальном стиле советского кино: «Эта глава была написана задолго до выхода картины Вертова — «Симфония Донбасса». Эта картина только подтверждает приведенные соображения» [Андриевский 1931: 16].

В первые годы своего существования советское звуковое кино ставило собственные опыты со звуком, в которых звуковые системы речи и музыки играли второстепенную роль. В мировом контексте советский звучащий экран интересен в первую очередь своими достижениями в двух областях: 1) натурной съемки шумов и 2) насаждения новых типов акустики, разработанных в закрытых физических лабораториях и затем испытанных на массовом зрителе.

#### *1.3.4. Границы интерпретации звуков*

Умение различать и сравнивать музыкальные тоны, не говоря уже о шумах звукового ландшафта, требует от слушателя определенных способностей, специальной выучки и тренировки. В отличие от изображений, звуки трудно запоминаются и не деляются значением. Большая часть явлений акустического ландшафта не достигает порога сознания и не может быть адекватно интерпретирована. Отбор, запись и способ толкования звуков определяются большей частью идеологическими установками интерпретаторов. Крылатый афоризм «говорить о музыке все равно, что танцевать об архитектуре», подчеркивает неэффективность всяческих попыток передать значение звука вербальными средствами<sup>1</sup>.

Инспирированная открытиями в области экранного звука и электронной музыки, «постмодернистская» философия неоднократно подчеркивала ограниченность языка звукоописаний. Деррида констатировал невозможность говорить в словах об «а-центрических» структурах звучания [Derrida 1976: 433–435].

*Ничего нет труднее, — развивал ту же мысль Ролан Барт, — чем говорить о музыке. Многие писатели умели хорошо говорить о живописи; но никто, по-моему, не писал хорошо о музыке <...>. Причина, видимо, кроется в том, что язык относится к сфере универсального. Очень трудно соединить его*

---

<sup>1</sup> Кто впервые обронил эту фразу, в которой музыкальной критике отказывается в праве на существование, вероятно, никогда не удастся установить точно. Якобы русскому переводу предшествовал английский оригинальный текст «Talking about music is like dancing about architecture». Таким образом, авторство изречения чаще всего приписывается англосаксам: комику Стиву Мартину, джазисту Фрэнку Заппа или сонг-райтеру Элвису Костелло. Под подозрение попадают, правда, также басист Чарльз Мингус, пианист Телониус Монк, диджей Санчес, английский сатирик прошлого века Бернард Шоу и автор знаменитой молчаливой пьесы «4.33» Джон Кэйдж. Но если верить историку киномузыки Джону Берлингэйму, известную сентенцию могла сделать ходовой пианистка Клара Шуман, жена Роберта Шумана. Стало быть, исходный текст мог звучать и по-немецки. Однако, как утверждает живущий в Петербурге и пишущий для журнала «Audio Music» критик Дмитрий Ренанский, еще «Петр Ильич Чайковский как-то раз неосторожно обмолвился: мол, говорить о музыке все равно, что танцевать об архитектуре». В архиве Чайковского мы, правда, не найдем подтверждения этому свидетельству.

с музыкой, которая относится к сфере частных различий [Barthes 1990: 280].

Развиваясь исторически из концепции «логоса», музыка и риторика несколько веков использовали единый понятийный аппарат для описания звуков. Понятия «умеренного» и «быстрого» темпераментов из риторики переносились на характеристику музыкального темпа: *moderato* или *allegro*. Операция синтеза звуков в классической фуге подчинялись логике риторической предикативной конструкции. Долгое время тавтология «языков» литературного и музыкального описания никого не беспокоила, пока культура нуждалась в аналогиях, необходимых для примирения острых социальных и статусных различий.

Приход электроакустических медиа, составивших конкуренцию традиционным музыкальным инструментам, сам по себе может и должен рассматриваться в контексте кризиса некогда неделимых музыкально-риторических систем. Для преодоления этого кризиса общество нуждалось в интерпретаторах, способных перевести наметившееся акустическое различие в социальное измерение. Требовались идеологемы, в которых особенности электрической записи и воспроизведения звука получили бы социальное обоснование. Но обосновать значило зафиксировать в языке (и особенно в массовой печати) нюансы новой акустики, сравнить их с нюансами звучания традиционных музыкальных инструментов, выявить особенности тех и других, отобрать приемлемые варианты и придать им идеологический смысл.

С такой задачей скорее других могли справиться выходцы из определенных этнических групп (грузины, евреи, армяне), обладавшие незаурядным природным слухом. В придачу к слуху требовалась и специальная сонологическая компетенция, которой обладали лишь немногие профессионально образованные кадры. Музыкальному авангарду, который сложился в России, Германии и Америке к моменту появления звучащего экрана, предстояло научиться оценивать и описывать звук не в категориях музыкальной гармонии, а в категориях акустики, психоакустики, физиологии и эстетики. Созданный таким образом понятийный аппарат лежит у истоков современного понятия *аудиокультура*<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Более абстрактное понимание слова *аудиокультура* предлагает Александр Шерель [2004: 7]: «Аудиокультура XX века — это искусство звуковых образов, опосредованное техникой». Но звук на всех промежутках истории был опосредован техникой. В частности, техника музыкальных инструментов непрерывно совершенствовалась, начиная с Античности.

## II. Три проекта звукового кадра и три проекта коллективной идентичности

### II.1. Кризис температуры и кризис идентичности

Коммуникативный ресурс радио и звукового кино оказался востребован в связи с наболевшим вопросом о коллективной идентичности народов, населявших Российскую империю. Ранние социологические оценки культурных запросов крестьян и рабочих определили тот формат, в котором позднее стал работать звучащий экран. На стыке ритуала и медиа оформились три акустических проекта, тесно связанных с проектами коллективной идентичности: *универсальный*, *традиционалистский* и *примордиальный*.

Коллективно оформленное стремление к единой цели характеризует *универсальный* (или миссионерский) тип коллективной идентичности. Марксизм связывал универсальность изменений с наступлением всеобщего равенства, фашизм — с торжеством арийской расы, парламентаризм — с неизбежной победой демократии во всем мире.

Универсальному типу противостоит *традиционалистский* тип сообщества, участников которого объединяют представления о коллективном прошлом: событиях национальной истории, роли в ней выдающихся личностей и т.д. Традиционализм основан на сознательной интерпретации коллективного опыта. Прошлое выступает в этих интерпретациях не как неоспоримая данность, а как условная *конструкция прошлого*.

От традиционализма отличается тип исконной (*примордиальной*) идентичности. Этот тип, который формируется в период ранней социализации, связывает членов семьи, рода, клана, ведущих свое происхождение из одной местности и занимающихся сходными видами деятельности. Основы исконной идентичности никогда не осознаются людьми как конструкция. Большей частью эти основы вообще не воспринимаются осознанно и становятся явными лишь в момент их разрушения. В отличие от истории традиционалистского сообщества, история примордиального сообщества всегда существует как неизменная данность и не может быть переписана.

Смысл коллективного бессознательного испокон веков передавался в акустических образах. Акустика служила религии в той же степени, в какой религия подчинялась законам акустики. По наблюдению Шэфера, влияние церковной епархии заканчивалось за пределами той области, где был слышен колокольный звон. Крик муллы ограничивал территорию, на которой отправление коллективной молитвы (намаза) было дол-

гом верующих. Кризис музыкального (и шире — акустического) традиционализма, который обозначился в европейской культуре с приходом электронных носителей акустической информации, был самым тесным образом связан с кризисом религиозности. Характерно, что идеологические полемики о новых типах общественного устройства в 30-е гг. XX в. сфокусировались на проблемах музыкальной гармонии и акустики. По мере того как основополагающий музыкальный принцип (принцип хорошо темперированного клавира) утрачивал свою универсальность, расшатывались и религиозные основы трехсословной культуры старого мира. Понятие «темперация» обрело негативный социальный оттенок. Отныне оно ассоциировалось с подавленной энергией народных масс.

*Переживаемый нами кризис музыкального творчества грозит затянуться на десятилетия, если не будет «свергнут» старый музыкальный строй — равномерная темперация,* — писал один из идеологов т.н. «чистого» строя в музыке Арсений Авраамов [1932: 45–46].

Принцип темперации, который изначально допускал неточности в отношениях между нотными интервалами и интервалами акустических частот, при электроакустическом усилении давал сбои. Неточности не были столь заметны во время игры на живом инструменте. Но при записи звука оптическим методом они выходили наружу. Лучше других при фотозаписи удавались созвучия не темперированного, а натурального строя, который поддерживается большинством народных инструментов. В отличие от темперированного строя в натуральном строе показатели частоты отличаются друг от друга в целое число раз. Получается гамма, абсолютно гармоничная начальному тону, однако лишь в пределах одной тональности. Хуже всего на пленку записывался рояль, ассоциируемый с дворянской и буржуазной музыкальной культурой XIX в.:

*Все народные инструменты: гитара, мандолина, домра — выходили очень хорошо: и сольно, и в оркестре. Рояль все время звучал неестественно,* — отмечал изобретатель первой звуковой кинокамеры Шорин<sup>1</sup>.

Попытки исправить неточности темперации предпринимались задолго до появления звукового кино. Однако в контексте идеологических задач, которые предстояло решить звучащему экрану, они обрели новый смысл и определили поиск форм исконно народной акустики.

<sup>1</sup> Ср. в другом месте: «Лучше всего звучала гавайская гитара <...>. А вот рояль звучит как-то странно» [Шорин 1941: 66, 69]. То же самое констатировал и Абрам Роом, снимавший «Пятилетку» при помощи «шоринофона» [1930: 17]: «Особое внимание уделили натуральному, так называемому детемперированному строю, который (как мы установили) лучше записывается».

## II.2. Проект универсального звучания

План разработки «универсальной» системы тонов соответствовал проекту коллективной идентичности универсального типа. Речь шла о системе, «которая бы вывела современную музыку из 200-летнего тупика баховской *wohl*-темперации» и объединила представителей культур Европы и Азии идеей новой, проверенной алгеброй, гармонии [Авраамов 1925: 10]. «Universales Tonsystem — UTS», как называл ее представитель российского музыкального авангарда Арсений Краснокутский, представляла собой не только музыкальный, но и в первую очередь социальный проект [Kursell 2003].

Творческий псевдоним «Авраамов», который выбрал себе композитор, отвечал миссионерскому характеру его начинаний. Развитие звука, по замыслу Авраамова, должно было вестись «в сторону восстановления подлинных, здоровых контрастов консонирующей и диссонирующей звукомассы». Для этого первым делом звучание должно было очиститься от клавирной «щекотки», которой несколько веков возбуждался «международный музгурман буржуазия». Примечательно, что и слуховой опыт народных масс мыслился Авраамовым лишь как отправная точка, но никак не конец миссионерской реформы. Отвечая на вопрос: «Зачем и кому все это нужно?», Авраамов писал [1925: 10]:

*Конечно, не «действительно массовому» потребителю музыки, рабочему, крестьянину, который (к счастью для себя и музыкальной культуры в целом) у нас не дорос даже до хроматизма и пользуется всего лишь диатонической системой ладов* [Авраамов 1925: 10].

«Чистый» строй должен был в будущем объединить народы Евразии, которые по-разному далеко отстояли от идеала гармонично устроенного общества.

*Этот строй, — писал Авраамов в программной статье «Синтонфильм», — связывает нас с культурным наследием музыки Востока, давая возможность неискаженного ее воспроизведения и развития на ее основе новых форм музискусства. Эта музыка — язык сотен миллионов рабочих и крестьян Китая, Индии, Персии, Турции и наших союзных республик* [Авраамов 1932: 46].

По мнению Авраамова, ресурсов системы «хватило бы на тысячелетия творческой практики».

Технически суть проекта универсальной системы тонов сводилась все к той же темперации, но с бесконечно малыми интер-

валами, которые давали бы точное «арифметическое соотношение частот», а не приблизительное логарифмическое<sup>1</sup>.

Фактически в 1920-е гг. Авраамов разработал принцип, который много позднее использовали разнообразные направления электронной музыки. Слова композитора, называвшего свой проект «прыжком в будущее» (1929), оказались пророческими<sup>2</sup>. Идея универсальной системы тонов на техническом уровне полноценно соотносилась с методом оптической записи звука. Звуковые колебания с равными периодами гармонично преобразовывались в световые колебания и лучше выходили на пленке. Авраамов не раз указывал на технические преимущества своей системы именно в связи с распространением новых медиа — радио и звукового кино.

*Бесспорно, что музыка чистого строя будет подвергаться меньшим искажениям в усилительно-репродукторной цепи, чем темперированная,* — писал Авраамов [1939: 46].

Предполагалось, что мельчайшие акустические интервалы, положенные на язык машины, будут служить основой синтеза любого «организованного» звука: музыки, речи и шумов. Замахиваясь в 1930 г. на воссоздание голоса Ленина, Авраамов, по собственному признанию, решал проблемы, «далеко выходящие за пределы синтонфильмы». Целью его эксперимента были не только звуковой «портрет, воссоздание индивидуальной речи данного субъекта», но и «типовое, безличное воссоздание образа речи данного народа, класса, пола, возраста, характера» [Авраамов 1939: 323]. Полемизируя с Вертовым и его концепцией «натурного» звучания, Авраамов утверждал, что «“Симфония Донбасса” должна и может быть написана не оглушающими грохотами “производственных шумов”, а новой палитрой тембров синтонфильмы» [Там же: 316].

<sup>1</sup> В арифметических операциях частоту звука и нотный интервал связывают целые числа, подвергающиеся операциям умножения и деления. В случае логарифмических отношений частоту звука и нотный интервал связывает операция возведения в степень и обратная ей операция извлечения корня. Целых чисел в результате двух последних операций не получается. И опытное ухо фиксирует этот недостаток.

<sup>2</sup> Ср.: «Этот “прыжок” есть полный отрыв от существующей системы разделения звуков в сторону получения непрерывного звучания, — писал об Авраамове известный музыкальный критик Евгений Браудо. — <...> Высокий уровень современной электро-радиотехники позволяет построить подходящие инструменты для утонченнейшего деления звуков. Фактически при делении октавы на 96 частей можно достичь полного ощущения непрерывности звучания, т.е. органического перехода одного звука к другому. Но для постройки таких инструментов нужны средства, а пока <...> Авраамов осуществляет свою музыку абсолютно новых созвучий путем сопоставления в одном ансамбле четырех фортепиано, органа и гармонiuма. Очень сложной настройкой этих инструментов (каждый из них настроен на одну восьмую тона выше, чем другой, а одна восьмая тона почти предел, практически улавливаемый слухом) удастся получить самые неожиданные фантастические созвучия» [Браудо 1929: 36–37].

Новая палитра звучания разрабатывалась с учетом универсальных законов физиологического восприятия некоторых звуков, например резких и скользящих, способных вызывать не только слуховые ощущения, но и дрожь и сужение лицевых мышц.

*Эта «Differenzmusik», — писал Аврамов, — (как «мы назвали ее по аналогии с “дифференциальным анализом” в математике, введшим в исчисление бесконечно малые величины и, таким образом, приблизившим его к проблемам естествознания») обладает такими ресурсами, которые мы можем пока лишь «предчувствовать». Мы знаем лишь, что «глиссандо» [скользящее звучание. — Д.З.] — сильно действующее средство, которым злоупотребляли для достижения максимального эффекта. Сама природа учила этому: вой шакалов, завывания и свист ветра и бури, стоны и плач человека — все это примеры «документального» глиссандо [Там же: 319].*

Сирены и гудки, в которых струя воздуха под давлением преодолевает металлическое препятствие, производят те самые скользящие звуки, которые, по наблюдению Аврамова, оказывали на ухо острое физиологическое воздействие. Характер этого воздействия был открыт в древности. Так, предупрежденный Киркой Одиссей приказал матросам заложить уши воском, а себя привязать к мачте, чтобы устоять перед пронзительным пением сирен.

Миссионерская реформа Аврамова подстегнула интерес к физиологической стороне звучания, обогатив античный миф научно-эмпирическим знанием. Общая природа «скользящих» звуков обнаруживает себя в регулярных метафорических переносах, имеющих место в различных литературных традициях. Подобно другим языкам, русский литературный язык запечатлел сходства восприятия звуков, имеющих различные физические источники. Эти сходства с древности позволяли отождествить *вой* баб с *воем* волка, *вой* бури с *завыванием* фабричной трубы.

Связь акустики, восприятия и языковой номинации, разумеется, не является безусловной. Звуки с близкими акустическими характеристиками необязательно воспринимаются на слух как сходные и фиксируются в однокоренных лексемах.

Совсем по-разному воспринимаются ухом *вой* сирен и перезвон колоколов, несмотря на то что оба типа звучания имеют близкий частотный диапазон. Проведение параллели между тем и другим, имевшее место в пролетарской эстетике 1920–1930-х гг., указывает на зыбкость границы между сенсорным, перцептивным и апперцептивным (т.е. представленческим)

освоением звука. На зыбкости этой границы сыграл миссионерский авангард, готовившийся опрокинуть акустические символы старой России. Идея замены колоколов фабричными гудками вряд ли могла быть претворена в жизнь, если бы не вмешательство музыкального авангарда. Характерно, что данное гудкам определение «коммунистические колокола» впервые слетело с пера Михаила Гнесина, закончившего петербургскую консерваторию по классу композиции у Римского-Корсакова и Лядова.

*Видный музыкальный теоретик тов. М.Ф. Гнесин <...> полагает безусловно необходимым продолжение работ в этой области: гудковая музыка может заменить колокольный звон как средство коллективно-организующего воздействия,* — писала «Правда» 14 ноября 1923 г.

В 1923 г. во время постановки гигантской пленэрной акции под названием «Симфония гудков» Авраамов заставил звучать над Москвой оркестр, состоящий из настоящих заводских труб<sup>1</sup>. Однако, как оказалось позднее, акция провалилась и была раскритикована в прессе. Невольные слушатели симфонии с трудом ориентировались в какофонии шумов, поступавших со всех сторон. Одного эксперимента было явно недостаточно для того, чтобы заставить массы поверить в правдоподобие искусственно синтезированного звукового ландшафта.

Звуковое кино, в основу действия которого было положено совмещение акустического сигнала с корректирующей функцией зрения, помогло поднять аналогию колокола и гудка на уровень программируемой ассоциации. Музыкальный авангард связывал с тонфильмом возможность реванша за неудавшийся акустический эксперимент. Подобно Вуду, использовавшему переделанную трубу органа для создания паники в зрительном зале лондонского театра, Авраамов в 1929 г. использовал куски органа, чтобы изобразить надрывный Плач Гудков в сценах похорон Ленина в кадрах фильма «План Великих работ».

*Совершенно естественно, что заснять фабричные гудки в хор было бы очень сложной задачей,* — вспоминал композитор. — *Я начал искать пути музыкальной замены этого гудкового хора. В сущности, это довольно простая вещь. Фабричный гудок есть очень несовершенная органная труба, несовершенная потому, что там струя пара очень сильная, которая режет*

<sup>1</sup> Сценарий этой акции Авраамов запечатлел в газете «Бакинский рабочий» (1922): «По 18-й пушке вступают заводы горрайона и взлетают гидропланы. По 20-й — гудок железнодорожного депо и оставшихся на вокзалах паровозов. Пулеметы, пехота и паровой оркестр, вступающие в то же время, получают сигналы с дирижерской вышки непосредственно» [Цит. по: Румянцев 1984: 58].

*медь, и получается шум. У нас был акустический стол. Механик взял целый набор органных труб, в том регистре, в котором встречались фабричные гудки, фабричные свистки и т.д., и прибавил несколько труб такого типа, которые могли быть сольными. Вот вся картина. Начинается с гудка соло, слышится завывание: У-У-У... Для того чтобы достичь этого эффекта, пришлось употреблять органную трубу, но с пониженным внутренним клавишем. <...> Я стоял у самого микрофона. Чтобы получить эффект настоящего фабричного гудка, пришлось близко придвинуться к микрофону на расстояние нескольких сантиметров. Затем стол с полным набором гудков являлся основой всего фона хора, который звучал в это время [Авраамов 1939].*

Проект Авраамова противопоставил акустику первого звукового фильма не только темперированному клавиру, но и тем, кто ассоциировал темперированный клавир с пролетарской революцией, — идеологам большевистской партии во главе с Лениным и Луначарским. Символом пролетарских традиций, восходивших к эпохе Великой Французской революции, для обоих выступал бетховенский молоточковый клавир. «Мажор — большевистская музыка, минор — прирожденный меньшевик» — эта игра слов Луначарского в 1920-е гг. была на слуху и цитировалась в пролетарских изданиях. Традиционализм одних и универсализм других идеологических установок, связанных с акустикой, стал предвестником раскола внутри большевистской элиты.

Подав проект «Гудковой» симфонии на суд министра просвещения еще при жизни Ленина, Авраамов успеха не имел. Заведующий сценарным отделом Пролеткино Анатолий Мариенгоф передает в форме анекдота отрицательный отзыв Луначарского:

*Признаюсь, я не очень уверен, что товарищ Ленин даст согласие на ваш гениальный проект. Владимир Ильич, видите ли, любит скрипку, рояль [Мариенгоф 1990: 9].*

Несмотря на протест министра культуры, проект Авраамова был претворен в жизнь. Слом темперированного строя символически венчался «документальным» изображением похорон Ленина в фильме «План великих работ». В сцене траурного марша транслировались партии гудков фабричных труб, которых современники не могли слышать на реальных похоронах Ленина. В фильме вождя провожали под звуки той самой «гудковой музыки», которой Ленин не понимал и не любил.

Изобретение звукового кино стало сигналом революции, передававшей власть от публичных ораторов массовым электро-

акустическим медиумам. Осуществлявший эту революцию киноавангард спешил закрепить свою победу.

*Музыка «Плана великих работ» не «чистая» (бессюжетная), а «программная» музыка. <...> Прекрасно дано crescendo социалистического соревнования. <...> Самое любопытное в музыке «Плана великих работ» — 48-ступенный строй Авраамова, — писал о первом звуковом фильме критик Ипполит Соколов [1930: 20].*

*Самый принцип использования гула заводских гудков на фоне похорон Ленина — принцип вполне уместный. Более того, он мог бы быть использован как лейтмотив во всей фильме, — вторил ему критик Владимир Мессман [1930: 23].*

В главных фильмах раннего звукового кино фабричный гудок стилистически обыгрывался как источник непрерывного звучания, в котором тонут «природные» звуки, имеющие естественные периоды консолидации и распада. По этому же принципу Дзига Вертов строил свой программный «звуковой марш» для фильма «Симфония Донбасса» (1930). Затихающие звуки часов, колоколов и шагов противопоставлялись в сценарии Вертова длительно звучащим гудкам:

*Чьи-то шаги приближаются по лестнице вверх. Проходят мимо. Стихают. Тикают часы. <...> Первый удар церковного колокола. Звон затихает, уступая тиканью часов, <...> волны звуков начинают быстро подниматься. Им навстречу, наперерез врывается продолжительный и сильный заводской гудок [Вертов 1966 (1929): 5–6].*

Фильм Юткевича «Златые горы»<sup>1</sup> (1931) в ряде ключевых фрагментов также отсылал к замыслу гудковой симфонии Авраамова, которая в 1920-е гг. исполнялась в Баку и Москве. Ожидание гудка (сигнала к забастовке солидарности) объединяет у Юткевича бакинских и петербургских рабочих. Чтобы помешать гудку, хозяева подкупают одного из крестьян, работающего на фабрике. Орудием подкупа служат наручные часики, издающие причудливый перезвон. Загипнотизированный и оглушенный водкой, крестьянин наносит ночью удар по голове

<sup>1</sup> Реж. Сергей Юткевич, звукооператор Лео Арнштам. Сергей Юткевич (1904–1985) в 1921–1923 гг. учился на театральном факультете ВХУТЕМАСа и в Государственных высших режиссерских мастерских под руководством В.Э. Мейерхольда. Будучи студентом, вместе с С.М. Эйзенштейном оформил ряд театральных спектаклей. В 1928 г. Юткевич возглавил Первую киномастерскую на «Ленфильме» и руководил ею в течение десяти лет.

Лео Арнштам (1905–1979) окончил Ленинградскую консерваторию по классу фортепиано (1923). С 1922 г. он занимался концертной деятельностью, а в 1924–1927 гг. заведовал музыкальной частью театра В.Э. Мейерхольда. В кино Арнштам начал работать как звукооператор в фильме «Златые горы» (1931). Первые звукооператоры, как показывает этот и другие примеры, были тесно связаны с музыкальным и театральным авангардом.

рабочему — главному организатору стачки. Однако суд товарищей заставляет жителя села раскаяться. Одумавшись, крестьянин в гнев бросает часики под ноги хозяйину и первым открывает вентиль гудковой фабричной трубы.

Фильм суггестивно настраивал зрителя на уничтожение разрозненных звуков традиционного акустического ландшафта. Лай собаки, удар колокола, гармошка, играющие часы в первых сценах подчеркивают неорганизованность рабочего класса и служат акустическим фоном неудач, которые сопровождают героев. На смену разрозненным звукам в конце фильма приходит незатухающая акустическая волна. Под непрекращающийся *вой* сирен толпа рабочих вырывается из закрытых дверей завода, запруживает улицы поселка. Чередуя крупные и общие планы, камера показывает движение людских масс на фоне длительно сигнализирующих заводских труб.

В фильме Барнета «Окраина» (1933) звуковая камера снимала длительный сигнал гудка, который перекрывал разрозненные удары молотков в сапожной мастерской. Сапожники в одной из главных сцен один за другим перестают стучать и прислушиваются. Гудок продолжается. Один из рабочих, возбуждаясь, воспроизводит звучание гудка голосовыми связками. Выйдя на улицу, он заразительно смеется. Вслед за одним рабочим другие толпой покидают цех. Гудок сигналит. Камера снимает, как толпа вырывается из заводских ворот.

Хотя в жанре игрового кино к середине 30-х гг. XX столетия наметился отход от проекта универсальной акустики, этот же проект последовательно реализовывался в т.н. документальном кино<sup>1</sup>.

Накануне войны в СССР вышли серии «документальных» фильмов, в которых гудки и сирены выступали в качестве опорных элементов сюжета. Фильм «Создадим защитные комнаты»<sup>2</sup> (1937), снятый по заказу «Авиахима», показывал, как сирена разрушает покой семьи. В начале фильма камера снимала людей, пьющих чай за самоваром: в главной сцене отец читает газету «Правда», бабушка моет посуду. После сигнала сирены все присутствующие хватают противогазы и размещаются в за-

<sup>1</sup> В фильме Пырьева «Партийный билет» (1937) сигнал тревоги, сплотивший работников завода вокруг главного героя (в одиночку тушившего пожар), подается *остраненно* как бутафорский прием. В ходе действия выясняется, что главный герой — шпион, научившийся манипулировать символами пролетарской революции. Место универсальных акустических сигналов в игровых фильмах середины 1930-х гг. все отчетливее занимают знаковые системы музыки и речи. В сюжете основной идеологический вес переносится с гудков на бюрократические атрибуты власти, такие как паспорт и партийный билет.

<sup>2</sup> Реж. Е. Минович, РГАКФД, 32520.

щитной комнате. Фильм «Создадим убежища»<sup>1</sup> (1937) демонстрировал, каким образом переоборудованный под бомбоубежище подвал используется после сигнала «воздушная тревога». Камера снимала переживших панику жильцов дома после вообразаемого «налета». Фильм «Противохимическая защита»<sup>2</sup> (1941) показывал стоящих за станками рабочих в цехе одного из заводов. По сигналу сирены рабочие надевали сумки с противогАЗами, готовясь покинуть цех. Фильм «Помни сигнал тревоги»<sup>3</sup> (1941) показывал Москву военного времени: карикатура на Гитлера, военные самолеты в небе, жители города слушают репродукторы на улице. Заводы и фабрики дают гудки, раздаются сигналы химической тревоги, крутится диск ручной сирены.

По замыслу режиссеров учебных фильмов, вой сирен должен был восприниматься как результат натурной съемки. В действительности же киноаппаратура, предназначенная для звукозаписи, в период между 1929 и 1942 гг. (а фактически много дольше) не годилась для съемки удаленных и слишком сильных источников звучания, к каким относились шум самолетных моторов, а также гудение труб и сирен.

*Если Вы будете снимать в студии мотор аэроплана, то он будет настолько силен, что микрофон лопнет, испортится, — пояснял слушателям Ассоциации революционного кинематографа звукооператор В. Гладков [АРРК 1929: Д. 247. Л. 5].*

На ранней стадии развития звукового кино гудки и сирены как в игровых, так и в документальных фильмах воспроизводились при помощи нехитрых технических приспособлений, вроде переделанной органной трубы, о которой вспоминал Авраамов. В некоторых случаях заранее записанные образцы натурального звучания поступали на монтажный стол из специальной фонотеки. Однако в этом случае логично спросить себя, для какой цели записи сирен помещались в фонотеку. Ставилась ли при этом задача воспроизведения фиктивной или уже существующей реальности<sup>4</sup>? И где проходила граница между той и другой? Аккумуляция скользящих и свистящих звуков в до-

<sup>1</sup> Реж. Е. Кузис, РГАКФД, 32521.

<sup>2</sup> Реж. Б.Чуевский, РГАКФД, 33129.

<sup>3</sup> Реж. А. Кондахчан, РГАКФД, 32968.

<sup>4</sup> Примечательно, что применение сирен для сообщения об экстремальных ситуациях в Западной Европе 1930-х гг. носило ограниченный характер. В Англии еще и после Второй мировой войны пожарная служба пользовалась традиционным колокольчиком. В Германии в начале 1930-х гг. сирены устанавливались на крышах крупных отелей на случай пожара. Сеть из 80 000 сирен, покрывающая всю площадь страны, появилась у немцев только после Второй мировой войны. По сообщениям очевидцев, 21 июля 1941 г. в 22 часа в Москве была впервые объявлена воздушная тревога; она длилась до 3 часов 25 минут утра.

кументальных фильмах предвоенного времени позволяет предположить, что внутри акустического ландшафта менялись не сами звуки, а их внешние референты. В ходе распространения звукового кино в кадры гудящих сирен вместо актеров стали попадать реальные люди, спасавшиеся в бомбоубежищах от пожаров и взрывов.

Военные режиссеры-документалисты 40-х гг. XX в. вряд ли отдавали себе отчет в том, что смонтированный ими батальный звук во многом напоминает проект универсального звучания, уже реализованный в игровом кино начала 1930-х гг. Один из лучших документалистов военного времени Роман Кармэн, по свидетельству учеников, уже «почти не пользовался шумотеккой, т.е. готовым, постоянно используемым в кино набором магнитных записей. Он поистине был влюблен в документальный звук». Правда, для удовлетворения интереса Кармэна мощности советской звуковой техники не хватало, в связи с чем режиссер «настойчиво выбивал <...> для группы два швейцарских звукозаписывающих аппарата». Примечательно, что, как и большинство звуковых режиссеров, документалист Кармэн «подчинял изображение звуку. Чтобы сохранить <...> целиком какую-то мелодию, тему, шумовую гамму, он уменьшал количество кадров, подрезал или, наоборот, растягивал эпизод» [Котов 1983: 270–276].

Служили ли батальные звуки комментарием к отснятым на натуре военным действиям? Или, наоборот, военные действия были комментарием к тем экспериментам, которые осуществлялись в лабораториях звука? Чтобы ответить на оба вопроса, необходимо подробнее рассмотреть проблему звукового документализма с точки зрения мнимых и подлинных эффектов натурной съемки.

### II.3. Вертов. Проект натурного звучания

Вопрос о том, является ли натурная съемка звука возможной или необходимой, не раз ставил в тупик теоретиков кино. Уже в начале 1930-х гг. Бела Балаш высказал скепсис по поводу возможности определения на слух разницы между натурным и записанным звуком. «На экране появляется не изображение актерского голоса, но сам голос», — писал он<sup>1</sup>. Позднее близкую позицию отстаивал Кристиан Метц: «В принципе, нет разницы между выстрелом, который слышишь в фильме, и выстре-

---

<sup>1</sup> Ср.: «Der Ton wird nicht dargestellt <...> Denn auf der Leinwand erscheint wohl das Bild des Schauspielers, aber nicht das Bild seiner Stimme, sondern die Stimme selbst» [Balász 1926–1931: 161].

лом на улице»<sup>1</sup>. С противоположной точки зрения к проблеме натурального звука подходил Уильямс, писавший, что живые звуки, в отличие от воспроизводимых звуков, доносят до слушателя следы своего пространственного окружения. Тем самым «идентичные звуки кажутся различными в разном акустическом пространстве»<sup>2</sup>.

Современные многоканальные системы записи и воспроизведения звучания (Dolby) позволяют передавать и улавливать малейшие нюансы акустического ландшафта. Но те же нюансы могут воспроизводиться и в лаборатории при помощи синтезатора<sup>3</sup>. В силу двух обстоятельств современное звуковое кино не только может, но и часто вынуждено обходиться без натурной звуковой съемки. Во-первых, слушатели обычно испытывают дискомфорт во время воспроизведения записи *природных* (т.е. не очищенных от шумовых добавок) звуков. Во-вторых, точная фиксация этих добавок на экране является избыточной в той мере, в какой эффект их различения нейтрализуется корректирующей функцией зрения. Глядя на экран, на котором сверкают молнии, зритель ассоциативно связывает грохот камней в деревянном ящике с раскатом грома. Парадокс звукозаписи состоит в том, что студийный звук зачастую воспринимается натуральнее, чем звук натурный. Очевидно, что без натурной съемки могло обходиться и раннее звуковое кино. Ее форсированное применение в раннем советском кинематографе определялось не столько техническими, сколько идеологическими причинами.

Концепция натурального звука не только снимала ценностные различия между звуками колоколов, заводских прессов и оркестровых ударных, но и утверждала изоморфизм всех звуков акустического ландшафта. Звуки живой и неживой природы в рамках этой концепции могли очеловечиваться. Тем самым концепция натурального звука возрождала анимизм, лежащий у истоков языческой картины мира. Выстраивая план звукового марша для фильма «Симфония Донбасса», Вертов последовательно давал натурным звукам анимистические толкования: «врывается с новой силой озлобленный церковный звон»; «вдруг комический визг летящего креста. Оркестр издает крик восторга»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Cp.: «Rien ne distingue en principe un coup de feu entendu dans un film d'un coup de feu entendu dans la rue» [Metz 1975: 158; Flückiger 2002: 70].

<sup>2</sup> Cp.: «The identical sounds seem different in different acoustic environments» [Williams 1980: 63].

<sup>3</sup> Cp.: «Es wären ja Verfahren denkbar, die diese räumliche Veränderung ausschalten. Oder es wäre denkbar, dass die physikalischen Eigenschaften von Original und Abbild vollständig übereinstimmen» [Flückiger 2002: 73].

<sup>4</sup> См. «Звуковой марш» [РГАЛИ: Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 36. Л. 5].

У истоков языческого анимизма в древние эпохи лежала одновременность восприятия звуков, произведенных человеком, с одной стороны, и звуков природы, с другой. Одновременность восприятия создавала предпосылки для отождествления голосов птиц, зверей и насекомых с человеческими голосами, а также голосами богов и духов. Для восстановления древней картины мира оптическая запись звука выступала удобным инструментом. Соположение на пленке звуков различного происхождения создавало иллюзию близости рукотворных и нерукотворных источников звучания. Есть некоторые основания предполагать, что широкое использование натурной съемки в советском кинематографе конца 1920-х гг. объяснялось не чем иным, как реставрацией анимизма, вдыхавшего жизнь в практики наказания колоколов.

В ключевых сценах ранних звуковых фильмов Вертова, Юткевича, Петрова, Барнета крупные планы звонящих колоколов последовательно монтировались с лицами людей. Как правило, главными героями съемок выступали представители отживших классов. Примечательно, что сценарии к ранним звуковым фильмам были почерпнуты из агитационных газетных публикаций, в которых содержались описания принятых в народе представлений о звуке. Такими публикациями с начала 1920-х гг. пестрили страницы массовой печати:

*Вот в клуб врываються ревущие звуки колоколов. За окнами мелькают огоньки. <...> «Христос воскрес из мертвых». <...> Хриплыми гнусавыми голосами баяют попы, им подтягивают плаксиво старушки-богомолки. «Даешь, братва, “Интернационал”», — несется по клубу. Окна распахнулись, и мощное «Кипит наш разум возмущенный» заглушает поповскую панихиду. Откуда-то с колокольни на удивление попам и богомольцам страстно и властно гремело: «Не бог, не царь и не герой». Это пели комсомольцы с монастырской колокольни. Некоторые старушки удивленно крестили лбы. — Уж не ангелы ли это там распевают? — писала «Красная Армия» 12 апреля 1923 г. [РГАСПИ: Ф. 89. Оп. 4. Ед. хр. 179].*

Характерно, что распространение звукового кино совпало с выходом в свет секретной резолюции антирелигиозной комиссии НКВД «Об урегулировании колокольного звона» от 6 декабря 1929 г., которая обозначила курс на преобразование дореволюционного акустического ландшафта:

*Колокольный звон, производимый на всю данную округу церковниками, резко противоречит принципу отделения церкви от государства, ибо воздействует на бытовые условия и права широких безрелигиозных масс трудящихся, мешает труду и использованию трудящимися его отдыха. При всех этих*

условиях и наличии требований, идущих со стороны культурно выросших широких трудящихся масс, необходимо нашим правительственным органам встать на путь применения в отношении к церковному колокольному звону строго ограничительных и даже запретительных мер.

Примечательно, что постановления о запрете колоколов в 1930-е гг. нередко принимались прямо в кинотеатрах. Например, в Йошкар-Оле 19 апреля 1932 г. прошло собрание посетителей Восток-кинотеатра, требовавших запрещения колокольного звона. По свидетельству очевидцев, демонтаж колоколов в 1929 и 1930 гг. начинался, как и в древности, с вырывания языка:

*19 апреля [1935 г.] к вечеру снова прибыла бригада рабочих. На этот раз ключи от храма были у сторожа, он отдал их, и рабочие приступили к снятию колоколов. Но поскольку время было позднее и уже стемнело, они успели лишь оторвать язык у большого колокола и сбросить его на землю. Ночью староста уговорила деревенских мужиков поднять язык на колокольню, что те и сделали. <...> Рано утром бригада из четырех рабочих, приступившая к сбрасыванию колоколов, обнаружила, что язык большого колокола возвращен на свое место. Рабочие стали сбрасывать колокола, начав с меньших. Тем временем около колокольни собралось около пятидесяти женщин, которые стали шумно протестовать и кричать, но поскольку это не помогало, то они разобрали инструменты, и работы из-за этого и на этот раз пришлось прекратить. Спустившись с колокольни, рабочие столкнулись с толпой женщин, которые кричали, называя их кровопийцами. Те проследовали в сельсовет и вызвали оттуда по телефону милицию. Вскоре приехали два конных милиционера с винтовками и стали угрожать женщинам расправой и применением оружия [Игумен Дамаскин 2002: 167–183].*

По свидетельству жителей одной из деревень Воронежской области (1929), сбрасываемые на землю колокола оплакивались бабами как недавно умершие:

*Под руководством сотрудников ОГПУ и партийного руководителя из Воронежа группа мужиков полезла на колокольню. Когда бабы увидели, что на колокольне пьяные мужики делают какие-то приспособления, чтобы спустить вниз колокола, то они еще сильнее завыли, как при татарском набеge [Анненков 1990: 160].*

Включая в сценарий «Симфонии Донбасса» крики пьяных, вой деревенских баб и звон колоколов, Вертов настаивал на том, чтобы все звуки записывались на натуре. Тетрадь с планами

озвучивания содержит соответствующие указания режиссера: «(334) Колокола. Редкие удары... (372) Пение и плач пьяной женщины...» [Вертов 1929–1930: 29–42]. Таким образом, стоящий с камерой оператор неизбежно должен был испытать на себе реакцию тех, кого снимал. Если «человек с немым киноаппаратом» еще имел возможность остаться секретным вуайером и пассивным созерцателем происходящего, то оператор звуковой камеры, снимавший с очень близкого расстояния, неизбежно становился непосредственным участником снимаемого действия.

Специально по заказу Вертова изобретатель Шорин изготовил мобильный звукозаписывающий киноаппарат, позволявший фиксировать вблизи всевозможные звуки окружающего мира. Характерно, что записи голосов певчих птиц и голосов партийных функционеров производились командой Шорина с помощью одной камеры-передвижки и практически в один сеанс. Первые звукооператоры изображаются в мемуарах изобретателя как первобытные охотники, для которых голоса животных и людей имели равный познавательный смысл. Проводя аналогию между съемкой и охотой, дополнительно обыгранную многозначным глаголом *охватить* (*охватить силком* и *охватить микрофоном*), Шорин подчеркивал телесное сходство обеих практик [1941: 90]:

*На Елагинском острове, в стороне от кустов, где <...> от трех до четырех часов утра поют соловьи, поставили треногу с записывающим аппаратом <...> Роса страшная, мы насквозь мокрые, <...> у одного из микрофонов — Вертов. <...> Началось утро. Вдруг вдали запел соловей. Все три микрофонщика поползли по мокрой траве к пернатому «солисту» и охватили его микрофонами. <...> В самый разгар наших «соловьиных записей» мы вдруг получили известие, что Валериан Владимирович Куйбышев приехал в Ленинград. <...> Моментально приехали кинооператоры. <...> Группа режиссера Роома [должна была] заснять Валериана Владимировича и записать его речь для звуковой картины «План великих работ».*

Техника натурной звуковой съемки, разработанная эстетам и инженерами, уже в начале 1930-х гг. была осмыслена как платформа нового документального кино. Симптоматично, что задачи этого кино изначально определялись с сугубо этических позиций, причем акт съемки подавался как способ живого контакта с неодушевленной природой. Если первой камерой-передвижкой Вертов снимал мифический «крик оркестра» и «комический визг креста», то вторая по счету камера была передана кинохронике для документальной съемки «самой жизни». Документализм советского звукового кино, таким обра-

зом, в высокой степени определялся идеологией анимизма, одушевлявшего акустический ландшафт и стиравшего границы между акустическим ландшафтом и акустическим дизайном, между рукотворным и нерукотворным звуком.

После передачи второй звуковой камеры отделу кинохроники, вспоминает Шорин, из Москвы приехал режиссер Ерофеев. Согласно решению «Совкино» он должен был снимать на натуре картину «На Памире». Цель сложной экспедиции в горы, «где не будет ни электроэнергии, ни технической помощи», судя по ироничному тону изобретателя, никто ясно не понимал. Было очевидно, что весь набор горных звуков можно записать в павильоне или, в крайнем случае, в одном из лесов Подмосковья. Однако проект натурального звучания уже не воспринимался как проект кино. Он реализовывался как проект анимистического освоения и преобразования реальности. «Спрос на передвижные камеры все рос и рос», — отмечал Шорин.

С помощью медиума звукового кино сторонники натурального звука готовились осуществить не столько эстетический, сколько гносеологический переворот. В одном из публичных докладов Вертов утверждал, что столкнулся с проблемой познания акустического ландшафта уже в ранней юности. Ожидая любимую девушку, он часами слушал лесопильный завод, пытаюсь записать его «так, как слышит его слепой <...>. Вначале словами, а потом сделал попытку записать все шумы буквами». «Недостатком этой системы» было то, что, «во-первых, существующая азбука не достаточна для записи звуков, которые слышим на лесопильном заводе. Во-вторых, потому что кроме звучания гласных букв еще были слышимы разные мелодии, их следовало бы выражать какими-то знаками. Но соответствующих нотных знаков не существовало». Вывод Вертова состоял в том, что с помощью имеющихся языков нот и букв невозможно «проанализировать, как следует, слышимый завод или слышимый водопад» [Вертов 1935: 20].

Вставив в свой доклад цитату из статьи Белы Балаша, также писавшего о *реве водопада* (das Brausen der Brandung) в контексте изучения незначительных явлений акустики, Вертов обобщил задачи целого направления, в котором метод синхронной звуковой съемки увязывался с новыми возможностями этнологического познания методом «включенного наблюдения»<sup>1</sup>. Если

<sup>1</sup> Явное и скрытое цитирование Балаша было принято в кругу тех, кто отстаивал познавательные возможности звукового кино. Ср. Вертов далее [1935: 20]: «Однажды в кинотеатре, глядя на экран, где показывался взрыв шахты и другие события, текущие в хронике, мне пришло в голову переключиться со слуха на зрение. Я рассуждал так. Вот существует аппарат, который имеет возможность записать для глаза тот водопад, который я не смог записать для слуха. Решил попробовать свои силы в области зрительного исследования интересующих меня явлений». Ср. Анощенко: «Но едва

ноты и буквы предназначались в основном для записи звуков культуры, то оптическая запись могла также фиксировать природные источники звучания. Подчеркивая приоритет гносеологических оценок перед эстетическими, Вертов отмечал «невероятнейшее количество звуков, еще не изученных <...> и замененных <...> звучанием нескольких музыкальных инструментов, которые занимают одну стомиллионную часть всех имеющихся звуков» [Вертов 1930—1931: 59].

Проект натурального звучания, каким его разрабатывал Вертов, имел мало общего с теорией кино и много общего с социологией и социальной психологией. Предполагалось, что исследование слуховой компетенции пролетариата поможет выявить те нюансы звучания, на которых в будущем будет зиждиться коллективная идентичность советских людей. Как и проект универсальной акустики, проект натурального звука был полемически противопоставлен традиционализму музыкальных и речевых знаков. Но в отличие от проекта Аврамова, ориентированного на выведение новых («абсолютно чистых») созвучий, проект Вертова имел аналитический уклон<sup>1</sup>.

В тетради с планами озвучивания фильма «Симфония Донбасса» Вертов наделял фиксируемые на пленку шумы антропоморфными свойствами, пытаясь таким образом отразить особенности пролетарского слуха: «стук болванки, когда ее разделяют, <...> звон цепей крана <...> плеск воды — умываются рабочие <...> стук работающего поршня» [Вертов 1929—1930: 1—6]. Отвечая оппонентам, упрекавшим его в однообразном звуковом оформлении фильма, режиссер объяснял, что «звуки в картине совсем не однообразны, они необычны, <...> индустриальные рабочие легко читают все эти звуки как смысловые знаки» [Там же: 83].

*Рабочий, работающий много лет, — заверял он руководство киевской кинофабрики, — знает шум каждого цеха и, слыша звуки от работы машин электростанции, он будет знать, что это электростанция Донбасса* [Там же: 59].

Критика европейского традиционализма и *евроцентричного* взгляда на другие этносы составляла идеологическую основу проекта натурального звука. В связи с этим стоит особо отметить

---

ли мы будем сомневаться, чтобы звуковое кино отказалось от возможности снять водопад с его шумом и грохотом» [АРРК 1929: Д. 222. Л. 5].

<sup>1</sup> По признанию режиссера, он уже в отроческие годы изыскивал «возможности записывать документальные звуки». «Однажды, весной 1918 г., — говорит одна из записей в дневнике, — возвращение с вокзала. В ушах еще вздохи и стуки отходящего поезда... чья-то ругань... поцелуй... чье-то восклицание... Смех, свисток поезда, удары вокзального колокола, пыхтение паровоза... Шепоты, возгласы, прощальные приветствия... И мысли на ходу: надо, наконец, достать аппарат, который будет не описывать, а записывать, фотографировать эти звуки» [Вертов 1966 (1924): 73].

идейную близость Вертова с представителями новых этнологических школ 1930-х гг., разработывавших методы «включенного наблюдения» в контексте эмпирического изучения культуры. Характерно, что и Бронислав Малиновский («Аргонавты Тихого Океана», 1922), и Мишель Лейрис («Призрачная Африка», 1934) ассоциировали новые возможности познания с киноплёнкой. Точная фиксация жизни других этносов, по их мнению, была единственно способна преодолеть гносеологическую ограниченность западной культуры. Представляя сходную позицию, Вертов противопоставлял мир дикой природы миру домашних животных и по аналогии — советское общество западной цивилизации.

*Да, для комнатной болонки, очевидно, все шумы одинаковы, но мы не комнатные болонки, не западные нежные цветочные режиссеры, мы не делаем, как они, цыганских романсов, и для нас нет шумов, — заявлял он [Там же].*

Несмотря на критику традиционализма, объединяющую концепции универсального и натурального звучания, оба проекта были противоположными с точки зрения теории познания. Если проект универсального звучания опирался на естественное знание, то в гуманитарном проекте натурального звука математика, физика и биология играли второстепенную роль<sup>1</sup>. В противном случае выпускник неврологического института наверняка бы отметил, что слух собаки во много раз острее человеческого слуха и что комнатная болонка прекрасно различает шумы, включая ультразвук.

#### II.4. Традиционалистский проект бутафорского звука

Революция 1917 г. провозгласила курс на разрушение прежних ценностей. Значительная часть культуры старой России была уничтожена вместе с ее человеческими и техническими носителями. Однако было бы неверно утверждать, что доктрина слома привела или могла привести к полному обновлению культурных практик. Как показывают примеры Шорина и Тагера, курировавших создание первых в СССР звуковых кинокамер, технические навыки старых специалистов оказались востребованы в новой России. Возрос спрос и на наработки

<sup>1</sup> Классическое противопоставление гуманитарного и естественного знания разрабатывалось в период институционального оформления гуманитарных наук в конце XIX в. Дильтей, а за ним Зиммель видели особенность гуманитарных наук не собственно в познании непознаваемого (т.е. природы), а в переживании (Nacherleben) опыта, отложившегося в индивидуальном и коллективном сознании: «Die Geisteswissenschaften bilden nicht ein Ganzes von einer logischen Konstitution <...> Das Material dieser [Geistes]wissenschaften bildet die geschichtlich-gesellschaftliche Wirklichkeit, soweit sie als geschichtliche Kunde im Bewusstsein der Menschheit sich erhalten hat» [Dilthey 1883: 4–5].

в области звукомонтажа, зарекомендовавшие себя еще на до-революционной театральной сцене.

Попытки синхронной передачи звука и изображения предпринимались задолго до изобретения тонфильма. Уже античное театральное искусство знало ряд бутафорских приемов, рассчитанных на синхронное закулисное озвучивание расположенных на сцене источников шума. Многие из таких эффектов, как, например, закулисный удар кнутом на фоне ружейного дыма, уже в середине 1920-х гг. перешли в радиокомпозиции.

Аргументы в пользу применения бутафорских эффектов за счет отказа от оригинального звука не исчерпывались соображениями экономии денег и времени. Искусственная имитация естественных шумов позволяла учитывать особенности человеческого слуха. Известно, что ухо особенно чутко реагирует на гармонические колебания, содержащиеся в разных пропорциях в тонах музыкальных инструментов и естественных шумов. Для того чтобы звон разбитого стекла воспринимался как реальный, бить следовало особое стекло, богатое гармониками определенной частоты.

*Чем дороже стекло, — объяснял работникам революционного кинематографа звукооператор В. Гладков, — хорошее баккара, не очень толстое, или севр, — тем лучше выходит, а когда берешь стаканы, то получается нехороший звук, — тут дело в составе стекла* [АРПК 1929: Д. 247. Л. 2].

В звуковом кино, в котором корректирующая функция зрения усиливала иллюзию подлинности звука, применение бутафорских эффектов оправдывало себя даже в большей степени, чем на радио. Оспаривая значение оригинальной записи звука для достижения максимального правдоподобия шумовых эффектов, звукорежиссер Гладков противопоставлял свою концепцию концепции Дзиги Вертова:

*Гром и отдаленная орудийная канонада очень похожи <...>. Если вы возьмете ящик из крепкой фанеры, наполненный камнями, и если вместе с ударами их встряхивать около барабана, то это дает очень недурной эффект. Можно, если желательно, достигнуть и выстрела, и разрыва также кегельными шарами <...>. Трамвайный звонок — лучшее, что делается, это обыкновенным ножом постукивать о медную гайку <...> получается то, что нужно <...>. Что касается льдин, сходящихся и шелест их, то этого я достигал сахаром, скрежет сахара доходит* [АРПК 1929: Д. 247. Л. 4].

Источники звучания в рамках проекта бутафорского звука могли варьироваться и замещать друг друга. Например, звук ветра

можно было производить, вращая ручку «ветродува», а можно было использовать для той же цели шелковую ткань. Будучи ориентирован на имитацию естественного шума, бутафорский проект имел определенное сходство с проектом универсального звучания, дававшим возможность производить акустические эффекты при помощи электрического генератора звука. Однако при внешнем сходстве универсальный и бутафорский проекты различались принципиально, причем как в техническом, так и в идеологическом отношении. Если первый был ориентирован на генерирование звуков будущего и тем самым — на реализацию утопии, то второй — на реконструкцию звуков прошлого и тем самым — на воспроизводство культурной традиции.

Основная задача универсального проекта состояла в передаче зрителю нового акустического опыта путем воспроизводства звуков необычных, не поддерживаемых слуховой компетенцией. Главная цель бутафорского проекта заключалась в производстве хорошо узнаваемых звуков, вызывавших ассоциации с повседневными зрительными образами. Характер этой связи может быть передан условно в виде списка семантических пар, отражающих принцип построения ассоциативных цепочек: лай — собака, плеск — вода, вой — выюга, грохот — выстрел.

Полемизируя с Авраамовым, Gladkov не без иронии вспоминал об одном инженере из Ленинграда, который ставил «опыты извлечения различных звуков из генераторов». Пародируя физиологические эффекты высоких частот, которыми увлекался Авраамов, Gladkov отмечал, что звуки из генераторов «можно извлечь очень интересные — звенящие звуки вплоть до поросычьего визга» [АРПК 1929: Д. 247. Л. 6]. Примечательно, что на практике генератор применялся лишь для передачи экзотических акустических явлений, содержащих частоты, плохо воспринимаемые на слух. «Мы пробовали извлечь из генератора в “Живых делах” какое-то звененье жары; получается нужный нудный звук», — вспоминал Gladkov.

Ориентированный на быстроту ассоциации, бутафорский звуковой проект тяготел, во-первых, к воспроизводству культурных клише и, во-вторых, к приоритетному использованию языковых знаков в качестве основного средства изобразительности. При этом даже не связанные с речью явления акустики обретали языковой формат, становясь звукоподражаниями. Благодаря этому их можно было расчленять на фонемы, записывать с помощью букв и перепечатывать в прессе. В кино нужно не просто чихать, «здесь нужно говорить “апчхи”, что-то в этом роде, и это выходит гораздо лучше», — утверждал Gladkov.

Беспрепятственная замена оригинальной звукозаписи бутафорскими звуковыми эффектами была возможна лишь при выполнении одного из двух следующих условий: или акустические характеристики бутафорского звука совпадали с характеристиками оригинального звучания, или запросы кинозрителя 1930-х гг. относительно качества звука были много ниже запросов современного зрителя. Против тезиса о полном сходстве бутафорского и оригинального звука свидетельствует тенденция, следуя которой звукооператоры поступательно отказывались от различного рода механических спецэффектов. В частности, раскат грома в практике кино со временем перестал передаваться при помощи камней, раскатываемых в деревянном ящике. Для воспроизводства акустики большинства природных явлений стала использоваться оригинальная или высококачественная архивная запись природного шума.

Широкое применение бутафорских спецэффектов в радио- и кинопостановках 1930-х гг. было обусловлено несовершенными техниками звукозаписи и низким качеством пленки. Шумовые помехи, которые оседали на пленке, в то время практически сводили на нет различие между бутафорским эффектом и оригинальным звучанием. Вопрос о нюансах звучания и изошренности слуховой компетенции слушателей при этом отпадал сам собой. Во многих случаях использование оригинальной записи представлялось невозможным из-за низкой мощности конденсаторных микрофонов, которые улавливали звуковые волны лишь на близком расстоянии от источника звучания. Съемка на близком расстоянии не годилась для охвата массовых сцен, например публичных оваций, которые были столь важны в контексте сталинской пропаганды.

Поскольку первые микрофоны не были в состоянии передать весь объем снимаемого звукового пространства, во многих случаях при съемке оригинального звука применялись две камеры — звуковая и немая. Звуковая камера давала, например, крупные планы трибуны, оратора, стоявших или сидевших рядом с оратором аплодирующих сподвижников. Немая камера параллельно снимала общий план рукоплещущего зала, выходявшего безмолвным на пленке<sup>1</sup>. Архивы кино не позволяют однозначно судить о том, был ли звук аплодисментов, столь часто изображавшихся в хрониках 1930-х гг., оригинальным или архивным. Представляя собой чистый шум, аплодисменты являются трудноузнаваемыми на слух, если их источник не виден. Звукооператоры знают, что на магнитной ленте шум хлопков легко перепутать с шорохом тропического дождя. Акустическое

---

<sup>1</sup> Ср. фильм «Жены» (1936), РГАКФД, 3668.

сходство обоих видов шума проявляется в древнерусском многозначном глаголе *плескати*, обозначающем не только шум воды, но и шум аплодисментов. Вопреки известной сентенции Рене Кларэ: «Нелепо слышать рукоплескания, когда видишь аплодирующие руки», показ на экране рук хлопающих был необходим зрителю в силу неясности самого звукового образа.

Что касается фактуры аплодисментов, то звукорежиссер Гладков называл хлопки в ладоши одной из наиболее «опасных» операций звукового монтажа. При естественном хлопанье, по его мнению, получался «деревянный стук»:

*Но если вы хлопаете двумя пальцами, а в особенности, если несколько человек это делают <...> то это уже звучит гораздо лучше. Другими словами, более высокая тональность играет роль и ассоциируется с руками, а обыкновенное хлопанье никак не ассоциируется, и публика будет искать, нет ли где-нибудь пулемета [АРПК 1929: Д. 247. Л. 2].*

Таким образом, нельзя исключить того, что в кадры массовых оаций на торжественных собраниях сталинской эпохи монтировались аплодисменты, произведенные в студии. Сходные манипуляции со звуком, имевшие политическую подоплеку, были известны уже в античных ритуалах власти. Как известно, в Древнем Риме был заведен специальный институт хлопальщиков, которые аплодисментами выражали поддержку императору. В ситуации, в которой власть не передавалась кровному наследнику, хлопальщики обеспечивали передачу власти легитимному преемнику. Во время Великой Французской революции обычай хлопать политическому лидеру был скопирован парижским Конвентом [Jenniches 1969: 570–583]. В русскую Февральскую революцию 1917 г. и после Великого Октября, когда передача власти кровному наследнику была отменена, а властные должности формально стали выборными, аплодисменты оказались востребованы на русской политической сцене. До революции царю не хлопали, свое уважение к государю народ выражал молчанием. Примечательно, что Русская православная церковь начиная с XI в. боролась с «плесканием дланями» как с пережитком языческих культов.

Отрицая религию и защищая идею выборной власти, большевики нуждались в новых формах политической репрезентации. Известно, что звуковое кино являлось одним из идеологических проектов сталинского государства. Однако верно и обратное: сталинское государство создавалось в 1930-е гг. как проект звукового кино. Зрители первых звуковых кинотеатров, как уже отмечалось, ощущали себя не просто публикой, но живыми участниками того, что происходило на экране. Монтируя шум с кадрами народных рукоплесканий, советские звукоре-

жиссеры воссоздавали в увеличенном масштабе акустику древнего форума, попутно переводя стереотипы русской истории в формат римской политической традиции.

Пользуясь материалом документальных хроник, можно проследить, как к концу 40-х гг. XX в. в связи с совершенствованием записывающей аппаратуры студийные шумовые эффекты все заметнее вытеснялись оригинальным звуком. Во время съемок торжественного собрания в Большом театре по случаю 70-летия Сталина (1949) камеры уже фиксировали шум аплодисментов на значительном расстоянии от трибуны<sup>1</sup>. При этом помимо самих рукоплесканий до зрителя доносились детали акустического ландшафта: восклицания, крики в зале и пр. Сама идея массового волеизъявления к концу 1940-х гг. начала реализовываться в новом аудиовизуальном формате. В звуковом кадре стало возможно отображать многоярусное пространство, заполненное шумом.

Однако далеко не во всех ситуациях отказ от студийной записи и бутафорских эффектов был возможен. Снимать в воздухе рев самолетных моторов, в Заполярье — скрип льдин, на фронте — грохот артиллерийских орудий — все это было невозможно при том уровне, на котором находилась звукозаписывающая техника 1930–1940-х гг.

Примечательно, что документальные фильмы, такие как «На берегах Алдана»<sup>2</sup> (1931), запечатлевший жизнь якутов, и «Советское Заполярье»<sup>3</sup> (1934), рассказывавший о разработке апатитов в тундре, были сняты без звука. Фильм «Авиация»<sup>4</sup> (1938), съемки которого были приурочены к беспосадочному перелету советских летчиц Гризодубовой, Осипенко и Расковой на Дальний Восток, несмотря на показ самолетов в воздухе, также не был озвучен. Хроника «Совкиножурнала»<sup>5</sup> (1935), рассказывавшая об испытании лодочных моторов, осталась немой. Десятки тысяч метров пленки, отснятой во время Великой Отечественной войны на полях сражений, никогда не имели и не могли иметь оригинального звука. Сравнительно легкие 16-миллиметровые камеры, которые сопровождали военных корреспондентов на фронте, были немыми. Звуковые камеры были слишком тяжелы и поэтому не пригодны для использования во время военных действий.

---

<sup>1</sup> Ср. хронику «Новости дня» 61 (1947), РГАКФД, 5857.

<sup>2</sup> РГАКФД, 13539.

<sup>3</sup> РГАКФД, 3761.

<sup>4</sup> РГАКФД, 3592

<sup>5</sup> РГАКФД, 2538.

При ограниченных возможностях использования оригинального звука основная масса идеологических задач должна была решаться в студии, в частности за счет бутафорских эффектов. Имитация рева машинных и самолетных моторов, как и других индустриальных шумов, способствовавших опущению суммарных частот городской акустики до нижних басовых регистров, была частью студийной работы. Звук обычного настольного вентилятора, усиленный микрофоном, создавал у зрителя иллюзию пикирующей эскадрильи.

Студийные эксперименты со звуками низких частот интересны не только в эстетическом, но и в антропологическом отношении. Ухо, в целом не восприимчивое к улавливанию басовых регистров, реагирует на них только тогда, когда звук набирает известную силу. При этом слуховые возбуждения переходят в тактильные, охватывая все тело и вызывая вибрации в груди и животе. Басы, стимулирующие сексуальную эрекцию, лежат у истоков тех неосознанных психических реакций, которые Адорно определил как «архаические», имея при этом в виду явления коллективного экстаза или паники. Басы управляют массами. И это объясняет феномен «басового фетишизма» в эстетике тяжелого рока. Характерно, что аналогия между ревом мотора и львиным рыком и сегодня широко используется в рекламе автопромышленных изделий.

*Симфония, увы, не пойдет целиком — не хватает басовых тонов: только отдельные темы в виде фанфар... — так еще в 1922 г. жаловался Авраамов о неодаче московской постановки «Гудковой симфонии», — нам дали всего 27 пушечных выстрелов! А пулеметов совсем не было... только ружейные залпы.*

В раннем звуковом кино расчет на стимулирующее действие звуков басовых частот усиливался кадрами поднимающихся в воздух аэропланов. Уже в раннем фильме Александра Довженко «Аэроград» (1935) рев советских самолетов повергал в панику всех отщепенцев, не поверивших новому строю.

Как показывает пример американского миллионера-продюсера Говарда Хьюза (Howard Hughes), работы с палитрой басовых частот в начале 1930-х гг. велись не только в русских, но и в американских кинопавильонах. Фильм «Ангелы ада» (Hell's Angels), в котором изображалась встреча британских самолетов с немецким цеппелином, был начат (1927) Хьюзом как немой. После появления звукового кино фильм был озвучен, что стоило дополнительных 1,7 миллиона долларов (невиданный по тем временам бюджет!). Во время съемок трое из задействованных пилотов расстались с жизнью.

Психофизическое действие басовых частот, которые пропагандировало раннее звуковое кино, до сих пор не изучалось в сравнительной перспективе специалистами по эстетике и антропологами. Поэтому трудно дать однозначный ответ на вопрос о том, не был ли открывший звуковое кино авангард тем «учеником волшебника», который выпустил на волю духа, а затем не смог с ним совладать. Прошло совсем немного времени после первых павильонных съемок с ревущими самолетами и воющими трубами, как перед глазами ужаснувшейся Европы замелькали ленты военной хроники. Звуки моторов, смонтированные с кадрами реальных бомбардировщиков, будто отвечали в них на зов, брошенный музыкальной культуре Европы эстетикой басового фетишизма.

#### Список сокращений

- АРРК — Ассоциация работников революционной кинематографии  
РГАКФД — Российский государственный архив кинофотодокументов  
РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства  
РГАСПИ — Российский государственный архив социально-политической истории

#### Архивные материалы

- АРРК 1929: Д. 222. Стенограмма обсуждения доклада Н.А. Анощенко «Звук в кинодраме», 11 мая 1929 г. (РГАЛИ: Ф. 2494. Оп. 1. Д. 222).
- АРРК 1929: Д. 218. Стенограмма совещания режиссерской секции о звуковом кино, 30 сентября 1929 г. (РГАЛИ: Ф. 2494. Оп. 1. Д. 218).
- АРРК 1929: Д. 232. Стенограмма обсуждения доклада К.Ю. Юкова «О функции кино в СССР», 3 октября 1929 г. (РГАЛИ: Ф. 2494. Оп. 1. Д. 232).
- АРРК 1929: Д. 234. Стенограмма лекции С.А. Богуславского «Организация звука в телефильме», 5 октября 1929 г. (РГАЛИ: Ф. 2494. Оп. 1. Д. 234).
- АРРК 1929: Д. 246. Стенограмма лекции № 2 В.А. Гладкова «Звуковой монтаж», 29 декабря 1929 г. (РГАЛИ: Ф. 2494. Оп. 1. Д. 246).
- АРРК 1929: Д. 247. Стенограмма лекции № 3 В.А. Гладкова «Звуковой монтаж», 31 декабря 1929 г. (РГАЛИ: Ф. 2494. Оп. 1. Д. 247).
- [Браудо 1929] Браудо Е. Музыка абсолютно новых созвучий. (РГАЛИ: Ф. 2024. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 36–37).
- [Вертов 1929–1930] Вертов Д. Тетрадь с планами озвучивания фильма «Симфония Донбасса». (РГАЛИ: Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 240. Л. 29–42).

- [Вертов 1930–1931] Вертов Д. Материалы работы Д. Вертова над документальным фильмом «Симфония Донбасса». (РГАЛИ: Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 417. Л. 28).
- [Вертов 1935] Вертов Д. О киноглазе. Доклад на конференции МОРТ, 5 апреля 1935 г. (РГАЛИ: Ф. 2091. Оп. 2. Ед. хр. 210).
- [Мессман 1930] Мессман В. Ошибки первой звуковой. (РГАЛИ: Ф. 2639. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 22–24).
- [Роом 1930] Роом А. Наш опыт. (РГАЛИ: Фонд 2639. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 16–18).
- [Соколов 1930] Соколов И. Построение первого звукового фильма. Как сделаны звуковые фильмы. Теакинпечать. (РГАЛИ: Ф. 2639. Оп. 1. Ед. хр. 59. Л. 19–22).

### Библиография

- Авраамов А.* UTS [Universales Tonsystem]. Они и мы (в порядке дискуссии) // Жизнь искусства. 1925. № 38. С. 910.
- [Авраамов 1930]* Авраамов А. АРРК. Стенограмма лекции тов. Авраамова в группе звукового кино Арка от 20-го февраля 1930 г. // Киноведческие записки. 2001. № 53. С. 300–313.
- Авраамов А.* Синтонфильм (1932) // Киноведческие записки. 2001. № 53. С. 313–324. (Публикация Н.А. Изволова и А.С. Дерябина).
- Авраамов А.* Синтетическая музыка (1939) // Киноведческие записки. 2001. № 53. С. 324–332. (Публикация Н.А. Изволова и А.С. Дерябина).
- Александров Г.* Эпоха и кино. М.: Издательство политической литературы, 1983 (1976). 336 с.
- Андреевский А.* Построение тонфильмы. Л.: Государственное издательство художественной литературы ГИХЛ, 1931. 93 с.
- Анненков Ю.* Кулацкие дети (1929) / предисл. В. Крупина // Москва. 1990. № 10. С. 159–169.
- Вертов Д.* Рождение «Киноглаза» (1924) // Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Наука, 1966. С. 73.
- Вертов Д.* Из истории киноков (1929) // Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Наука, 1966. С. 116–120.
- Иванов Вяч.* Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Ямпольский М. Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М.: Наука, 1988. С. 119–149.
- Иванов Вяч.* Функции и категории языка кино // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1975. Вып. 365. С. 170–192. (Труды по знаковым системам. [Т.] 7.)
- Игумен Дамаскин [Орловский].* Мученики, исповедники и подвижники благочестия Русской Православной Церкви XX столетия. Жизнеописания и материалы к ним. Кн. 6. Тверь: Твер. полигр. комб. дет. лит., 2002. 541 с.
- Изволов Н.* Феномен кино. История и теория. М.: Материк, 2005. 164 с.

- Клюева Л., Чедранова О.* Зеркала и лабиринты. Опыты текстового анализа. Теоретический анализ фильма. М.: ВГИК, 2001. 223 с.
- Котов В.* Всей звуковой палитрой мира // *Виноградова А.* Роман Кармэн в воспоминаниях современников. М.: Искусство, 1983. С. 270–276.
- Леви-Строс К.* Структурная антропология (1958) / Пер. с франц. Вяч. Вс. Иванова. М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. 510 с.
- Лотман Ю.М.* Место киноискусства в механизме культуры // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1977. Вып. 411. С. 138–150. (Труды по знаковым системам. [Т.] 8.)
- Мариенгоф А.* Мой век, мои друзья и подруги. Бессмертная трилогия. М.: Моск. рабочий, 1990. 734, [1] с.
- Румянцев С.* Коммунистические колокола // *Советская музыка.* 1984. № 11. С. 54–63.
- Смирнов И., Безносюк Е., Журавлев А.* Психотехнологии. Компьютерный анализ и психокоррекция. М., 1995. <[http://www.cfin.ru/gubtsov/RSV/Bibliography/Bibl\\_24.htm](http://www.cfin.ru/gubtsov/RSV/Bibliography/Bibl_24.htm)>.
- Смирнов И.* Психоэкология. М.: Холодильное дело, 2004. 336 с.
- Тынянов Ю.* О сюжете и фабуле в кино. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. 574 с.
- Шерель А.* Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию. М.: Прогресс-традиция, 2004. 576 с.
- Шорин А.* Как экран стал говорящим. М.: Госкиноиздат, 1941. 95 с.
- Эйзенштейн С., Пудовкин В., Александров Г.* Заявка (1928) // *Эйзенштейн С.* Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 482–483.
- Ямпольский М.* «Поручик Киж» как теоретический фильм // *Тыняновский сборник: Вторые тыняновские чтения.* Рига: Зинатне, 1986. С. 28–42.
- Altman R.* Cinema as Event // *Altman R.* Sound Theory. Sound Practice. L.: Routledge, 1992. P. 1–15.
- Balázs B.* Tonfilm // *Balázs B., Gersch W.* (Hrsg.). Schriften zum Film. Berlin: Carl Hanser Verlag, 1926–1931. P. 1–347. (Nachdruck der Ausgabe von 1929).
- Barthes R.* Die Musik, die Stimme, die Sprache // *Barthes R.* Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990. S. 279–285.
- Cameron E.* Sound and the Cinema. The Coming of Sound to American Film. Pleasantville, N.Y.: Redgrave, 1980. 232 p.
- Chion M.* L'Audio-vision. Son et image au cinéma. P.: Nathan, 1990. 186 p.
- Chion M.* Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, politique. P.: Cahier du cinéma, 2003. 478 p.
- Clair R.* Réflexion faite. Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950 (1929). P.: Gallimard, 1950. 270 p.

- Dalrymple D.* Dolly Dalrymple in Series of Stories Tells Some Things She Saw and Heard on Recent Visits to New York // Griffith Papers. 16. June 1915. Reels 24–27.
- Deleuze G.* L'image-mouvement. P.: Ed. de Minuit, 1983. 298 p.
- Derrida J.* Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaft vom Menschen // Derrida J. Die Schrift und die Differenz. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976. S. 433–435.
- Dilthey W.* Einleitung in die Geisteswissenschaften. Gesammelte Schriften. Stuttgart: Teubner, 1883. Bd. 1. 429 s.
- Dornes M.* Der kompetente Säugling. Die präverbale Entwicklung des Menschen. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1992. 310 s.
- Enders B.* Global Village — Global Brain — Global Music. Osnabrueck: Electronic Publ., 1999. 503 s.
- Flückiger B.* Sound design. Die virtuelle Klangwelt des Films. Zürich; Marburg: Schüren, 2002. 517 s.
- Franklin J.H.* The Birth of a Nation. Propaganda as History // Franklin J.H. Selected Essays: 1938–1988. Louisiana: State University Press, 1989. P. 10–23.
- Goffman E.* Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity. Berkeley: Prentice-Hall, 1963. 147 p.
- Jacobson R., Halle M.* Fundamentals of Languages. Gravenhage: Mouton, 1956. 87 p.
- Jenniches K.* Der Beifall als Kommunikationsmuster im Theater // Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie. 1969. 21/3. S. 569–584.
- Käuser A.* Medienanthropologie des Hörens // Diagonal. Zeitschrift der Universität Siegen. 2003. 1. S. 255–257.
- Kursell J.* Schallkunst: eine Literaturgeschichte der Musik in der frühen russischen Avantgarde // Wiener Slawischer Almanach. Sonderband 61. 2003. 344 s.
- Kuwano S., Namba S., Fastl H., Schick A.* Evaluation of the Impression of Danger Signals // Schick A. (Ed.). Contributions to Psychological Acoustics. Oldenburg: BIS, 1997. P. 115–128.
- Lensing J.* Sound-Design — Sound-Montage — Soundtrack-Komposition. Stein-Beckenheim: Media-Book Verlag, 2006. 219 s.
- Lévi-Strauss Cl.* Totémisme aujourd'hui. P.: Presses universitaires de France, 1962. 154 p.
- Loenhoff J.* Die kommunikative Funktion der Sinne. Theoretische Studien zum Verhältnis von Kommunikation, Wahrnehmung und Bewegung. Konstanz: UVK Verlag, 2001. 344 s.
- McLuhan M.* The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1962. 293 p.
- McLuhan M.* Die magischen Kanäle. Duesseldorf; Wien; N.Y.; Moskau: Econ Verlag, 1992. 407 s. (orig. Understanding Media. London).
- Mattelart A.* La mondialisation de la communication. P.: Presses Univ. de France, 1996. 126 s.

- Metz Chr.* Le Perçu et le nommé // Essais sémiotiques. P.: Klincksieck, 1975. 205 p.
- Pfeiffer K.* Medienanthropologie und Kulturwissenschaft // Konzeptionen der Medienwissenschaften. 2003. 33. S. 49–66.
- Ruesch J., Bateson G.* Kommunikation: die soziale Matrix der Psychiatrie. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme, 1995. 348 s.
- Schafer M.* Soundscape. The Tuning of the World. Rochester, Vt.: Destiny Books, 1977. 301 p.
- Schafer M.* Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens (1977). Frankfurt am Main: Athenäum, 1988. 317 s. (orig. The Tuning of the World. New York).
- Spitzer J., Zaslav N.* The Birth of the Orchestra. History of an Institution. Oxford: Oxford University Press, 2005. 614 p.
- Thies W.* Grundlagen einer Typologie der Klänge. Hamburg: Wagner, 1982. 232 s.
- Watzlawick P., Beavin J., Jackson D.* Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien. Bern: Hans Huber, 1967. 271 s. (orig. Pragmatics of Human Communication. New York).
- Weber M.* Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik (1921). Tübingen: Mohr, 1972. 77 s.
- Williams A.* Is Sound Recording Like Language? // Yale French Studies. 1980. No. 60. Cinema/Sound. P. 51–66.
- Wuss P.* Filmanalyse und Psychologie. Strukturen des Films im Wahrnehmungsprozess. Berlin: Sigma, 1993. 491 s.