

Олеся Александровна Платонова

кандидат искусствоведения,
старший преподаватель кафедры
музыкальной педагогики и исполнительства,

Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки
603005, Россия, г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, 40

Researcher ID: AAZ-7840-2021

ORCID: 0000-0002-0826-7709

e-mail: olesia.a.platonova@yandex.ru

Для цитирования

Платонова О.А. Электроакустические эксперименты в киномузыке Франции: к вопросу о предпосылках // Наука телевидения. 2021. 17 (3). С. 150–177. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-17.3-150-177>.

Электроакустические эксперименты в киномузыке Франции: к вопросу о предпосылках

Аннотация. Статья посвящена анализу тех явлений европейского искусства первой половины XX века, которые не просто подготовили рождение электроакустической музыки, но и способствовали диалогу между данным направлением академического искусства и киномузыкой. Новый взгляд на феномен звука стал результатом научно-технического прогресса, мощных социальных преобразований, смены мировоззренческой парадигмы. В первой части статьи рассматривается идея автономии шумов в творчестве Луиджи Русоло, концепция «освобождения звука» в музыке Эдгара Вареза, роль звукошумового оформления в творческих акциях дадаистов и спектаклях «крюотического театра» («театра жестокости») Антонена Арто. Вторая часть посвящена углубленному изучению звукошумовых опытов во французской киномузыке 1930-х–1940-х годов. Анализируя образцы музыкально-шумовых коллажей (сотворчество Жака Тати и Жана Ятова в фильме «Праздничный день», Рене Клера и Жоржа Орика в картине «Свободу нам!», Жана Виго и Мориса Жобера – в «Аталанте», Жана Ренуара

и Жозефа Косма – в «Человеке-звере»), способы манипуляций с оптической дорожкой и «метод ретроградной партитуры» (результат «соавторства» режиссеров Жана Гремийона, Жюльена Дювивье и композиторов Алексиса Ролан-Мануэля и Мориса Жобера), примеры обогащения тембровой палитры киномузыки за счет электронных инструментов (волны Мартено в музыке Артюра Онеггера, Адольфа Боршара, Мориса Тирье к картинам Абея Ганса, Дмитрия Кирсанова, Саши Гитри, Марселя Л'Эрбье) в контексте мировых тенденций в искусстве и технологиях, автор приходит к выводу, что к началу 1950-х годов почва для электроакустических экспериментов и их незамедлительного внедрения в киномузыку была полностью подготовлена, а кинематографисты за предыдущие годы уже сумели осознать выразительную силу шумов и электронных звучаний.

Ключевые слова: киномузыка Франции, электроакустическая музыка, конкретная музыка, Пьер Шеффер, «Искусство шумов», Луиджи Руссоло, дадаизм, «театр жестокости», Антонен Арто, «ретроградная партитура», Жан Гремийон, Морис Жобер, Алексис Ролан-Мануэль, волны Мартено, Артюро Онеггер

UDC 782

Received 02.06.2021, revised 25.09.2021, accepted 29.09.2021

Olesia A. Platonova

Cand. Sci. (History),

Senior Lecturer, Department of Music Pedagogy and Performance,

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,

ul. Piskunova, 40, 603005, Nizhny Novgorod, Russia

Researcher ID: AAZ-7840-2021

ORCID: 0000-0002-0826-7709

e-mail: olesia.a.platonova@yandex.ru

For citation

Platonova O.A. Electroacoustic Experiments in French Film Music: On the Issue of Prerequisites. *The Art and Science of Television*. 2021. 17 (3), pp. 150–177. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-17.3-150-177>

Electroacoustic Experiments in French Film Music: On the Issue of Prerequisites

Abstract. The article analyzes the phenomena of European art of the first half of the 20th century, which not only prepared the birth of electroacoustic music, but also contributed to the dialogue between this trend of academic art and film music. The new view on the phenomenon of sound was the result of scientific and technological progress, powerful social transformations, and a change in the worldview paradigm. The first part of the article discusses the idea of autonomous sound in the works of Luigi Russolo, the concept of “liberation of sound” in the music of Edgar Varèse, and the role of noise design in the creative actions of Dadaists and performances of Antonin Artaud’s “théâtre de la cruauté” (“theatre of cruelty”). The second part is devoted to an in-depth study of sound-noise experiments in the French film music of the 1930s and 1940s. Analyzing samples of musical and noise collages (collaborations of Jacques Tati and Jean Yatove in the film *Jour de fête*, René Clair and Georges Auric—in *À nous la liberté*, Jean Vigo and Maurice Jaubert—in *L’Atalante*, Jean Renoir and Joseph Kosma—in *La Bête humaine*); methods of manipulating the optical track and the “partition rétrograde” (the product of the “co-authorship” of directors Jean Grémillon and Julien Duvivier and composers Alexis Roland-Manuel and Maurice Jaubert); examples of enriching the timbre palette of film music through electronic instruments (ondes Martenot in the music of Arthur Honegger, Adolphe Borchard, Maurice Thiriet to the films of Abel Gance, Dimitri Kirsanoff, Sacha Guitry, Marcel L’Herbier) in the context of global trends in art and technology, the author comes to the conclusion that by the beginning of the 1950s, the ground for electroacoustic experiments and their immediate introduction into film music was fully prepared, and that in the previous years, filmmakers had realized the expressive power of noise and electronic sounds.

Keywords: French film music, electroacoustic music, “musique concrète”, Pierre Schaeffer, *The Art of Noise*, Luigi Russolo, Dadaism, Theatre of cruelty, Antonin Artaud, “partition rétrograde”, Jean Grémillon, Maurice Jaubert, Alexis Roland-Manuel, ondes Martenot, Arthur Honegger

ВВЕДЕНИЕ

Одним из направлений, оказавших существенное влияние на облик современной французской киномузыки, стала электроакустическая музыка. Официальной датой ее «рождения» принято считать 5 октября 1948 года, когда в эфире Radio France прозвучал «Концерт шумов» («Concert des bruits»), составленный из произведений инженера и композитора Пьера Шеффера. Правда, сам термин «электроакустическая» тогда еще не существовал, а новое направление, открытое Шеффером, получило название «конкретная музыка». Ведь в качестве материала для создания композиций использовались записанные на магнитофонную пленку и подвергшиеся различным манипуляциям звуки реального мира. С развитием высоких технологий электроакустическая музыка эволюционировала и, по определению А. Бундина, воплотилась сегодня в «сложное многоаспектное понятие, включающее в себя широкий спектр стилей, жанров и форм музыкального искусства, так или иначе основанных на применении электроакустических технологий» [1, с. 121].

Мировая киномузыка, в которой, как в зеркале, отражались процессы, происходившие в музыке академической, не осталась в стороне. В частности, в 1950 году была снята документальная картина «Маскарад» голландского режиссера Макса де Хааса, звуковую дорожку к которой создал Пьер Шеффер. Затем во Франции вышло в свет несколько художественных фильмов, в которых электроакустические эффекты играли важную драматургическую роль. Среди них киноленты «Колдовство» (1962) Анри Лекуана (композитор — Пьер Анри¹), «Человек, который лжет» (1968) Алена Роб-Грийе (Мишель Фано), «Солнца острова Пасхи» (1972) Пьера Каста (Бернард Пармеджиани), «Весть, посланная Марии» (1991) Алена Кюни (Франсуа-Бернар Маш).

В XXI веке, по мере того как машин и электронных устройств становилось все больше, а идея цифровизации буквально захватывала умы людей, электроакустическая музыка начала превращаться в мейнстрим. Она заполнила собой медиaprостранство и зазвучала, по выражению Филиппа Ланглуа, «везде и нигде» [2, с. 16]. Теперь наиболее оригинальные образцы «электроакустики» можно было услышать в формате *ciné-concert* (с фр. буквально — «кинематографический концерт»), предполагавшем демонстрацию в кинотеатре немых фильмов со специально написанными

¹ В скобках указаны композиторы — создатели музыки к данным кинофильмам.

ми к ним (порой весьма авангардными) «саундтреками». Одним из пионеров музыки подобного рода стал Пьер Анри, создавший в 1993 году звуковую дорожку к шедевру Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом». По этому же пути последовали воспитанники IRCAM (Мартин Маталон и Пьер Жодловски), а также музыканты, работавшие на стыке рока и академической традиции (Джефф Мануэль, Жан-Поль Карем, Art Zoyd).

Коллаборация электроакустической музыки и кинематографа изначально была абсолютно оправдана. Ведь уже в первой половине XX века, когда еще не существовало ни самого явления, ни термина, его определявшего, активно проводились звукошумовые эксперименты, в которых сам кинематограф играл не последнюю роль. Их сущность к настоящему моменту была довольно подробно проанализирована как отечественными, так и зарубежными музыковедами.

Так, Ж.-М. Вивенца связывает начало абсолютно «новой эры звукового искусства» с фигурой Луиджи Руссоло, творчество которого подготовило появление целого ряда современных направлений музыки, в том числе, и электроакустики [3, с. 49]. Подобные идеи развивает и Л.В. Лейпсон, отмечающая то непосредственное, хотя и не всеми осознанное (а порой и отрицаемое) влияние, которое этот талантливый художник, композитор и изобретатель оказывал и продолжает оказывать на представителей музыкального авангарда, начиная композиторами XX века (Э. Варез, Д. Лигети, К. Штокхаузен) и заканчивая творцами аудиовизуального искусства XXI столетия (М. Истлей, П. Ноак, Ш. Майер, Р. Чесней, Ч. Эрек) [4, с. 287–289]. М. Соломос [5, с. 157; 6, с. 55–57] и Дж. Уайнел [7, с. 96], в свою очередь, подчеркивают очевидную связь между шумовыми опытами Руссоло и конкретной музыкой Шеффера. Помимо Руссоло среди пророков новой электронной музыки называют и Эдгара Вареза: именно с этой позиции анализируют его личность и творчество Ф. Лалитт [8, с. 79], Ж.-М. Ревейяк [9, с. 15], Й. Пос [10, с. 195–196] и Л.О. Акопян [11, с. 46]. Наконец, Дж. Мелилло [12, с. 153–174] и Г.А. Шикина [13, с. 222], фокусируются на важности шумовых формул в сценических представлениях и творческих акциях дадаистов, проводя параллели между их практиками и экспериментальными опусами «пионеров» конкретной музыки.

Кроме того, многие исследователи уделяют большое внимание возрастающей роли звукошумовых опытов в кинематографе: от натуралистических эффектов в эпоху «Великого немого», создаваемых при помощи различных немзыкальных приспособлений или органов осо-

бой конструкции (на это указывают Р. Альтман [14, с. 232–240], Т. Лекуант [15, с. 28–55], Б. Гиро [16, с. 14]), до оригинальных драматургических находок в период становления звукового кино, предполагающих создание музыкально-шумовых коллажей при монтаже картины, работу с электронными тембрами и различные манипуляции с оптической лентой (Ф. Роже [17], Ж. Росси [18]).

Однако авторы большинства работ, анализируя с той или иной степенью подробности ключевые события в искусстве первой половины XX века, подготовившие рождение электроакустической музыки, практически не задаются вопросом, который волнует автора настоящей статьи: *каковы конкретные предпосылки диалога электроакустической музыки и киномузыки, возникшего (в том числе, и во Франции) в 1950-е годы?*

Исключение составляет, пожалуй, французский исследователь Филипп Ланглуа, посвятивший этой проблеме два первых раздела своего научного труда «Колокола Атлантиды. Электроакустическая музыка и кинематограф. Археология и история звукового искусства» [19, с. 19–244]. Тем не менее, подробно анализируя эстетические взгляды футуристов, звукошумовые эксперименты в фильмах Дзиги Вертова, Жана Гремийона, Рубена Мамуляна и Вальтера Рутtmана, функцию электронных инструментов в мировой киномузыке 1930-х–1940-х годов, технологические и художественные аспекты оптической записи и синтеза звука, Ланглуа полностью переключается на кинематограф, игнорируя вклад таких деятелей французской культуры, как автор идеи «освобожденного звука» Эдгар Варез или создатель концепции «театра жестокости» Антонен Арто, без которых представления о происходящих процессах остаются неполными.

Поэтому автор данной статьи ставит перед собой **цель** не только систематизировать накопленные научные факты, но и, проанализировав ряд музыкальных примеров из звукошумовых опытов первой половины XX века, *очертить круг предпосылок электроакустических экспериментов в киномузыке Франции 1930-х–1940-х годов*. Этот период немого кино знаменателен появлением различных манипуляций со звуком (ускорение, замедление, инверсия), когда в руках композиторов оказались новаторские по тем временам электронные инструменты (волны Мартено, терменвокс, траутоним), когда, наконец, даже шумы обрели художественный смысл.

ЭЛЕКТРОАКУСТИКА VS КИНОМУЗЫКА

Процессы, которые происходили в то время в киномузыке, нельзя рассматривать вне того культурно-исторического контекста, который был характерен для периода становления немого, а затем и звукового кино. Небывалый научно-технический прогресс в совокупности с мощными социально-политическими потрясениями полностью изменили ход истории. Тотальное преобразование общественной жизни, индустриальные пейзажи городов, поставленное на поток производство различных механизмов и машин — все это одновременно вызывало в человеке новой эпохи и страх перед неопределенностью, и восторг небывалой силы.

Мировоззренческий кризис времени «неслыханных перемен, невиданных мятежей» (А. Блок) отразился в искусстве первой половины XX века. Представители новейших авангардистских течений (таких, как дадаизм, кубизм, сюрреализм, фовизм, футуризм), несмотря на несходство концепций и эстетических платформ, ощутили, что язык искусства требует обновления. Рубленая конструктивистская поэзия, ready made в изобразительном искусстве, техно-архитектура и другие авангардистские новации, рожденные в ответ на кризис, показали, что теперь для создания произведений стали вполне приемлемы такие, на первый взгляд, «неэстетичные» материалы, как бутылки и велосипедные колеса, чугун и бетон, неологизмы и звукоподражания.

Поиск новых путей происходил и в музыке. Об этом свидетельствовали теоретические работы и манифесты: «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» Феруччо Бузони, «Свободная музыка» Николая Кульбина, «Манифест музыкантов-футуристов» Франческо Балилла Прателлы. Кризис существующих средств музыкальной выразительности и острая нехватка новых постепенно привели музыкантов к осознанию того, что немusикальные звуки (по сути, шумы), а также «искусственные» музыкальные звуки, рожденные при помощи механических или электронных инструментов, могут быть такими же выразительными, как пение или игра на инструментах акустических.

Осознание художественной ценности шумов произошло в творчестве Луиджи Русоло. Как большинство соратников-футуристов, Русоло бескомпромиссно и с восторгом принял преобразования XX века. Одержимый идеей «культы машин», представленной в различных течениях

модернизма [20, с. 91], он развил в своем манифесте «Искусство шумов» мысль о том, что шумы — это не просто фон, а оригинальный язык, на котором новый мир говорит с человеком.

Ценность шумов («бунтарский рев толпы», «ночное гудение в портах и на верфях», «разговоры моторов», «грубые выкрики, режущие ухо звуки» [21, с. 160–161; 22, с. 166–167]) подчеркивалась уже в теоретических работах идеолога направления Филиппо Томазо Маринетти. Официальный композитор футуризма Франческо Балилла Прателла продолжил эту идею в «Манифесте музыкантов-футуристов», призвав коллег «добавить, наконец, в величественные узоры музыкальной поэмы прославление Машины и триумф Электричества» [3, с. 47].

Руссоло пошел еще дальше, не просто описав, как должна звучать музыка будущего, но и воплотив свои представления в жизнь. Так, в 1913–1914 годах он представил миру целое семейство громяющих, свистящих, скрежещущих, имитирующих голоса животных и людей [23, с. 24] механических инструментов интонарумори, а в 1922–1925 годах продемонстрировал возможности руссолофона, клавишного инструмента с расширенным спектром шумовых красок. Более того, он создал для своих инструментов ряд произведений («Пробуждение города», «Ужин на террасе курзала», «Собрание автомобилей и аэропланов»²), позволявших судить о сходстве опытов Руссоло с экспериментами Шеффера.

На прямую связь между конкретной музыкой и исканиями Руссоло (как и на потенциал развития обоих явлений в сфере театра и кинематографа) в своих беседах с Бернаром Гавоти указывал еще Артур Онеггер [24, с. 147]. Франко-греческий музыковед, специалист в области современной академической музыки Макис Соломос также подтвердил тот факт, что, хотя Шеффер практически никогда в своих теоретических работах не упоминал Руссоло, он все же был обязан ему и его манифесту «Искусство шумов» концепцией «конкретной музыки» [5, с. 134].

² Перевод названий произведений Луиджи Руссоло (*Risveglio di una città, Si pranza sulla terrazza del Kursaal, Convegno di automobili e aeroplani*) сделан по фотографии афиши концерта-презентации интонарумори, который прошел 21 апреля 1914 года в Teatro dal Verme в Милане [23, с. 36]. Однако в некоторых европейских источниках фигурируют также ссылки на франкоязычный пресс-релиз, вышедший перед аналогичным мероприятием, состоявшимся 11 августа 1914 года в Casa Rosa в том же Милане [23, с. 29–31]. Согласно этому пресс-релизу, перевод наименований может быть и несколько иным: «Пробуждение столицы» («*Réveil de Capitale*»), «Ужин на террасе в казино» («*On dîne à la terrasse du Casino*»), «Свидание автомобилей и аэропланов» («*Rendez-vous d'autos et d'aéroplanes*»).

Сходство между «Пробуждением города» Руссоло и «Пятью шумовыми этюдами» Шеффера прослеживается на уровне формы и избираемых обоими композиторами средств музыкальной выразительности. В «Пробуждении города» Руссоло имитируются барабанная дробь, вой различных работающих механизмов, звук набирающего высоту аэроплана, характерный рев завожасьего автомобильного двигателя, визг пилы. Причем у обоих композиторов шумы не хаотичны, а четко организованы. В «Этюдах» Шеффера очерчиваются зоны нарастания напряжения, кульминации и последующего спада. Прослеживается чередование контрастных эпизодов, в которых набор «беспорядочных» шумов сменяется зонами, обладающими своеобразным мелодизмом, ритмической четкостью, остинатностью. В «Пробуждении города» Руссоло форма выстраивается из эпизодов, в которых чередуются *solo*, *tutti* и моменты тишины. Изменения высоты звучания (плавное повышение и понижение, использование скачков на различные интервалы), динамики (*crescendo*, *diminuendo*, *sforzando*) также сообщают пьесе структурную завершенность.

Таким образом, оба композитора использовали в качестве материала для создания своих произведений звуки реального мира, подчеркивая их самоценность, автономность по отношению к звукам музыкальным. Различие состояло лишь в том, что Шеффер записывал их на магнитную пленку, подвергая затем различным манипуляциям, а Руссоло, которому еще были недоступны технологии 1950-х годов, имитировал шумы с помощью механических инструментов.

Если футуристы и дадаисты стремились раскрыть выразительный потенциал шумов, то франко-американский композитор Эдгар Варез ставил перед собой задачу «освобождения звука» [26]. Варез, которого справедливо считают «предтечей электронной музыки» [11, с. 46], шел особым путем, чувствуя себя одинаково некомфортно как в среде академистов, так и в кругу представителей авангарда. Начиная с середины 1910-х годов, он постоянно писал и говорил о необходимости обогащения музыкального алфавита, о расширении инструментария, об обновлении палитры средств музыкальной выразительности [11, с. 20]. Интуитивно предслыша музыку будущего и при этом остро ощущая невозможность полноценной реализации своих замыслов, он провел большую часть своей жизни в непрестанном творческом поиске³.

³ Смелые замыслы Вареза нашли свое воплощение только в 1950-е гг. Так, в 1954 году в Париже состоялась премьера варезовских «Пустынь», содержавших и электроакустические

Стремясь передать эффект движения звуковых масс во времени и пространстве, он активно использовал разнообразные ударные инструменты («Гиперпризма», «Интегралы»), внедрял в музыкальную ткань своих произведений звучание пожарной сирены («Америки», «Ионизация»), обращался к волнам Мартено («Equatorial»). Интерес к электронным тембрам подтолкнул Вареза к сотрудничеству с ведущими изобретателями того времени: автором динафона Рене Бертраном, создателем терменвокса Львом Терменом [26]. Тогда же, хотя и безуспешно, он пытался получить в Фонде Гугенхайма и Лабораториях Белла грант на создание электроакустической лаборатории [27, с. 118]. Среди нереализованных проектов Вареза было и театральное действо «Астроном» [11, с. 64], которое он планировал осуществить в соавторстве с Антоненом Арто, драматургом, актером, режиссером, создателем «театра жестокости» (или «кряотического театра»).

Идеи Арто также необходимо упомянуть в связи с анализируемыми предпосылками. В своей концепции «театра жестокости» он претворил многие принципы восточного, в частности, балинезийского театра с его архаичной ритуальностью, яркостью костюмов, свободной пластикой актеров, гипертрофированностью поз, жестов и мимики, а главное — с «безграничным пространством звуков, издаваемых множеством источников» [28, с. 155].

Опубликованные в печати постановочные планы и сценарии спектаклей, манифесты и программные статьи Арто свидетельствовали о том, как скрупулезно он выстраивал «музыкальную партитуру» своих произведений. Режиссеру были важны тональность, музыкальный ритм, паузы. Он стремился к преобразению и освобождению зрителя через диссонантность всего действа [29, с. 216]. Уже в первом манифесте Арто заявлял о необходимости создания совершенно новых музыкальных инструментов, способных, в соответствии с его идеями и самим духом эпохи, издавать «нестерпимые, душераздирающие звуки и шумы при иной протяженности октавы» [30, с. 185].

разделы. Известно, что последний этап работы над сочинением Варез вел в содружестве с Пьером Шеффером и Пьером Анри в лаборатории Французского радио [11, с. 72]. В 1958 году на открытии Всемирной выставки в Брюсселе была исполнена «Электронная поэма» Вареза. В этот период он получил возможность осуществлять свои эксперименты в лабораториях Philips в Нидерландах и близко сошелся с композитором Янисом Ксенакисом [11, с. 73]. в Нидерландах и близко сошелся с композитором Янисом Ксенакисом [11, с. 73].

В звуковом оформлении спектакля «Семья Ченчи» Антуан Арто вошел в резонанс с идеями Эдгара Вареза и прямо предвосхитил Пьера Шеффера. Как описывает В.И. Максимов, в постановке «были записаны и определенным образом скомпонованы на фонограмме усиленный шум шагов, топот толпы, порывы ветра и грохот прибоя, удары метронома, звуки органа, колокольный звон. Сцену пыток Беатриче сопровождал гул станков на фабрике. Насыщенную фонограмму дополняла музыка Роже Дезормьера, напоминающая современную электронную музыку и использующая, в частности, ритмы индейцев. Арто первым применил в театре прообраз стереозвучания, установив четыре усилителя, создающих эффект объемного звука» [31, с. 403–404].

Вполне логично, что коль скоро звукошумовые эксперименты проводились в области чистой музыки и театра, кинематограф, обретший «голос» в конце 1920-х годов, также не остался в стороне от них. Мысль использовать шумы в кино не казалась в те годы сверхъестественной, поскольку уже на заре «Великого немого» киносеансы часто сопровождались не только звучанием фортепиано или оркестра, но и различными шумовыми эффектами. Так, французский исследователь Бернар Гиро писал об органах (в том числе, об американском театральном органе Wurlitzer), способных воспроизводить «автомобильные гудки, корабельные сирены, свистки, небесные голоса, низкочастотные звуки» [16, с. 14]. Упомянул он и «брюитистах», работниках кинотеатра, имитировавших при помощи различных приспособлений звуки «пушечных выстрелов, колоколов или сирен» [16, с. 14]. Функции «брюитиста» одно время выполнял и автор «Искусства шумов» Луиджи Руссо. В 1928–1930 годах он работал в парижском авангардном кинотеатре Studio 28 по приглашению его владельца, продюсера и кинообозревателя Жана-Пласида Моклэра, сопровождая показ фильмов Виктора Блума, Эжена Деслава, Йориса Ивенса, Ховарда Хиггинса импровизациями на руссолофоне [19, с. 49].

Однако если в озвучивании немых кинолент шумовые эффекты использовались в качестве простой иллюстрации происходящего на экране, то в эпоху звукового кинематографа они стали приобретать важный художественный смысл. Сквозь призму новой эстетики воспринимали шумы французские режиссеры Рене Клер, Жан Виго, Жюльен Дювивье, Жан Ренуар, Жак Тати, Жан Гремийон. Безусловно, в своих поисках они шли по следам европейских и советских кинематографистов, вдохновлявшихся футуристскими идеями «культы машин». Однако, в отличие

от Дзиги Вертова с его документальной лентой «Энтузиазм. Симфония Донбасса» (1930, композиторы – Николай Тимофеев и Дмитрий Шостакович) или Вальтера Рутмана с экспериментальными произведениями «Мелодия мира» (1929, автор музыки – Вольфганг Целлер), «Сталь» (1933, Джан Франческо Малипьеро), французские постановщики вовсе не отождествляли звуковое оформление своих фильмов лишь с урбанистическими образами нового индустриального мира. Они стремились расширить образно-эмоциональную палитру своих кинокартин, сделать их более жизненными и вместе с тем поэтичными, передать с помощью союза музыки и шумов атмосферу места действия или психологические черты героев. Так, беззаботная и жизнерадостная «аура» провинциального французского городка подчеркивается в завязке послевоенной комедии «Праздничный день» (1947) Жака Тати. Появление в городе повозки с аттракционами (символ праздника) сопровождается бойкой танцевальной темой, написанной Жаном Ятовом, и шумовым коллажем (лай собаки, рокот двигателя грузовой машины, ржание лошади, гоготанье гусей, крики ребяты).

В финале музыкальной комедии Рене Клера «Свободу нам!» (торжественное открытие завода; стремление героя Луи скрыться от полиции, узнавшей в директоре фабрики фонографов беглого заключенного; свара, устроенная алчными банкирами) задорная музыка Жоржа Орика (в том числе, мотив заглавной песни-марша «A nous la liberté!») сочетается с остроумными звуковыми находками, подчеркивающими настроение всеобщей сутолоки и суеты.

Рокот гигантского пропеллера, то звучащего приглушенно, то возобновляющегося с новой силой, сопровождает каскад музыкальных тем: постепенно ускоряющийся марш, задорно-нелепую тему Луи и Эмиля, бешеный галоп с комическими эффектами у саксофона и ударных. Гротескный визуальный ряд в сочетании с музыкально-шумовыми эффектами подчеркивает ироничное отношение к обществу, в котором наемный рабочий уподобляется тюремному заключенному.

В фильме «Свободу нам!» (1931) есть еще один эпизод, в котором характерный стрекот работающего фонографа становится остигательным фоном для музыки, показывающей этапы «карьерного роста» Луи. Он «эволюционирует» из беглого тюремного заключенного в мелкого продавца фонографов на блошином рынке (в этот момент звучит вальсяжная внутрикадровая тема у медных духовых); из элегантного владельца собствен-

ного частного магазинчика (закадровая скерцозно-танцевальная тема) — в крупного фабриканта (тема «тяжелеет», превращаясь в бравурный марш).

В мелодраме «Аталанта» (1934), снятой Жаном Виго на закате его успешной, но короткой творческой карьеры, музыка и шумы подчеркивают внутреннюю красоту главных героев Жана и Жюльетты, их гармоничное слияние с миром. В начале фильма романтическая тема любви в партии тромбонов, кларнета, скрипок (автор музыки — Морис Жобер), сопровождающая шествие новобрачных по городским улицам и раздольным полям к барже «Аталанта» (их новому дому), приведена в согласие с ритмичными ударами церковного колокола. Таким образом, внутренний трепет, восторг героев совпадает с внешней торжественностью ситуации.

В сцене отплытия баржи механические шумы работающего двигателя переходят в ритмичную барабанную дробь, а затем в лирическую женскую песню (при этом пульс «Аталанты» продолжает звучать в токкатном сопровождении у партии струнных). Соединение музыки и шумов позволяет не просто показать скольжение баржи по речной воде, но и передать то волнение, предвкушение счастья, которое испытывают главные герои.

В «Праздничном дне» навязчивая идея («главное — скорость!»), глубоко укоренившаяся в сознании провинциального почтальона, просмотренного рекламный фильм об американских коллегах, воплощается и с помощью мелодичного шума (нисходящая малая терция), имитирующего жужжание назойливой мухи и возникающего в ряде эпизодов то solo, то под аккомпанемент духового оркестра.

Наконец, в фильме «Человек-зверь», снятом Жаном Ренуаром по одноименному роману Эмиля Золя, противоречивый образ главного героя Жака Лантье с его психологической надломленностью, приступами внезапной и всепоглощающей ярости по отношению к женщинам, болезненной привязанностью к своему локомотиву с именем «Лизон», раскрывается через сочетание драматической музыки Жозефа Косма с «машинными» шумами (в первой сцене фильма).

Паровозный гудок, стук колес, шорох угля, засыпаемого в огнедышащую «пасть» печи, резкий «визг», сопровождающий торможение — вот тот набор звуков, который предшествует появлению мужественной, в духе Вагнера, темы со стремительными взлетами (струнные), квартетными фанфарами (трубы), пунктирным ритмом, нарочитой акцентностью. Музыкальная тема является характеристикой главного героя, душа которого, неспособная найти успокоение в любви к женщине (в этом сход-

ство Жана с Сизифом из кинофильма Абея Ганса «Колесо»), сливается с душой машины.

Если в указанных примерах внедрение шумов чаще всего происходило в процессе сведения и монтажа звука, то в фильмах Жана Гремийона их интеграция предусматривалась уже на этапе сочинения музыки. В «приготовленной партитуре» режиссером намечались не только «размеры, известный темп, модуляции» [32, с. 19], но и «акустические параметры шумов и голосов» [17]. При этом главная задача композитора состояла в стремлении «гармонично сочетать музыку с голосами и звуками в звуковой дорожке» [17]. Наиболее последовательно принцип «приготовленной партитуры» был реализован творческим тандемом Гремийон – Ролан-Мануэль в художественных фильмах 1940-х: «Буксиры» (1941); «Летний свет» (1943); «Небо принадлежит вам» (1944).

В ряде ключевых эпизодов фильма «Буксиры», созданного по сценарию французского поэта и драматурга Жака Превера на основе романа Роже Версея, возникает явная параллель между морской стихией и глубокими чувствами главных героев – командира буксира Андре Лорана (Жан Габен) и великолепной Катрин (Мишель Морган). Начальный эпизод, связанный с завязкой действия (выход буксира в море для спасательной операции, знакомство с Катрин), представляет собой музыкально-шумовую поэму, состоящую из вступления, двух основных разделов и коды. Во вступлении различные шумы (ливень, гудок буксира, азбука Морзе, падение предметов) организуются вокруг звука буксирного двигателя, задающего сцене определенный ритм. В первом разделе поступательная энергия работающих механизмов буксира (здесь соединяются «конкретные» шумы и их имитация у оркестра) контрастирует тоскливым завыванием ветра и жалобной певучей темой у гобоя на фоне монотонного движения у медных духовых. Во втором кульминационном разделе (судно на краю гибели) ужасающий рев и стон металла соединяются вновь с темой гобоя и вокализмом мужского хора, ассоциирующегося с движением штормовых волн. Coda (рассвет, окончание бури, завершение спасательной операции) представляет собой шумовой коллаж, в котором переплетаются шелест волны, скрежет металла, свистки и глухой меланхоличный гудок буксира.

Впечатляет и финал картины. В нем соединяются получеловеческий, полумеханический стон машины (словно крик души Лорана, переживающего глубочайший кризис после смерти жены Ивонны), рев шторма, де-

кламация мужским и женским голосом отходной молитвы, суровое звучание хора (наполовину пение, наполовину скандирование), «трубные гласы», символизирующие «трагедию, одновременно и человеческую, и космическую» [18].

Анализ музыки к фильму «Буксиры» продемонстрировал особое отношение Гремийона к звуку, к его драматургическим функциям. По справедливому замечанию французского режиссера Рене Клемана, «привнесение шумов и их возможных искажений, сделанных во время механических процессов записи» и вносящих «изменения в ритм изображения, или, напротив, согласующихся с этим ритмом» [19, с. 213], не только обозначило «великий переворот в кинематографе», но и подготовило рождение электроакустической музыки. Известно, например, что Пьер Шеффер был лично знаком с Жаном Гремийоном [18] и осветил принципы его работы в статье «Невизуальный элемент в кино» [33, 45–48]. В свою очередь, Гремийон уже в начале 1950-х годов выказал интерес к конкретной музыке, пригласив для создания звуковой дорожки к экспериментальному фильму «Астрология, или Зеркало мира» соратника Пьера Шеффера Анри [19, с. 236].

Предвосхищал эксперименты Пьера Шеффера с магнитофонной лентой и метод «ретроградной партитуры» («la partition retrograde») или «ретроградской музыки» («la musique rétrogradée»), рассмотренный в книге Ф. Ланглуа [19, с. 179–194], статьях Ж. Росси [17], Ф. Роже [18]. Суть его заключается в использовании принципа инверсии, причем как при написании самой партитуры, так и при записи звука. В процессе создания «ретроградской партитуры» можно выделить четыре этапа: сочинение композитором оригинальной музыки (от небольшого фрагмента до законченной пьесы), осуществление ее нотной записи в ракоходе с сохранением всех ритмоинтонационных особенностей, запись «инвертированной» версии партитуры на оптическую дорожку, наконец, воспроизведение оптической звукозаписи в инверсии⁴. В результате всех этих манипуляций, как пишет Ф. Ланглуа, «тембры выстраиваются по-новому, получают звуковую окраску, которая создает странную музыкальную атмосферу, необычно воспринимаемую на слух» [19, с. 186].

⁴ Предложенные автором статьи этапы создания «ретроградской партитуры» представляют собой расширенную версию классификации Ф. Роже [18]. Помимо трех фаз, указанных французским исследователем, показалось необходимым выделить в отдельный пункт этап нотной фиксации музыкального материала в ракоходе для большей точности описания процесса.

Метод «ретроградной партитуры» был впервые реализован в музыке Алексиса Ролан-Мануэля к социальной драме Жана Гремийона «Маленькая Лиз» (1930). В небольшом фрагменте, получившем название «Ночная литания» [17], на фоне зыбкого дуэта альты и виолончели, глухих фраз сопрано и баса возникает короткая (всего четыре ноты – c-g-h-a) снова и снова повторяющаяся мелодия в партии тенора. Помимо «защитности» музыки, обращает на себя внимание неестественная, как бы повернутая «вспять» звуковая атака и странность тембров (эфемерная хрупкость струнных, отдаленность голосов) – результаты манипуляций с оптической лентой.

Первый раз «Литания» звучит в момент перехода от пролога (Виктор Бертье проводит последние дни в тюрьме и мечтает о возвращении к любимой дочери) к завязке фильма (Лиз ожидает своего возлюбленного Андре). Во второй – сопровождает ночную прогулку Лиз и Андре, во время которой молодой человек убеждает девушку, что для счастья обоих необходимо раздобыть сумму в 3000 франков в течение 48 часов. Наконец, в третий раз тема соотносится с кульминацией фильма. Она передает заторможенность мыслей и реакций Лиз после совершенного ею убийства еврейского ростовщика Шелома. Неторопливый и в то же время напряженный мотив «Ночной литании» воспринимается в фильме как символ роковой предопределенности, обреченности героев (Бертье вернется в тюрьму, одинокая Лиз останется проституткой, Андре избежит правосудия). Не случайно Ф. Роже называет ее «Колыбельной несчастья» [18].

Как предчувствие беды воспринимается и зов уличного торговца («marchand d'habit!» с фр. – «торговец одеждой!» [18]), сопровождающий путь Лиз и Андре к квартире перекупщика. После инвертирования будничного выкрик приобретает экзотический характер. Он напоминает то ли призывы арабских муэдзинов, то ли еврейские напевы, то ли магические заклинания.

Метод «ретроградной партитуры», впервые открытый Ролан-Мануэлем и Гремийоном, впоследствии был также с энтузиазмом встречен их близким другом, известным композитором Морисом Жобером. В фильме «Ноль за поведение» (1933) Жана Виго, связанном с идеей протеста воспитанников частного пансиона против закрытой, почти тюремной системы⁵, эффект «ретроградной партитуры» в буквальном смысле

⁵ Максимилиан Ле Каин упоминает, что фильм основан не только на школьных воспоминаниях самого режиссера, но и на истории его отца, французского журналиста, анархиста-активиста Мигеля Альмерейды, закончившего свои дни в тюрьме [34].

ассоциируется с реальностью, переворачивающейся с ног на голову. Драматургия знаменитой сцены мальчишеского бунта (бой подушками в общей спальне), например, развивается от достаточно традиционной маршево-фанфарной темы в начале, через молчание (и замедленное движение героев в кадре) к «ретроградной музыке» в финале. На фоне искаженных тембров инструментов симфонического оркестра, напоминающих искусственные звуки синтезатора, парит женский голос. В этот момент сцена превращается из бытовой зарисовки в символ крестового похода детей против взрослых.

Анализируя метод «ретроградной партитуры» и пытаюсь точнее интерпретировать его драматургическое значение в фильме «Маленькая Лиз», Ф. Ланглуа писал, как бы передавая мысли героини: «Если бы только было возможно, так же, как и звуку, вернуться назад» [19, с. 183]. Идея возвращения в прошлое посредством «ретроградной партитуры» была реализована Морисом Жобером в музыке к фильму Жюльена Дювивье «Бальная записная книжка» (1937). В одном из эпизодов фильма друг Кристины Сюржер, Бремон, предлагает ей вспомнить мелодию вальса, который она танцевала на своем первом балу. На рояле он наигрывает несколько задорных вальсовых тем, но Кристина обрывает его и, тихо напевая, пытается вспомнить ту самую мелодию... Мелодия «Серого вальса», написанного Жобером под впечатлением «Грустного вальса» Сибелиуса [19, с. 186], составляет основу музыкальной драматургии первого в истории французского кинематографа фильма-альманаха. Подернутый дымкой меланхолии, ностальгии, вальс играет роль рефрена, объединяющего семь контрастных эпизодов — семь историй жизни мужчин, поклонников главной героини, чьи имена сохранились в ее бальной записной книжке.

В указанном выше эпизоде используется преобразованный с помощью метода «ретроградной партитуры» вариант вальса. Изменяется атака звука, тембры струнных инструментов приобретают новые краски, как будто зритель слышит не сам бальный оркестр, а его отголоски, проникающие, соответственно названию вальса, сквозь серую дымку воспоминаний. В этот момент режиссер погружает зрителя в резгу Кристины Сюржер о пышной зале с хрустальными люстрами, молодыми дамами в белых платьях и кавалерами в черных фраках. Как и в фильме «Ноль за поведение» «ретроградная музыка» здесь сочетается с замедленными движениями персонажей в кадре.

Метод «ретроградской партитуры» невозможно анализировать вне экспериментов с оптической лентой, которые осуществлялись по двум основным направлениям. Во-первых, активно совершенствовалась технология оптической (или фотографической) записи⁶. В частности, начало эры звукового кино в 1930-е годы предваряло изобретение «прожектофона» Дениза Михаэли, немецкой системы «триэргон», американского «фонофильма Фореста в середине 1910-х–1920-х гг. и их более усовершенствованных «собратьев» (американские «Мувитон» Теодора Кейса и «RCA Фотофон»; советские «Тагелефон» Павла Тагера и система Александра Шорина) [36]. Во-вторых, шла работа над созданием первых оптических синтезаторов, таких, как «нивотон» Николая Воинова, «вариофон» Евгения Шолпо, «вибро-экспонатор» Бориса Янковского – в СССР, «световая музыка» Рудольфа Пфеннингера и Оскара Фишингера – в Германии. В-третьих, говоря о «ретроградской партитуре», вспомним вновь и Эдгара Вареза, в двух произведениях которого («Гиперпризма», «Интегралы») использовался эффект «обратной атаки» звука (от р к sf) [11, с. 50–51].

Кстати, появление электронных инструментов также было с энтузиазмом встречено кинематографистами. «Эфирный» тембр терменвокса был использован в музыке Дмитрия Шостаковича к советскому фильму «Одна» Григория Козинцева и Леонида Трауберга, а в 1930-е годы к нему обратились и голливудские композиторы Миклош Рожа, Генри Манчини, Бернард Херманн, Ферди Грофе, создававшие саундтреки к триллерам Альфреда Хичкока и Джека Арнольда, научно-фантастическим картинам Роберта Уайза и Курта Нойманна. Ирреальное звучание траутониума также применялось в кинематографе США («Птицы» Альфреда Хичкока с музыкой Бернарда Херманна) и Европы (германо-швейцарский фильм «Демон Гималаев» режиссера Эндрю Мартона с музыкой Артюра Онеггера).

Во Франции наибольшее распространение получили волны Мартено. Если в произведениях академической музыки 1930-х–1940-х годов (Э. Варез, П. Веллонес, А. Жоливе, О. Мессиан, А. Онеггер) инструмент демонстрировал различные оттенки настроений (от возвышенной лирики до драматического накала), то в кинематографе за ним закрепилось «амплуа», которое Филипп Ланглуа определил как «материализация не-

⁶ Эта технология представляет собой синхронную «запись звука и изображения на киноплёнке (носитель), [которая] производится безынерционной системой, моделируемой микрофоном, оставляющей на киноплёнке след (звуковую дорожку) различной степени почернения, по которой посредством воспроизводящих технических средств воссоздаются в динамике записанные звук и изображение кинофильма» [35, с. 279].

материального» [19, с. 100]. Например, в фантастическом фильме «Конец света» (1931) Абея Ганса звучание волн Мартено символизировало Апокалипсис, вызванный падением кометы на Землю. В «Похищении» (1934) Димитрия Кирсанова оно передавало внутренний психологический надлом, произошедший с героями фильма («нездоровая» влюбленность Фермена в похищенную им чужестранку, одержимость Элси идеей отомстить за смерть брата, тяжелая душевная болезнь деревенского «юродивого» Ману). В драме «Голгофа» (1935) Жюльена Дювивье тембр инструмента подчеркивал неземную красоту облика (скульптурную утонченность черт, пронзительность взгляда, мягкость голоса) Христа и его божественную сущность. В комедии «Роман обманщика» (1936) Саши Гитри волны Мартено воскрешали воспоминания мошенника о былых авантюрах. Наконец, в мелодраме «Фантастическая ночь» (1942) электронное звучание волн ассоциировалось с трепетным образом девушки в белом, посещавшей студента Дени в его сновидениях.

Если терменвоксу с его «потусторонним» тембром и довольно сложной системой управления в советской и голливудской киномузыке поручались, в основном, сольные высказывания, то волны Мартено часто включались в состав кинематографического оркестра. Порой (особенно в первых звуковых фильмах) это приводило к тому, что голос инструмента «терялся» на фоне струнных, духовых и ударных. Так, тембр инструмента использовался в «Конце света» в финальной картине Апокалипсиса, музыкально-шумовая перегруженность которой (волны имитировали завывания ураганного ветра, соединялись с политическими лозунгами, грохотом и криками, взрывами и стонами) контрастировала тишине просветленного эпилога (Земля после катаклизмов обновлялась, немногие уцелевшие, представители разных религий возносили благодарственные молитвы небу).

В «Романе Обманщика» Саши Гитри с музыкой Адольфа Боршара тембр волн Мартено возникал на краткий миг в двух комических эпизодах: рассказе главного героя об отношениях с ветреной моделью (характерные «стенания» инструмента иллюстрировали ее фальшивые слезы раскаяния) и сцене переодеваний Обманщика, пытавшегося скрыться таким образом от полиции (пассажи «проскальзывали» в стилизации венгерской народной мелодии). Отрывочные фразы волн использовались также в увертюрах к фильмам «Похищение» (композиторы — Артур Онеггер и Артур Орэ), «Фантастическая ночь» (Морис Тирье), в начальной сцене (вход в Иерусалим, заговор первосвященников) «Голгофы» (Жак Ибер).

Однако было бы несправедливым утверждать, что волны Мартено выполняли в первых звуковых фильмах только лишь «аккомпанирующую функцию». Напротив, инструменту часто поручались певучие темы, порой игравшие ключевую роль в драматургии кинопроизведения. Так, в кульминационной сцене фильма «Конец света» звучала благородная, умиротворяющая тема «Лебедя» из «Карнавала животных» Сен-Санса в исполнении самого Мориса Мартено [19, с. 109]. Спокойная музыка создавала контраст кадрам «пира во время чумы».

В «Похищении» волны Мартено использовались в завязке действия, в момент кражи Элси. Электронный инструмент исполнял тему песни, которую незадолго до этого напевала главная героиня, не подзревавшая о своей участи. Лирическая мелодия в духе немецких lied с романтическими задержаниями, щемящей интонацией восходящей увеличенной кварты, колоритными гармониями и отклонениями (f-moll – c-moll – C-dur), «пасторальными» наигрышами деревянных духовых теперь звучала жалобно, распадаясь на отдельные фразы и сопровождаясь осторожной поступью оркестра (pizzicato струнных).

В «Романе Обманщика» кантиленная, несколько сентиментальная, несмотря на мажорный лад и трехдольный размер, тема в духе неаполитанских песен, сопровождаемая сдержанным аккомпанементом арфы, «иллюстрировала» радикальные перемены в жизни главного героя: увольнение с должности крупье и начало карьеры карточного шулера.

В «Фантастической ночи» мелодия волн Мартено в характере колыбельной с убаюкивающими интонациями, нежными опеваниями, непрестанными возвращениями к одному и тому же звуку, использованием мажорной субдоминанты, неустойчивым тональным планом (g-moll – d-moll – C-dur), трелями и glissando, вполне соответствовала эфемерному облику девушки-видения.

Наконец, в «Голгофе» голос инструмента возникал в ряде ключевых сцен. В эпизоде Тайной вечери у волн Мартено было несколько интонационных элементов. Речитативные фразы как бы предваряли обращение самого Иисуса к своим ученикам. Восходящее трезвучие тоники D-dur'a в верхнем регистре совпадало с кадром, в котором был виден кроткий, но пронзительный взгляд Христа на Иуду («Один из вас предаст меня»). Просветленный напев в духе григорианского хорала, возникавший у женского хора и передававшийся волнам, знаменовал кульминацию эпизода (сцена Причастия). Отголоски этого же напева звучали контрапунктом

секвенции *Dies Irae* (начальная интонация у арфы) и в сцене Распятия, когда Иисус препоручал мать Марию заботам ученика Иоанна. Резкие «всполохи» — *glissando* в сочетании с тревожными голосами виолончелей, скрипок, сигналами труб, отрывистыми фразами ксилофона (вся сцена строилась на развитии интонации *Dies Irae*) иллюстрировали возмущение природы и народное смятение, сопровождавшее смерть Иисуса на кресте. Наконец, новая мелодичная тема в ритме шествия (своим колоритом несколько напоминавшая «Павану на смерть инфанты» Мориса Равеля) символизировала Снятие с креста.

Мир галлюцинаций и сновидений, мистических духовных откровений и необычных природных явлений — таков был диапазон образов, передаваемых с помощью волн Мартено в киномузыке Франции 1930-х–1940-х годов. При этом композиторам, казалось бы, скованным рамками кинопроцесса (требования режиссера, хронометраж) удавалось показать весь спектр возможностей инструмента: его тембровое богатство (от имитации звучания различных деревянных духовых или органа до белого шума), широкий диапазон (семь октав), тончайшие динамические нюансы и разнообразие штрихов (*glissando*, *staccato*, *legato*).

Все это не только позволило открыть дорогу новым поколениям музыкантов (волны Мартено до сих пор используются композиторами Франции, США, Великобритании, Японии, эстрадными и рок-исполнителями), но и заставило задуматься кинематографистов о выразительных возможностях электронных тембров.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Итак, с каким багажом деятели искусства подошли к началу 1950-х годов, когда едва опробованные в лабораториях и студиях звукозаписи электроакустические эффекты (элементы конкретной музыки, электронные звучания) стали внедряться в киномузыку, в частности, французскую? В 1930-е–1940-е годы мысль о том, что обычные шумы могут усиливать воздействие музыки, углублять психологизм картины, была воплощена в жизнь в кинофильмах Рене Клера, Жана Ренуара, Жака Тати и др. Идея обогащения тембровой палитры киномузыки за счет электронных инструментов реализовалась в музыке Артюра Онеггера, Адольфа Борша-

ра и Мориса Тирье к картинам Абеля Ганса, Дмитрия Кирсанова, Шаши Гитри, Марселя Л'Эрбье. Манипуляции с оптической дорожкой (метод «ретроградной партитуры») были претворены в лентах Жана Гремийона и Жюльена Дювивье в соавторстве с композиторами Алексисом Ролан-Мануэлем и Морисом Жобером.

Но каким же образом кинематографисты осознали выразительную силу шумов и электронных звучаний? В начале статьи уже говорилось о том, что кардинальная смена представлений Человека о себе и о мире (от теории психоанализа З. Фрейда до теории относительности А. Эйнштейна) стимулировала живописцев и архитекторов, музыкантов и поэтов на поиск нового, более адекватного происходящим переменам языка искусства. Кинематограф как явление молодое, сочетающее в себе искусство и технологии, также не мог оказаться в стороне от этих исканий.

Не находилась в вакууме и сама киномузыка. С одной стороны, кинематографисты вполне естественно уделяли внимание новшествам в сфере серьезной музыки и стремились адаптировать их для своих целей. С другой стороны, музыканты (и академики, и авангардисты) проявляли в той или иной мере интерес к киномузыке. Например, Луиджи Руссоло в 1929 году проводил переговоры (правда, безуспешные) с представителями американской компании Fox Movieton о промышленном производстве своего детища [19, с. 45]. Эрик Сати в 1924 году создал музыку к немому фильму Рене Клера «Антракт», в котором предвосхитил минимализм. Эдгар Варез на рубеже 1940-х–1950-х годов сотрудничал с фотографом Тома Бушаром (музыка к документальным картинам «Фернан Леже в Америке – его новый реализм», 1932–1945; «Курт Зелигман: Рождение живописи», 1950; «Около и о Жоане Миро», 1955) [8, с. 89].

Таким образом, тенденции, наблюдаемые во французской киномузыке, коррелировали с мировыми трендами в искусстве и технологиях той эпохи. Провозглашение идеи художественной ценности шумов в манифестах футуристов и ее последующее воплощение в экспериментах музыкантов-авангардистов Луиджи Руссоло и Ефима Голышева, театральных режиссеров Антонена Арто и Владимира Попова, кинематографистов Жана Гремийона и Дзиги Вертова, Вальтера Рутtmана и Рубена Мамуляна; появление механических (орган Wurlitzer, интонарумори Луиджи Руссоло) и электронных инструментов (терменвокс Льва Термена, волны Мориса Мартено, траутониум Фридриха Тротвейна), распространение технологии оптической записи звука и создание первых синтеза-

торов (исследования в области графического звука и оптического синтеза Александра Шорина и Арсения Аврамова, Евгения Шолпо и Бориса Янковского, Рудольфа Пфеннингера и Оскара Фишингера), подготовили ту благодатную почву, на которой взросло могучее древо электроакустической музыки с ее многочисленными жанрами, стилями, направлениями. Следствием того, что кинематограф первой половины XX века в этих звукошумовых экспериментах играл главную роль, стала востребованность подобных опытов и в киномузыке второй половины XX – первой половины XXI века, в том числе, во Франции.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бундин А.С. Теории электроакустической музыки на рубеже XX–XXI столетий: направления исследования // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. 2013. № 162. С. 121–126.
2. Langlois P. Musique contemporaine et cinéma: panorama d'un territoire sans frontières // Circuit. 2016. Vol. 26. No. 3. P. 11–25. DOI: <https://doi.org/10.7202/1038514ar>.
3. Vivenza J.-M. L'art des bruits [historique et théorie du bruitisme futuriste] : [conférence présentée au LIEU] // Inter. 2000. № 76. P. 47–51.
4. Лейпсон Л.В. «Искусство шумов» Луиджи Русоло сто лет спустя // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия: сборник материалов Международной научной конференции (Москва, 13–18 апреля 2015 г.) / ред.-сост. Г. Консон. М.: Liteo, 2015. С. 283–291.
5. Solomos M. Bruits «entonnés» et sons «convenables»: Russolo et Shaeffer ou la domestication des bruits // Revue Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société. 2008. № 7. P. 133–157.
6. Solomos M. From Music to Sound: The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music, Routledge Research in Music. Abingdon: Routledge, 2020. 294 p.
7. Weinel J. Inner Sound. Altered States of Consciousness in Electronic Music and Audio-Visual Media. Oxford: Oxford University Press, 2018. 272 p.
8. Lalitte P. Déserts d'Edgard Varèse ou l'Apothéose du Son // Analyse Musicale. 2010. № 63. P. 79–89.
9. Réveillac J.-M. Les machines de la musique électronique. Les nouveaux instruments musicaux. London: ISTE Editions Limited, 2019. 374 p.
10. Pause J. Disruption in the Arts. Textual, Visual, and Performative Strategies for Analyzing Societal Self-Descriptions. Berlin: De Gruyter. 396 p.

11. Акопян Л.О. Великие аутсайдеры музыки XX века: Эдгар Варез, Роберто Герхард, Джанчинто Шельси, Жан Барраке / Государственный институт искусствознания. М.: Государственный институт искусствознания, 2019. 319 с.
12. Melillo J. *The Poetics of Noise from Dada Punk*. London: Bloomsbury Publishing, 2020. 208 p.
13. Шикина Г.А. Дада-музыка: феномен на пересечении искусства и анти-искусства: дис ... канд. иск.: 17.00.02 / Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки. Нижний Новгород, 2020. 336 с.
14. Altman R. *The Living Nickelodeon* // *The Sounds of Early Cinema* / ed. By Richard Abel and Rick Altman. Bloomington: Indiana University Press, 2001. P. 232–240.
15. Lecointe Th. *La sonorisation des séances Lumière en 1896 et 1897* // 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze. 2007. № 52. P. 28–55. DOI: <https://doi.org/10.4000/1895.1022>.
16. Guiraud B. *La Musique au Cinéma et dans l'Audiovisuel*. Montreuil (Seine-Saint-Denis): Cifap, Nice: Baie des Anges, 2014. 192 p.
17. Rossi J. Colloque Roland-Manuel (novembre 2016). Roland-Manuel et le travail de la bande-son au cinéma: une étude des interactions entre voix, bruits et musiques // *La Revue du Conservatoire*. 2019. № 7. URL: <https://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=2188#refftn11> (дата обращения: 28. 05. 2021).
18. Roger P. Colloque Roland-Manuel (novembre 2016). Le cinéaste-musicien et son réalisateur musical, un cas particulier des rapports musique-cinéma: l'équipe Grémillon/Roland-Manuel // *La Revue du Conservatoire*. 2019. № 7. URL: <https://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=2129> (дата обращения: 28. 05. 2021).
19. Langlois P. *Les cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore*. Paris: Éditions MF, 2012. 488 p.
20. Лазарева Е.А. Человек, умноженный машиной // *Искусствознание*. 2016. № 1–2. С. 90–115.
21. Маринетти Ф.Т. Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами: программа выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 158–162.
22. Маринетти Ф.Т. Технический манифест футуристической литературы // Называть вещи своими именами: программа выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 163–168.
23. Russolo L. *L'Art des bruits. Manifeste futuriste 1913*. Paris: Éditions Allia, 2013. 48 p.
24. Онеггер А. О музыкальном искусстве: пер. с франц. / вступит. статья и коммент. В. Александровой. 2-е изд. Ленинград: Музыка, 1985. 216 с.
25. Филенко Г.Т. Французская музыка первой половины XX века: Очерки. Ленинград: Музыка, 1983. 231 с.

26. Михеев С.А. Гармония освобожденного звука: Эдгар Варез: курсовая работа // *Musica Theorica 9: сборник статей / сост. Ю.Н. Холопов, ред. В.С. Ценова. М.: Московская консерватория, 2003. URL: <http://gromadin.com/rmusician/archives/1871> (дата обращения: 28.05.2021).*
27. Шохман Г.Я. Эдгар Варез – апостол музыкального радикализма / Г.Я. Шохман // *Советская музыка. 1988. № 11. С. 114–124.*
28. Арто А. О Балийском театре // Арто А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра: пер. с фр. А. Зубкова, В. Каплун, О. Кустовой, В. Максимова, Г. Смирнова / сост., коммент. и вступ. ст. В. Максимова. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2000. С. 144–158.
29. Арто А. Театр Жестокости (Второй манифест) // Арто А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра: пер. с фр. А. Зубкова, В. Каплун, О. Кустовой, В. Максимова, Г. Смирнова / сост., коммент. и вступ. ст. В. Максимова. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2000. С. 213–219.
30. Арто А. Театр Жестокости (Первый манифест) // Арто А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра: пер. с фр. А. Зубкова, В. Каплун, О. Кустовой, В. Максимова, Г. Смирнова / сост., коммент. и вступ. ст. В. Максимова. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2000. С.180–191.
31. Максимов В.И. Комментарий // Арто А. Театр и его Двойник: Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра: пер. с фр. А. Зубкова, В. Каплун, О. Кустовой, В. Максимова, Г. Смирнова / сост., коммент. и вступ. ст. В. Максимова. Санкт-Петербург: Симпозиум, 2000. С. 347–440.
32. Rolland-Manuel A. Rythme Cinématographique Et Musical // *Vibrations. Musiques, médias, société. 1987. No 4. P. 11–22.*
33. Schaeffer P. L'élément non visuel au cinéma. Analyse de la bande-son // *La Revue du cinéma. 1946. No 1. P. 45–48.*
34. Le Cain M. Jean Vigo // *Senses of Cinema. 2002. July. URL: <https://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/vigo/> (дата обращения: 28.05.2021).*
35. Оптическая звукозапись // *Большая политехническая энциклопедия / авт.-сост. В.Д. Рязанцев. М.: Мир и образование, 2011. С. 279.*
36. Познин В.Ф. Звук в кино: технология и творчество // *Медиамузыка. 2017. № 8. URL: http://mediamusical-journal.com/issues/8_1.html (дата обращения: 28.05.2021).*

REFERENCES

1. Bundin A.S. Teorii elektroakusticheskoy muzyki na rubezhe XX–XXI stoletiy: Napravleniya issledovaniya [Theories of electro-acoustic music at the turn of the XX–XXI centuries: Research directions]. *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*. 2020. 162, pp. 121–126.
2. Langlois P. Musique contemporaine et cinéma: panorama d'un territoire sans frontières. *Circuit*. 2016. 26 (3), pp. 11–25. <https://doi.org/10.7202/1038514ar>
3. Vivenza J.-M. L'art des bruits [historique et théorie du bruitisme futuriste]: [conférence présentée au LIEU]. *Inter*. 2000. (76), pp. 47–51.
4. Leipson L. V. "Iskusstvo shumov" Luidzhi Russolo sto let spustya ["The Art of Noise" by Luigi Russolo a hundred years later]. In G. Konson (Ed.), *Sbornik materialov Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii "Iskusstvovedenie v kontekste drugih nauk v Rossii i za rubezhom: Paralleli i vzaimodejstviya", 13–18 aprelya 2015 goda* [Proceedings of the International Scientific Conference "Art History in the Context of Other Sciences in Russia and Abroad: Parallels and Interactions", April 13–18, 2015] (pp. 283–291). Moscow: Liteo, 2015.
5. Solomos M. Bruits "entonnés" et sons "convenables": Russolo et Shaeffer ou la domestication des bruits. *Revue Filigrane: Musique, esthétique, sciences, société*. 2008. pp. 133–157.
6. Solomos M. *From music to sound: The emergence of sound in 20th- and 21st-century music*, Routledge research in music. Abingdon: Routledge, 2020. 294 p.
7. Weinell J. *Inner sound. Altered states of consciousness in electronic music and audio-visual media*. Oxford: Oxford University Press, 2018. 272 p.
8. Lalitte P. Déserts d'Edgard Varèse, ou l'apothéose du son. *Analyse Musicale*. 2010. (63), pp. 79–89.
9. Réveillac J.-M. *Les machines de la musique électronique: Les nouveaux instruments musicaux*. London : ISTE Editions Limited, 2019. 374 p.
10. Pause J. *Disruption in the arts. Textual, visual, and performative strategies for analyzing societal self-descriptions*. Berlin: De Gruyter. 396 p.
11. Hakobian L.O. *Velikie autsайдery muzyki XX veka: Edgar Varez, Roberto Gerkhart, Dzhanchinto Shel'si, Zhan Barrake* [Great outsiders of the XX century music: Edgar Varèse, Roberto Gerhard, Giacinto Scelsi, Jean Barraqué]. Moscow: State Institute for Art Studies, 2019. 319 p.
12. Melillo J. *The poetics of noise from Dada to punk*. London: Bloomsbury Publishing, 2020. 208 p.
13. Shikina G.A. *Dada-muzyka: Fenomen na peresechenii iskusstva i anti-iskusstva* [Dada music: A phenomenon at the intersection of art and anti-art [PhD thesis]. Nizhny Novgorod: Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, 2020. 336 p.

14. Altman R. The living nickelodeon. In R. Abel, & R. Altman (Eds.), *The sounds of early cinema* (pp. 232–240). Bloomington: Indiana University Press, 2001.
15. Lecointe Th. La sonorisation des séances Lumière en 1896 et 1897. *Mille Huit Cent Quatre-Vinght-Quinze: Revue De L'association Française De Recherche Sur L'histoire Du Cinema*. 2007. (52), pp. 28–55. <https://doi.org/10.4000/1895.1022>
16. Guiraud B. *La musique au cinéma et dans l'audiovisuel*. Nice: Baie des Anges, 2014. 192 p.
17. Rossi J. Colloque Roland-Manuel (novembre 2016). Roland-Manuel et le travail de la bande son au cinéma: Une étude des interactions entre voix, bruits et musiques. *La Revue du Conservatoire*. 2019. (7). <https://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=2188#refftn11> (accessed 28. 05. 2021)
18. Roger P. Colloque Roland-Manuel (novembre 2016). Le cinéaste-musicien et son réalisateur musical, un cas particulier des rapports musique-cinéma: L'équipe Grémillon/Roland-Manuel. *La Revue du Conservatoire*. 2019. (7). <https://larevue.conservatoiredeparis.fr/index.php?id=2129> (accessed 28. 05. 2021)
19. Langlois P. *Les cloches d'Atlantis: Musique électroacoustique et cinéma, Archéologie et histoire d'un art sonore*. Paris: Éditions MF, 2012. 488 p.
20. Lazareva E. Chelovek, umnozhenyy mashinoy [Man multiplied by a machine]. *Art Studies Journal*. 2016. (1–2), pp. 90–115.
21. Marinetti F.T. Pervyy manifest futurizma [The first manifesto of futurism]. In L.G. Andreev (Ed.), *Nazyvat' veshchi svoimi imenami: Programma vystupleniya masterov zapadnoevropeyskoy literatury XX veka* [Calling things by their proper names: A program of speeches by masters of the XX century Western European literature] (pp. 158–162). Moscow: Progress, 1986.
22. Marinetti F.T. Tekhnicheskii manifest futuristicheskoy literatury [Technical manifesto of futurist literature]. In L.G. Andreev (Ed.), *Nazyvat' veshchi svoimi imenami: Programma vystupleniya masterov zapadnoevropeyskoy literatury XX veka* [Calling things by their proper names: A program of speeches by masters of the XX century Western European literature] (pp. 163–168). Moscow: Progress, 1986.
23. Russolo L. *L'Art des bruits. Manifeste futuriste 1913*. Paris: Éditions Allia, 2013. 48 p.
24. Honegger A. (with V.N. Aleksandrova). *O muzykal'nom iskusstve* [On musical art] (V.N. Aleksandrova, E.S. Gvozdeva, Trans., 2nd ed.). Leningrad: Muzyka, 1985. 216 p.
25. Filenko G.T. *Frantsuzskaya muzyka pervoy poloviny XX veka: Ocherki* [French music of the first half of the XX century: Essays]. Leningrad: Muzyka, 1983. 231 p.
26. Miheev S. Garmoniya osvobodzhennogo zvuka: Edgar Varez [Harmony of the liberated sound: Edgar Varèse]. In Yu.N.Kholopov, V.S.Tsenova (Eds.), *Musica Theorica-9: Sbornik statey* [Collected articles]. Moscow: Moscow Conservatory, 2003. <http://gromadin.com/rmusician/archives/1871> (accessed 28. 05. 2021)

27. Shohman G.Ja. Edgar Varez—apostol muzykal'nogo radikalizma [Edgar Varèse—the apostle of musical radicalism]. *Soviet Music*. 1988. (11), pp. 114–124.
28. Artaud A. O Baliyskom teatre [On the Balinese theatre]. In A. Artaud (with V. Maksimov), *Teatr i ego Dvoynik* [The theatre and its Double] (A. Zubkov, V. Kaplun, O. Kustova, V. Maksimov, & G. Smirnova, Trans.) (pp. 144–158). Saint Petersburg: Symposium, 2000. (Original work published 1938.)
29. Artaud A. Teatr Zhestokosti: Vtoroy manifest [The Theatre of Cruelty: The Second Manifesto Manifesto]. In A. Artaud (with V. Maksimov), *Teatr i ego Dvoynik* [The theatre and its Double] (A. Zubkov, V. Kaplun, O. Kustova, V. Maksimov, & G. Smirnova, Trans.) (pp. 213–219). Saint Petersburg: Symposium, 2000. (Original work published 1938.)
30. Artaud A. Teatr Zhestokosti: Pervyy manifest [Theater of Cruelty: The First Manifesto]. In A. Artaud (with V. Maksimov), *Teatr i ego Dvoynik* [The theatre and its Double] (A. Zubkov, V. Kaplun, O. Kustova, V. Maksimov, & G. Smirnova, Trans.) (pp. 180–191). Saint Petersburg: Symposium, 2000. (Original work published 1938.)
31. Maksimov V.I. Kommentariy [Comment]. In A. Artaud (with V. Maksimov), *Teatr i ego Dvoynik* [The theatre and its Double] (A. Zubkov, V. Kaplun, O. Kustova, V. Maksimov, & G. Smirnova, Trans.) (pp. 347–440). Saint Petersburg: Symposium, 2000. (Original work published 1938.)
32. Rolland-Manuel A. Rythme cinématographique et musical. *Vibrations: Musiques, Médias, Société*. 1987. (4), pp. 11–22.
33. Schaeffer P. L'élément non visuel au cinéma: Analyse de la bande-son. *La Revue du cinéma*. 1946. Octobre. 1. pp. 45–48.
34. Le Cain M. Vigo, Jean. *Senses of Cinema*. 2002. July. <https://www.sensesofcinema.com/2002/great-directors/vigo/> (accessed 28.05.2021)
35. V.D. Ryazantsev. Opticheskaya zvukozapis' [Optical sound recording]. In V.D. Ryazantsev (Ed.), *Bol'shaya politekhnicheskaya entsiklopediya* [The great polytechnic encyclopedia] (p. 279). Moscow: Mir i obrazovanie, 2011.
36. Poznin V.F. Zvuk v kino: Tekhnologiya i tvorchestvo [Sound in cinema: Technology and creativity]. *Mediamusic*. 2017. (8). http://mediamusic-journal.com/Issues/8_1.html (accessed 28.05.2021)