

Санкт-Петербургский государственный университет

ПЫТЬКО Юлия Владимировна

Выпускная квалификационная работа

Музыкальная форма как творческий принцип в кинематографе 1890-х—1920-х годов

Уровень образования: *магистратура*

Направление 50.04.01 «*Искусства и гуманитарные науки*»

Основная образовательная программа ВМ.5620.2021 «*Музыкальная критика*»

Научный руководитель: доцент
кафедры междисциплинарных
исследований и практик в
области искусств, доктор
философских наук, Савченкова
Нина Михайловна

Рецензент: старший научный
сотрудник отдела
художественных проблем
массмедиа ГИИ, кандидат
искусствоведения, Кононенко
Наталья Геннадьевна

Санкт-Петербург

2023

Содержание

Введение.....	2
Глава I. Немое кино и музыкальный театр.....	9
1.1. Жорж Мельес экранизирует французскую оперу.....	10
1.2. Русская опера и кино Российской империи.....	16
Пиковая дама (1910).....	19
Пиковая дама (1916).....	23
1.3. В диалоге с Рихардом Вагнером: фильмы Фрица Ланга.....	28
Contra Wagner: «Нибелунги».....	30
Pro Wagner: «Метрополис».....	34
Глава II. Немое кино и инструментальная музыка.....	45
2.1. Викинг Эггелинг, Вальтер Руттман, Ганс Рихтер: опыт анимации.....	45
Ритм 21.....	47
Диагональная симфония.....	49
Lichtspiel Opus I-IV.....	55
2.2. Симфония большого города.....	60
Заключение.....	73
Список литературы.....	76

Введение

В теоретических работах о кинематографе, написанных в 1920-1930-е годы как теоретиками кино, так и режиссерами, часто можно встретить музыкальную терминологию. Сергей Эйзенштейн в теории монтажа использовал термины «тональный», «ритмический», «обертонный»¹, Абель Ганс определил кино как «музыку света»². Борис Эйхенбаум к строению фильма применял заимствованные из музыки термины «фраза» и «период» («кинофраза», «кинопериод»)³. Не только в теории, но и на практике художники тесно соприкасались с музыкальным искусством. В 1920-е годы появилось множество кинокартин, стремившихся так или иначе реализовать принципы строения музыкального произведения.

Уже в конце XX века Дэвид Бордуэлл, авторитетный американский исследователь, в статье «Музыкальные аналогии» поставил под сомнения эти практики⁴, аргументируя свое мнение тем, что музыкальное искусство есть «система систем», состоящая из мотивов, мелодий, гармонии, разделения «ведущего голоса и аккомпанемента»⁵. В кино же подобную иерархию элементов реализовать сложно, уверяет Бордуэлл.

Примеры, которые разбирает исследователь, действительно сложно соотнести с музыкальной формой напрямую — «Александр Невский» и «Иван Грозный» Сергея Эйзенштейна, «Падение дома Ашеров» Жана Эпштейна, «Бесчеловечная» Марселя Л'эрбье, «Колесо» Абея Ганса. По

¹ *Эйзенштейн С. М.* Четвертое измерение в кино / С. М. Эйзенштейн // Монтаж. — Москва : ВГИК, 1998. — С. 36–52.

² *Тимошенко С. А.* Искусство кино и монтаж фильма // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. / ред. Б. М. Эйхенбаума ; пред. К. И. Шутко, комм. С. Д. Гуревича и др. — Москва : Альма Матер, Академический проспект, 2016. С. 60.

³ *Шкловский В. Б.* О законах кино // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. / ред. Б. М. Эйхенбаума ; пред. К. И. Шутко, комм. С. Д. Гуревича и др. — Москва : Альма Матер, Академический проспект, 2016. С. 25.

⁴ *Bordwell D.* The Musical Analogy / David Bordwell // Yale French Studies, Cinema/Sound, № 60, 1980. — P. 141–156.

⁵ *Ibid*, p. 142.

отношению к двум последним фильмам Бордуэлл делает «разоблачающий» вывод: все операции с темпом и ритмом монтажа обусловлены не желанием реализовать музыкальную композицию, а всего лишь ходом сюжета, ведь в картинах рано или поздно наступает необходимость показать движение машин или быструю смену кадров для определенного аффекта⁶. В этом аспекте можно возразить исследователю: а что если сюжеты фильмов подобраны таким образом, чтобы в них неизбежно появились машины, локомотивы, мелькающие постеры; чтобы оказалось пространство для операций с темпом и ритмом монтажа? Составление сюжета по особым требованиям характерно многим формам искусства, в частности — опере. Что если в таком случае процесс написания сценария приближается по сути к написанию оперного либретто, задача которого — подогнать сюжет под реализацию заданной формы⁷?

За скобками исследования, хоть и вскользь упоминая, Бордуэлл оставляет абстрактные и неигровые картины, носящие названия музыкальных форм и жанров, такие как «Диагональная симфония» Викинга Эггелинга.

С другой стороны существуют исследования, которые не отказывают немому кинематографу в музыкальности. Британский исследователь Пол Таберхэм в книге об авангардном кино пишет, что на сегодняшний день термин «визуальная музыка» (англ. *visual music*), безусловно, устарел, однако по отношению к пионерам в области абстрактной анимации (Вальтер Руттман, Викинг Эггелинг, Ганс Рихтер) все еще актуален, так как отражает суть их идей⁸. Мария Тереза Арфини, испанский музыковед, анализирует

⁶ Ibid, p. 145.

⁷ *Balthazar S. L. The Forms of Set Pieces / Scott L. Balthazar // The Cambridge Companion to Verdi / ed. by S. L. Balthazar. — Cambridge University Press, 2004. — P. 47–68.*

⁸ *Taberham P. Lessons in Perception: The Avant-Garde Filmmaker as Practical Psychologist / Paul Taberham. — New-York : Berghahn Books, 2018. — P. 169.*

произведения Рихтера, Эггелинга и Руттмана как музыкальные и показывает⁹, что музыкальная форма в них действительно имеет место, а также подчеркивает, что Руттман и Эггелинг имели познания в теории музыки и владели игрой на инструменте (Эггелинг играл на фортепиано, а Руттман — на скрипке и виолончели), а Ганс Рихтер изучал контрапункт в классе Ферруччо Бузони¹⁰.

Таким образом, претворение логики инструментальной музыки в кинематографе — все еще полная вопросов и сомнений исследовательская территория. Гораздо более разработанная область — связи кино и оперного театра. В наличии этих связей сомневаться не приходится¹¹, главным композитором, повлиявшим на становление кино как синтетического искусства можно назвать Рихарда Вагнера¹², но влияние других крупных оперных школ (французской, русской) остается недооценено исследователями.

Гипотезой данной выпускной квалификационной работы является то, что в анимационном и неигровом кино 1890–1920-х действительно оказались возможны претворения музыкальных форм, а родство кинематографа и оперного театра далеко не ограничиваются идеями «искусства будущего» в работах Рихарда Вагнера.

В вопросах кино музыковедов интересует прежде всего кино звуковое, ведь в нем есть много материала для разговора о музыке, поскольку музыка

⁹ *Arfini M. T. Abstract Film as Viewable Music: Early Experiments of Hans Richter, Walther Ruttmann and Oskar Fischinger / Maria Teresa Arfinic // Music in Art , Vol. 38, No. 1–2, Images of Music-Making and Cultural Exchange between the East and the West, Spring-Fall 2013. — P. 213–222.*

¹⁰ *Ibid*, p. 214–218.

¹¹ См. напр.: *Citron M. J. When Opera Meets Film. — Cambridge (UK) : Cambridge University Press, 2010. — 324 p.*

¹² См. напр.: *Wagner & Cinema / ed. by J. Joe and S. L. Gilman. — Indiana University Press, 2010; Bribitzer-Stull M. Understanding the Leitmotif: from Wagner to Hollywood Film Music / Matthew Bribitzer-Stull. — Cambridge (UK) : Cambridge University Press, 2015.*

является неотъемлемой частью этого «медиатекста».¹³ Немое кино гораздо более скромно представлено в музыковедческих работах¹⁴, особенно на русском языке, а ведь даже за пределами музыкальных партитур (таких как «Нибелунги» Готтфрида Хуппертца или «Берлин — симфония большого города» Эдмунда Майзеля), как показывает вышеупомянутый обзор мнений, есть множество поводов для исследований. Недостатком музыкантского взгляда на проблему претворения музыкальных форм и жанров в немом кино и обусловлена актуальность данной работы.

Цель работы: показать взаимодействие кинематографа с некоторыми музыкальными формами и жанрами в произведениях 1890–1920-х годов.

Задачи работы:

1. Изучить литературу по теме работы;
2. Ознакомиться с необходимым корпусом кинематографических произведений;
3. Раскрыть способы взаимодействия кинематографа с музыкальным театром и инструментальной музыкой;
4. Сделать выводы по проделанной работе;
5. Наметить дальнейшие пути исследований, а именно — в области раннего звукового кино.

Работа располагается на пересечении киноведения и музыковедения, поэтому использует методологические подходы обеих дисциплин. В частности применены:

¹³ См. напр.: *Конonenko Н. Г.* Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. — Москва : Прогресс-Традиция, 2011.; *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино. Учебное пособие. — Санкт-Петербург : Издательство ЛАНЬ, 2020. — 384 с. : ил.

¹⁴ См. напр.: *Marks M.* Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895–1924 / Martin Miller Marks. — New York : Oxford University Press, 1997; *Зольников М. Е.* Зигфрид в художественно-музыкальном контексте немецкого кино 1920-х («Нибелунги» Фрица Ланга) / М. Е. Зольников // *Современные проблемы науки и образования*, № 2–1, 2015. [Электронный ресурс] URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=20679>.

— сравнительный анализ (фильмов с другими фильмами, фильмов с операми, фильмов с симфоническими циклами);

— анализ музыкальных форм — к неигровым фильмам и абстрактному кино;

— контекстуальный анализ — выявление исторического контекста тех или иных явлений;

Литература, изученная при написании выпускной квалификационной работы, также охватывает обе дисциплины и может быть разделена на несколько групп:

— история и теория кино;

— проблема «визуальной музыки»;

— симфоническая музыка XIX века;

— оперный театр XIX века.

Среди исторических источников важнейшими были каталоги фильмов дореволюционной России¹⁵, так как благодаря им удалось выбрать фильмы по обозначенным критериям, узнать статус картины (сохранился или нет), почерпнуть подробности создания этих картин и определить степень причастности фильмов к русской опере. Из теоретических работ стоит отметить уже неоднократно упоминавшуюся статью Дэвида Бордуэлла о музыкальной аналогии¹⁶, некоторые аргументы которой только укрепили гипотезу о связях музыкальной и кинематографической форм, а также монографию о симфониях большого города¹⁷, в которой авторы обозначили родство данного киножанра с соответствующим музыкальным, но развернутой аргументации по этому вопросу не представили.

¹⁵ *Вишневский В. Е.* Художественные фильмы дореволюционной России. — Москва : Госкиноиздат, 1945; *Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919).* Каталог. / сост. В. Иванова, В. Мыльникова, С. Сковородникова, Ю. Цивьян, Р. Янгиров. — Москва : Новое литературное обозрение, 2002.

¹⁶ *Bordwell D.* The Musical Analogy / David Bordwell // *Yale French Studies, Cinema/Sound*, № 60, 1980. — P. 141–156.

¹⁷ *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity between the Wars* / ed. by S. Jacobs, A. Kinik, E. Hielscher. — New York : Routledge, 2019. — 341 [17] p.

Работа состоит из двух глав (первая подразделяется на три параграфа, вторая — на два), Введения, Заключения и списка литературы.

Первая глава посвящена проблеме «кино и музыкальный театр». Центральное место здесь занимает диалог с творчеством Рихарда Вагнера в двух крупнейших работах Фрица Ланга 1920-х годов, а также затрагиваются другие крупные оперные национальные школы и соответствующие им национальные кинематографии — французская и русская. Три параграфа представляют разные временные вехи развития игрового кино — рубеж XIX-XX веков (Жорж Мельес), рубеж 1900-1910-х годов — дореволюционное российское кино, и 1920-е на примере Фрица Ланга. Выбор фильмов для этой главы обусловлен двумя критериями:

а) сюжет фильма ранее соприкасался с оперой¹⁸;

б) фильм сохранился и с ним можно ознакомиться (данный критерий был особенно важен для параграфов 1.1. и 1.2).

Вторая глава посвящена сложной проблеме «музыкальных аналогий», о которой было заявлено в самом начале. В первом параграфе проанализированы три абстрактных фильма немецких кинематографистов 1920-х — Викинга Эггелинга, Вальтера Руттмана и Ханса Рихтера. В третьем параграфе изучается жанр симфонии большого города, недавно возникший в исследовательском дискурсе¹⁹ и представленный во всех крупных национальных кинематографиях Европы и в США. Для анализа были отобраны четыре наиболее ярких представителей жанра, отмеченных авторами монографии *The City Symphony Phenomenon* и специалистами

¹⁸ Исключением по этому критерию является «Метрополис» Фрица Ланга, но в нем привлекли наличие оригинальной партитуры и названия частей фильма, отсылающие к музыкальной композиции — *Auftakt, Zwischenspiel, Furioso*.

¹⁹ *The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity between the Wars* / ed. by S. Jacobs, A. Kinik, E. Hielscher. — New York : Routledge, 2019. — 341 [17] p.

Британского института кино²⁰ и принадлежащие к разным национальным кинематографиям.

²⁰ *Hutchinson P.* Where to begin with city symphonies. A beginner's path through the dizzying urban documentaries known as city symphonies / Pamela Hutchinson // BFI, 1 September 2017.

— [Электронный ресурс] URL:
<https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-with-city-symphonies>.

Глава I. Немое кино и музыкальный театр

Область исследований *opera & cinema* обозначилась в музыковедении только в конце прошлого века и в основном применительно к звуковому кино²¹. На экраны выходят экранизации опер, музыкальные эпизоды из оперы активно включаются в драматургию фильмов. Нередко оперный театр и сам становится местом действия в кино или посещение оперного театра оказывается важным элементом сюжета²².

Для эпохи немое кино эти явления тоже актуальны: режиссеры активно экранизируют оперы, некоторые авторы сценариев даже называют свои тексты «либретто»²³, а музыка (хоть и не оперная) иногда включается в органичном для немоего фильма виде — в виде нотного текста²⁴.

В данном параграфе рассматриваются фильмы крупных представителей трех национальных кинематографий — Жоржа Мельеса (Франция), Петра Чардынина, Якова Протазанова (Россия) и Фрица Ланга (Германия). На примере нескольких их фильмов, которые так или иначе соприкасаются с оперным театром, будут показаны разные способы выстраивать диалог с оперой, а именно:

— Экранизация оперы как «макета» с сохранением основным точек сюжета и музыкальных эпизодов;

— Экранизация оперного сюжета совсем иными, чем в оперном произведении, средствами выразительности, ;

²¹ Citron M. J. When Opera Meets Film. — Cambridge (UK) : Cambridge University Press, 2010. P. 1.

²² Ibid, P. 2–4.

²³ См. напр.: Маяковский В. В. Либретто фильмов 1918 года // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. Том 11: Пьесы и киносценарии. — Москва : Гослитиздат, 1958. — [Электронный текст] URL: <https://traumlibrary.ru/book/mayakovsky-pss13-11/mayakovsky-pss13-11.html#s005002>.

²⁴ См. напр.: «В ночи и льдах» (1912, реж. Миме Мису) — нотный текст хора *Nearer, My God, to Thee*; «Пражский студент» (1926, реж. Хенрик Галеен) — нотный текст студенческой песни.

— Экранизация оперного сюжета максимально приближенными к самой опере инструментами.

1.1. Жорж Мельес экранизирует французскую оперу

Братья Люмьер использовали кинематограф как инструмент для фиксации реальности. Они снимали прибытие поезда на вокзал, выход рабочих с фабрики — без декораций, сценария и монтажных ухищрений; даже единственный их постановочный фильм — «Политый поливальщик» — едва ли можно отличить от документальной съемки. Жорж Мельес справедливо считается зачинателем игрового фантастического кино: Мельес одним из первых увидел, что с помощью монтажа можно впечатлить публику гораздо сильнее, чем с помощью театральных средств.

Мельес с детства горел искусством: рисовал карикатуры, писал стихи, постоянно ходил на представления мюзик-холлов и оперетт и мечтал стать художником²⁵. В Лондоне, куда родители отправили его учить английский язык, он обучился иллюзионистскому искусству и по возвращении в Париж приобрел старый театр белой магии «Робер-Удэн», неподалеку от Гранд-Опера.

Дивертисменты устаревших фокусов, которые Жорж Мельес показывал на первых порах, быстро обнаружили свою полную несостоятельность — зрители больше не желали в сотый раз смотреть исчезновения, распиливания женщин и карточные фокусы. Тогда Мельес стал искать способы сделать свои постановки по-настоящему привлекательными для публики — это и привело его к кино.

Кинематографическое искусство Жоржа Мельеса произошло от театра белой магии — это убедительно доказал американский специалист по немому кино Том Ганнинг. К концу XIX века там уже были разработаны способы показа превращений, появлений, исчезновений с помощью зеркал и

²⁵ Андреев А. Белая магия Жоржа Мельеса // Журнал «Сеанс», №49/50, 2011. — [Электронный ресурс] URL: <https://seance.ru/articles/melies-150>.

отражений, и артисты умели отлично управлять зрительским восприятием — то есть, как и в кино, показывать публике только то, что ей можно видеть²⁶ Да, безусловно, Ганнинг прав, однако есть основания считать, что в равной степени фильмы Мельеса — это продукт общения режиссера с музыкальным театром.

В поисках новых форм театра белой магии Мельес начал показывать в «Робер-Удэн» не просто фокусы «через запятую», а целые спектакли, в которых трюки органично встраивались в сюжет и сочетались с танцевальными номерами и хорами. Эти спектакли он начал записывать на пленку, затем построил стеклянный павильон специально для съемок и открыл собственную киностудию *Star-Film*.

Судя по доступным к просмотру фильмам Жоржа Мельеса, он часто занимался тем же, чем занимались многие оперные либреттисты и композиторы в XIX веке: они адаптировали литературные произведения под нужды своего вида искусства. Для этого требовались сокращения, упрощения, некоторые рокировки действующих лиц — все ради того, чтобы сделать нужные арии, ансамбли, хоры и (если необходимо) балет. В случае с фильмами Мельеса произведение требовалось приспособить к магическому шоу, найти возможности для включения трюков и танцев. Особенно интересно то, что многие из мельесовских сюжетов и персонажей (Фауст, Вильгельм Телль, Бенвенуто Челлини, Клеопатра, Путешествие на Луну) так или иначе побывали во французском музыкальном театре, а значит, в фильмах вполне можно отыскать отголоски произведений Берлиоза, Гуно и Оффенбаха²⁷.

²⁶ *Gunning T. We are Here and Not Here: Late Nineteenth-Century Stage Magic and the Roots of Cinema in the Appearance (and Disappearance) of the Virtual Image // A Companion to Early Cinema, First Edition. — John Wiley & Sons, Ltd., 2012. P. 53.*

²⁷ Возможно, Россини тоже здесь имеет место, но фильм «Севильский цирюльник» отыскать не удалось, а «Вильгельм Телль и клоун» не имеет ничего общего ни с пьесой Шиллера, ни с оперой Россини.

Ближайший музыкант к Мельесу — Жак Оффенбах. Каждый из них в начале карьеры стал хозяином маленького театра, выросшего в большое предприятие, затем потерпел финансовый крах и с течением времени вышел из моды. Оба они стояли у истоков чего-то нового: Оффенбах — в оперетте, Мельес — в фантастическом кино; оба отличились в жанре феерии, причем задачи перед театром и кино здесь стояли примерно одинаковые. Зигфрид Кракауэр в своей книге об Оффенбахе отметил, что в конце 1860-х, когда композитор стал хозяином театра «Гатэ» и проходил не лучший период своей жизни, на зрелищное оформление спектаклей Оффенбах делал даже большие ставки, чем на музыку²⁸. Кроме того, Жак Оффенбах и Жорж Мельес исповедовали иронический взгляд на серьезное искусство, будь то большая опера или драматический театр. В конце концов, точка теснейшего соприкосновения феерий Оффенбаха и Мельеса — это «Путешествие на Луну».

В основе оперы-феерии (1875) лежит роман Жюль Верна «С Земли на Луну прямым путём за 97 часов 20 минут» — не лишенная юмора история о путешествии трех энтузиастов на Луну с помощью пушки и металлической капсулы. В процессе работы над опереттой от произведения Верна не осталось ничего, кроме фабулы: вместо изобретателей героями у Оффенбаха стали Король Влан, Принц Каприс и астроном Микроскоп; и если роман Верна заканчивается запуском снаряда, то Оффенбах разворачивает большую часть истории уже на Луне.

Фильм Жоржа Мельеса (1902), как утверждает отечественный киновед Игорь Беленький, является пародией на феерии театра Шатле²⁹, однако предположу, что по многим чертам картина является вольной экранизацией оперетты Оффенбаха. Вместо Короля, Принца и Микроскопа в полет отправляются шесть астрономов, но вот большая часть действия происходит

²⁸ Кракауэр З. Жак Оффенбах и Париж его времени. — Москва : Арграф, 2000. С. 361.

²⁹ Беленький И. В. История кино: киносъёмки, кинопромышленность, киноискусство. — Москва : Альпина Паблишер, 2019. С. 24.

все же на Луне, ведь это то самое пространство, которое можно доверху наполнить волшебными декорациями и техническими фокусами — вероятно, Оффенбах и его либреттисты ввели действие на другой планете по той же причине³⁰. Градус комического явно выше, чем в романе, и приближается к оперетте: нелепые и несколько неуклюжие астрономы, очень забавные жители Луны, похожие на зеленых чертей³¹ из более позднего фильма Мельеса «Королевства фей». Мельес показывает и созвездия, и снегопад на Луне — всего этого не было в книге Жюль Верна, но в оперетте Оффенбаха для них выделены балетные эпизоды во втором и третьем актах («Балет теней и звезд» и «Балет снежинок»). Самому балету в фильме Мельеса тоже нашлось место, если можно посчитать балетом упорядоченное движение красивых девушек в одинаковой униформе, дефиле военного оркестра и короткую пляску астронома и пришельца с Луны в финале. В других феериях Мельеса танца бывает больше, в чем можно убедиться, посмотрев, например, «Гибель Фауста» («Осуждение Фауста») или «Королевство фей».

Фаустиана Мельеса — это территория соприкосновения с Гуно и Берлиозом (но призрак Оффенбаха все еще приветливо улыбается из каждого кадра). В последние годы романтического столетия Мельес успел снять три или четыре (возможно, шесть)³² фильма о докторе Фаусте, и это, должно быть, первые в истории кино произведения на эту тему. «Кабинет Мефистофеля» (1897) — первый фаустианский фильм Мельеса, — к

³⁰ Справедливости ради стоит заметить, что у романа Жюль Верна было продолжение — «Вокруг Луны» (1870), где исследователи все же попадают на спутник Земли. Однако никаких живых существ там они не встречают.

³¹ Напомню, что многие фильмы Жоржа Мельеса цветные — кадры красили вручную в специальном цехе его киностудии — в их числе «Путешествие на Луну» и «Королевство фей».

³² В фильмографии Жоржа Мельеса четыре наименования: «Кабинет Мефистофеля», «Фауст и Маргарита», «Гибель Фауста» и «Фауст в аду». Тем не менее последние два названия, похоже, относятся к одному и тому же фильму. Жорж Садуль приводит шесть наименований.

сожалению, не сохранился (впрочем, как и многие другие фильмы Мельеса), а вот следующие ленты дошли до наших дней.

В первой из них — «Фауст и Маргарита» (1897) — тот же сюжет, что в опере «Фауст» Шарля Гуно: Фауст при помощи Мефистофеля получает молодость и любовь Маргариты, убивает Валентина, в финале хочет спасти Гретхен, но беспощадный демон увлекает доктора в ад, а душа Маргариты возносится на небо. В распоряжении Мельеса было три-пять минут экранного времени, поэтому из оперы Гуно пришлось сделать сувенирный макет в масштабе 1:45 и оставить только самые важные и узнаваемые детали: появление Мефистофеля и видение Фауста из первого действия; хор и вальс из второго действия; пародийную серенаду Мефистофеля под балконом Маргариты, сцену в церкви, хор солдат и дуэль Фауста с Валентином из четвертого действия; сцену Фауста и Маргариты и финальный хор из пятого. За невозможностью звукового высказывания хоры заменяются массовыми (балетными?) сценами — вальсирующие горожане, шествующие солдаты, сонм ангелов в раю; дьявольский хохот в серенаде Мефистофеля становится остервенелым боем по струнам мандолины и вычурной мимикой артиста (самого Мельеса).

Продолжение приключений Фауста у Мельеса называется *La Damnation de Faust* (1898) — как и драматическая легенда Гектора Берлиоза; в монографии Жоржа Садуля (на русском языке) указано «Осуждение Фауста», но чаще всего фильм переводят как «Гибель Фауста» (в сети можно встретить тот же фильм и под названием *Faust aux enfers* — «Фауст в аду» — снова призрак Оффенбаха). Знаменитые мельесовские спецэффекты вроде вспышек пламени и дыма, полетов, исчезновений и фантастических чудовищ очень созвучны оркестровым спецэффектам Берлиоза. Берлиоз в каком-то смысле тоже был фокусником, как и Мельес: его оркестр всегда безумно нарядный, сверкает медью, тарелками и треугольниками, изобилует яркими трюками (как начало хора из четвертой части «Осуждения Фауста», последние две части «Фантастической симфонии» или *Tuba mirum* из Реквиема) — театр

белой магии с превращениями и исчезновениями средствами симфонического оркестра. Рихард Штраус писал о Берлиозе: «Но дело в том, что у этого смелого новатора, гениального «смесителя» тембров, у этого подлинного создателя современного оркестра совершенно отсутствовала склонность к полифонии. Слово ему были неизвестны таинства многоголосия чудесных партитур Иоганна Себастьяна Баха. Очевидно, его все-таки несколько примитивному — в чисто музыкальном смысле — «мелодическому» чувству было недоступно понимание этого высочайшего расцвета музыкального гения — понимание, с которым мы прославляем его как высшее проявление безупречного мелодического богатства в баховских кантатах, в последних бетховенских квартетах, в поэзии третьего акта «Тристана». Только по-настоящему полная чувств и мыслей полифония раскрывает величайшее чудо оркестрового звучания»³³. Конечно, с последним утверждением можно спорить, потому что оркестровое звучание у Берлиоза тоже есть чудо, хоть и без полифонии. Главная же идея Штрауса, я думаю, в том, что по сравнению с вагнеровским оркестром Берлиоза неподвижный, негибкий и оттого местами неживой. Позволю себе дополнения: оркестр Вагнера подобен цветному кино со звуком и движущейся камерой; огромное пространство, с постоянно меняющимися ракурсами и планами, с невероятной глубиной кадра; кинематограф, выполняющий свою задачу полностью вовлечь зрителя в происходящее и заставить прожить события на экране. Оркестр Берлиоза в таком случае ближе фильмам Мельеса: раскрашено очень красиво, но вручную, так что выглядит как движущаяся театральная декорация; камера стоит на месте и не скрывает театральности и искусственности происходящего. Пространство фильмов Мельеса жесткое и неподвижное, даже в сравнении с фильмами 1910-х годов: оно уже слишком кинематографично для театра, но еще слишком театрально для кино; «для

³³ Штраус Р. Предисловие // Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Том 1. — Москва : Музыка, 1972. С. 9.

сцены он был недостаточно драматичным, для концертного зала недостаточно симфоничным»³⁴, — говорит Штраус о Берлиозе.

Согласно каталогу Жоржа Садуля³⁵, в 1900-е годы Мельес вернулся к фаустианским сюжетам и сделал «переложение оперы Гуно для кинематографа» и кинематографическую фантазию по мотивам «Осуждения Фауста» Берлиоза. Трудно сказать, какие же из всех этих фильмов дошли до наших дней: дело в том, что Мельес нумеровал отдельной позицией каждые двадцать метров пленки (около одной минуты действия) и в одном наименовании могло быть несколько позиций каталога — вероятно, это был один фильм в несколько двадцатиметровых кусков. Может быть, то, что доступно зрителю в сети — это конструктор из двадцатиметровых пленок, примерно скомпонованный по ходу сюжета первоисточника; может быть, все эти кадры принадлежали разным фильмам, но позднее режиссер сам составил из них кинематографические переложения музыкальных произведений. Может быть, более поздние фильмы вовсе не сохранились. Может быть, каталог Жоржа Садуля неточен — об этом он сам предупреждает читателя. Одним словом, это загадочная история, достойная французской оперы — как с «Бенвенуто Челлини» Берлиоза или «Сказками Гофмана» Оффенбаха: потомкам достались качественные детали, но весьма размытая инструкция по сборке.

1.2. Русская опера и кино Российской империи

Кинематограф Российской империи во много формировался под покровительством Франции. В начале мая 1896 года в Петербурге и Москве прошли первые публичные сеансы. Фильмы были привезены из Франции и произведены братьями Люмьер. Спустя несколько дней, в том же мае 1896 года оператор Камилл Серф по заданию фирмы братьев Люмьер снял первую

³⁴ Ibid, с. 9.

³⁵ Садуль Ж. Всеобщая История Кино. Том 1: Изобретение кино 1832–1897. Пионеры кино (от Мельеса до Патэ) 1897–1909. — Москва : Искусство, 1958. — С. 550–557.

российскую хроникальную съемку в Кремле³⁶. Так родился российский кинематограф.

Вскоре студии «Пате» и «Гомон» открыли свои офисы в крупных городах Российской империи, стали прокатывать кинокартины. Россия оказалась благодатным рынком для французской кинопромышленности, ведь в крупных городах было большое количество заинтересованных зрителей, которые к тому же хорошо владели французским языком, это значит, что компаниям не нужно было тратить время и ресурсы на подготовку русских титров. Первые специалисты в режиссуре и операторском искусстве в России тоже были по преимуществу французами, но к середине 1900-х годов «Пате» и «Гомон» занялись подготовкой местных кадров. Для расширения аудитории крупные французские студии стали производить в России фильмы на национальные сюжеты — например, из русской истории. Кроме того, в России стали появляться ателье по производству «русских надписей к иностранным фильмам»: первое такое ателье открыли в Москве в 1905 году.

Первое время французская кинематография была монополистом в России, диктовала свою репертуарную политику, поддерживала или на корню губила отечественные кинематографические таланты. Крупные компании могли запретить выход на экраны картин, снятых на территории Российской империи, но мимо их работы, и по этому поводу возмущенные российские кинематографисты даже обращались в столичное французское посольство³⁷. Тем не менее именно фирма братьев Пате дала толчок предприятию Иосифа Ермольева — одной из крупнейших дореволюционных фабрик по производству фильмов. Ермольев в начале своей карьеры был главой прокатного отдела фирмы Пате в Москве, а потом эта убыточная с точки

³⁶ *Отчет о научно-исследовательской работе. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат (Заключительный. Основная книга) / исп. В. И. Фомин (рук. темы), И. Н. Гращенкова, М. Р. Косинова, О. П. Зиборова. — Москва : Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова, 2012. С. 23.*

³⁷ *Ibid*, с. 30.

зрения компании отделения было закрыто и преобразовано в дочернюю компанию, а с 1915 году стало предприятием «Торговый дом И.Н. Ермольева». Из конторы по прокату иностранных картин вырос и Торговый дом Александра Ханжонкова — крупнейшего кинопроизводителя Российской империи. У Ханжонкова взошли звезды Евгения Бауэра, Петра Чардынина, Ивана Мозжухина, Веры Холодной и многих других артистов и режиссеров отечественного немого кино.

Если российская кинопромышленность в значительной степени формировалась под покровительством Франции, то российское киноискусство было открыто всем веяниям европейского кино, поэтому в визуальном решении фильмов можно увидеть и следы немецкого кино, и много приемов, найденных в Дании³⁸. Подходы к выбору сюжетов — в частности тесное взаимодействие с музыкальным театром³⁹ — русское кино вполне могло перенять от французских режиссеров.

До 1917 года в Российской империи сняли несколько картин, сюжет которых происходил из музыкальных произведений — народных песен, таких как «Ухарь-купец» (1909), «Коробейники» (1910); популярных романсов («Ямщик, не гони лошадей» Евгения Бауэра, 1915) и знаменитых опер. В большинстве случаев «оперные» фильмы позиционировались как экранизации одноименных литературных произведений — например, «Ночь перед Рождеством» по повести Николая Гоголя (1913) и «Снегурочка» по пьесе Александра Островского (1914), — но эти же сюжеты ложились в основу крупнейших русских опер.

Особенно привлекательными для русских кинорежиссеров, как, впрочем, и для русских композиторов, были сюжеты произведений

³⁸ *Cherchi Usai P. The Scandinavian Style // The Oxford History of World Cinema / ed. by G. Nowell-Smith. — Oxford University Press, 1996. P. 269.*

³⁹ Справедливости ради, подобными экранизациями занимался не только Мельес, но и другие режиссеры, работавшие в том числе на компанию «Пате». В частности испанский режиссер Сегундо де Шомон снимал ремейки фильмов Мельеса, самый знаменитый из них — «Путешествие на Луну» (1902).

Александра Пушкина⁴⁰ — только «Пиковую даму» экранизировали дважды — в 1910 и 1916 годах. Иногда название фильма и имена действующих лиц совпадали как раз с операми, например: «Мазепа» (1910, на сюжет «Полтавы» Пушкина; фильм сохранился без надписей)⁴¹; в обеих «Пиковых дамах» главными героями заявлены Герман и Лиза, как они и в опере Чайковского⁴². «Евгений Онегин» (1911, реж. Василий Гончаров; фильм сохранился без надписей, в свободном доступе с ним оказалось невозможно ознакомиться) и вовсе заявлен авторами как «сцены из оперы П.И. Чайковского по роману А.С. Пушкина»⁴³. Среди других опер Чайковского в кинематограф попала «Чародейка» (1909, реж. В. Гончаров).

Наиболее репрезентативными и фильмами на оперные сюжеты являются обе экранизации «Пиковой дамы», поэтому на их примере более подробно рассмотрим способы адаптации оперы к немому кино.

Пиковая дама (1910)

Торговый дом А. Ханжонкова, реж. Пётр Чардынин.

Это первая экранизация сюжета, и в ее основе лежит либретто оперы Чайковского, а не повести Пушкина. Как известно, сюжет и посыл этих сочинений существенно различаются: в опере появляется сильная любовная

⁴⁰ *Youngblood D. J. Early Russian Cinema 1908–1919 // The Russian Cinema Reader. Volume One: 1908 to the Stalin Era; ed. by Rimgaila Salys. Boston : Academic Studies Press, 2013. P. 23.*

⁴¹ Александр Ханжонков, на чьей киностудии снималась эта картина, писал позже, что в основе сценария действительно лежало либретто оперы Чайковского (См. *Ханжонков А. Дореволюционные инсценировки кинопроизведений А. С. Пушкина / Александр Ханжонков // Искусство кино, № 2, Февраль 1937. — С. 39–41. — [Электронный источник] URL: <https://chapaev.media/articles/5317>).*

⁴² Напомним, что у Пушкина имена героев Германн и Лизавета Ивановна (Лизанька). Формой «Лиза» героиню в повести зовут лишь дважды, один раз по-французски.

⁴³ Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). Каталог. / сост. В. Иванова, В. Мыльникова, С. Сковородникова, Ю. Цивьян, Р. Янгиров. — Москва : Новое литературное обозрение, 2002. С. 79.

линия, которой не было в повести, добавляется персонаж Елецкий, и вся история заканчивается смертью Германа, а не его помещением в сумасшедший дом. Кроме того, костюмы Чардынин тоже избирает в соответствии с авторской ремаркой Чайковского, у которого действие происходит в XVIII веке. Возможно, костюмы для фильма были позаимствованы в Большом театре, поскольку прецеденты уже были (костюмы для фильма «Русалка» по Пушкину были взяты напрокат из оперного театра).⁴⁴ По отзывам современников фильм производил сильное впечатление, если его показывали в кинотеатре в сопровождении музыки Чайковского⁴⁵.

Картина несет на себе очень заметный отпечаток французского влияния и выполнен во много по тому же принципу, что и мельесовские экранизации произведений Гуно и Берлиоза, рассмотренные в первом параграфе данной главы. Фильм Чардынина практически точно повторяет композицию оперы и оставляет намеки на музыкальные эпизоды (не забывая при этом пастораль «Искренность пастушки» в виде балета, но отказываясь от такого излишества как ария Елецкого в третьей картине). Как и в истории Фауста, в истории Германа нашлось пространство для кинематографических фокусов (видения Германа).

В аспекте управления временем «Пиковая дама» Чардынина является «антиоперой»⁴⁶, потому как там, где опера медленно и обстоятельно три часа ведет слушателя анфиладами и темными коридорами мыслей главного героя, заставляя вглядываться в каждую деталь, наблюдать за непрерывной динамикой персонажа, кинокартина ведет тем же маршрутом, но в двенадцать

⁴⁴ Груцынова А. П. Опера и кинематограф: встреча в начале XX века («Пиковая дама», 1910) // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, №3 (68), 2020. С. 126.

⁴⁵ Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). Каталог. / сост. В. Иванова, В. Мыльникова, С. Сковородникова, Ю. Цивьян, Р. Янгиров. — Москва : Новое литературное обозрение, 2002. С. 65.

⁴⁶ В данном случае следует отнести к этому слову не как к музыковедческому термину, описывающему вполне конкретное явление в музыкальном театре XX века, а как к метафоре.

раз быстрее, несколько фрагментарно и словно опасаясь, что симфоническое натяжение оперы разорвет нитропленку.

Для адаптации сюжета режиссеру пришлось сделать большое количество «оптимизаций», главная из которых — образ Германа. У Чардынина Герман не так болезненно влюблен, не так болезненно увлечен игрой и не так отчаянно впадает в безумие. Мимика и жестикация артиста (Павел Бирюков) демонстрируют эмоциональное дистанцирование героя от Лизы⁴⁷, встреча с призраком Графини скорее приводит его не в ужас, а лихорадочный трепет; само начало фильма иначе ставит акценты в образе персонажа: Германа экспонируют не в диалоге с Томским о любви к Лизе, а в наблюдении за карточной игрой. Таким образом, Герман Чардынина несколько «облегчен» по сравнению как с персонажем Чайковского, так и с персонажем Пушкина, от которого унаследовал некоторые черты характера (слабая увлеченность возлюбленной).

Другие же «оптимизации» истории по сравнению с оперой связаны с находками визуального повествования. Опера — прежде всего звучащее сочинение, немой фильм — прежде всего *выглядящее*, следовательно, ему нужен принципиально другой инструментарий средств выразительности. Звучащее слово и музыку требуется заменить не менее яркими визуальными образами и пантомимой, и это Чардынину удалось. До наших дней фильм сохранился без надписей (хотя в современной версии, представленной в Госфильмофонде, интертитры есть), но в них он и не нуждается. Тексты обозначают только место действия и иногда краткие пояснения к происходящему, детали же реализованы только кинематографическими средствами. Например, как Чардынин обошелся с арией Елецкого из третьей картины. Именно в этой арии князь выражает беспокойство по поводу своих отношений с Лизой. С точки зрения здравого смысла, ария выглядит странно:

⁴⁷ Сергеева Т. «Пиковая дама»: что снится человеку... (Из опыта обращений русских режиссеров к пушкинской повести) // Киноведческие записки, № 42, 2002. — [Электронный ресурс] URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/793/>.

князь зовет Лизу «на одно мгновение»⁴⁸, затем целых пять минут высказывает ей «как чужд я вам и как далек» и не дожидается от девушки никаких комментариев; только в седьмой картине слушатель точно увидит, что Елецкий знал о связи Лизы и Германа. С точки зрения оперной логики ария Елецкого находится в нужном месте в нужное время — есть повод дать баритону полноценное сольное высказывание, которого ранее в опере у него не было. Учитывая средний хронометраж фильм начала прошлого века, у Петра Чардынина не было роскоши устраивать долгую сцену между князем и Лизой, поэтому режиссер разместил две оперных сцены «вертикально», наподобие контрастной полифонии: князь случайно застаёт интимный разговор Германа и Лизы и делает выразительный взволнованный жест. Анна Груцынова отмечает похожее сжатие времени в сцене Германа и Лизы у балкона⁴⁹: вместо ариозо и других страстных убеждений возлюбленной музыкальными средствами Герман просто приставляет к виску пистолет. А Лиза мягко его убирает. Режиссер не дает зрителю времени на погружение в нарастающее напряжение и возможности насладиться кульминацией, но он средствами, специфичными для немого кино, в точности передает суть всей второй картины оперы.

Самый яркий пример того, как Чардынин смог рассказать событие средствами чисто кинематографическими (и при этом не потерять силу воздействия на зрителя!) — это сцена Германа с призраком Графини в казармах. В опере Чайковского сила этой сцены в многократном повторении трех карт, в своего рода заклинании словом. На одном звуке под статичный аккомпанемент оркестра Графиня, а вслед за ней и Герман несколько раз монотонно повторяют «тройка, семерка, туз», и слушатель обречен запомнить эту комбинацию карт если не до конца жизни, до хотя бы до конца оперы. Чардынин добивается того же эффекта, но не «ушным червем», а отпечатком

⁴⁸ Далее цитаты — из либретто оперы Чайковского («Пиковая дама», клavier. — Москва : Музыка, 1972).

⁴⁹ *Груцынова А. П.* Опера и кинематограф: встреча в начале XX века («Пиковая дама», 1910) // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой, №3 (68), 2020. С. 122.

трех карт на сетчатке глаза зрителя: призрак Графини вскидывает руку, на сцене вспыхивают огромных размеров три карты.



Прим. 1. Сцена Германа и Графини в фильме Петра Чардынина (1910).

Вся картина занимает несколько секунд, но она шокирует зрителя. Это удивительная находка для раннего кинематографа, она самым точным образом отражает специфику еще молодого на тот момент вида искусства.

Итак, Чардынин, беря за основу сценария оперное либретто братьев Чайковских и добавляя в него маленькие детали из повести Пушкина, подходит к его реализации с принципиально другим инструментарием средств выразительности. Киноопера реализуется чисто визуальным повествованием: воздействие на слушателя словом и музыкой заменены пантомимой и яркими зрительными образами, а длительное погружение в действие — максимально краткими, но выразительными «вспышками».

Пиковая дама (1916)

Товарищество И. Ермольева, реж. Я. Протазанов.

Вторая экранизация этого сюжета в 1910-е выполнена уже по тексту Пушкина. Середина 1910-х годов в русском кино прошла под знаком жанра

«киноповести», которая отвергала саму специфику кино — движение. Развитие драмы шло медленным темпом, игра актеров отличалась от американских и европейских коллег статикой⁵⁰. Внушительную часть киноповести занимал текст: в прессе художников и публику призывали перестать только лишь «поглядывать» на экран, ведь пришло время «читать на нем»⁵¹. Неудивительно, что авторы почти точно последовали тексту повести Пушкина, снабдив фильм внушительным количеством литературного текста (к проблеме интертитров мы перейдем позднее).

Современники воспринимали фильм как иллюстрацию к повести Пушкина, но «Пиковая дама» в сознании художников и зрителей дореволюционной эпохи так «сроднилась с проникновенной музыкой Чайковского»⁵², что мотивы из оперы, как справедливо заметил американский музыковед Кевин Бартиг, проникают в сюжет повести⁵³.

В прессе того времени и воспоминаниях авторов существуют любопытные данные о картине Протазанова. Художник Владимир Баллюзек вспоминал о съемках (по всей видимости, эта сцена, не сохранилась, поскольку известно, что фильм дошел до наших дней не полностью⁵⁴):

«Мне хотелось для передачи атмосферы столичной жизни ввести в фильм популярную в опере сцену "зимней канавки" в декорациях Большого

⁵⁰ Цивьян Ю. Г. Введение: несколько предварительных замечаний по поводу русского кино // Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). Каталог / сост. В. Иванова, В. Мыльникова, С. Сковородникова, Ю. Цивьян, Р. Янгиров. — Москва : Новое литературное обозрение, 2002. — С. 9–10.

⁵¹ Ibid, с. 12.

⁵² Цит. по: Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). Каталог / сост. В. Иванова, В. Мыльникова, С. Сковородникова, Ю. Цивьян, Р. Янгиров. — Москва : Новое литературное обозрение, 2002. С. 346.

⁵³ Bartig K. Restoring Pushkin: Ideology and Aesthetics in Prokofiev's Queen of Spades // The Journal of Musicology, vol. 27, No. 4, Fall 2010. P. 464.

⁵⁴ Cavendish Ph. The Hand That Turns the Handle: Camera Operators and the Poetics of the Camera in Pre-Revolutionary Russian Film / Philip Cavendish // The Slavonic and East European Review, vol. 82, No. 2, April 2004. P. 216.

театра. Но как-то вышло, что я должен был ограничиваться в выборе объектов съемки, и поэтому всю "зимнюю сцену" снимали в декорациях, изображавших набережную реки Фонтанки около Летнего сада⁵⁵».

Зато другая сцена из оперы, отсутствующая в повести Пушкина — воспоминания Графини из ее молодости (ария Графини из пятой картины) — попала в фильм.

Некоторые современники высказывали мнение, что и Герман в интерпретации артиста Ивана Мозжухина более напоминает оперного героя, нежели литературного: в доказательство приводятся сильный характер, страстность, одержимость и стремление персонажа к обогащению⁵⁶. Сомнительная аргументация, ведь все эти качества напрямую заявлены или следуют из текста повести Пушкина. Гораздо убедительнее в пользу «оперности» главного героя фильма высказывались критики сценария, утверждавшие, что глубоко и всесторонне в нем прописан лишь один персонаж — Герман⁵⁷. Разве не справедливо это утверждение по отношению к опере Чайковского?

Теперь перейдем к проблеме интертитров. Как уже было отмечено выше, в «киноповести» Протазанова литературный текст занимает большое место. По большей части интертитры представляют собой точные или незначительно измененные цитаты из повести Пушкина, и именно эти цитаты использованы Модестом и Петром Чайковскими в либретто оперы. В особенности ярко это «слышно» в сцене Германа и Графини (пятая картина у Чайковского), титры которой почти полностью совпадают с либретто. Экран

⁵⁵ Цит. по: Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). Каталог / сост. В. Иванова, В. Мыльникова, С. Сковородникова, Ю. Цивьян, Р. Янгиров. — Москва : Новое литературное обозрение, 2002. С. 347.

⁵⁶ Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). Каталог / сост. В. Иванова, В. Мыльникова, С. Сковородникова, Ю. Цивьян, Р. Янгиров. — Москва : Новое литературное обозрение, 2002. С. 346.

⁵⁷ Ibid, с. 345.

перестает быть абсолютно молчаливым: неслышимая, но словно подразумеваемая музыка, «оживает» в восприятии зрителя; на несколько минут картина действительно превращается в *кинооперу*. Возможно, это удивительное свойство человеческого восприятия послужило среди прочего причиной появления в прессе негативных отзывов на киносеансы, где музыка не состояла из фрагментов оперы Чайковского — возникал диссонанс между внутренним слухом и реально звучащим сопровождением⁵⁸. Всеволод Мейерхольд в своем знаменитом проекте постановки «пушкинизированной» оперы тоже планировал введение титров наподобие кинематографических, чтобы заменять ими мелодрамы и даже речитативы⁵⁹.

Картина Протазанова определила и кинематографический облик повести Пушкина в первой половине XX века, и кинематографический облик оперы Чайковского. Фильм-опера Романа Тихомирова «Пиковая дама» (Ленфильм, 1960), очевидно, создавался под огромным влиянием произведения Протазанова: в определенные моменты можно решить, что это вольный и более технически продвинутый ремейк. Типажи героев (в первую очередь Германа), костюмы и декорации — действие перенесено в первую треть XIX века, как у Пушкина — совершенно точно соответствуют не ремаркам в партитуре оперы и не театральной практике того времени, а фильму Протазанова. Кроме того, авторы фильма-оперы процитировали некоторые кадры из дореволюционной картины, например:

⁵⁸ Ibid, с. 346.

⁵⁹ Гликман И. Д. Мейерхольд и музыкальный театр. — Ленинград : Советский композитор, 1989. С. 278.



а.



б.

Прим. 1. Сравнение кадров из фильма Якова Протазанова «Пиковая дама» 1916 года (б) и фильма-оперы «Пиковая дама» Романа Тихомирова 1960 года (а).

Актерская работа Олега Стриженова тоже во многом перекликается с игрой Ивана Мозжухина: много напряженной статики, «экспрессионистской» жестикуляции на границе с судорогами и полубезумный взгляд, выдержанный на лице героя от начала и до конца истории.

Таким образом, хоть фильм Якова Протазанова и не является по форме экранизацией оперы Чайковского, он заимствовал из нее много деталей — фразы, отдельные сцены, характер главного героя, и самое важное (то, чего не было в картине Чардынина) — симфоническое напряжение, переданное

визуальными средствами⁶⁰. Такое взаимное «опыление» произведений Пушкина и Чайковского дало кинематографу следующий, уже музыкальный, прекрасный цветок — фильм-оперу «Пиковая дама» (1960).

1.3. В диалоге с Рихардом Вагнером: фильмы Фрица Ланга

Рихард Вагнер хоть и не дожил до первых киносеансов, является одним из «духовных покровителей» кинематографа, в этом сомневаться не приходится. Во-первых, описывая произведение искусства будущего в одноименном философском тексте⁶¹, Вагнер определенно имеет в виду еще не существующий в его время вид искусства. Согласно концепции композитора, новые произведения будут создаваться только содружеством художников, объединят в себе прежде всего поэзию, музыку и танец, но также архитектуру и живопись и будут представлять переживания такой убедительности, чтобы у публики не возникало сомнений в реальности происходящего. Слабым, умирающим, но все же предком нового вида искусства Вагнер называет оперу⁶².

Во-вторых, и сами театральные опыты Вагнера, согласно композиторским ремаркам, едва ли реализуемы в условиях театра. Для того,

⁶⁰ Самая яркая с этой точки зрения сцена утрачена во всех существующих копиях фильма. По воспоминаниям оператора и художника, съемочная группа нашла новаторское решение для съемки Германа, крадущегося в спальню Графини: за спиной артиста (или перед ним — мнения разнятся) ехала самодельная установка из роликов, на которой стояла камера. Эта находка позволила зрителю увидеть события глазами Германа и прочувствовать то волнение, которое чувствовал он (*Cavendish Ph. The Hand That Turns the Handle: Camera Operators and the Poetics of the Camera in Pre-Revolutionary Russian Film // The Slavonic and East European Review*, vol. 82, No. 2, April, 2004. — P. 216–217.

⁶¹ Вагнер Р. Произведение искусства будущего / Р. Вагнер // Избранные работы / сост. и коммент И. А. Барсовой и С. А. Ошерова ; вступит. ст. А. Ф. Лосева ; пер. с нем. — Москва : Искусство, 1978. — С. 142–261.

⁶² Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Избранные работы. — Москва : Искусство, 1978. С. 211.

чтобы показать, к примеру, финал «Гибели богов»⁶³, ресурсов музыкального театра будет недостаточно: чтобы заставить зрителя поверить в происходящее, Вагнеру определенно потребовались бы современные мультимедиа. В-третьих, Вагнер и сам едва ли не чаще других композиторов XIX века становился персонажем в фильмах, причем, как утверждает режиссер Тони Палмер, с самых первых лет существования кино⁶⁴: в несохранившемся фильме Жоржа Мельеса «Молниеносные превращения» (1899) итальянский артист, мастер перевоплощений Леопольдо Фреголи среди прочих знаменитостей сыграл и Рихарда Вагнера.

На первый взгляд рассуждение выглядит сомнительным, ведь если Вагнер и мечтал о чем-то похожем на кино, то в своих размышлениях смотрел явно на много десятилетий вперед — через головы художников эпохи немого кинематографа. Безусловно, эксперименты по созданию звуковых фильмов проводились и в конце XIX века, и многие исследователи (Мартин Маркс, Рик Олтман и другие⁶⁵) неоднократно подчеркивали, что немой кинематограф никогда не был действительно «немым», ведь звук так или иначе сопровождал киносеансы с самых первых представлений. Томас

⁶³ Авторская ремарка Вагнера: «Флосхильда, плывя к заднему плану впереди своих сестёр, с ликующим видом высоко держит в руке обретенное кольцо. Сквозь полосу туч, нависшую на горизонте, прорывается красноватый огненный свет. В сиянии этого свет, яркость которого всё возрастает, видны три Дочери Рейна, плавающие на успокоившихся волнах реки, постепенно вернувшейся обратно в своё ложе: русалки ведут хоровод, весело играя с кольцом. Из развалин обрушившегося дворца мужчины и женщины, глубоко потрясённые, смотрят на разгорающийся небесный пожар. Когда свет его достигает, наконец, величайшей яркости, становится виден зал Валгаллы, в котором сидит собрание богов и героев. Светлые языки огня врываются в божественный зал. Пламя совершенно заволакивает богов». [«Гибель богов», клави́р. — Москва : Музыка, 1973. — С. 450–454].

⁶⁴ *Palmer T.* Foreword // *Wagner & Cinema* / ed. by J. Joe and S. L. Gilman. — Indiana University Press, 2010. P. x.

⁶⁵ Подробнее см.: *Marks M.* Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895–1924 / Martin Miller Marks. — New York : Oxford University Press, 1997; *Altman R.* The Silence of the Silents / Rick Altman // *The Musical Quarterly*, vol. 80, No. 4, 1996. — P. 648–718.

Эдисон, по свидетельству Жоржа Садуля⁶⁶, и вовсе обещал зрителю к 1910-м годам представить полноценные кинооперы (!). И тем не менее многие выдающиеся режиссеры отнюдь не рассматривали кино как синтетическое искусство, способное использовать музыку и слово так, как это делает опера. В частности, Луи Деллюк и Жан Эпштейн в своих теоретических разработках говорили о кино как о языке, работающим на глаз и ни на какие другие органы чувств⁶⁷, а Фриц Ланг, главный герой данного раздела работы, даже вступил в конфликт с киностудией UFA, отказавшись снимать «Женщину на Луне» (1929) со звуком⁶⁸.

Казалось бы, приверженность ведущих мастеров немого кинематографа сугубо визуальному повествованию должна поставить крест на дальнейших рассуждениях о влиянии идей Рихарда Вагнера на кино, однако же по меньшей мере два крупных произведения веймарского кино 1920-х годов — «Нибелунги» и «Метрополис» Фрица Ланга — показывают, что все-таки драматургические и музыкальные достижения Вагнера здесь весьма актуальны.

Contra Wagner: «Нибелунги»

В области связей Рихарда Вагнера и немого кино исследователей в первую очередь привлекает грандиозная диалогия Фрица Ланга «Нибелунги», выпущенная киностудией UFA в 1924 году. Диалогичность фильма с тетралогией «Кольцо нибелунга» следует из названия и сюжета: оба произведения в качестве источника (в случае Вагнера — одного из

⁶⁶ Садуль Ж. Всеобщая История Кино. Том 3: Кино становится искусством 1914–1920 / под общ. ред. С. И. Юткевича. — Москва : Искусство, 1961. С. 66.

⁶⁷ Эпштейн Ж. Укрупнение // Из истории французской киномысли: немое кино 1911–1933 гг. / сост. М. Б. Ямпольский, пер. с фр. и предисловие С. Юткевич. — Москва : Искусство, 1988. — С. 113-119; Деллюк Л. Фотогения / Луи Деллюк; пер. с фр. Т. И. Сорокина, пред. Ю. Потехина. — Москва : Новые веки, 1924. — 164 с.

⁶⁸ Фриц Ланг: Я никогда не умел расслабляться // Cineticle, Выпуск №12, 2012. — [Электронный ресурс] URL : <https://cineticle.com/magazine/issue-13/fritz-lang-lost-interview>.

источников) сюжета имеют средневековый германский эпос «Песнь о нибелунгах», повествующий о славном герое Зигфриде, его подвигах и его смерти. Однако же интенцией Фрица Ланга и его супруги, сценаристки фильма Теи фон Харбоу было как раз снять «антивагнеровскую» картину, пошатнуть монополию композитора на прочтение старинного эпоса и передать достояние немецкого народа своим современникам⁶⁹. Вагнеровский сюжет, как известно, был основан далеко не только на «Песни о нибелунгах», но и (более всего) на переосмысленных мотивах из северной мифологии, в то время как диалогия Ланга и фон Харбоу опирается на единственный первоисточник и следует ему довольно близко к тексту.

И если намерения и задачи режиссера и сценаристки ясны, то создание музыки оказалось более концептуально напряженным процессом. Нам мало известно о жизни Готтфрида Хуппертца, автора музыки к «Нибелунгам» и «Метрополису». Должно быть, успешная карьера композитора в кинематографе Третьего Рейха и членство в национал-социалистической партии еще до ее прихода к власти (Хуппертц имел партийный билет с 1932 года) помешали ему занять более заметное место в истории киномузыки. Тем не менее известно, что Готтфрид Хуппертц был выпускником Кёльнской консерватории (имена преподавателей история не сохранила) как оперный певец и композитор. Музыкальную карьеру он начал в качестве оперного певца и автора популярных песен, в кино пришел как актер в начале 1920-х и уже в 1924 дебютировал как кинокомпозитор — его первым фильмом стали как раз «Нибелунги» Фрица Ланга. Начало его карьеры кинокомпозитора было счастливой случайностью: в начале 1920-х Хуппертц познакомился с актером театра и кино Рудольфом Кляйн-Рогге (исполнитель роли Доктора Мабузе в фильмах Фрица Ланга). На тот момент Кляйн-Рогге был женат на Тее фон Харбоу и познакомил начинающего композитора со своей супругой. После развода пары Хуппертц сохранил дружеские отношения с обоими, и

⁶⁹ *Mueller A. Listening for Wagner in Fritz Lang's Die Nibelungen // Wagner & Cinema / ed. by J. Joe and S. L. Gilman. — Indiana University Press, 2010. — P. 85–86.*

фон Харбоу, будучи уже замужем за Фрицем Лангом, предложила кандидатуру Готтфрида Хуппертца на роль композитора к «Нибелунгам».

Руководство студии UFA ожидало от композитора или создания компиляции из тетралогии Вагнера, или же оригинальной партитуры, но в вагнеровском духе, но Хуппертц решительно вознамерился создать оригинальную музыку без оглядки на Вагнера. В одном из своих интервью композитор говорил: «Для меня главной задачей было соединить старинную легенду со старинной музыкой, и то, в какой степени у меня это получилось, могут оценить экспертные слушатели⁷⁰». Эксперты в прессе критиковали Хуппертца по разным поводам: кто-то называл его подражателем Хиндемиту (!), кто-то упрекал в чрезмерной загруженности музыкального текста лейтмотивами и в слишком крепкой связи с экранным текстом, а кто-то все же обвинял композитора в бессовестной эксплуатации музыки Вагнера⁷¹. Упреки в подражании Хиндемиту со стороны критиков крайне неубедительны, поскольку музыкальный язык партитуры очень демократичен, он опирается на музыку второй половины XIX века.

Вагнеру Хупперц наследует отчасти. Хотя Вагнер был не первым и не единственным композитором, обратившимся к лейтмотивам, в его творчестве этот метод приобрел наибольшую полноту и систематичность. На ранних этапах развития киномузыки из вагнеровской системы была заимствована только поверхностная идея: закрепить за главными героям какую-то тему и повторять ее при каждом его появлении на экране. Это было удобно с практической точки зрения, потому что таперам не хватало времени на детальную подготовку к сеансам, и повторяющиеся фрагменты облегчали им работу⁷². Хуппертц избирает разветвленную лейтмотивную систему как способ организации партитуры явно по модели вагнеровских драм, наделяя

⁷⁰ Ibid, p. 87.

⁷¹ Ibid, p. 87.

⁷² *Neumeyer D. Wagnerian Opera and Nineteenth Century Melodrama // Wagner & Cinema. — Indiana University Press, 2010. P. 128.*

темами (подчас несколькими) персонажей, чувства и события⁷³. Используя лейтмотивную систему, Хуппертц осознает принципиальную важность того, чтобы музыка исполнялась в предельно точной синхронизации с кадрами на экране. Об этом он пишет в предисловии к партитуре «Нибелунгов», которое приводит немецкий музыковед Клаудиа Буллерьян⁷⁴. Точностью хронометража композитор хотел подчеркнуть, что «Нибелунги» — не просто фильм с оркестровым сопровождением, а подлинный *Gesamtkunstwerk*, какой станет возможным только в звуковом кино. Хуппертц по-своему создает «произведение искусства будущего».

В финале второго фильма есть любопытная сцена, внимание на которую обращает американский специалист по музыкальному театру Аделин Мюллер⁷⁵: последняя песня Фолькера в горящем замке. Эта сцена как нельзя более отчетливо показывает синтез искусств в фильме, ведь Ланг не поместил в сцену интертитры, которые бы разъясняли, о чем песнь. На экране зритель может видеть только безумного певца, рвущего струны своей лютни и отчаянно кричащего посреди пожара, а также его слушателей на улице — царицу Кримхильду и Хильдебранда, одного из вассалов. В партитуре Хуппертца приведенная ниже тема (прим. 2b) обозначена как *Volkers Gesang* (нем. Песнь Фолькера)⁷⁶. По поведению Фолькера и по реакции его слушателей зритель понимает, что эта песнь близка по смыслу к тому, что поет Бруннгильда в финале «Гибели богов» Вагнера — сочетание триумфаторской и фатальной патетики⁷⁷, и та музыка, которую пишет Хуппертц для «неслышимой» арии без слов во многом перекликается с музыкой Вагнера, особенно с ее инструментальной партией:

⁷³ *Henzel C. Wagner und Filmmusik // Acta Musicologica, Vol. 76, Fasc. 1, 2004. — S. 95–96.*

⁷⁴ *Bullerjahn C. Von der Musik zur Filmmusik: Stummfilm-Originalkompositionen der zwanziger Jahre // Musik der zwanziger Jahre / hrsg. von W. Keil. — Georg Olms Verlag, 1996. S. 305.*

⁷⁵ *Mueller A. Listening for Wagner in Fritz Lang's Die Nibelungen // Wagner & Cinema / ed. by J. Joe and S. L. Gilman. — Indiana University Press, 2010. — P. 86–93.*

⁷⁶ *Ibid, p. 89.*

⁷⁷ *Ibid, p. 93.*

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Первая система включает фортепиано (pp) и вокальную партию. Вокальные партии имеют русские и немецкие тексты. Вторая система продолжает вокальную партию с немецким текстом. Музыкальные детали включают триоллы (3) и динамические обозначения *dolcissimo* и *sempre pp*.

а.

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Первая система включает триоллы (3). Вторая система начинается с пятой ноты (5) и также включает триоллы (3). Музыкальный язык характеризуется сложными ритмическими рисунками и гармоническими сдвигами.

б.

Прим. 2. Сравнение инструментальных мотивов в финале «Гибели богов» Вагнера (а) и в «Нибелунгах» Хуппертца (б).

По своему назначению эта тема соотносится с нотным текстом в интертитрах более ранних⁷⁸. Музыкальная тема не может дать зрителю конкретного представления о содержании песни, она может дать лишь собственно мелодию этой песни. Согласно вагнеровской концепции в этой сцене у Ланга и Хуппертца получился неполный *Gesamtkunstwerk*, причем изъят из него оказался самый важный элемент — поэзия.

Pro Wagner: «Метрополис»

«Метрополис» долгие годы был «святым Граалем» немецкого кинематографа 1920-х годов: после премьеры фильм словно исчез,

⁷⁸ См. п. 1.1. данной работы.

сохранившиеся копии содержали чуть больше половины фильма⁷⁹, так что около восьмидесяти лет фильм считался частично утерянным, пока в конце 2000-х в Аргентине не обнаружилось почти все недостающие кадры. В 2010 году долгожданный «Метрополис», восстановленный на 97%, продемонстрировали на Берлинском кинофестивале, а в 2011 году фильм получил две номинации на премию «Сатурн»⁸⁰: «Лучший иностранный фильм»⁸¹ и «Лучшая музыка к кинофильму» (была номинирована оригинальная партитура Готтфрида Хуппертца, сопровождавшая фильм на премьере в 1927 году)⁸².

О том, что «Метрополис» — это «симбиоз Вагнера и Круппа» в глаза зарубежной, прежде всего французской публики, упоминает Зигфрид Кракауэр в классической монографии, посвященной истории немецкого кино⁸³. Вполне вероятно, что как раз из-за явственно проступающих вагнеровских черт критики были разочарованы «Метрополисом»⁸⁴, который несмотря на техническую виртуозность оказался неубедителен и старомоден⁸⁵ в сюжете. Посыл картины о том, что все несовершенства мира могут быть исправлены любовью и состраданием, действительно звучит пафосно и в духе романтизма и тем самым диссонирует с футуристическим дизайном декораций — это то, что Том Ганнинг определил как «шизоидную природу фильма»⁸⁶.

⁷⁹ Koerber M. Notes on the Proliferation of *Metropolis* (1927) // *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*, vol. 2, No. 1, 2002. P. 78.

⁸⁰ Американская кинопремия, вручаемая в сфере научной фантастики, фэнтези и хорроров.

⁸¹ Премия досталась британскому фильму «Монстры» (реж. Г. Эдвардс).

⁸² Премия досталась Хансу Циммеру («Начало», реж. К. Нолан).

⁸³ Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино. — Москва : Искусство, 1977. С. 153.

⁸⁴ См. напр.: Hildenbrandt F. *Metropolis* // *Berliner Tageblatt*, № 17, Dienstag (Abend), 11. Januar 1927. S. 2.

⁸⁵ Gunning T. *The Films of Fritz Lang: Allegories of Vision and Modernity*. — London : British Film Institute Publishing, 2000. P. 52.

⁸⁶ *Ibid*, p. 53.

Тень вагнеровского музыкального театра покрывает все составляющие «Метрополиса» — и собственно фильм, и музыку Готтфрида Хуппертца к нему.

Как и «Нибелунги», «Метрополис» можно назвать произведением искусства будущего из представлений Вагнера. Исключением здесь будет соотношения музыки и слова: к сожалению, их синтез невозможен в условиях немого кино, ведь слово слышимое, по выражению Юрия Тынянова⁸⁷, извлечено. Слово остается в форме письменного текста, а оркестр берет на себя все вагнеровские музыкальные функции — и голоса героев, и лейтмотивное «комментирование» событий.

Произведение искусства будущего, по мысли Вагнера, выполняется «содружеством художников»⁸⁸ — это как нельзя лучше характеризует процесс создания фильма, над которым всегда работает группа специалистов в разных видах искусства.

Там, где оказывается невозможной работа архитектуры, вступает живопись⁸⁹: например, при смене рабочих в начале фильма зритель видит несколько десятков статистов, входящих в лифт, а уже спускающиеся в лифте рабочие нарисованы — это объясняется тем, что для съемок города был выстроен макет, в котором физически невозможно снять живых людей. Почему же статисты в данном случае относятся к области архитектуры? Такая идея была высказана опять же Кракауэром в эссе «Орнамент массы» (выпущенном, что любопытно, в год премьеры «Метрополиса»):⁹⁰ исследователь заявляет, что массовые хореографические композиции лишают

⁸⁷ Тынянов Ю. Н. Кино — Слово — Музыка / Ю. Н. Тынянов // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. / ред. Б. М. Эйхенбаума ; пред. К. И. Шутко, комм. С. Д. Гуревича и др. — Москва : Альма Матер, Академический проспект, 2016. С. 87.

⁸⁸ Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Избранные работы. — Москва : Искусство, 1978. С. 247.

⁸⁹ Ibid, с. 239.

⁹⁰ Кракауэр З. Орнамент массы // Орнамент массы: сборник эссе. — Москва : Ад Маргинем Пресс, 2014. — 80 с.

человека субъектности и превращают его тело в чистую форму — элемент для построения большой композиции.

Танец, в том виде, в каком его понимал Рихард Вагнер, тоже имеет место в «Метрополисе», и, стоит заметить, далеко не последнее. Для Вагнера благороднейшим воплощением танца в драме была *мимика*⁹¹. По мысли Вагнера, это самое естественное выражение человеческих переживаний. Разумеется, в немом кино мимика и жестикация занимают одно из важнейших мест, ведь иных средств выразительности — тембр голоса, артикуляция, интонация — у артистов попросту нет.

Конечно, не только лишь соответствие «Метрополиса» вагнеровской концепции *Gesamtkunstwerk* делает фильм действительно вагнеровским. Рассмотрим его на уровне сюжета и образов.

Во-первых, при всей запутанности сюжетная канва «Метрополиса» имеет свои корни в мифа и сказках — об это говорят неоднократно упоминают исследователи.⁹² Что касается мифологии, то отечественный музыковед Лариса Кириллина приводит следующие функции мифа:

«Одна из приоритетных задач мифа — это создание космогонии (поэтической версии происхождения Вселенной) и теогонии (истории возникновения богов как высших сил, руководящих жизнью на земле). Действующими лицами мифа являются боги и герои (потомки богов и людей), причем очень важной функцией наделяется фигура так называемого «культурного героя», который совершает подвиги, приносящие благо всему человечеству (Гильгамеш, Геракл); нередко такой герой сознательно жертвует собой ради всеобщего блага (Прометей) или ради уничтожения мирового зла (Брюнгильда в «Кольце нибелунга» Вагнера)»⁹³.

⁹¹ Вагнер Р. Произведение искусства будущего // Избранные работы. — Москва : Искусство, 1978. С. 171.

⁹² См. напр.: *Elsaesser Th.* Metropolis / Thomas Elsaesser. — London: British Film Institute Publishing, 2000. — 87 p.; *Williams A.* Structures of Narrativity in Fritz Lang's «Metropolis» // Film Quarterly, Vol. 27, No. 4, Summer 1974. P. 17–24.

⁹³ Кириллина Л. В. Топосы и символы в поэтике Римского-Корсакова // Научный вестник Московской консерватории, № 4 (23), 2015. С. 112.

Все эти функции можно проследить в «Метрополисе» — город-вселенная, имеющий свою историю возникновения, объясняющий, почему эта вселенная устроена именно так, а не иначе. Город создал Джо Фредерзен — бог-отец, повелитель; у него есть сын — полубог, герой Фредер, а героя есть возлюбленная — Мария, сочетающая в себе и материнский образ⁹⁴ (впервые на экране она появляется в окружении детей и в сцене крушения нижнего города спасает детей).

При этом в деталях устройства этой мифологической вселенной можно увидеть немало черт, вдохновленных сочинениями Вагнера и прежде всего тетралогией «Кольцо нибелунга». Город Метрополис поделен на три яруса. Вавилонская башня и Клуб сыновей — самая высокая точка в городе, мир властителей «над великим Метрополисом»⁹⁵; нетрудно провести параллель с Вальгаллой в тетралогии Вагнера. На среднем ярусе, собственно в городе, живут люди, на нижнем ярусе, «глубоко под землей»⁹⁶ — рабочие занимаются тяжелым трудом под неусыпным контролем первого среди равных, механика Машины-сердца. Конечно же, мир ярус рабочих напоминает мир карликов-нибелунгов в тетралогии.

В главных героях тоже явственно чувствуются отголоски вагнеровской мифологии, в особенности это проявилось в образе Фредера. Он родственен Зигфриду, Лоэнгрину и даже Парсифалю. Во-первых, Фредер — герой героев, как и Зигфрид, он проделывает в истории путь от беззаботного мальчишки до взрослого мужчины. Внешний облик персонажа (в исполнении Густава Фрелиха) тоже сходен с внешностью Зигфрида в дилогии Ланга «Нибелунги» (роль исполнил Пауль Рихтер) — в обоих случаях это спортивного склада красивый молодой человек, с открытым и мужественным лицом и густыми светлыми волосами.

⁹⁴ *Elsaesser Th.* Metropolis. — London: British Film Institute Publishing, 2000, P. 26.

⁹⁵ Цитата из интертитров фильма (пер. автора работы). Цитируется по версии фильма, выполненной в 2010 году фондом им. Ф. М. Мурнау.

⁹⁶ Также из интертитра.

Тем не менее, в отличие от Зигфрида Фредера не постигает трагическая смерть: его судьба — быть «посредником между мозгом и руками⁹⁷». Любопытно и то, что для своей возлюбленной Фредер весь фильм остается безымянным Посредником (нем. *der Mittler*): Фредер знает, что его возлюбленную зовут Мария, но вот сама Мария никогда не спрашивала у Фредера его имени. Посредничество и «анонимность» — это те черты, которые сближают Фредера с Лоэнгрином. Справедливости ради стоит заметить, что в отличие от вагнеровской Эльзы Марии, похоже, и интересно имя ее возлюбленного. Кроме того, Фредер одет в белый шелк, чем совершенно явственно выделяется среди других персонажей фильма, даже обитателей Вавилонской башни — в изображениях XIX века Лоэнгрин тоже представлен как рыцарь в белых одеяниях (например, на картине Августа фон Хеккеля⁹⁸), а в ремарке у Вагнера сказано, что Лоэнгрин облачен в сияющий доспех.

С Парсифалем Фредера объединяет незнание и обретение знания через сострадание: юноша ничего не знал о бесчеловечных условиях нижнего города, пока не встретил Марию в окружении нищих детей и не отправился за ними.

Фредер — сын Джо Фредерзена, главного человека в городе, создателя Метрополиса. Отеческая фигура, образ строителя Вавилонской башни ассоциируется с Вотаном в мирах Вагнера.

Кольцо, выкованное из золота Рейна, у Джо Фредерзена тоже есть. Символ власти в Метрополисе — это машины. Примечательно, что они действительно являются символом и не более того, ведь зрителю никогда не показывают какую-либо пользу от работы этих машин. Если бы польза была, то катастрофа в финале фильма немедленного постигла бы и верхний город, однако этого не происходит. Очевидно, что цель существования этих машин

⁹⁷ Из эпиграфа фильма.

⁹⁸ Произведение хранится в замке Нойшванштайн (Бавария, Германия), репродукция имеется на сайте музея. — [Электронный ресурс] URL: <https://www.neuschwanstein.de/englisch/idea/sagas/lohengrin.htm>.

— занять рабочих бессмысленным и изнуряющим трудом, чтобы поддерживать порядок и подчинение. Сценой, которая наиболее ярко это демонстрирует, можно с уверенностью назвать знаменитую сцену Фредера с часами, поскольку задача его на этих часах — всего лишь передвигать стрелки к мигающим лампочкам с цифрами. При этом если Фредер не успевает вовремя передвинуть стрелки, то ничего не происходит.

Сцена с явлением Молоха — еще одна визитная карточка «Метрополиса» — демонстрирует, насколько работа машин не зависит от действий людей. Рабочие не допустили никаких оплошностей, а авария все равно случилась.

Для рабочих отказ обслуживать машины — это отказ подчиняться Джо Фредерзону, не влекущий за собой никаких бед для верхнего города (для благо которого якобы и существуют машины в нижнем ярусе Метрополиса).

Во второстепенных персонажах тоже можно увидеть отголоски музыкальных драм Вагнера: например, Йозафат, бывший секретарь Джо Фредерзена и вернейший соратник Фредера, напоминает Курвенала — друга и слугу Тристана.

Кроме того обозначенных выше параллелей сюжета и образов, в фильме красной нитью проходит специфическая для Вагнера тема, которую сформулировал еще Фридрих Ницше: «тема спасения кого бы то ни было».⁹⁹ В «Метрополисе» герои действительно спасают друг друга от всевозможных физических и душевных страданий. Мария открывает глаза Фредеру на нижний город и тем самым спасает его от неведения; Фредер в свою очередь спасает рабочих от гнета машин (Джо Фредерзена), Йозасафата — от самоубийства, затем Мария, Фредер и Йозафат спасают детей от потопа, обезумевших рабочих от самих себя, и дальше маховик спасения раскачивается до невиданных высот: массовое спасение города от греха и

⁹⁹ *Ницше Ф.* Казус Вагнер. Проблема музыканта // Сочинения в 2-х томах. Том 2. — Москва : Мысль, 1990. С. 530.

проклятья через сожжение ведьмы (Человек-машина в образе Марии) и на вершине — Джо Фредерзен пытается спасти своего сына.

О «Кольце нибелунга» Вагнера авторитетный немецкий музыковед Карл Дальхаус писал, что это «история не меньше, чем о падении мира закона и силы и рассвете утопической эпохи: хотя Зигфрид и Брунгильда оказались жертвами старого порядка, они же явились и первыми представителями нового»¹⁰⁰. В новом — лучшем — мире должен воцариться «дух примирения и любви, язык разума и рефлексии заменен языком эмоций»¹⁰¹. Похоже, финал «Метрополиса» задумывался тоже таким: примирение, отказ от насилия, Фредер и Мария — провозвестники нового миропорядка. Однако «хэппиэнд» неубедителен: верхний город не пострадал, рабочие все тем же строем идут на поклон к Джо Фредерзену, тот пожимает руку механику Машины-сердца, но это выглядит скорее не как знак примирения, а как знак прощения. Никто с обеих сторон качественно не изменился, так что нижний город и машины восстановят и все снова будет по-старому.

Несоответствие заявленной идеи («Посредником между мозгом и руками должно быть сердце»¹⁰²) реальному положению дел в Метрополисе будто вынудило Ланга прибегнуть к другому приему, который Ницше тоже относил на счет Вагнера — многократные повторения одного и того же. Для Ницше Вагнер был «невежливейшим гением в мире», потому что он «относится к нам как если бы, он говорит нам одно и то же до тех пор, пока не придешь в отчаяние, — пока не поверишь этому»¹⁰³. Ланг бесконечно утверждает в разных ситуациях и от имени разных персонажей эпиграф картины, словно хотел заставить поверить прежде всего себя самого.

¹⁰⁰ *Dahlhaus C.* Richard Wagner's Music dramas. — Cambridge (UK) : Cambridge University Press, 1979. P. 81.

¹⁰¹ *Ibid*, p. 81.

¹⁰² Эпиграф фильма, неоднократно повторяется в интертитрах.

¹⁰³ *Ницше Ф.* Казус Вагнер. Проблема музыканта // Сочинения в 2-х томах. Том 2. — Москва : Мысль, 1990. С. 528.

В музыке, которую Готтфрид Хуппертц сочинил к премьере «Метрополиса», тоже немало общего с партитурами Вагнера, хотя музыкальный язык партитуры, как и в «Нибелунгах», напрямую не наследует вагнеровскому. На музыке к «Метрополису» можно остановиться детальнее, чем на музыке к «Нибелунгам» в силу того, что в свободном доступе можно ознакомиться с клавиром.

Лейтмотивов в «Метрополисе» немало, но гораздо меньше, чем в «Нибелунгах», а кроме того, они более рельефные и запоминающиеся. Лейтмотивами у Хуппертца обладают персонажи — у Фредера даже несколько мотивов, подобному тому, как несколько мотивов у Зигфрида в «Нибелунгах»¹⁰⁴; город Метрополис; явления, чувства — протест, любовь.

Однако не только лейтмотивы, но даже некоторые тональные параллели сближают партитуру Хуппертца с тетралогией Вагнера. Как масштабная тетралогия разворачивается из первоначального тона *es*, так и полотно «Метрополиса» вырастает из тона *c*. Начало музыки к фильму в целом во многом перекликается с форшпилем к «Золоту Рейна». Во-первых, на вступительных титрах появляется одна из важнейших тем произведения: лейтмотив города (как мотив Рейна в вагнеровском форшпиле). Во-вторых, некоторые элементы музыкального языка тоже будто заимствованы у Вагнера: помимо долго длящегося тонического органного пункта на тоне *c*, это многочисленные арпеджио, опора на движение по звукам трезвучий. Тон *c* затем становится основой многих фатальных для Метрополиса лейтмотивов: Джо Фредерзена, Молоха, Ротванга, восстания.

Исследователи неоднократно обращали внимание на исключительное значение тональностей в тетралогии, особенно в «Золоте Рейна». Карл Дальхаус предлагает концепцию, согласно которой через взаимосвязи

¹⁰⁴ Зольников М. Е. Зигфрид в художественно-музыкальном контексте немецкого кино 1920-х («Нибелунги» Фрица Ланга) // Современные проблемы науки и образования, № 2–1, 2015.

тональностей раскрываются дополнительные смыслы¹⁰⁵; М. Г. Раку говорит о колористической функции тональности.¹⁰⁶

У Хуппертца выбор тональностей в «Метрополисе» порой совпадает с вагнеровским в «Кольце нибелунга», например:

— лейтмотив Метрополиса звучит в C-dur, и на экране зритель видит кадры сияющего электричеством и металлом города: у Вагнера C-dur соотносится с лейтмотивом меча; эта же тональность неуловимо мелькает и в лейтмотиве великанов, вооруженных «могучими кольями», согласно ремарке композитора;

— дом сыновей (вне времени) — As-dur — тональность дочерей Рейна, дочерей природы у Вагнера;

— тема отречения от любви — c-moll, как и лейтмотивы Джо Фредерзена, Ротванга, восстания: тональность приобретает ассоциации с властью, подавлением, насилием.

— тональностью Des-dur заканчивается «Гибель богов» (пожар в Валгалле — пламя и заря нового мира), ею же отмечены два значимых эпизода с Человеком-машиной в фильме Ланга: знаменитая сцена танца (падение Метрополиса — падение Валгаллы) и сцена «народной инквизиции» механической ведьмы в финальной части (очищающее пламя — заря нового мира).

— тональная сфера, связанная с Марией и внутренним преображением Фредера — преобладает Es-dur: Дальхаус связывал Es-dur в «Золоте Рейна» со стихийным миром, первоисточником жизни¹⁰⁷.

¹⁰⁵ *Dahlhaus C. Richard Wagner's Music dramas / tran. by M. Whittall. — Cambridge (UK) : Cambridge University Press, 1979. — P. 111–113.*

¹⁰⁶ *Раку М. Г. Размышляя о «тайне формы» у Вагнера // Оперные студии. — Санкт-Петербург : Издательство им. Н. И. Новикова, Издательский дом «Галина скрипсит», 2019. С. 173.*

¹⁰⁷ *Dahlhaus C. Richard Wagner's Music dramas / tran. by M. Whittall. Cambridge (UK) : Cambridge University Press, 1979. P. 111.*

Итак, тональные решения Хуппертца действительно во многом совпадают с вагнеровскими. Возможно, это прямое влияние Вагнера; возможно, у Хуппертца было такое же представление о колористических возможностях тональностей и он таким образом «раскрасил» черно-белый экран фильма в расчете на «идеального слушателя» — музыканта, знатока вагнеровского творчества, способного заметить подобные аллюзии.

Однако идеальный зритель — это всегда меньшая часть публики. «Метрополис», судя по его громкой рекламной кампании, был рассчитан все же на массового зрителя, а значит сложная история Теи фон Харбоу и Фрица Ланга должна быть уравновешена более понятным музыкальным сопровождением. В таком случае Готтфрид Хуппертц избрал едва ли не единственно верное решение: поместить привычный язык оперного театра XIX века и музыки кабаре в форму вагнеровской драмы с ее лейтмотивами-проводниками.

Глава II. Немое кино и инструментальная музыка

2.1. Викинг Эггелинг, Вальтер Руттман, Ганс Рихтер: опыт анимации

В 1920-е годы Берлин становится крупным северно-европейским центром притяжения кинематографистов. В Берлин стремятся художники из других регионов Германии, из Австрии, Швеции, Дании, Венгрии, Великобритании. Наряду с игровым кино, тем, что принято относить к «киноэкспрессионизму»¹⁰⁸ (Фридрих Вильгельм. Мурнау, Фриц Ланг, Георг Вильгельм Пабст и другие) здесь активно развиваются и авангардные практики — в работах Ганса Рихтера, Викинга Эггелинга и Вальтера Руттмана. Эти художники активно экспериментировали с созданием анимационного и документального кино, приближенного по структуре к музыкальным произведениям.¹⁰⁹ В данном параграфе главные абстрактные произведения этих трех художников — «Ритм 21» (Рихтер), «Диагональная симфония» (Эггелинг) и «Опусы I-IV» (Руттман) — будут исследованы с позиций музыкальной теории.

Рихтер и Эггелинг были близкими друзьями, почти ровесниками и разделяли идеи друг друга. Целью обоих художников были поиски «универсального языка»¹¹⁰ для изобразительного искусства. Ганс Рихтер писал, что собирается рисовать «абсолютно объективно и логично», и

¹⁰⁸ *Aйснер Л.* Демонический экран / Лотте Айснер; пер. с нем. К. Тимофеевой. — Москва : Rosebud Publishing ; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. — 240 с., ил.

¹⁰⁹ *Bruce Elder R.* Harmony and dissent: film and avant-garde art movements in the early twentieth century. — Wilfrid Laurier University Press, 2008. P. 5.

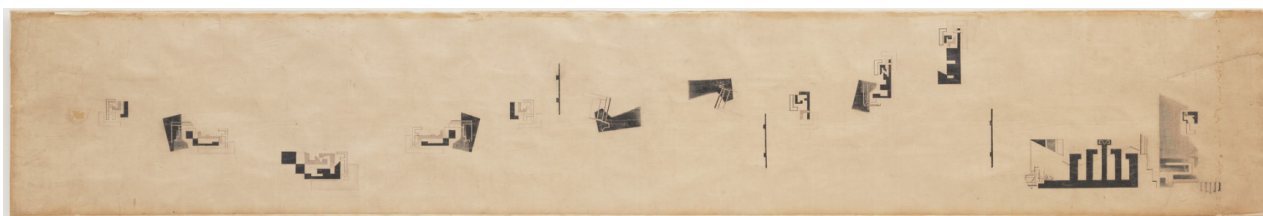
¹¹⁰ *Arfini M. T.* Abstract Film as Viewable Music: Early Experiments of Hans Richter, Walther Ruttmann and Oskar Fischinger / Maria Teresa Arfini // Music in Art , vol. 38, No. 1–2, Images of Music-Making and Cultural Exchange between the East and the West, Spring-Fall 2013. P. 214.

образцом этого будет музыкальное искусство, только вместо «длинных и коротких нот»¹¹¹ нужно будет использовать линии.

Ганс Рихтер в конце 1910-х годов жил в Цюрихе, где познакомился с педагогом, композитором и пианистом Ферруччо Бузони. Для Рихтера это был поворотный момент в эволюции творческих взглядов: под руководством Бузони он начал изучать контрапункт.

«Ферруччо Бузони, с которым я иногда <...> обсуждал свои вопросы, посоветовал мне изучить принципы контрапункта, чтобы мои опыты с фигурами в позитиве и негативе, моя "черно-белая одержимость" им соответствовали. Он предложил мне проиграть все маленькие прелюдии и фуги, которые Бах написал для своей жены, чтобы я мог понять всю красоту контрапункта лучше, чем из любых разъяснений. И тогда я "случайно" натолкнулся на аналогии между музыкой и рисованием. Соотношения черно-белых фигур собираются в музыкальный порядок. Порядок подчиняется случайности. Случайность варьирует этот порядок. Равновесие было восстановлено и тогда я обрел <...> свободу музицировать в своей манере»¹¹².

В 1920 году Ганс Рихтер написал картину «Фуга»:



Прим. 3 Г. Рихтер «Фуга» (1920). Источник изображения: *Museum of Modern Art*. URL: https://www.moma.org/collection/works/35600?artist_id=4908&page=1&sov_referrer=artist

¹¹¹ Цит по.: *Hoffmann J.* Hans Richter: Constructivist Filmmaker // Hans Richter: Hans Richter: activism, modernism, and the avant-garde / edited by Stephen C. Foster. — Cambridge (USA) : The MIT Press, 1998. p. 74.

¹¹² Цит. по: *Georgen J.* Film wird Musik...: Avantgardefilme der zwanziger Jahre // *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 156, No. 4. Juli-August 1995. S.11.

Форма фуги в этом изображении не проявляется, но, как замечает немецкий исследователь Юстин Хоффман, главным в таких работах Рихтера была идея развертывания картины во времени, идея развития данной графической «темы».¹¹³ Неудивительно, что уже к 1921 году подобные опыты привели Ганса Рихтера в кино, где оказалось больше возможностей для реализации музыкальной формы.

Ритм 21

Первой и самой известной его кинематографической работой является «Ритм 21» — этюд продолжительностью около трех минут, в котором Рихтер ясно отобразил свое понимание ритма в визуальном искусстве. Как справедливо замечает Мария Тереза Арфини, ритм по отношению к графике у Рихтера означает не то же, что в музыкальном искусстве: ритм для Рихтера — это синоним порядка¹¹⁴.

Арфини, по всей видимости, пока единственный музыковед, проанализировавший «Ритм 21», приходит к заключению, что фильм снят в трехчастной репризной форме.¹¹⁵ С этим трудно не согласиться, однако исследователь трактует события в картине с позиции приемов полифонического развития (главным образом инверсий). Безусловно, для Рихтера контрапункт был важнейшим ориентиром в построении графической формы, но так же, как и ритм, «контрапункт» является скорее метафорой — не искусство многоголосия, а буквально «точка против точки», сопоставление фигур по вертикали и горизонтали,¹¹⁶ следовательно, интерпретировать

¹¹³ *Hoffmann J.* Hans Richter: Constructivist Filmmaker // Hans Richter: Hans Richter: activism, modernism, and the avant-garde / edited by Stephen C. Foster. — Cambridge (USA) : The MIT Press, 1998. P. 76.

¹¹⁴ *Arfini M. T.* Abstract Film as Viewable Music: Early Experiments of Hans Richter, Walther Ruttmann and Oskar Fischinger / Maria Teresa Arfinic // Music in Art, vol. 38, No. 1–2, Images of Music-Making and Cultural Exchange between the East and the West, Spring-Fall 2013. P. 214.

¹¹⁵ Ibid, p. 215–216.

¹¹⁶ Ibid, p. 214.

«музыкальные события» в фильме можно шире, чем только с позиций полифонии.

Главной «темой» фильма является уменьшающаяся и увеличивающаяся в размерах фигура. Первая часть (00:17–00:33)¹¹⁷ фильма выстроена в простой трехчастной форме: увеличивающиеся черные прямоугольники (А), уменьшающиеся белые квадраты (В) и снова увеличивающиеся черные прямоугольники, но уже не в вертикальном, а в горизонтальном положении (А₁). Арфини связывает такое изменение расположения с приемом инверсии в музыкальном контрапункте,¹¹⁸ но возможна и другая интерпретация: такое изменение расположения соотносится с пространственными сдвигами в музыкальном материале — например, сменой регистра или тональности.

Вторая часть фильма (00:34–02:24) по своему облику сопоставима с развивающей серединой или разработкой в музыкальной форме. Приемы, которые Рихтер использует для развития «интонационного материала» тоже явственно соотносятся с музыкальными приемами развития, например:

— паттерн увеличивающейся фигуры показан частично = вычленение одного мотива из музыкальной темы;

— вокруг крупной уменьшающейся фигуры в центре экрана появляются более маленькие = добавление подголосков к основной музыкальной теме;

— появление серых прямоугольников = перегармонизация основной темы, смена лада или появление относительно новой темы.

Серые прямоугольники своим появлением отмечают начало кульминационной фазы среднего раздела фильма. Их появление Мария

¹¹⁷ Таймкоды представлены по версии фильма, хранящейся на официальном YouTube-канале Музея современного искусства в Манхэттене: [Rhythmus 21 \(1921\) | MoMA FILM VAULT SUMMER CAMP](#).

¹¹⁸ *Arfini M. T. Abstract Film as Viewable Music: Early Experiments of Hans Richter, Walther Ruttmann and Oskar Fischinger / Maria Teresa Arfinic // Music in Art , vol. 38, No. 1–2, Images of Music-Making and Cultural Exchange between the East and the West, Spring-Fall 2013. P. 216.*

Тереза Арфини справедливо относит к процессу усложнения развивающейся части¹¹⁹ в сложной форме, с уплотнением фактуры.

Реприза (02:24–02:42) далека от того, чтобы быть точной: по сути возвращается лишь небольшой фрагмент основной темы в ее первоначальном виде (увеличивающийся черный прямоугольник) и той «мелодии», которая «звучала» в секции *B* в первой части (правда, в противоположной цветовой «оркестровке»).

Лексикон, с помощью которого Рихтер выстраивает свою форму, довольно скромнен, всего художник использует четыре конструктивных элемента с двумя или тремя опциями внутри него:

1. Форма фигуры — квадрат и прямоугольник;
2. Цвет фигуры — белый, черный и серый;
3. Положение фигуры на экране — занимает целиком или определенный участок;
4. Расположение фигуры по горизонтали или вертикали.

Малое количество этих элементов и их аскетичность облегчают зрителю восприятие и позволяют оценить событийность «разработки» и мастерство «композитора»

В дальнейших кинематографических опытах Ганс Рихтер стремился расширять палитру средств «музыкального языка», добавляя цвет («Ритм 23», «Ритм 25») вслед за экспериментами Вальтера Руттмана в этой области.

Диагональная симфония

Хотя Викинг Эггелинг и избрал профессию художника, в равной степени он мог стать талантливым музыкантом. Отец Эггелинга был хозяином музыкального магазина и музыкальным педагогом, все его дети пели в домашнем хоре¹²⁰. В 1902 году в письме к сестре из Милана Эггелинг писал,

¹¹⁹ Ibid, p. 216.

¹²⁰ O'Konor L. Viking Eggeling 1880–1925. Artist and film-maker life and work. — Stockholm : Almqvist & Wiksell, 1971. P. 19.

что один итальянский вокальный педагог очень высоко оценил его певческие данные и горячо рекомендовал всерьез заняться музыкой, чтобы стать оперным тенором¹²¹. Кроме того, Мария Тереза Арфини свидетельствует, что Эггелинг владел фортепиано.¹²² Неудивительно, что все творческие поиски Эггелинга в живописи и кино в последние годы жизни (художник умер в 1925 году от заражения крови) были тесно связаны с музыкой: одни из первых были рисунки «Генерал-бас живописи. Оркестровка линий» (нем. *Generalbass der Malerei. Orchestration der Linien*)¹²³ и «Горизонтально-вертикальный оркестр». Первые кинематографические опыты Эггелинга до наших дней не сохранились.

Кульминацией музыкальных поисков Викинга Эггелинга стала «Диагональная симфония», ее премьера состоялась в Берлине в мае 1925 года, за несколько дней до смерти автора¹²⁴.

Сам Эггелинг свою работу с графическими изображениями на экране называл «оркестровкой» (нем. *Orchestrierung*),¹²⁵ а «Диагональная симфония», по свидетельству немецкого исследователя киноавангарда Жанполя Жоржена, на премьере носила подзаголовок «оптическая оркестровка» (нем. *optische Orchestration*).¹²⁶ С точки зрения музыкального искусства то, что делал Эггелинг, трудно назвать оркестровкой: операции,

¹²¹ Ibid, p. 25.

¹²² *Arfini M. T. Abstract Film as Viewable Music: Early Experiments of Hans Richter, Walther Ruttmann and Oskar Fischinger / Maria Teresa Arfinic // Music in Art , vol. 38, No. 1–2, Images of Music-Making and Cultural Exchange between the East and the West, Spring-Fall 2013. P. 214.*

¹²³ *O'Konor L. Viking Eggeling 1880–1925. Artist and film-maker life and work. — Stockholm : Almqvist & Wiksell, 1971. — P. 205–207.*

¹²⁴ *Arfini M. T. Abstract Film as Viewable Music: Early Experiments of Hans Richter, Walther Ruttmann and Oskar Fischinger / Maria Teresa Arfinic // Music in Art , vol. 38, No. 1–2, Images of Music-Making and Cultural Exchange between the East and the West, Spring-Fall 2013. P. 214.*

¹²⁵ *Georgen J. Film wird Musik...: Avantgardefilme der zwanziger Jahre // Neue Zeitschrift für Musik, vol. 156, No. 4, Juli-August 1995. S. 11.*

¹²⁶ Ibid, S. 11.

похожие на работу с тембрами инструментов оркестра, не реализовать в условиях монохромной анимации. Линии в фильме Эггелинга выступают, как и у Рихтера, структурными элементами музыкальной формы без конкретизации «исполнительского состава».

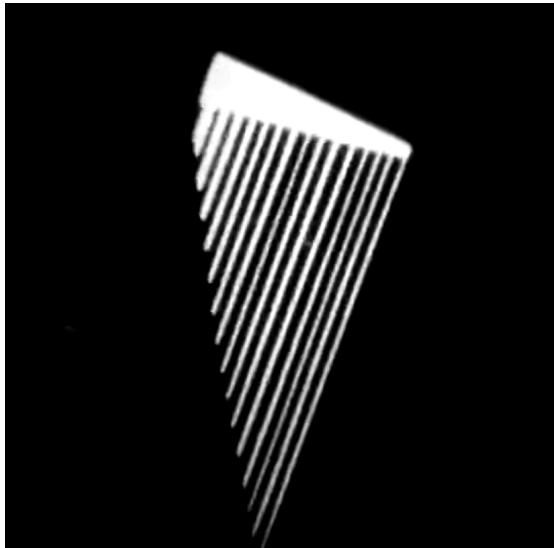
Детальные разборы произведения существуют, однако музыкально-теоретического анализа, по всей видимости, до сих пор не было предпринято. Шведский театро- и киновед Луиза О'Конор делит симфонию на сорок частей, каждая из которых по продолжительности от 33 до 537 кадров (всего симфония содержит около 7356 кадров, это при скорости воспроизведения 16 кадров в секунду равно примерно 7.5 минутам) и не соотносит это с какой-либо музыкальной формой¹²⁷. Мария Тереза Арфини указывает, что «Симфония» написана в сонатной форме, однако развернутой аргументации этому тезису не представляет¹²⁸. Далее я попытаюсь проанализировать музыкальную форму этой «партитуры».

Тема¹²⁹ главной партии в «Диагональной симфонии» выглядит следующим образом:

¹²⁷ *O'Konor L.* Viking Eggeling 1880–1925. Artist and film-maker life and work. — Stockholm : Almqvist & Wiksell, 1971. — P. 133–141.

¹²⁸ *Arfini M. T.* Abstract Film as Viewable Music: Early Experiments of Hans Richter, Walther Ruttmann and Oskar Fischinger / Maria Teresa Arfinic // *Music in Art* , vol. 38, No. 1–2, Images of Music-Making and Cultural Exchange between the East and the West, Spring-Fall 2013. P. 214.

¹²⁹ Под «темой» здесь и далее понимается комплекс фигур, определяющий строение той или иной секции фильма (по аналогии с музыкальной темой).



Прим. 4. Тема главной партии «Диагональной симфонии».

На основе фигуры (назовем ее «зубчатый» мотив) выстроен весь раздел главной партии:

1. Зубчатые фигуры проходят по экрану слева направо и справа налево;
2. Демонстрируются перевернутыми вверх ногами;
3. Изменяется частота зубцов фигуры;
4. Размер фигур — от одной занимающей весь кадр (см. прим. 4) до двух-трех в кадре.

Эггелинг использует «зубчатый» мотив приближенно к тому, как Бетховен использует «мотив судьбы» в Пятой симфонии: как указывает Лариса Кириллина, именно этот мотив определяет «драматургию и архитектонику симфонии»¹³⁰. Как «мотив судьбы» проникает в тематизм всех частей симфонии, так и у Эггелинга «зубчатый» мотив проникает во все «темы» симфонии.

Обратимся к теме побочной партии:

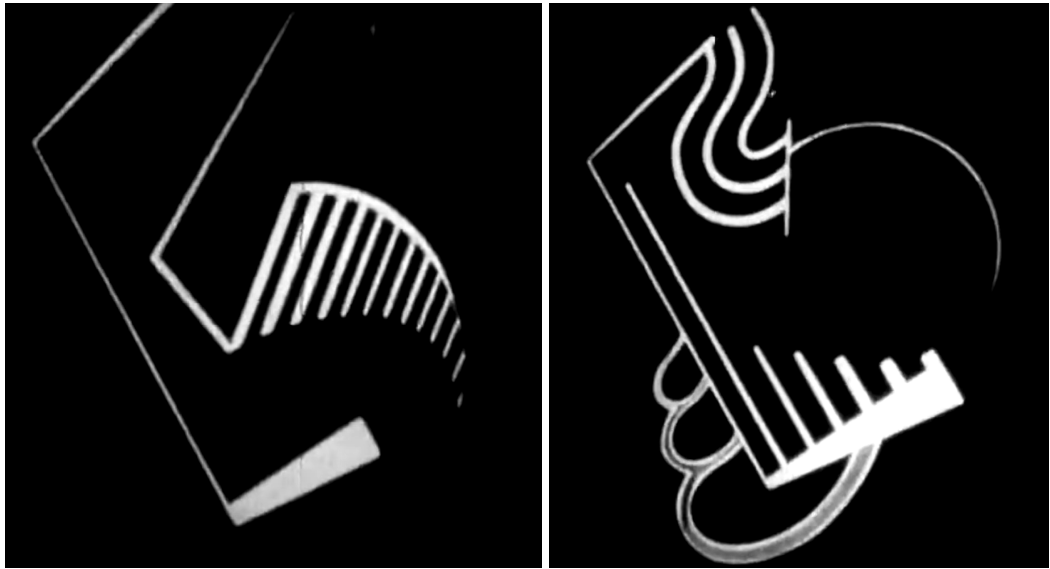
¹³⁰ Кириллина Л. В. Бетховен: жизнь и творчество. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Т.1. — Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 492.



Прим. 5. Тема побочной партии «Диагональной симфонии».

По сравнению с темой главной партии здесь появляется большое количество новых элементов, составляющих контраст ей. Волнистая линия, дуги — плавные движения, не характерные для тематизма главной партии. Такой подход коррелирует с тематизмом сонатных форм во многих произведениях XIX века (более динамичная и энергичная главная тема, более мягкая и спокойная побочная), например, уже упомянутая Пятая симфония Бетховена, увертюра «Тайны судьбы» Гектора Берлиоза, «Неоконченная» симфония Франца Шуберта, Первый фортепианный концерт Фредерика Шопена и т.д. Тем не менее «зубчатый» мотив тоже остается одним из значимых конструктивных элементов и в побочной теме.

Разработка показывает зрителю элементы главной и побочных тем в разных вариантах, как и полагается разработке в музыкальной форме. Эггелинг выбирает самые узнаваемые элементы обеих тем: волнистые линии и скобки из побочной темы и «зубчатый» мотив — собственно, скобки и углы тоже являются от него производными.



Прим. 6. Фрагменты «разработки» в «Диагональной симфонии».

Реприза нарушает течение в целом традиционной сонатной формы, которую избирает Викинг Эггелинг. В этом смысле реприза похожа на аналогичный раздел формы в «Ритм 21» Ганса Рихтера — художник только намечает возвращение тематизма в первоначальном виде и сразу переходит к новому витку развития. Реприза, таким образом, совмещает в себе функцию заключительного раздела формы. Подобные сонатные композиции действительно имеют место в симфонических произведениях композиторов XIX века (например, реприза в финале Шестой симфонии Петра Чайковского¹³¹ или реприза в «Прелюдах» Франца Листа¹³²). Кроме того, симфонии Бетховена, как показал анализ «Симфонии» Эггелинга, были образцом для художника, и функция коды как второй разработки — как раз характерная черта бетховенских симфоний¹³³.

¹³¹ Тюлин Ю. Н. Произведения Чайковского. Структурный анализ. — Москва : Музыка, 1973. С. 90. Исследователь определяет форму четвертой части как «трехчастную развитую» и указывает на ее внешнее сходство с сонатной формой.

¹³² Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений: монография. — Москва : Музыка, 1979. С. 414. Исследователь указывает на зеркальную репризу произведения, в которой происходит подчеркивание завершающей функции главной темы.

¹³³ Кириллина Л. В. Бетховен: жизнь и творчество. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. Т.1. — Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 314.

Примечательно, что в отличие от коллег, Викинг Эггелинг принципиально отказался от использования оригинальной музыки к своей картине, подчеркивая тем самым, что «Диагональная симфония» уже есть музыка¹³⁴ и в аудиальном удвоении не нуждается.

Lichtspiel Opus I-IV

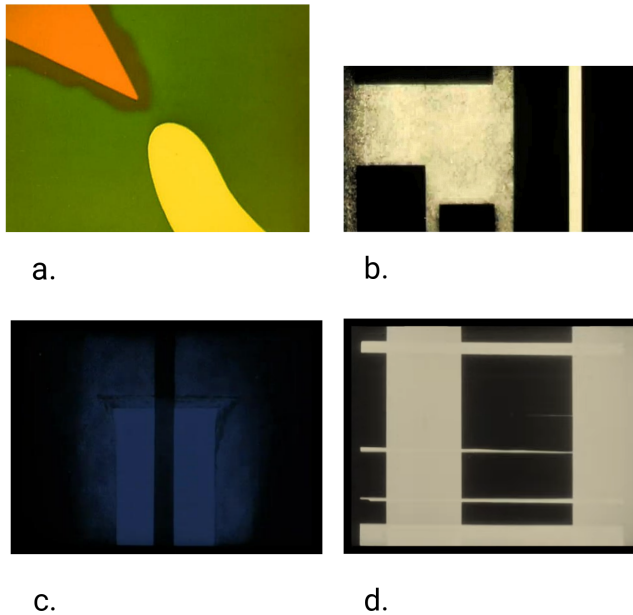
Вальтер Руттман больше своих коллег преуспел в «визуальной музыке», потому что ему удалось реализовать не только четыре абстрактных миниатюры, каждая из которых называется «Кинематографический опус» и пронумерована (нем. *Lichtspiel Opus*), но и снять две полнометражных симфонии (об одной из них речь пойдет в следующем параграфе данной работы).

Подход Руттмана к созданию абстрактного фильма во многом отличается от подходов Рихтера и Эггелинга. Последние создают свои сочинения из чистых геометрических форм, таких, которые нидерландский исследователь Инга Польман назвала «неорганическими»,¹³⁵ не имеющими миметического начала. Вальтер Руттман, как впоследствии и Оскар Фишингер, напротив использовал «живые» формы, которые напоминают движение в природе — пульс, полет, движение микроорганизмов¹³⁶. Это свойство «Кинематографических опусов» Руттмана позволяет говорить не только об оперировании чистой формой, но и о наличии в них эмоциональной, чувственной информации.

¹³⁴ *Georgen J.* Film wird Musik...: Avantgardefilme der zwanziger Jahre // *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 156, No. 4, Juli-August 1995. S. 12.

¹³⁵ *Pollmann I.* Vitalism and Abstraction Rhythm and Non-Organic Life from Hans Richter to Sergei Eisenstein // *Cinematic Vitalism*. — Amsterdam University Press, 2018. P. 50.

¹³⁶ *Ibid*, p. 50.



Прим. 6. Образцы кадров из «Кинематографических опусов» Руттмана:
a. — *Opus I*, *b.* — *Opus II*, *c.* — *Opus III*, *d.* — *Opus IV*.

Четыре «Кинематографических опуса» создавались в разные годы и вряд ли задумывались автором как цикл — «пьесы» слишком разнородны. Первый опус, наиболее часто попадающий в поле зрения исследователей, по продолжительности примерно равен остальным трем вместе взятым. Премьера «Опуса 1» была закрытой и состоялась во Франкфурте-на-Майне, родном городе Руттмана, в апреле 1921 года. Специально к премьере композитор Макс Буттинг, близкий друг режиссера, написал партитуру для струнного квинтета¹³⁷. По замыслу Руттмана музыка должна быть точно синхронизирована с тем, что происходит на экране, и Буттинг исполнил это пожелание. Движение мелодии, смены гармоний следуют в точности за направлением движения фигур и сменой цветов этих фигур: например, в первой части фильма вращающиеся огненные полукруги на темно-синем

¹³⁷ *Arfini M. T. Abstract Film as Viewable Music: Early Experiments of Hans Richter, Walther Ruttmann and Oskar Fischinger / Maria Teresa Arfinic // Music in Art , vol. 38, No. 1–2, Images of Music-Making and Cultural Exchange between the East and the West, Spring-Fall 2013. P. 218.*

фоне сопровождаются вращающимся же мотивом в музыке; качающаяся фигура в начале второй части несколько раз меняет цвет — синхронно с цветом меняется гармоническая краска. Кроме того, в партитуре были зарисованы цветные кадры из фильма, чтобы музыканты на премьере могли ориентироваться и не расходиться с экраном¹³⁸. Этим подход Руттмана к созданию абстрактного фильма также отличается от подхода Эггелинга и Рихтера: Руттман не мыслил «Опус 1» как чисто визуальный аналог музыки — он видел его как синестетическое произведение музыки и света. Британский киновед Малкольм Кук проводит здесь параллель с «Прометеем» Александра Скрябина.¹³⁹ Отчасти это справедливая параллель, но Руттман ведь не сам берется за воплощение собственных музыкальных реакций на визуальное повествование, а доверяет это профессиональному композитору, так что в значительной степени «Опус 1» — *Gesamtkunstwerk*, выполненный маленькой командой художников.

«Опус 1» разделен на три части, и каждая из частей отграничена от предыдущей паузой — темно-синим прямоугольником, заполняющим весь экран (паузы отражены также и в музыке Макса Буттинга). В отличие от произведений Эггелинга и Рихтера, «Опус 1» Руттмана не воплощает какую-либо типовую музыкальную форму, а реализует приемы музыкального синтаксиса на более элементарном уровне — периода, мотива, фразы; тембра, штриха. Например, Мария Тереза Арфини указывает на квадратные структуры в первой части фильма — четыре и восемь повторений визуальных

¹³⁸ Ibid, p. 218.

¹³⁹ Cook M. Visual Music in Film, 1921–1924: Richter, Eggeling, Ruttmann // Music and Modernism; ed. by Charlotte de Mille. — Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 217.

«фраз»,¹⁴⁰ Малкольм Кук сравнивает движения фигур в средней части фильма со штрихами легато и стаккато.¹⁴¹

Цвет фигур, их форма и характер движения в логике музыкального языка являются не только носителями формальных элементов, но и чувственного содержания. Здесь можно сформулировать «перевод» средств музыкального языка на язык движущейся живописи в «Опус 1»:

МУЗЫКА	ОПУС 1
<ul style="list-style-type: none"> ● Музыка работает с интонацией — интонация носитель смысла. ● У музыки есть тембр, гармония, контрапункт. ● Музыкальная интонация может быть наделена определенным смыслом: малая секунда вниз — печаль, скорбь; секста — меланхолия, септима — напряжение, вопрос, восходящая кварта — восклицание и т.д. 	<ul style="list-style-type: none"> ● На месте интонации — фигура. ● У фильма есть цвет и возможности сочетания цвета, возможности сочетать фигуры. ● У фигуры может быть свой характер: прыгающие синие треугольники — нечто острое, неприятное; белые округлые фигуры — мягкие, нейтральные; красные округлые фигуры — горячее, энергичное; сиреневая трапеция, раскачивающаяся из стороны в сторону — вопрос,

¹⁴⁰ *Arfini M. T. Abstract Film as Viewable Music: Early Experiments of Hans Richter, Walther Ruttmann and Oskar Fischinger / Maria Teresa Arfinic // Music in Art , vol. 38, No. 1-2, Images of Music-Making and Cultural Exchange between the East and the West, Spring-Fall 2013. P. 218.*

¹⁴¹ *Cook M. Visual Music in Film, 1921–1924: Richter, Eggeling, Ruttmann // Music and Modernism; ed. by Charlotte de Mille. — Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 217.*

	тревожность.
--	--------------

Таб. 1. Гипотетическое соотношение элементов музыкального и кинематографического языков, применительно к «Опусам» В. Руттмана.

Некоторые образные ассоциации предлагает и Малкольм Кук в своей статье: в среднем разделе есть «водные» фигуры, которые «плавают» вокруг треугольников, общая канва событий напоминает «очеловеченную битву» разнохарактерных фигур¹⁴².

Другие три «Кинематографических опуса» существенно отличаются от первого и по сути своей приближаются к работам Эггелинга и Рихтера. Они более аскетичны в цветовой палитре, в них больше «неорганических» фигур и они строже с точки зрения формы. Кроме того, за исключением третьего «Опуса» (музыку к нему писал Ганс Эйслер) никакие больше не получили оригинального музыкального сопровождения, оставшись сугубо «визуальной музыкой».

Второй «Опус» во многом эхо или тень первого: в нем применены такие же фигуры, так же свободно организована форма, только цветовая палитра намного более скромная. Третий «Опус» совершенно отчетливо представляет собой двухчастную форму по схеме $A — B — C — A_1 — B_1 — C_1$ — похожую конструкцию можно найти в медленной части Форель-квинтета Франца Шуберта.

«Опус 4» (1925) снят в сложной трехчастной форме, среднюю часть которой можно обозначить как *trio*, поскольку она контрастирует главной теме по всем параметрам: на смену квадратам, прямоугольникам и полосам приходят вуалеобразные фигуры; на смену монохромной «оркестровке» — цветная. Реприза здесь синтетическая, поскольку среди монохромных полос и прямоугольников то и дело «звучат» вуалеобразные мотивы из средней части. Весьма эффектный каданс избирает Руттман для этой пьесы: серия

¹⁴² Ibid, p. 217.

ярко-красных фигур, завершающаяся уменьшающимся квадратом (наподобие главной темы фильма «Ритм 21» Ганса Рихтера).

Итак, можно заключить, что эксперименты пионеров абстрактной анимации увенчались успехом. Реализация музыкальных форм с помощью графических элементов оказалась не просто игрой в метафоры, а вполне рабочим методом организации визуального повествования. Как показывает дальнейшая история развития «визуальной музыки», наиболее привлекательным путем оказался тот, что был проложен Вальтером Руттманом в «Опусе 1»: будущие поколения аниматоров (Оскар Фишингер, Лен Лай и другие) создавали «синестетические» анимации к уже существующим музыкальным произведениям.

2.2. Симфония большого города

Несколько десятков фильмов, вышедших преимущественно в 1920-е годы исследователи выделили в особый жанр — «симфония большого города» (англ. *city symphony*). Ученые определили симфонию большого города как «экспериментальный документальный фильм, работающий с энергией, паттернами, сложностью и утонченностью города»¹⁴³. Другими словами — это неигровой фильм, в центре которого неизменно стоит городское пространство и люди, обитающие в этом пространстве. Симфония большого города, несмотря на свой короткий век, была довольно популярным жанром 1920-х—начала 1930-х годов, поскольку фильмы имели коммерческий успех, получали одобрение кинокритиков.

Прежде чем перейти к рассмотрению наиболее ярких представителей данного кинематографического жанра с позиции их связей с соответствующим музыкальным жанром, хотелось бы сперва отдать должное родине симфонии — музыке — и кратко охарактеризовать, как она

¹⁴³ The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity between the Wars / ed. by S. Jacobs, A. Kinik, E. Hielscher. — New York : Routledge, 2019. P. 10.

реагировала на индустриализацию и урбанизацию 1920-х годов, и были ли в музыке успешные образцы крупных инструментальных сочинений, где на место воспеванию шелеста листвы и журчания ручья пришли бы грохот железных дорог и шум завода.

Первые идеи использования шумов в музыкальных композициях и необходимости напряженного вслушивания в звучание города были высказаны итальянскими футуристами (Филиппо Томмазо Маринетти, Франческо Балилла Прателла) еще в начале столетия. В 1920-е же годы увлечение урбанистическими мотивами стало особенно массовым среди музыкантов. Жан Кокто, идейный вдохновитель группы «Шесть», в знаменитом манифесте «Петух и арлекин»¹⁴⁴ (1918) призывал молодых французских композиторов активно включаться в воплощение новых образов — писать «музыку повседневности», использовать элементы джаза, кабаре и цирковой музыки, и, конечно, больше наблюдать за работой заводов и машин. Словно откликнувшись на призывы Кокто, Артюр Онеггер написал «Пасифик 231. Симфоническое движение №1». Эта оркестровая пьеса, воспроизводящая движение локомотива класса 2-3-1 «Пасифик», стала безусловной эмблемой новых музыкальных увлечений. В середине 1920-х ее с большим успехом играли по всей Европе, включая СССР, где уже в 1931 году даже сняли «экспериментальную тонфильму» на эту музыку (студия «Союзкино», реж. М. Цехановский, дир. А. Гаук). Примечательно, что свой длинный и плодотворный путь композитора в кино Артюр Онеггер начал тоже с железнодорожной тематики — за год до создания «Пасифика» он написал увертюру к фильму «Колесо»¹⁴⁵ Абея Ганса (1922).

¹⁴⁴ Кокто Ж. Петух и Арлекин. Заметки вокруг музыки / Жан Кокто // Петух и Арлекин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре / сост., пер., послесл., комм. М. А. Сапонова. — Москва : Московская консерватория, литературное агентство «Прест», 2000. — С. 9–32.

¹⁴⁵ Главный герой фильма — машинист локомотива. Железная дорога играет ключевую роль в сюжете.

Коллеги Артюра Онеггера по группе «Шесть» тоже не оставались в стороне от модных веяний в искусстве — например, Дариус Мийо написал цикл из шести вокальных пасторалей «Сельскохозяйственные машины» (1919), а Франсис Пуленк — цикл фортепианных пьес «Прогулки» (1920-1926), где среди прочих есть пьесы «На самолете», «На велосипеде», «По железной дороге».

Источником вдохновения для европейских музыкантов, в особенности французских, были США — ведущая индустриальная держава межвоенного периода. Американская культура в сознании европейцев ассоциировалась прежде всего с небоскребами, заводами, автомобилями и разного рода механизмами. Именно в США достиг успехов терменвокс, а его конструктор Лев Термен активно сотрудничал с американскими музыкантами. Из США в Европу прибывали новаторские идеи еще в середине 1910-х годов: эксперименты Лео Орнстайна и Генри Кауэлла с кластерными звучания, с ритмом заинтересовали Белу Бартока, Арнольда Шёнберга и других видных музыкантов¹⁴⁶.

Там же, в США появились музыкальные сочинения (не шумовые), посвященные урбанистической тематике. По итогам своего пребывания в Нью-Йорке Генри Кауэлл написал пьесу для фортепиано, назвал ее «Динамическое движение» (1916), указал темп *allegro* и объявил, что в этой музыке отразил образ нью-йоркского метро¹⁴⁷.

Яркими и самобытными были индустриальные композиции советских композиторов в 1920-е годы. Оркестровый «Завод» Александра Мосолова (фрагмент неосуществленного балета «Сталь») с его потрясающе точным воспроизведением ритмики и тембровой палитры завода имел громкий успех во всем мире¹⁴⁸. Оригинальность Александра Мосолова этим не

¹⁴⁶ Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Б. Манулкина. — Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2010. С. 168.

¹⁴⁷ Ibid, с. 172.

¹⁴⁸ Schwarz B. Music and Musical Life in Soviet Russia. Enlarged Edition, 1917–1981 / Boris Schwarz. — Bloomington : Indiana University Press, 1982. P. 53.

исчерпывалась: незадолго до «Завода», в 1926 году, композитор написал другую пьесу во славу машин — «Тракторная бригада въезжает в колхозную деревню», тонкое сочетание народной песни с авангардными звучностями. Небольшая пьеса «Рельсы» для фортепиано Владимира Дешевого перекликается с «Динамическим движением» Кауэлла — не только по части программы, но и в ритмике.

С успешными крупными проектами, которые были бы способны тягаться с кинематографическими коллегами, дело обстоит сложнее. Образы города не раз оказывались в больших музыкальных сочинениях, например, балетов «Чудесный мандарин» Белы Бартока и «Болт» Дмитрия Шостаковича, но это лишь частичное взаимодействие с урбанистической темой. Справедливо будет сказать, что жанр большой симфонии в музыке даже вне рамок урбанизма переживает кризис в 1920-е годы, композиторы практически не обращаются к этому жанру, предпочитая камерные ансамбли, театральные произведения или циклы пьес.

В первые послереволюционные годы в искусстве РСФСР и СССР было множество диковинных музыкально-театральных проектов, но для данной работы наибольший интерес представляет «Симфония гудков» Арсения Аврамова.

Это был мегаломанский замысел во славу революции. По плану Аврамова с помощью «паровой гудковой магистрали», которая может перемещаться по городу, нужно было громогласно играть мелодию «Интернационала». Если гудковой магистрали нет, то нужно собирать огромные ресурсы флота и железных дорог¹⁴⁹. Гудковую магистраль, по всей видимости, так и не построили ни в одном городе СССР, потому как попытки исполнить «Симфонию» планировались с участием пушек, артиллерии, локомотивов и судов. Звездный час проекта Аврамова должен был состояться в Москве 1 мая 1922 года, однако триумф обернулся провалом. Проблема оказалась прежде всего в организации исполнения «Симфонии»:

¹⁴⁹ *Аврамов А.* Симфония гудков // Горн. — С. 110–111.

координаторы на крышах зданий растерялись, и все звуки «Интернационала» загудели одновременно, а поверх этого шума зазвонили колокола московских церквей¹⁵⁰.

Проект Аврамова и был попыткой создать «симфонию большого города» там, где ей полагалось быть — в музыке. Возможно, не только организация погубила этот проект, но и сама специфика слухового восприятия. В том виде, в котором Аврамов замыслил свою футуристическую симфонию — не с помощью гудковой магистрали, а усилиями армии и флота — ее невозможно реализовать без вреда для человека или без серьезных потерь в художественных качествах.

Во-первых, услышать такую симфонию как целостное произведение, по всей видимости, невозможно. Удаленность разных групп «оркестра» друг от друга не позволит слушателю следить за каждой партией, в зависимости от локации некоторые группы инструментов неизбежно окажутся вне поля слышания.

Во-вторых, если собрать всех «исполнителей» максимально близко друг к другу, то в таком случае звучание, скорее всего, превысит болевой порог человеческого уха. Акустике известно, что человеческий слух не может безболезненно воспринимать звуки свыше 130 дБ¹⁵¹, это громкость между взлетом воздушного лайнера на расстоянии 100 метров и стрельбой на дальнее расстояние, как его слышит стрелок¹⁵². Нетрудно сопоставить с этими величинами звучание одновременно локомотивных сигналов, паровозных гудков, артиллерийских выстрелов и церковных колоколов на расстоянии нескольких сотен метров.

¹⁵⁰ Власова Е. С. 1948 год в советской музыке. Документированное исследование / Е. С. Власова. — Москва : Классика–XXI, 2010. С. 17.

¹⁵¹ Howard D. M. Acoustics and Psychoacoustics / David M. Howard and Jamie A. S. Angus / Fifth Edition. — New York & London : Routledge, 2017. P. 90.

¹⁵² Ibid, p. 92.

В данной работе уже было сказано о разных явлениях, которым кинематограф научился у музыки, и симфония большого города стала одним из самых ярких таких явлений.

Во вступительной статье к книге *The City Symphony Phenomenon* (2019) Стивен Джейкобс и соавторы заявляют, что представители жанра довольно тесно взаимодействуют с одноименной музыкальной формой, заимствуя общую структуру, контрапункт, оперирование ритмом. Развернутая аргументация в книге не представлена, поэтому далее попытаюсь подтвердить или опровергнуть этот тезис на примере нескольких ярких представителей жанра, созданных в 1920-е годы:

- «Манхэттен» (реж. Пол Стрэнд, Чарльз Шилер, 1921)
- «Ничего кроме времени» (реж. Альберто Кавальканти, 1926),
- «Берлин: симфония большого города» (*Fox Europa Film*, реж. В. Руттман, 1927),
- «Человек с киноаппаратом» (ВУФКУ, реж. Д. Вертов, 1929).

Первая *city symphony* была короткометражной — это фильм «Манхэттен» (1921) Пола Стрэнда и Чарльза Шилера. Картина длится около десяти минут и представляет собой скорее симфоническую поэму по образцу, к примеру, произведений Рихарда Штрауса: в основе «Манхэттена» лежат стихотворения Уолта Уитмена, посвященные Манхэттену, и строки этих стихотворений авторы фильма поместили в интертитры¹⁵³. Несмотря на то, что «Манхэттен» по формату является скорее этюдом к полнометражным симфониям, он постулировал важные черты жанра:

— Скромное место горожанина в сравнении с городом (в «Манхэттене» фигуры рабочих на стройках, прохожих на улицах сняты таким образом, чтобы максимально подчеркнуть помпезность и масштабность архитектуры);

— Отсутствие литературного нарратива;

¹⁵³ Тексты интертитров были проверены по онлайн-собранию стихотворений Уитмена. — [Электронный ресурс] URL: whitmanarchive.org.

— Обязательная демонстрация работы современных механизмов, заводов, железных дорог¹⁵⁴.

Безусловно главным фильмом в жанре признан «Берлин — симфония большого города» (1927) Вальтера Руттмана. Эта картина и дала название всему жанру, а также задала фабулу многих подобных фильмов: день из жизни города от утра до поздней ночи. Конструкция фильма Руттмана позволяет исследователям говорить о связях кинематографического жанра с музыкальным. Вполне вероятно, что при компонировании отснятого материала Вальтер Руттман мог руководствоваться строением симфонии XIX века. Во-первых, фильм снят в пяти актах — на языке симфонии это означает пять частей. Такую конфигурацию жанра часто можно встретить у разных композиторов, начиная с Бетховена (Симфония №6 «Пасторальная»). Немецкий исследователь Константин Флорос в книге, посвященной судьбе жанра во времена Густава Малера¹⁵⁵, приводит целый ряд пятичастных симфоний: «Фантастическая симфония» Гектора Берлиоза, Симфония №3 «Рейнская» Роберта Шумана, Симфония №3 Петра Чайковского (вдохновленная, как замечает Флорос¹⁵⁶, «Рейнской» симфонией Шумана) и Симфония №1 «Титан» Малера. Присутствие в этом перечне Малера вызывает вопрос, ведь композитор в конечном итоге оставил симфонию четырехчастной, отказавшись от *Blumine*.

Кроме чисто структурной связи, с пятичастными музыкальными симфониями фильм Руттмана роднит и программа. Почти все приведенные выше симфонии полностью или в одной из частей («Фантастическая» Берлиоза) посвящены отношения человека с окружающей средой. Разумеется, в XIX веке это были природные ландшафты, но в 1920-е на смену парадигме «человек и природа» пришла парадигма «человек и город».

¹⁵⁴ *Mennel B. Cities and Cinema.* — New York : Routledge, 2008. P. 9.

¹⁵⁵ *Floros C. Gustav Mahler and the Symphony of the 19th Century.* — Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2014. — P. 34–36.

¹⁵⁶ *Ibid*, p. 36.

Каждый из пяти актов фильма по темпу событий и монтажа тоже может быть сопоставлен с частью симфонического цикла:

— I акт — первая, титульная часть симфонии (виды Берлина без людей, начало рабочего дня, первые поезда) примерно соответствует по сути первой части Шестой симфонии Бетховена («Пробуждение радостных чувств по прибытии в деревню»), но по форме больше похожа на начало «Фантастической симфонии» Берлиоза или Первой симфонии Малера (если все же оставить ее в перечне, предложенной Констаном Флоросом): длинное медленное вступление, а затем динамичное сонатное *allegro*.

— II и III акты — два скерцо (начало офисной работы, учебного дня школьников, активное движение автомобилей, утренние газеты; к концу акта — полдень). Подобное распределение частей можно увидеть у Шумана или у Чайковского: два подряд скерцо в Третьей симфонии Шумана или две быстрых части (не подряд, через медленную) в Третьей симфонии Чайковского; в «Фантастической симфонии» Берлиоза тоже две подвижные жанровые части (вальс и марш) расположены вокруг медленной;

— IV акт приближается по функции и темпу к обязательной медленной части симфонии, хотя не полностью (при переводе с языка одного искусства на другой потери, приобретения и любые трансформации неизбежны) — обеденный перерыв, приостановка работы, снова возвращение к динамичному движению, конец рабочего дня; в качестве коды — послерабочий досуг.

— V акт — быстрый финал (ночная жизнь — не менее насыщенная, чем дневная, — кабаре, кинотеатры, уличные огни, автомобили).

К фильму также была заказана оркестровая партитура — музыку к «Берлину» написал Эдмунд Майзель. Его симфония к фильму Рутмана очень впечатлила Сергея Эйзенштейна, так что к берлинской премьере

«Броненосца Потемкина» режиссер заказал Майзелю к нему музыку¹⁵⁷. Сегодня именно она сопровождает большинство версий фильма в свободном доступе.

Более близко к традиционной конструкции симфонии не подошел никто из авторов симфоний большого города, чем Вальтер Руттман. В 1929 году он создал уже звуковую симфонию — «Мелодия мира», — однако ее статус среди кинематографических симфоний не сравним со статусом «Берлина». В 1930 году Вальтер Руттман выпустил аудиопроизведение под названием *Weekend*¹⁵⁸. В нем собраны записи музыки, которую можно было услышать на городских улицах, диалоги случайных людей, шумы. Для Руттмана с его синестетическим подходом к кино и музыке это наиболее близкий аналог «Берлину» — если можно так сказать «неигровая», «документальная» музыка.

Среди европейских картин в жанре симфонии одним из ранних можно отметить «Ничего кроме времени» Альберто Кавальканти, однако этот фильм едва ли может быть отнесен к жанру симфонии большого города. Стивен Джейкобс и соавторы утверждают, что современники и не воспринимали эту картину как симфонию, но только до выхода «Берлина» Вальтера Руттмана в 1927 году. Обнаружив, что оба фильма выстроены по одной и той же сюжетной канве (утро — начало рабочего дня — день — вечер — ночь), кинокритики заговорили о том, что «Ничто кроме времени» тоже можно рассматривать в рамках жанра *city symphony*¹⁵⁹. Фильм Руттмана, о котором речь шла выше — это эталон жанра, в сравнении с ним будет нетрудно привести несколько аргументов в пользу того, что «Ничего кроме времени»

¹⁵⁷ Трошин А. «Броненосец Потемкин». Берлинская премьера 2005 года // Киноведческие записки, №72, 2005. — [Электронный ресурс] URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/347>.

¹⁵⁸ Georgen J. Film wird Musik...: Avantgardefilme der zwanziger Jahre // Neue Zeitschrift für Musik, vol. 156, No. 4. Juli-August 1995. S. 14.

¹⁵⁹ The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity between the Wars / ed. by S. Jacobs, A. Kinik, E. Hielscher. — New York : Routledge, 2019. P. 11.

не является симфонией большого города в чистом виде, а только носит некоторые черты жанра.

Во-первых, это постановочное кино с несколькими вкраплениями документальных съемок¹⁶⁰. В картине есть действующие лица и их исполняют актеры, загримированные в соответствии с традициями французского игрового кино 1920-х годов. Во-вторых, фильм сосредоточен куда больше на парижанах, чем на самом Париже, на маленьких частных историях, а не на архитектуре, улицах и транспорте города. В-третьих, в картине слишком большое количество текста, которое Кавальканти предлагает зрителям изучать, чтобы дать правильную оптику восприятия (не зря некоторые исследователи называют фильм «кинопоэмой»¹⁶¹). Указания времени суток, подчеркивание нарко- и алкозависимостей персонажей в кадре или высказывание эстетических установок: например, что картины пойманных мгновений оживают только в движении, для этого снят фильм. Внушительная часть этих интертитров не нужна зрителю, она только заставляет глаз «спотыкаться», но не сообщает важной для просмотра информации. Например, показывая крупным планом главную героиню, Кавальканти внутрь кадра ставит титр «La fille» (фр. *Девушка*), а демонстрируя случайного молодого человека, вышедшего на балкон, показывает «Un homme» (фр. *Мужчина*). Обозначение времени суток тоже излишне, ведь оно следует из хронологии событий и сочетания света и теней на экране.

Наличие текста тем не менее не является аргументом в пользу несимфоничности и — шире — не музыкальности фильма. В истории музыки есть прекрасный пример симфонии с текстом, на премьере даже предполагалось чтение этого текста — «Фантастическая симфония» Берлиоза. Однако же главным в фильме Кавальканти является выстраивание

¹⁶⁰ Ibid, p. 11.

¹⁶¹ The Oxford Dictionary of Film Studies / ed. by Annette Kuhn and Guy Westwell. — Oxford University Press, 2020. P. 210.

вполне литературного нарратива: режиссер не абстрагируется от того смысла, который объекты и люди имеют в повседневной жизни, он просто поэтизирует их на языке кинематографа. Так что перед нами пример фильма-романа, фильма-поэмы, но не фильма-симфонии.

Тем же путем, что и Вальтер Руттман — «от кино-глаза к радио-глазу»¹⁶² — двигался Дзига Вертов. Сперва в 1929 году он выпустил немой фильм «Человек с киноаппаратом», а в следующем 1930 году снял звуковой фильм «Энтузиазм. Симфония Донбасса». В рамках данной работы рассматриваются только немые фильмы, поэтому ограничимся «Человеком с киноаппаратом».

В титрах Вертов указывает, что это экспериментальный шаг по созданию международного абсолютного языка кино — полностью свободного от языка театра и литературы. От языка музыки Вертов свой фильм не освобождает, а даже наоборот — подчеркивает принадлежность своей картины к «визуальной музыке»¹⁶³. Режиссер демонстрирует в прологе оркестр, замерший в ожидании дирижерского аффтакта, и сразу за вступлением музыкантов начинается разворачиваться кинематографическое повествование. В финале образ оркестра возникает снова: на экране то последовательно, то наложением показаны звучащие музыкальные инструменты (фортепиано, баян), бармен играет мелодию на звенящих пустых бутылках и также «звонко» смеется молодая девушка. Однако внутри этой оркестровой «рамки» Вертов не придерживается музыкальной формы. Очевидно, для него «симфония» — созвучие в широком смысле. Образы города сосуществуют на экране подобно тому, как в симфоническом оркестре сосуществуют инструменты, и в таком случае Дзига Вертов, в отличие от Викинга

¹⁶² Название одной из статей Дзига Вертова, посвященных переходу к звуковому кино.

¹⁶³ В статье «Человек с киноаппаратом» Дзига Вертов упоминает мнение критиков, которые назвали фильм «опытом визуальной музыки, зрительного концерта», но сам дистанцируется от такой интерпретации и убеждает зрителя/читателя только в том, что его фильм полностью свободен от языка театра и литературы. (*Вертов Д.* Человек с киноаппаратом // Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы. — Москва : Искусство, 1966. С. 109)

Эггелинга¹⁶⁴, все же реализует кинематографическую «оркестровку». Объекты, захваченные «киноглазом», показывают всевозможные виды чистого движения: механизмы крутятся в прямом движении и в реверсе; люди то показаны улыбающимися в стоп-кадре, то смеющимися в движении; длина некоторых кадров достигает менее одной секунды¹⁶⁵ — по виртуозности исполнения для музыканта это сопоставимо с финалом первого фортепианного концерта Дмитрия Шостаковича. «Музыкальное произведение состоит из ряда звуков разной высоты и разного тембра, т.е. звуков высоких и звуков низких. Эти звуки соединены в группы, группы находятся в известном соотношении к другу. Больше ничего в музыкальном произведении нет», — говорит философ Виктор Шкловский, имея в виду, что музыка — это чистая форма, как ее определил еще Кант. Музыка есть чистая форма и чистое движение — эту идею и мог почерпнуть в музыкальном искусстве Дзига Вертова для монтажа своего «Человека с киноаппаратом».

Итак, «симфония большого города» — действительно самобытный феномен в истории кинематографа. Как показал анализ в данном параграфе, такие фильмы в реальности имеют мало общего с композицией музыкальной симфонии (кроме «Берлина» Вальтера Рутtmана), однако несомненно авторы их взяли от музыкального жанра идею созвучия разных инструментов (в данном случае инструментами выступают объекты городского пространства), и на основе этой идеи развили собственный жанр с комплексом узнаваемых черт:

— Композиция охватывает жизнь города в пределах суток, при этом единый литературный нарратив отсутствует;

— Фильм сосредоточен на объектах; объективируются и люди;

— Постоянный «состав оркестра»: железная дорога, завод, трамвай, автомобиль, толпа людей, высокие здания, движущийся механизм.

¹⁶⁴ См. п. 2.1. данной работы.

¹⁶⁵ *Turvey M. Kaufman and Kopalin's Moscow // The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity between the Wars / ed. by S. Jacobs, A. Kinik, E. Hielscher. — New York : Routledge, 2019. P. 81.*

— Скромное использование текста. В сравнении с игровыми фильмами и за редкими исключениями¹⁶⁶ в симфониях крайне мало используются интертитры — у Вертова их нет совсем, у Рутмана используются только для отделения актов фильма.

В истории музыки случалось, что жанр, придя из другого искусства (чаще из литературы) — например, поэма или рапсодия — адаптировались к новым условиям, обрастали новым комплексом средств выразительности и совершенно естественно продолжали существовать. Такой же случай выделяется и в истории кино: симфония получила новое подданство в кинематографе и счастливо прожила в нем до своего музыкального ренессанса в 1930-е годы.

¹⁶⁶ *Hielscher E. Von Barys and von Maydell's De Stad die nooit rust // The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity between the Wars / ed. by S. Jacobs, A. Kinik, E. Hielscher. — New York : Routledge, 2019. P. 140.*

Заключение

На рубеже XIX-XX веков человечество еще не определилось с тем, что из себя представляет кинематограф — блажь изобретателей или серьезных прорыв в культуре? Одни люди относились к новому феномену с опаской, как к проявлению стремительно несущегося технического прогресса¹⁶⁷, другие горячо приветствовали изобретение киноаппарата и принялись живо развивать производство «движущихся картинок». Когда же стало понятно, что кино с человечеством остается всерьез и надолго, появились вопросы — искусство это или развлечение¹⁶⁸? В чем состоит специфика кино? Чем оно должно отличаться от старших искусств — театра, литературы, фотографии, а чем может у них научиться? За первые тридцать лет XX века кино училось у фотографии быть движущимся слепком с реальности; у театра и литературы училось постановке и рассказыванию историй. В 1920-е годы настал черед активно учиться у музыки быть абстрактным и универсальным искусством.

Справедливости ради, музыка была с кино всегда — по меньшей мере в качестве сопровождения киносеансов¹⁶⁹. В данной работе было показано, что опера, как старшее искусство, с первых игровых фильмов делилась с кинематографом сюжетами, сценариями (либретто) и даже костюмами. Позже опера стала подсказывать кинокомпозиторам стратегии для создания оркестровых партитур к фильмам; и сами кинокартины к середине 1920-х годов нередко стали приближаться к оперному хронометражу, а иной раз и в несколько раз превышать его.

¹⁶⁷ *Elsaesser Th.* Film History and Visual Pleasure: Weimar Cinema // Cinema History. Cinema Practice / ed. by P. Mellencamp, Ph. Rosen. — Los Angeles : The American Film Institute, 1984. P. 77.

¹⁶⁸ Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908–1919). Каталог. / сост. В. Иванова, В. Мыльникова, С. Сковородникова, Ю. Цивьян, Р. Янгиров. — Москва : Новое литературное обозрение, 2002. С. 343.

¹⁶⁹ *Marks M.* Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895–1924. — New York : Oxford University Press, 1997. P. 3.

Абстрактное кино, расцвет которого пришелся на 1920-е годы, показало, что «чистая музыка» может многое дать «чистому кино». Увлечение абстрактными формами, попытки передать движение чистых форм в изобразительном искусстве приводило художников и кинематографистов к изучению музыки — универсального языка искусства. В анимации художникам удалось действительно воплотить типовые музыкальные формы — во второй главе данной работы были показаны образцы кино, снятого в сложной трехчастной форме, в сонатной форме. Кроме того, вдохновленный музыкой в кино сформировался собственный жанр неигрового кино — симфония большого города. Анализ нескольких ярких произведений в этом жанре показал, что в целом они немного общего имеют с музыкальной симфонией, однако основные идеи — работа с формами, движением, с инструментовкой — были заимствованы именно из нее.

В данном исследовании не были затронуты вопросы взаимодействия немого кино и балетного искусства. Они тоже представляются достаточно обширными, хотя бы в связи с творчеством Чарльза Чаплина, которого Виктор Шкловской в одной из своих статей сравнил с премьером среди танцевального ансамбля¹⁷⁰.

С приходом звука в кинематограф его связи с музыкой стали только укрепляться. Появилось больше возможностей для выстраивания музыкальной драматургии фильмов, ведь теперь музыка записывалась на одной пленке с фильмом, а значит, требовала меньше сил и ресурсов на свое исполнение; на новом уровне расцвели произведения абстрактной анимации, созданные по заветам Вальтера Рутмана для уже существующих музыкальных произведений. Дальнейшей областью исследований связей музыкальной композиции и кинематографической могут стать произведения раннего звукового кино, такие как, например, хорроры студии Universal

¹⁷⁰ Шкловский В. Б. Чаплин // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. / ред. Б. М. Эйхенбаума ; пред. К. И. Шутко, комм. С. Д. Гуревича и др. — Москва : Альма Матер, Академический проспект, 2016. С. 24.

(«Дракула», «Мумия» и другие), сценарии которых поразительным образом напоминают либретто больших опер XIX века.

Список литературы

1. *Arfini M. T.* Abstract Film as Viewable Music: Early Experiments of Hans Richter, Walther Ruttmann and Oskar Fischinger / Maria Teresa Arfinic // *Music in Art*, vol. 38, No. 1–2, Images of Music-Making and Cultural Exchange between the East and the West (Spring-Fall 2013) — P. 213–222.
2. *Altman R.* The Silence of the Silents / Rick Altman // *The Musical Quarterly*, vol. 80, No. 4, 1996. — P. 648–718.
3. *Aufderheide P.* *Documentary Film: A Very Short Introduction* / Patricia Aufderheide. Oxford University Press, 2007. — 158 [11] p. — ISBN: 978-0-19-518270-5.
4. *Balthazar S. L.* The Forms of Set Pieces / Scott L. Balthazar // *The Cambridge Companion to Verdi* / ed. by. S.L. Balthazar. — Cambridge University Press, 2004. — P. 47–68.
5. *Bartig K.* Restoring Pushkin: Ideology and Aesthetics in Prokofiev's Queen of Spades / Kevin Bartig // *The Journal of Musicology*, vol. 27, No. 4, Fall 2010. — P. 460–492.
6. *Bordwell D.* The Musical Analogy / David Bordwell // *Yale French Studies*, Cinema/Sound, № 60, 1980. — P. 141–156.
7. *Bribitzer-Stull M.* *Understanding the Leitmotif: from Wagner to Hollywood Film Music* / Matthew Bribitzer-Stull. — Cambridge (UK) : Cambridge University Press, 2015. — 331 [24] p.
8. *Brockmann S.* *A Critical History of German Film* / Stephen Brockmann. — Rochester : Camden House, 2010. — 522 p. — ISBN 978-1-57113-468-4.
9. *Bruce Elder R.* *Harmony and dissent: film and avant-garde art movements in the early twentieth century* / R. Bruce Elder. — Wilfrid Laurier University Press, 2008. — 480 p. — ISBN 978-1-55458-028-6.
10. *Bullerjahn C.* Von der Musik zur Filmmusik: Stummfilm-Originalkompositionen der zwanziger Jahre / Claudia Bullerjahn

- // Musik der zwanziger Jahre / hrsg. von W. Keil. — Georg Olms Verlag, 1996. — S. 281–316.
11. *Cavendish Ph.* The Hand That Turns the Handle: Camera Operators and the Poetics of the Camera in Pre-Revolutionary Russian Film / Philip Cavendish // *The Slavonic and East European Review*, vol. 82, No. 2, April 2004. — P. 201–245.
 12. *Cook M.* Visual Music in Film, 1921-1924: Richter, Eggeling, Ruttmann / Malcolm Cook // *Music and Modernism*; ed. by Charlotte de Mille. — Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2011. — P. 206–228.
 13. *Dahlhaus C.* Richard Wagner's Music dramas / Carl Dahlhaus ; translated from German by M. Whittall. — Cambridge (UK) : Cambridge University Press, 1979. — 161 p. — ISBN 0-521-22397-0.
 14. *Elsaesser Th.* Film History and Visual Pleasure: Weimar Cinema / Thomas Elsaesser // *Cinema History. Cinema Practice* / ed. by P. Mellencamp, Ph. Rosen. — Los Angeles : The American Film Institute, 1984. — ISBN 0-89093-592-0. — P. 47–84.
 15. *Elsaesser Th.* Metropolis / Thomas Elsaesser. — London: British Film Institute Publishing, 2000. — 87 p. — ISBN 0-85170-777-7.
 16. *Everist M.* Jacques Offenbach the music of the past and the image of the present / Mark Everist // *Music, Theater, and Cultural Transfer: Paris, 1830–1914*. Edited by Annegret Fauser and Mark Everist. — Chicago and London : The University of Chicago Press. — P. 72–98.
 17. *Finocchiaro F.* *Im Anfang war der Rhythmus*: Aesthetic Abstractions in the Film Music Composition of the 1920s / Francesco Finocchiaro // *Principles of Music composing: ration versus intuitio*. 17th Music Theory Conference, Vilnius, 8-10 November 2017 / ed. by R. Janeliauskas. — Vilnius : Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2017. — P. 145–154.
 18. *Floros C.* Gustav Mahler and the Symphony of the 19th Century / Constantin Floros: translated from the German by Neil K. Moran. —

- Frankfurt am Main : Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften. — 2014. — 397 [9] p. — ISBN 978-3-653-02427-2.
19. *Georgen J.* Film wird Musik...: Avantgardefilme der zwanziger Jahre / Jeanpaul Georgen // Neue Zeitschrift für Musik, vol. 156, No. 4, Juli-August 1995. — S. 10–15.
20. *Giroud V.* French Opera: A Short History / Vincent Giroud. — New Haven And London : Yale University Press. — 366 [9] p.
21. *Hoffmann J.* Hans Richter: Constructivist Filmmaker / Justin Hoffmann // Hans Richter: Hans Richter: activism, modernism, and the avant-garde / edited by Stephen C. Foster. — Cambridge (USA) : The MIT Press, 1998. — P. 72–92. — ISBN 0-262-06196-1.
22. The City Symphony Phenomenon: Cinema, Art, and Urban Modernity between the Wars / ed. by S. Jacobs, A. Kinik, E. Hielscher. — New York : Routledge, 2019. — 341 [17] p. — ISBN: 978-1-315-61998-9.
23. *Henzel C.* Wagner und Filmmusik / Christoph Henzel // Acta Musicologica, Vol. 76, Fasc. 1, 2004. — P. 89–115.
24. *Howard D. M.* Acoustics and Psychoacoustics / David M. Howard and Jamie A. S. Angus / Fifth Edition. — New York & London : Routledge, 2017. — 510 p. — ISBN: 978-1-315-71687-9.
25. *Hutchinson P.* Where to begin with city symphonies. A beginner's path through the dizzying urban documentaries known as city symphonies / Pamela Hutchinson // BFI, 1 September 2017. — [Электронный ресурс] URL: <https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-with-city-symphonies> (дата обращения 09.05.2023).
26. *Kolaja J.* Berlin, the Symphony of a City as a Theme of Visual Rhythm / Jiri Kolaja, Arnold W. Foster // The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 23, No. 3, 1965. — P. 353–358.
27. *O'Konor L.* Viking Eggeling 1880-1925. Artist and film-maker life and work / Louise O'Konor; translated. by Catherine G. Sundström and Anne Bibby. — Stockholm : Almqvist & Wiksell, 1971. — 304 p.

28. *Pollmann I.* Vitalism and Abstraction Rhythm and Non-Organic Life from Hans Richter to Sergei Eisenstein / Inga Pollmann // *Cinematic Vitalism*. — Amsterdam University Press, 2018. — P. 47–96.
29. *Langford J.* The symphonies / Jeffrey Langford // *The Cambridge Companion to Berlioz* / ed. by P. Bloom. — Cambridge (UK) : Cambridge University Press, 2000. — P. 86–103.
30. *Marks M.* Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895-1924 / Martin Miller Marks. — New York : Oxford University Press, 1997. — 303 [16] p.
31. *Mennel B.* Cities and Cinema / Barbara Mennel. — New York : Routledge, 2008. — 245 [10] p. — ISBN 978-0-203-01560-5.
32. *Mueller A.* Listening for Wagner in Fritz Lang's *Die Nibelungen* / Adeline Mueller // *Wagner & Cinema* / ed. by J. Joe and S. L. Gilman. — Indiana University Press, 2010. — P. 85–110.
33. *Levin D.* Richard Wagner, Fritz Lang, and The Nibelungen: The Dramaturgy of Disavowal. — Princeton (New Jersey) : Princeton University Press, 1998.
34. *Rogers S.* Form, Program, and Metaphor in the Music of Berlioz / Stephen Rodgers. — New York : Cambridge University Press, 2009. — 189 p. — ISBN 978-0-511-50863-9.
35. *Senelick L.* Jacques Offenbach And The Making Of Modern Culture / Laurence Senelick. — Cambridge : Cambridge University Press, 2017. — 354 [12] p.
36. *Senelick L.* Outer Space, Inner Rhythms: the concurrences of Jules Verne and Jacques Offenbach / Laurence Senelick // *Nineteenth Century Theatre & Film* 30/1 — P. 1–10.
37. *Singer Kovács K.* Georges Méliès and the "Féerie" / Katherine Singer Kovács // *Cinema Journal*, Autumn, 1976, vol. 16, No. 1, Autumn, 1976. P. 1–13.

38. *Schwarz B.* Music and Musical Life in Soviet Russia. Enlarged Edition, 1917–1981 / Boris Schwarz. — Bloomington : Indiana University Press, 1982. — 722 p. — ISBN 0-253-33956-1.
39. *Taberham P.* Lessons in Perception: The Avant-Garde Filmmaker as Practical Psychologist / Paul Taberham. — New-York : Berghahn Books, 2018. — 213 p.
40. *Tsivian Y.* Early Cinema in Russia and Its Cultural Reception / Yuri Tsivian. — Chicago University Press, 1998. — 296 p. — ISBN 978-0-226-81426-1.
41. *Williams A.* Structures of Narrativity in Fritz Lang's «Metropolis» / Alan Williams // Film Quarterly, Vol. 27, No. 4, Summer, 1974. — P. 17–24.
42. *Youngblood D. J.* Early Russian Cinema 1908-1919 / Denis J. Youngblood // The Russian Cinema Reader. Volume One: 1908 to the Stalin Era; ed. by Rimgaila Salys. — Boston : Academic Studies Press, 2013. — P. 14–31.
43. Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema / ed. by D. Goldmark, L. Kramer, R. Leppert. — Los Angeles : University of California Press, 2007. — 324 [7] p. — ISBN 978-0-520-25070-3.
44. The Oxford History of World Cinema / ed. by G. Nowell-Smith. — Oxford University Press, 1996. — 824 p.
45. The Oxford Dictionary of Film Studies / ed. by Annette Kuhn and Guy Westwell. — Oxford University Press, 2020. — ISBN: 978-0-191-87085-9.
46. The Promise of Cinema: German film theory, 1907–1933 / ed. by A. Kaes, N. Baer, M. Cowan. — Oakland : University of California Press, 2016.
47. The Sounds of Early Cinema / ed. by R. Abel and R. Altman. — Bloomington : Indiana University Press, 2001. — 327 p.
48. Wagner & Cinema / ed. by J. Joe and S. L. Gilman. — Indiana University Press, 2010. — 487 p.
49. *Авраамов А.* Симфония Гудков // Горн, №9, 1923. — С. 109–116.
50. *Айснер Л.* Демонический экран / Лотте Айснер; пер. с нем. К. Тимофеевой. — Москва : Rosebud Publishing ; Пост Модерн Текнолоджи, 2010. — 240 с., ил.

51. *Андреев А.* Белая магия Жоржа Мельеса / Андрей Андреев // Журнал «Сеанс» №49/50, 2011. — [Электронный ресурс] URL: <https://seance.ru/articles/melies-150/>.
52. *Арановский М. Г.* Симфонические искания: проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Исследовательские очерки / М. Г. Арановский. — Ленинград : Советский композитор, 1979. — 286 с.
53. *Беленький И. В.* История кино: киносъёмки, кинопромышленность, киноискусство. — Москва : Альпина Пабlishер, 2019.
54. *Вагнер Р.* Произведение искусства будущего / Рихард Вагнер // Избранные работы / сост. и коммент И. А. Барсовой и С. А. Ошерова ; вступит. ст. А. Ф. Лосева ; пер. с нем. — Москва : Искусство, 1978. — С. 142–261.
55. *Вагнер Р.* Опера и драма / Рихард Вагнер // Избранные работы / сост. и коммент И. А. Барсовой и С. А. Ошерова ; вступит. ст. А. Ф. Лосева ; пер. с нем. — Москва : Искусство, 1978. — С. 262–493.
56. *Вертов Д.* Человек с киноаппаратом // Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы / сост., вст. ст. и прим. С. Дробашенко. — Москва : Искусство, 1966. — С. 106–109.
57. *Вишневский В. Е.* Художественные фильмы дореволюционной России. — Москва : Госкиноиздат, 1945. — 192 с.
58. *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке. Документированное исследование / Е.С. Власова. — Москва : Классика-XXI, 2010. — 456 с., ил. — ISBN 978-5-89817-323-4.
59. *Гинзбург С. С.* «Торговый дом И. Н. Ермольева». Лучшие русские художественные фильмы // Кинематография дореволюционной России [Электронный ресурс] URL: <https://charaev.media/articles/12273> (дата обращения 15.05.2023).

60. *Гликман И. Д.* Мейерхольд и музыкальный театр / И. Д. Гликман. — Ленинград : Советский композитор, 1989. — 352 с., ил. — ISBN 5-85285-093-4.
61. *Груцынова А. П.* Опера и кинематограф: встреча в начале XX века («Пиковая дама», 1910) // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. №3 (68). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/opera-i-kinematograf-vstrecha-v-nachale-xx-veka-pikovaya-dama-1910> (дата обращения: 16.05.2023).
62. *Деллюк Л.* Фотогения / Луи Деллюк; пер. с фр. Т.И. Сорокина, пред. Ю. Потехина. — Москва : Новые вехи, 1924. — 164 с.
63. *Зольников М. Е.* Зигфрид в художественно-музыкальном контексте немецкого кино 1920-х («Нибелунги» Фрица Ланга) / М.Е. Зольников // Современные проблемы науки и образования. — 2015. — № 2–1. [Электронный ресурс] URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=20679> (дата обращения: 28.03.2023).
64. *Иоффе И.И.* Синтетическая история искусств: введение в историю художественного мышления / И.И. Иоффе. — Ленинград : ОГИЗ ЛЕНИЗОГИЗ, 1933. — 568 [2] с., ил.
65. *Кириллина Л. В.* Бетховен: жизнь и творчество. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 т. / Л. В. Кириллина. — Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. — Т.1. — ISBN 978-5-89598-217-4.
66. *Кокто Ж.* Петух и Арлекин. Заметки вокруг музыки / Жан Кокто // Петух и Арлекин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре / сост., пер., послесл., комм. М.А. Сапонова. — Москва : Московская консерватория, литературное агентство «Прест», 2000. — С. 9-32.
67. *Корте Г.* Введение в системный киноанализ с примерами исследований на материале фильмов «Забриски Пойнт» (Антониони, 1969), «Мизери» (Райнер, 1990), «Список Шиндлера» (Спилберг, 1993), «Ромео и

- Джюльетта» (Луман, 1996) / авторы исслед. П. Дрекслер, Г. Кортс, Г.-П. Роденберг, Й. Тиле; пер. с нем. М. Юдсон, Е. Смирновой (ч. вторая, гл. II, III); науч. ред. И. Кушнарева; предисл. А. Павлова; Нац. исслед. университет «Высшая школа экономики». — 2-е изд. — Москва : Издательский дом Высшей школы экономики, 2020. — 360 с. — (Исследования культуры). — ISBN 978-5-7598-2120-5.
68. *Кракауэр З.* Жак Оффенбах и Париж его времени / Зигфрид Кракауэр ; пер. с нем. С. Шлапоберской. — Москва : Аргграф, 2000. — 416 с.
69. *Мазель Л. А.* Строение музыкальных произведений: монография / Л. А. Мазель. — Москва : Музыка, 1979. — 528 с.
70. *Мазин В. А.* «Энтузиазм: Симфония Донбасса». Как Дзига Вертов создал гимн музыке шума и человеку-машине / В.А. Мазин // Журнал «Нож», 27.10.2021 [Электронный ресурс] URL: <https://knife.media/club/donbass-symphony> (дата обращения 01.05.2023).
71. *Манулкина О. Б.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Б. Манулкина. — Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2010. — 784 с., ил. — ISBN 978-5-89059-137-1.
72. *Ницше Ф.* Казус Вагнер. Проблема музыканта / Фридрих Ницше // Сочинения в 2-х томах. Том 2 / Составитель, редактор и автор примечаний К. А. Свасьян; [пер. с нем. Ю. М. Антоновского, Н. Полилова, К. А. Свасьяна, В. А. Флёровой]. — Москва : Мысль, 1990. — С. 526-555.
73. *Порфирьева А. Л.* Русская символистская трагедия и мифологический театр Вагнера / А.Л. Порфирьева [Электронный ресурс] URL: https://www.academia.edu/6072265/Русская_символистская_трагедия_и_мифологический_театр_Вагнера (дата обращения 04.05.2023).
74. *Разлогов К. Э.* Мировое кино. История искусства экрана / К.Э. Разлогов. — Москва : Эксмо, 2011. — 688 с., ил. — ISBN 978-5-699-38674-1.

75. *Раку М. Г.* Вагнер. Путеводитель / М.Г. Раку. — Москва: Издательский дом «Классика-XXI», 2007. — 320 с., ил., компакт-диск. — (Легенды и бренды классической музыки). — ISBN 978-5-89817-206-0.
76. *Садуль Ж.* Всеобщая История Кино. Том 1: Изобретение кино 1832–1897. Пионеры кино (от Мельеса до Патэ) 1897–1909 / Жорж Садуль / под общ. ред. С.И. Юткевича. — Москва : Искусство, 1958. — 610 с.
77. *Садуль Ж.* Всеобщая История Кино. Том 3: Кино становится искусством 1914-1920 / Жорж Садуль / под общ. ред. С.И. Юткевича. — Москва : Искусство, 1961.
78. *Сергеева Т.* «Пиковая дама»: что снится человеку... (Из опыта обращений русских режиссеров к пушкинской повести) // Киноведческие записки. 1999. № 42. [Электронный ресурс] URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/print/sendvalues/793/> (дата обращения 10.05.2023)
79. *Трошин А.* «Броненосец Потемкин». Берлинская премьера 2005 года / А. Трошин // Киноведческие записки, №72 (2005) [Электронный ресурс] URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/347/> (дата обращения 05.05.2023)
80. *Тюлин Ю. Н.* Произведения Чайковского. Структурный анализ / Ю. Н. Тюлин. — Москва : Музыка, 1973. — 273 с.
81. *Тынянов Ю. Н.* Кино—Слово—Музыка / Ю. Н. Тынянов // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. / ред. Б. М. Эйхенбаума ; пред. К. И. Шутко, комм. С. Д. Гуревича и др. — Москва : Альма Матер, Академический проспект, 2016. — С. 85–90.
82. *Ханжонков А.* Дореволюционные инсценировки кинопроизведений А. С. Пушкина / Александр Ханжонков // Искусство кино, № 2, Февраль 1937. — С. 39–41. [Электронный источник] URL: <https://chapaev.media/articles/5317> (дата обращения 11.05.2023)

83. *Холопов Ю. Н.* Гармония: теоретический курс: учебник / Ю. Н. Холопов. — Санкт-Петербург : Издательство «Лань», 2003. — 544 с., ил. — ISBN 5-8114-0516-2.
84. *Штраус Р.* Предисловие / Рихард Штраус // Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке; пер., ред., вст. статья и комм. С. Горчакова. Том 1. — Москва : Музыка, 1972.
85. *Эйзенштейн С. М.* Четвертое измерение в кино / С. М. Эйзенштейн // Монтаж. — Москва : ВГИК, 1998. — С. 36–52.
86. *Эйхенбаум Б. М.* Проблемы киностилистики / Б. М. Эйхенбаум // Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. / ред. Б. М. Эйхенбаума ; пред. К. И. Шутко, комм. С. Д. Гуревича и др. — Москва : Альма Матер, Академический проспект, 2016. — С. 14–53.
87. *Эльзесер Т.* Теория кино. Глаз, эмоции, тело / Т. Эльзесер, М. Хагенер; [пер. с англ. С. Афонина, И. Кушнарева, В. Лукина, В. Правосудова, О. Якименко]. — Санкт-Петербург : Сеанс, 2016. — 440 с., ил. — ISBN 978-5-905669-21-7.
88. *Ямпольский М. Б.* Ловушка для льва. Модернистская форма как способ мышления без понятий и «больших идей» / М. Б. Ямпольский. — Санкт-Петербург : Сеанс, 2020. — 560 с., ил. — ISBN 978-5905669-39-2.
89. *Из истории французской киномысли: немое кино 1911-1933 гг.* / сост. М. Б. Ямпольский, пер. с фр. и предисловие С. Юткевич. — Москва : Искусство, 1988.
90. Великий Киному: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908—1919). Каталог / сост. В. Иванова, В. Мыльникова, С. Сковородникова, Ю. Цивьян, Р. Янгиров. — Москва : Новое литературное обозрение, 2002. — 568 с. — ISBN 5-86793-155-2.
91. *Фриц Ланг: Я никогда не умел расслабляться* // Cineticle, Выпуск №12, 2012. [Электронный ресурс]. URL :

<https://cineticle.com/magazine/issue-13/fritz-lang-lost-interview> (дата обращения 14.05.2023).

92. *Отчет о научно-исследовательской работе*. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат (Заключительный. Основная книга) / исп. В. И. Фомин (рук. темы), И. Н. Гращенкова, М. Р. Косинова, О. П. Зиборова. — Москва : Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова, 2012. — 2759 с., ил.