

УДК 791.3

ЗВУКОВАЯ ПАРТИТУРА ФИЛЬМОВ ТЕРРЕНСА МАЛИКА (НА ПРИМЕРЕ ВТОРОГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА)

*Соломенцев Ф. Ф.*¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

В статье ставится проблема многоаспектного драматургического взаимодействия визуального и аудиального рядов фильма, способствующего концептуальному единству произведения. Музыка, речь и шумы, составляющие звуковую партитуру фильмов, образуют значимый, практически самодостаточный художественный компонент кинотекста. Данное явление рассматривается на примере кинокартин второго периода творчества Терренса Малика.

В результате анализа звуковых партитур фильмов сделан вывод, что включение в них авторской музыки, а также большого количества шумов и закадровой речи, высвечивает некоторые смыслы и даже создает новые.

В качестве методологической базы для анализа фильмов были применены тезисы из теоретических работ о звуке в кино С. М. Эйзенштейна и Б. Балаша.

Ключевые слова: звуковая партитура кинофильма, аудиовизуальный ряд, Терренс Малик, авторский кинематограф, закадровая речь, музыка в кинофильмах, шумовой образ.

THE SOUND SCORE OF MOVIES BY TERRENCE MALICK (ON THE EXAMPLE OF HIS SECOND WORKING PERIOD)

*Solomentsev F. F.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., St. Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article raises the issue of the multidimensional dramatic interaction of the visual and auditory series of the film, contributing to the conceptual unity of the work. Music, speech and noises that make up the sound score of films form a significant, almost self-sufficient artistic component of the film text. This phenomenon is considered by the example of films from the second period of Terrence Malick's work.

Theses from theoretical works on sound by S. M. Eisenstein and B. Balázs were used as a methodological basis for the analysis of the films.

Keywords: film sound score, audiovisual series, Terrence Malick, author cinema, off-screen speech, music in films, noise image.

Кинематограф — синтетическое искусство, поскольку в нем взаимодействуют несколько различных по средствам восприятия видов искусств. Кинофильм предполагает воплощение в себе сценария, являющегося особым видом литературы, его видеоряд воспринимается зрением и представляет собой развивающуюся в движении картину, звуковое наполнение фильма может включать в себя речь, шумы и музыку. По аналогии с партитурами опер, балетов, музыкальных спектаклей можно говорить и о звуковой партитуре произведения искусства кино — под ней понимается аудиальный ряд фильма, указанные компоненты которого существуют на равных.

В последней четверти XX столетия появляются невиданные ранее возможности звукозаписи и обработки записанного материала, техники электронного синтеза звука. Кинематограф как искусство, находящееся на «острие технологического прогресса», реагирует на открывшиеся ему возможности, и значение звукового ряда в эстетике фильма и киноязыке усиливается. Следовательно, анализ звуковой компоненты действительно способен сделать интерпретацию фильма более комплексной. Это подтверждается вниманием к особенностям звучания кинофильмов со стороны современных исследователей, среди которых Н. Ф. Шак [1], Е. А. Русинова [2], М. И. Гитис [3], Л. Д. Бугаева [4] и др.

Вопрос о взаимоотношениях звука и изображения встал с появлением технической возможности создания звуковых фильмов. В фильмах эпохи «Золотого века Голливуда»¹ и во многих других последующих студийных работах, наследующих его традиции, речь и шумы напрямую зависят от происходящего на экране: они придают визуальному ряду убедительность, приближают к реальности в глазах и ушах зрителя, а сопровождающая музыка в таких фильмах играет иллюстративную роль. Функция звука в них скорее вспомогательная.

Но уже один из основоположников отечественного кинематографа, режиссер Сергей Эйзенштейн, декларировал, что возможности звукового ряда в фильмах не следует сводить лишь к совершенствованию их способности отражать реальность такой, какой она видится человеку. Сам Эйзенштейн,

¹ Под «Золотым веком Голливуда» обычно понимают период развития американского кинематографа, начавшийся с появления звукового кино и завершившийся в 1960-м году.

представитель конструктивистской позиции в кинематографе, считал стремление к реалистичности губительным для кино как искусства. Звук не должен иллюстрировать визуальный ряд. Его следует использовать только через создание «оркестрового контрапункта зрительных и звуковых образов» [5, с. 315], т. е. основой кинематографического произведения должно быть преднамеренное несовпадение, или даже противоречие, его выразительных элементов — изображения и звука. Цели контрапункта в разных фильмах различаются в зависимости от художественных задач, которые ставит режиссер. Позже С. Эйзенштейн несколько смягчил свое высказывание, допуская «натуралистическую синхронность» как один «из многих видов сочетания звука со зрительным кадром» [6, с. 338].

В музыкальной терминологии словом «контрапункт» называют ситуацию, при которой две или более самостоятельных мелодии звучат одновременно; они взаимодействуют и противопоставляются друг другу. В кинематографе этим термином принято называть несовпадение смыслов аудио- и видеорядов. Аудиовизуальный контрапункт кинематографа предстает как способ синтеза рождения сверхсмысла всего фильма или отдельного эпизода.

Значение шума в музыке радикальным образом повышается с наступлением XX века, когда в европейской цивилизации происходит резкое умножение числа шумящих машин. Хотя и до этого история музыки знала немало попыток добиться звукоподражательных спецэффектов при помощи традиционных оркестровых инструментов. Но именно в конце XIX и в начале XX века происходит наводнение жизни шумами, как метко заметил футурист Луиджи Руссоло в манифесте «Искусство шумов» [7]. Композиторы начинают включать в произведения такие звуки, как стук пишущей машинки, автомобильные гудки, выстрел револьвера, гудок паровоза (Эрик Сати)². Во второй половине века начинают использоваться шумы, записанные на пленку, и тут уж спектр их становится совсем неограниченным. И, конечно, такие шумы не просто призваны воспроизвести для слушателя реальность. Они эстетизируются, встраиваются в форму художественного произведения и насыщаются смыслами. Например, Эйноухани Раутаваара³ использует звуки живой природы — пение болотных птиц и хаотический щебет стаи лебедей, чем подчеркивает «экологический» характер своей музыки. О возможности эстетического

² Например, балет «Парад» (фр. Parade). Композитор Эрик Сати. Либретто: Жан Кокто. Хореограф Леонид Мясин. Дирижер-постановщик Эрнест Ансерме. Сценография Пабло Пикассо. Первая постановка — 18 мая 1917 года, театр Шатле, Париж.

³ Эйноухани Раутаваара. Арктическая песнь (Cantus Arcticus). Подзаголовок «Концерт для птиц с оркестром». (1972). В партитуру включены магнитофонные записи пения птиц, сделанные вблизи Северного полярного круга.

восприятия шумов пишет и композитор Рэймонд Мюррей в сочинении «Новый звуковой ландшафт» [8, р. 14].

В звуковой партитуре кинофильмов звуки природы и звуки техногенного характера становятся все более значимыми; ее создатели, используя технические возможности, создают своеобразный «оркестр», участниками которого могут стать любые звуки, окружающие человека или издаваемые им, или даже полностью искусственно синтезированные, не имеющие в природе аналогов.

Венгерский теоретик кинематографа Бела Балаш, автор концепции звукового ракурса, в книге о становлении искусства кино уподоблял микрофон, который «улавливает тончайший звук среди самого сильного шума», кинокамере, позволяющей, показывая толпу, дать крупным планом одно лицо [9, с. 73]. Балаш сетовал на то, что в фильмах его эпохи зритель никак не мог определить пространственное расположение источника звука на слух. Однако совершенствование звукозаписывающей и звуковоспроизводящей техники способствовало появлению новых звуковых решений. Многоканальная стереофоническая звуковая система Dolby с высокой точностью распределяет все источники звука в соответствии с их положением, заданным звукорежиссером. Таким образом, кинофильм получил возможность еще более приблизить себя, то есть «субъективный взгляд» кинокамеры, к набору восприятий зрителя, к его субъективному взгляду.

К возможностям системы Dolby первыми обратились американские кинематографисты, в их числе Терренс Малик (1943), режиссер, получивший академическое философское образование. Свои метафизические размышления он воплощал в аудиовизуальном решении фильмов. В отличие от большинства представителей киноискусства, он не давал интервью журналистам, отчего невозможно доподлинно знать, что же он хотел на самом деле сказать той или иной своей работой. В настоящем исследовании дан анализ аудиовизуального ряда нескольких фильмов Терренса Малика, который поможет киноведам самостоятельно выстроить их философскую концепцию. Выбранные фильмы принадлежат ко второму периоду творчества режиссера, начавшегося с «Древа жизни» (2011), когда, после создания нескольких признанных кинематографическим сообществом крупных и значимых работ, регулярно включаемых в списки лучших фильмов своих десятилетий, его кинематографическая риторика радикально изменилась, сформировался его новый уникальный авторский киноязык. Этот киноязык уникальным образом работает со звуковым рядом и делает его абсолютно полноправным своим участником, что не свойственно классическим студийным фильмам. Три последующих после «Древа жизни» фильма Терренса Малика остались в основном не понятыми критиками, что подтверждает высокий процент негативных рецензий на них. И именно поэтому анализ звукового ряда фильмов Терренса

Малика может подсказать ключ к пониманию его поздних работ и пролить свет на некоторые моменты, ускользающие от традиционной оптики кино-критики, не анализирующей звучание фильма.

Авторский киноязык Терренса Малика нестандартен. Режиссер очень часто отказывается от классического нарратива, от выстраивания причинных или логически обусловленных отношений между кадрами; его монтаж свободен и диссоциативен. В терминах поэтики такие практики можно назвать верлибром, или «паратаксистом» — именно последним композитор и исследователь кино Мишель Хион называет технику связи различных кинообъектов «без использования темпоральной, каузальной или логической связи между ними» [11, р. 13]. В лингвистике этот термин обозначает метод связи любых семантических единиц (обычно предложений) без использования служебных слов, например союзов, которые могли бы прояснить читающему структуру соподчинения внутри высказывания. Монтажную природу паратаксиста отмечал французский философ Жак Рансьер в книге «Будущее образа» [13]. В отказе от строгих соподчиненностей проявляется отрицание фильмами Малика жесткой иерархичности, механистичности и рациональности эпохи модерна, а также концепции линейного времени и прогресса. Ничто не следует друг из друга, но все является равноправным как часть единого целого.

Монтаж Малика — быстрый и энергичный, средняя длительность кадра крайне маленькая, а некоторые кадры идут меньше одной секунды — к примеру, центральная сцена «К чуду» содержит кадр, длящийся 650 миллисекунд. Превращая линейную монтажную последовательность в облако импрессионистичных образов, Малик отказывается от традиционного мимесиса и смешивает описание внутреннего мира людей и внешней природы. Люди в фильме далеко не всегда находятся в центре внимания камеры. Иногда их вовсе нет в кадре: в фильмах присутствует множество безлюдных планов природы, что никак не оправдывается с точки зрения нарратива. Особенно ярко это проявляется в «Древе жизни». Лишенные каузальной связанности, быстрые кадры напоминают импрессионистские drobные мазки, создающие ощущение подвижного вибрирующего мира.

В работах Малика, особенно во втором, зрелом периоде его творчества, зрителю предоставляется возможность самостоятельно постигнуть философский контекст экранного действия. Звуковой дизайнер фильма «Древо жизни» Крейг Берки считает, что «Терри достаточно умен, чтобы понять, что у кого-то может появиться идея, которая ему никогда не придет в голову» [10, р. 38].

Так как сюжет работ Малика размывается свободным монтажом и схематичным, «пунктирным» сценарием (а картину «Песня за песней» (2017) снимали вообще без сценария, импровизационно) [12], его фильмы можно

назвать концептуальными⁴. Одна из основных идей его творчества — соотношения мира природы и человеческой активности, в частности техногенной. Отношение маликовских фильмов к прогрессу резко отрицательное: цивилизация, по Малику, врываясь в первозданную чистую природу, вносит лишь разлад и разрушение. Это особенно видно в «Древе жизни», в котором пораженный цивилизацией и прогрессом главный герой, Джек, теряет связь с природой и Богом. Один из основных мотивов позднего творчества Малика формулируется в самом первом монологе «Древа жизни»: «Есть два пути: путь природы (Nature) и благодати (Grace)». Путь благодати в фильме символизирует персонаж Матери, а путь естества — Отец.

Примерно то же гендерное разделение присутствует и в последующих фильмах: мужские персонажи — более пустые, часто они — атеисты (как главный герой фильма «К чуду». 2012). Впрочем, это не всегда так. Удивительно, что именно природа оказывается у Малика носителем незамутненной благодати. Концептуальность кинематографа режиссера подчеркивает и то, что персонажи его лент лишены психологии, — это не традиционные драматические персонажи, а, скорее, архетипы, иллюстрирующие некий концепт. Их субъектность в фильмах невысока, и режиссер не спешит детализировать их истории. Дехарактеризация маликовских персонажей особенно ярко видна в «Путешествии времени» (2016), фильме, имеющим две версии: одну — с женским персонажем-нарратором, другую — с мужским.

Соотношение и взаимодействие мира природы, одушевленной и неодушевленной, и людского мира показываются Маликом в духе религиозной мистики. Но если до «Древа жизни» мистические мотивы были плавающими, нечеткими, то в «Древе жизни» (и последующих фильмах) неоформленная духовная составляющая превратилась в ярко выраженную интенсивную христианскую доктринальность, с манифестационистскими или даже пантеистическими трактовками, в духе Николая Кузанского. Фильмы Малика не антропоцентричны, однако антигуманистического пафоса они также не несут. Мир человеческого и мир природы будто бы сливаются в единое целое, природа становится одушевленной — в этом и проявляются пантеистические мотивы. Мотив связанности человеческого разума и окружающего мира, единства их природы ярко подчеркивается в самом последнем кадре «Древа жизни» визуальным образом моста.

Именно фильм «Древо жизни», за который Малик получил главный приз Каннского кинофестиваля, стал переломным в его карьере, и именно в нем окончательно оформился аудиовизуальный синтаксис всех последующих его

⁴ Под концептуальным кино понимается направление кинематографа, для которого основной целью является передача идеи режиссера или концепта

фильмов. Резко повышается количество неоригинальных (то есть не написанных специально для фильма) академических композиций в «диапазоне от Отторино Респиги до Гии Канчели». В этом — отличие Малика от других режиссеров, постоянно использующих академическую музыку в своих фильмах (к примеру, Паоло Соррентино склонен использовать лишь музыку современных академических композиторов). Большое количество неоригинальных сочинений, используемое в его фильмах, позволяет проследивать интертекстуальные связи между смыслами фильма и помещенных в него музыкальных композиций и таким образом открывать отдельную оптику для трактовки концептуального содержания работ режиссера.

Чаще всего Малик обращается к музыке таких композиторов, как А. Пярт (12 произведений в шести фильмах), И. С. Бах (8 произведений в четырех фильмах), Х. Гурецки (6 произведений в четырех фильмах), В. Кияр (3 произведения в трех фильмах), Л. ван Бетховен (3 произведения в трех фильмах), В. А. Моцарт (3 произведения в трех фильмах), Г. Малер (3 произведения в трех фильмах), Р. Вагнер (3 произведения в двух фильмах). Арво Пярт не случайно оказывается здесь рекордсменом: его музыка глубоко сакральна и наполнена христианской мистикой, чем созвучна миропониманию режиссера и помогает высвечивать соответствующие мотивы в фильмах. Православная мистика Арво Пярта, тесно связанная с исихазмом, направлена на богопознание и обожение человека, на постижение непосредственной связи человека с Богом. Похожие мотивы — сплетение человека с разлитой в природе божественностью — как раз и составляют одну из духовных основ творчества Терренса Малика.

Важную роль в анализе звуковой компоненты фильмов Малика имеет не только музыка, но и шумы. В классических фильмах центральная история подчиняет себе звуковую партитуру, из-за чего речь героев выводится на первый план, она обязана быть четко различимой и не заглушаться остальными составляющими аудиоряда, которые призваны аккомпанировать разворачивающемуся на экране линейному нарративу. Шумы всегда обусловлены происходящим в кадре, их присутствие направлено на усиление достоверности происходящего в глазах и ушах зрителя, а музыка лишь подчеркивает эмоциональный тон ленты, причем шумы всегда звучат тише музыки, а музыка — тише речи персонажей, которая и является ядром разворачивания нарратива. Именно через речь, через диалоги зритель может проследивать динамику развития истории персонажей, рассказываемую фильмом. В картинах же Т. Малика, из-за отсутствия сценарного фокуса на персонажах и размытого нарратива, нет нужды выводить речь на первый план в процессе сведения звука. Все аспекты звуковой партитуры здесь — будь то речь, или шумы, или музыка — равноправны и часто звучат в одной динамике. Шумы могут произвольно, необусловленно нарративом,

заглушать речь и музыку, чего в классических студийных фильмах, в которых шумы играют лишь вспомогательную роль, попросту не бывает. Создается полифония, в которой каждый аспект самостоятельно важен.

И шумы, и человеческие голоса, и музыка в фильмах Терренса Малика бывают как диегетическими (синхронизированными с экранным действием), так и недиегетическими (асинхронными), источники которых располагаются вне визуального пространства фильма (причем последних никак не меньше первых). Связано это как раз с тем, что фильм не вращается вокруг персонажей и их персональной истории, и звук часто живет своей жизнью, жестко не привязанной к визуальному ряду.

Одна из важных особенностей киноязыка режиссера — разрушение темпоральной линейности нарратива. Часто монтаж соединяет сцены совсем не в порядке их расположения в таймлайне сюжета: Малик при помощи монтажа смешивает прошлое, настоящее и будущее персонажей, чем еще больше рушит ощущение связанности времени. Вдобавок к этому его фильмы содержат большое количество безлюдных кадров, вообще не относящихся к историям персонажей и не имеющих никакой временной маркировки.

Ощущение безвременья подчеркивает и академическая музыка, которая в обилии присутствует в фильмах Малика. Во-первых, она взята из разных эпох, однако гармонично сочетается в единой партитуре фильмов. Во-вторых, музыка, в противовес звуковому и визуальному рядам, смонтирована гораздо более крупными кусками и иногда объединяет кадры, отдаленные друг от друга во времени фильма (к примеру, «Древо жизни» 0:47:15 или 2:00:10).

Очень часто именно музыка играет объединяющую и структурирующую роль, организуя разрозненные визуальные фрагменты в единые аудиовизуальные предложения-образы.

Соседство с духовной музыкой музыки светской подчеркивает духовный характер любой творческой деятельности. Иногда Малик даже совмещает светскую музыку и сакральную символику: так, в фильме «Древо жизни» сцена рождения Джека и его метафорическое крещение через воду сопровождается сицилианой Отторино Респиги.

Использование особенностей сведения голосов как части звуковой партитуры фильма — характерная особенность киноязыка Терренса Малика. Иногда режиссер выборочно исключает их из звукового микса: зритель видит, что персонаж говорит, но не слышит звука его голоса. Важное значение приобретает громкость звучания голосов персонажей, их разборчивость и то, заглушаются ли они другими звучащими элементами или нет. Обычно диегетические голоса людей входят в общий микс на равных условиях с другими звуками. Это подчеркивает характерную для фильмов режиссера децентрализацию субъектности, ее растворение в окружающем мире.

В фильмах Малика слышны и недиегитические голоса. «Новый мир» (2005) открывается перевернутым изображением деревьев и неба (они отражаются в воде), вскоре звучит голос. Зритель еще не знает, что этого голос Матоаки, дочери вождя Повхатана Покахонтоса. Голос призывает духа: «Приди, дух, помоги нам спеть эту историю нашей земли». Фильм «Древо жизни» открывается закадровым голосом матери, потерявшей сына, вопрошающей к Богу, фильм «К чуду» — голосом Марины (но то, о чем она говорит, мало относится к видеоряду). «Песня за песней» также открывается женским голосом. Выбор во всех этих случаях именно женского голоса не случаен — зритель, подобно новорожденному ребенку, только-только входит в мир фильма, и первое, что он там слышит, — это голос матери.

Изредка закадровый голос в фильмах Т. Малика становится комментатором происходящего на экране, но обычно он такой функции не выполняет. Часто это просто отдельные слова, несвязанные друг с другом фразы, они не служат задаче донесения до зрителя непосредственного значения сказанного, а играют роль своеобразных шумов, передают смутные ощущения через интонации актеров, громкость в общем миксе. Закадровая речь включает множество пауз, поэтому кажется несвязной; ее сложно осмыслить. Такие разрозненные закадровые фразы — будто отдельные мазки кисти художника, за каждым из которых в отдельности смысла не скрывается, но в общей симфонии элементов формы они этот смысл обретают. Складывается звуковая картина, передающая ощущения, накладывающиеся одно на другое и подчеркиваемые шумами. И те абстрактные реплики, что персонажи произносят где-то за кадром, вне времени и пространства, могут стать своего рода «линзой», причудливым образом преломляющей сквозь себя возможные интерпретации [14, р. 13].

Когда Т. Малик передает через звуковую партитуру фильма эмоции конкретных персонажей, она (партитура) становится более экспрессионистской. Так, в начальной сцене «Древа жизни» главная героиня, миссис О'Брайен, узнает о гибели сына. Зрителю эту информацию сообщает не диалог, а специфический звуковой монтаж. Эмоции матери показываются через резкий вскрик, который обрывает монтажная склейка: вслед идет сцена с ее мужем, мистером О'Брайеном, звуковой ландшафт которой переполнен шумами аэропорта. Крик персонажа безо всякой паузы переходит в заглушающий всё и вся рев самолетов, смешивается и тонет в нем. Такие резкие звуковые контрасты передают ощущение шока.

Будучи не привязанным к конкретному действию, происходящему на экране, закадровый голос вываливается не только из пространства, но и из времени. Визуальный ряд тоже часто перескакивает из одного времени в другое.

Закадровые голоса уже в «Новом мире» почти вытеснили диалоги персонажей в кадре. Это еще больше проявилось в «Древе жизни» и в другом

фильме — «К чуду». В последнем нет ни одного завершённого диалога, состоящего более чем из двух реплик.

В ленте «К чуду» закадровая речь присутствует у четырех главных персонажей — Марины, Джейн, Нила и священника, отца Кинтана. Все они — по-своему несчастные, потерянные и пустые. Из них наименее субъектен Нил, что подчеркивается непропорционально малым количеством закадровых реплик: лишь четыре реплики, суммарно вряд ли превышающих двадцать слов, и говорит он не о себе или своих действиях, а лишь описывает свое отношение к Марине и Джейн. О себе ему сказать нечего, он — как тусклое зеркало, способен лишь отражать других. Через количество реплик и их характер опосредованно дается характеристика Нилу: это человек тотально потерянный, не имеющий ориентиров в жизни и не верящий в Бога, лишенный связи с благодатью.

Закадровый голос иногда описывает происходящее в кадре, приобретая комментативную функцию, но все же чаще в нем содержится оторванная от событий конкретной сцены рефлексия. Закадровый голос Марины совсем вырван из таймлайна сюжета и сообщает о событиях прошлого, причем зачастую не ясно, к какому именно эпизоду ее истории он относится.

Не меньшую значимость, чем речь, в фильмах Т. Малика имеют шумы, как связанные, так и не связанные с повествованием. Первые часто почти заглушают голоса персонажей или звучат неожиданно. Эти шумы могут быть преувеличенно громкими (стук колес поезда, в котором едут Марина и Нил в фильме «К чуду») или приглушенными (чьи-то голоса в вагоне того же поезда). Но в любом случае они «принадлежат к “значимым в прямом смысле” звукам повествования, [...] эти шумы являются компонентами мизансцен, поскольку они так же функциональны, как костюмы, освещение и реквизит» [15, с. 124].

Вторые еще более заметны, поскольку раздражают зрителя, и чем дальше они от происходящего на экране, тем больше обращают на себя внимание. В некоторых сценах в шумовой ряд вкрапляются отдельные звуки музыкальных инструментов. В фильме «К чуду» в сцене развода (1:35:00) можно расслышать тихий аккорд *g-d-es*, который невозможно идентифицировать как часть какого-то конкретного музыкального произведения. В сцене разговора главной героини с дочерью по видеосвязи (1:01:35) слышна нота «ре» первой октавы (D 4) и затем, через минутную паузу, — ля малой октавы (A 3). В момент, когда звучит ля, на экране появляется Нил — главный герой.

Как и в случае с закадровой музыкой, шумовые фразы намного длиннее быстро нарезанных кадров и также играют связующую и организующую роль, будто бы противостоя диссоциативному монтажу. Контрастные переходы в шумах, связанные со сменой локаций в сценах, очень редки; обычно шумы плавно затухают, перетекая друг в друга. Например, в сцене «Древа жизни»

на 0:54:50 мистер О'Брайен ходит по производственным помещениям; что сопровождается громким гулом ветра. В следующей сцене, которая разворачивается совсем в другом месте, камера находится рядом с домом О'Брайена. Слышен тот же самый гул ветра, который не прерывается сменой сцен.

На примере фильма «К чуду» можно показать, что эти шумы равноправны в смысловом плане с закадровой композиторской музыкой. Большинство сцен здесь в отличие от классических фильмов, обладают высокой шумовой плотностью, и громкость этих шумов выше принятой в тех работах, в которых шумы играют лишь совсем вспомогательную роль. Причем шумы присутствуют как в сценах, в которых действие разворачивается вне помещений, где их наличие обусловлено диегетическим пространством, так и, например, в тех сценах, в которых звуковые условия пространства сцены предполагаются быть тихими и не содержать ярковыраженных шумов (например, иногда немотивированные окружением шумы звучат в сценах, разворачивающихся в тихой квартире). В натуральных сценах шумовой слой обычно заполнен звуками жизни: неразборчивыми обрывками голосов людей, создающими эффект «звукового Вавилона», пением птиц, шумом ветра и, особенно часто, стрекотом сверчков. Вездесущие сверчки проникают практически в каждую сцену, происходящую на природе, вне зависимости от времени суток на экране. Иногда звуки сверчков даже заглушают музыку.

Интересен пятиминутный фрагмент, начинающийся с временной отметки 0:44:41. Это область монолога Джейн, в котором она рассказывает о детстве и своем отношении к Нилу. Сопровождается он третьей частью «Концерта для птиц с оркестром» Раутаваары, представленной практически целиком (обрезаны лишь 20 последних секунд произведения). Начальный фрагмент композиции Раутаваары в первые секунды наслаивается на композицию «Awareness» Тауншенда⁵. Такие наложения есть и в других фильмах Малика: в «Песне за песней» в сцене, связанной с гибелью героини, «Похоронный гимн для королевы Каролины» Генделя целых 20 секунд звучит одновременно с «Angelus» Войцеха Киларя⁶, образуя единый органичный звуковой слой, что создает сильный траурный эффект. Также в концерте Раутаваары используются записанные на магнитофон звуки пения птиц, на это пение

⁵ Ханаан Тауншенд (род. 1987) — новозеландский кинокомпозитор. Известен музыкой к фильмам Терренса Малика «Древо жизни», «Рыцарь кубков», «К чуду», «Путешествие времени» и «Песня за песней» (заявлен в титрах).

⁶ Произведение для оркестра и хора, написанное в 1984 году на текст «Ave Maria», в переводе на польский язык. Войцех Килар (пол. Wojciech Kilar; 1932–2013) — польский композитор. В 1960-х годах вместе с Кшиштофом Пендерецким и Хенриком Гурецким был одним из создателей польского музыкального авангарда, использовавшего принципы серийной музыки и додекафонии.

наслаиваются «природные» звуки самого фильма, и уже невозможно отличить, где заканчивается шумовой слой звуковой партитуры и начинается саундтрек.

В натурные сцены с Джейн и Нилом вставлена короткая сцена (из двух кадров), в которой Нил ходит по пустому дому — никак, как обычно, не объясненная с точки зрения сюжета и нужная, видимо, только для того, чтоб напомнить об одиночестве и потерянности главного героя. Но ни музыка, ни шум сверчков и ветра не стихают — таким образом частично диегетические шумы окончательно превращаются в недиегетические.

Но присутствуют и резко контрастные в шумовом оформлении натурные сцены. Это сцены «индустриального» характера, в которых Нил ходит по мертвой земле, изуродованной прогрессом. Пример подобной сцены — отрывок с 0:52:30. В нем смешаны диегетические (рев трактора, звуки работы других машин) и недиегетические (глубокий тревожный и громкий гул на грани слышимости и высокий электронный гул с нестабильной высотой, также звучащий тревожно и напоминающий о пустоте технической цивилизации) шумы.

Любопытно, что как только камера находит в мертвом производстве небольшую лужу (мотив воды пронизывает весь фильм) и пробивающуюся через гравий траву, оба гула замолкают, сменяясь привычным шумом ветра. Похожий гул слышен и в «Древе жизни», в сценах со взрослым Джеком, потерявшимся в корпоративных джунглях.

В картине присутствует несколько шумовых лейтмотивов. Наиболее заметный — звон колокола, повторяющийся в картине дважды, рифмуя момент уверенности и момент сомнения, и оба раза это — недиегетические звуки. Первый раз — это монолог Марины, в котором она рассказывает о своей уверенности в любви к Нилу. Второй раз звуки сопровождают монолог Марины, в котором она задается вопросами: что есть истина, что ждет нас после смерти?

Другой шумовой образ — стук колес поезда — объединяет сцены радостных чувств. Он присутствует в открывающей сцене в поезде в диегетическом виде, а позже — в сцене в доме в Оклахоме, также отображающей любовь Нила и Марины. Здесь звук поезда очевидно недиегетичен и сопровождается довольно тревожным электронным гулом, бросающим тень на момент радости.

Еще один шумовой образ — звук катающегося стеклянного шара, который сопровождает моменты тотальной неуверенности и тревоги двух главных женских персонажей. В момент 0:51:34 он присутствует диегетично; немного обработан, так как сильно преувеличены низкие частоты. В момент 0:57:03 (центральной сцене фильма) слышен тот же звук шара, но с еще более подчеркнuto низкими частотами и практически отсутствующими верхними.

Некоторые последовательности отчетливо структурируются музыкально-шумовым рядом. Для примера разберем несколько эпизодов.

Первые кадры фильма: Марина и Нил едут в вагоне поезда. Первое, что обращает на себя внимание, — стук вагонных колес, возникающий на фоне уже звучащей музыки “Awareness” («Осведомленность») Ханана Тауншенда. (Эта и некоторые другие мелодии Ханана Тауншенда будут звучать в фильме несколько раз. Все разы, за исключением одного, мелодии связаны с Мариной.) Затем слышатся, прерываемые большими паузами, обрывочные фразы и отдельные слова Марины (в настоящем времени). Возникает звук быстро движущегося поезда, который, по мере усиления музыки Тауншенда, переходит в громкий стук колес. По трансляции в поезде звучит голос, но что объявляется — не разобрать.

Неожиданно сцена в поезде, во время которой персонажи не сказали друг другу ни слова, сменяется громкими городскими шумами Парижа. Гул вращающегося колеса обозрения оказывается гулом поезда, и действие, опять неожиданно, перемещается назад в вагон, где снова стук колес, голос Марины, едва различимый звук трансляции, но уже без музыки Тауншенда.

Следующие три эпизода представляют собой вступление к фильму.

Эпизод 1. Музыка Тауншенда (недиегетический звук), голос Марины, шумы поезда (диегетические звуки) звучат 1 мин. 15 сек.

Эпизод 2. Шумы Парижа (диегетические). Длительность звучания — 19 сек.

Эпизод 3. Шумы поезда, голос Марины (диегетические) — 36 сек.

Все вступление звучит 2 мин. 10 сек.

Второй эпизод стирает все, что звучало в первом; колесо обозрения все перекручивает назад. В третьем эпизоде недиегетический упорядоченный звук вообще отсутствует. Это можно интерпретировать как указание на то, что сюжет фильма будет развиваться беспорядочно, повороты сюжета будут казаться необоснованными, герои фильма будут ошибаться в своих решениях.

Показательным также является начинающийся на временной отметке 0:31:02 сегмент, посвященный католическому священнику Кинтане.

Первая сцена (0:31:02 – 0:32:09) отведена какой-то свадьбе. Звучит торжественная «Аллилуя» Баха (BWV142 Unsistein Kind Geboren) в слегка дисгармоничном переложении Тауншенда для струнных. 56 секунд музыка идет без помех, полностью заглушая диегетический звук, и только в последние две секунды ее перебивает внутрикадровая реплика, в которой пожилая женщина выражает сочувствие герою, которому нечего сказать в ответ. Здесь музыка «гаснет», сменяясь неразборчивым гулом толпы. Напускная радость Кинтаны также уходит, и зрителю демонстрируется совершенно потерянный человек, который, скорее всего, переживает кризис веры. Маленькая, едва заметная трехсекундная сцена, в которой священник сидит за столом, подчеркивает то, что ранее «сказала» музыка: Кинтана одинок, его связь с Богом практически оборвана, и все религиозное для него осталось лишь во внешнем ритуале.

Он потерял свой голос; его аудиальное пространство — либо заглушающая мысли громкая и пышная музыка, либо неструктурированный шум толпы.

Вторая связка сцен этого сегмента (0:32:14 – 0:33:37) — монологи церковного служителя и приходского старосты, которых слушает «безголосый» Кинтана. Речь церковного служителя на итальянском языке можно назвать «соло счастливого итальянца, живущего с Богом». Он говорит эмоционально, с восклицаниями и хлопками. Голос то повышается, то понижается и, наконец, приходит к светлой, лирической интонации, после чего успокаивается. Этому соло противопоставлен спокойный рассудительный монолог на американском английском церковного старосты, длящийся 12 секунд. Староста рассказывает Кинтане о светских мероприятиях, но герой слушает его с еще большим отрешением, чем итальянца из предыдущей сцены.

Оба сопряженных монолога можно слушать, не глядя на экран и не понимая языков. Расположенные последовательно, они противопоставлены интонационно. Значения имеют не смыслы реплик, а то, как они произносятся.

Связующий эпизод (0:33:37 – 0:34:48): Кинтана «разговаривает» с немymi, вновь не произнося ни одной реплики. На этот раз молчат и его собеседники. Аудиальное пространство заполнено низким гулом, тревожными длинными нотами, издаваемыми синтезатором, «мычанием» немых и городскими шумами. Закрывает связку сцен звук задерживаемой занавески. Неструктурированность звуков указывает на то, что священник не просто потерял свой голос, но также потерял способность слышать голоса других.

Завершающая сегмент — сцена (0:34:48 – 0:35:49) протокольной проповеди Кинтаны. Его ровный, невыразительный голос полон пауз.

Некоторым персонажам соответствуют определенные шумы-лейтмотивы. Так, в сценах с Марией часто слышны звуки воды либо же другие звуки природы: к примеру, в сцене на 0:17:55, как только начинает звучать закадровый голос Марины, индустриальные шумы сменяются журчанием речки. Звук воды также сопровождает закадровую речь Марины в сценах на 0:14:39, 0:25:45, 0:37:46 и на 0:28:24. С появлением Марины начинают стрекотать сверчки.

Явления Нила часто сопровождаются индустриальными шумами. В сцене на 0:16:19 диегитическая музыка в доме Нила и звук сверчков, означающий присутствие в предыдущей сцене Марины, плавно сменяются шумами нефтяной установки. Неожиданна смена визуального ряда, когда каждый следующий звуковой ряд становится продолжением предыдущего, не вступая с ним в противоречие. Постепенно звук усиливается: лязг техники и шум пересыпаемого грунта с камнями начинают давить на слух зрителя, но тут же звучит диалог, и шум становится едва заметным его фоном. В сцене на 0:51:35 слышен звук крутящегося стеклянного шара, который запускает Нил, с акцентом на нижних частотах, что делает его похожим на звук вращающейся турбины.

Шум шара превращается в звук поезда, отсылая к первой шумовой теме фильма. Этот же звук, но уже с полностью вырезанными средними и верхними частотами, слышится в сцене на 0:57:07. Сцены объединяет ощущение потери, которую испытывает Нил.

Просмотр фильма показал, а представленные эпизоды это подтверждают, что большинство сцен в фильме обладают большой шумовой плотностью. Обычно это звуки природы либо людей. Постоянно слышен стрекот сверчков и голоса птиц (в одном из эпизодов голоса связаны с музыкой Раутаваара). В «индустриальных» сценах этого нет. В них, помимо диегетических индустриальных шумов, слышен низкий тревожный гул. Шумовая плотность создает явную акустическую среду, которая становится не просто иллюстрацией к происходящему на экране, как в большинстве классических фильмов, но равноправным инструментом.

Монологи в кадре — исключения. Основной модус звучания речи во всех фильмах второго периода творчества Терренса Малика, начиная с «Древа жизни» и заканчивая (в меньшей степени) «Тайной жизнью», — это закадровые монологи-характеристики персонажей. Речь дается с большими паузами, и сложность восприятия зрителем такой разрозненной речи коррелирует с той сложностью, с которой потерянные персонажи рефлексировать. Та речь, что звучит в кадре, часто заглушается шумами, неразборчива и отрывиста; иногда камера будто выхватывает случайные реплики из толпы. Это ничего не дает для развития сюжета, но подчеркивает разобщенность населяющих эти фильмы людей.

Особо значимы для режиссера обращения персонажей к Богу. Он выносит их в финал фильма. В фильме «К чуду» последние слова — это молитва обретшего Бога священника. В «Древе жизни» финалом оказывается обращение к Богу матери, смилившейся с потерей сына: «Я отдаю Тебе своего сына».

Закадровые монологи персонажей, часто не совпадающие по времени с тем, что в это время происходит на экране, имеют вневременной характер и могут показывать попытки решения персонажами не сиюминутных, а более глобальных вопросов.

Подтверждается предположение о том, что звуковое решение фильмов Т. Малика представляет собой своеобразную партитуру, в которой ни один из трех ее компонентов (речь, шумы и музыка) не является основным. Также звуковой ряд в целом не служит исключительно нуждам развития сюжета, не выполняет только лишь иллюстративную или комментативную функции, а является полноправным элементом киноязыка (наравне с визуальным рядом) и не подчиняется последнему. Более того, некоторые смыслы и ощущения транслируются преимущественно через звук, а также через контрапунктическое несовпадение его с визуальным рядом.

Монтаж звука схож с монтажом визуальным: он свободный, поэтический, паратактический (термин М. Хиона) и не скован логикой развития сюжета. Если обратить внимание на явную схожесть в принципах выстраивания звукового и визуального рядов, то можно глубже прочувствовать то понимание жизни (и даже мироздания в целом, как в «Древе жизни»), которое Т. Малик транслирует. Оно неиерархичное, «соборное»⁷. Это значит, что все элементы, работающие в «симфонии» друг с другом, находятся на равных и не подчинены диктату логики последовательного расположения звуков. Мироззрение Т. Малика носит христианский манифестационный (и это видно по фильму «Древо жизни»), пантеистический характер. На это не раз обращали внимание киноисследователи [17], говоря, что принцип монтажа, которого придерживается режиссер, действительно похож на пантеистическую максиму «все во всем» [18, с. 700].

Такая оптика позволяет понять моменты, которые в рецензиях многих критиков не получают достаточного осмысления (например, закадровые реплики, часто называемые «излишне пафосными» и бессмысленными, обрывочность и несвязанность сюжета [19] позволяют глубже проникнуть в киноматерию режиссера).

ЛИТЕРАТУРА

1. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино): дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Краснодар. 2010. 332 с.
2. Русинова Е. А. Формирование звуковых пространств в кинематографе: автореф. дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03. М. 2021. 57 с.
3. Гитис М. И. Структурные особенности звукозрительного контрапункта, используемого в качестве комического приема // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2012. № 3. С. 196–203.
4. Бугаева Л. Д. Аудиовизуальная метафора в интертекстуальном пространстве фильма // Эстетика звука на экране и в книге: Мат-лы всерос. науч.-практ. конф. М.: ВГИК, 2016. С. 3–14.
5. Эйзенштейн С. М. Будущее звуковой фильмы. Заявка (1928) // Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 2. С. 315–316.
6. Эйзенштейн С. М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. 592 с.

⁷ Этот термин применял к фильму «Песня за песней» (2017) кинокритик и историк кино Г. К. Миллер в рецензии, опубликованной в авторитетном журнале «Sight&Sound» [16].

7. Руссоло Л. Искусство шумов // Противодействие энтропии. 2015. URL: <https://www.etheroneph.com/audiosophia/112-lrussolo-iskusstvo-shumov.html> (дата обращения: 06.02.2024)
8. Murray Schafer R. The new soundscape: a handbook for the modern music teacher. Scarborough, Ontario: Berandol Music Limited, 1969. 67 p.
9. Балаш Б. Кино: становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. 328 с.
10. Maher P. One Big Soul: An Oral History of Terrence Malick. Morisville: Lulu Press, 2015. 194 p.
11. Chion M. The Thin Red Line. London: BFI Film Classics, 2004. 96 p.
12. West R. Ryan Gosling, Michael Fassbender Kick Off SXSW 2017 With 'Song to Song' // Entertainment Tonight Canada. 11 Mar 2017. 3:07 PM. URL: <http://etcanada.com/news/210629/ryan-gosling-michael-fassbender-kick-off-sxsw-2017-with-song-to-song/> (дата обращения: 06.02.2024)
13. Rancière J. The Future of the Image / Transl. from French by Gr. Elliott. London; New York: Verso, 2007. 147 p.
14. Rybin St. Terrence Malick and the Thought of Film. Maryland: Lexington Books; 1st edition, 2011. 236 p.
15. Вьежбицки Д. Звуковой ряд как музыка: о новых путях в изучении киноискусства Закадровое искусство истории и теории киномузыки // Вестник Московской консерватории. 2013. № 3. С. 120–135.
16. Miller Henry K. «Song to song» // Sight and Sound. 2017. №. 27. P. 58–59.
17. Kerstein B. The Beautiful Light: A Contemplation of Terrence Malick // The Federalist. 2013. URL: <https://thefederalist.com/2013/12/19/beautiful-light-contemplation-terrence-malick/> (дата обращения: 06.02.2024)
18. Гайслер Н.-Л. Энциклопедия христианской апологетики. СПб.: Библия для всех, 2004. 184 с.
19. Долин А. Крест неверия. На Венецианском кинофестивале показали новые работы Теренса Малика и Ульриха Зайдля // ГАЗЕТА.РУ. 03 сент. 2012. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2012/09/03/a_4750437.shtml (дата обращения: 06.02.2024)

REFERENCES

1. Shak T. F. Muzyka v strukture mediateksta (na materiale hudozhestvennogo i animacionnogo kino): diss. ... d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.02. Krasnodar. 2010. 332 s.
2. Rusinova E. A. Formirovanie zvukovyh prostranstv v kinematografe: avtoref. diss. ... d-ra iskusstvovedeniya: 17.00.03. M. 2021. 57 s.
3. Gitis M. I. Strukturnye osobennosti zvukozritel'nogo kontrapunkta, ispol'zuemogo v kachestve komicheskogo priema // Izvestiya Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena. 2012. № 3. С. 196–203.
4. Bugaeva L. D. Audiovizual'naya metafora v intertekstual'nom prostranstve fil'ma // Estetika zvuka na ekrane i v knige: Mat-ly vseros. nauch. prakt. konf. M.: VGIK, 2016. S. 3–14.

5. *Ejzenshtejn S. M.* Budushchee zvukovoj fil'my. Zayavka (1928) // Izbrannye proizvedeniya: v 6 t. M.: Iskusstvo, 1964. T. 2. S. 315–316.
6. *Ejzenshtejn S. M.* Montazh. M.: Muzej kino, 2000. 592 s.
7. *Russolo L.* Iskusstvo shumov // Protivodejstvie entropii. 2015. URL: <https://www.etheroneph.com/audiosophia/112-lrussolo-iskusstvo-shumov.html> (data obrashcheniya: 06.02.2024)
8. *Murray Schafer R.* The new soundscape: a handbook for the modern music teacher. Scarborough, Ontario: Berandol Music Limited, 1969. 67 p.
9. *Balash B.* Kino: stanovlenie i sushchnost' novogo iskusstva. M.: Progress, 1968. 328 s.
10. *Maher P.* One Big Soul: An Oral History of Terrence Malick. Morisville: Lulu Press, 2015. 194 p.
11. *Chion M.* The Thin Red Line. London: BFI Film Classics, 2004. 96 p.
12. *West R.* Ryan Gosling, Michael Fassbender Kick Off SXSW 2017 With 'Song to Song' // Entertainment Tonight Canada. 11 Mar 2017. 3:07 PM. URL: <http://etcanada.com/news/210629/ryan-gosling-michael-fassbender-kick-off-sxsw-2017-with-song-to-song/> (data obrashcheniya: 06.02.2024)
13. *Rancière J.* The Future of the Image / transl. from French by Gr. Elliott. London; New York: Verso, 2007. 147 p.
14. *Rybin St.* Terrence Malick and the Thought of Film. Maryland: Lexington Books; 1st edition, 2011. 236 p.
15. *V'ezhbicki D.* Zvukovoj ryad kak muzyka: o novyh putyakh v izuchenii kinoiskusstva Zakadrovoe iskusstvo istorii i teorii kinomuzyki // Vestnik Moskovskoj konservatorii. 2013. № 3. S. 120–135.
16. *Miller Henry K.* «Song to song» // Sight and Sound. 2017. №. 27. P. 58–59.
17. *Kerstein B.* The Beautiful Light: A Contemplation of Terrence Malick // The Federalist. 2013. URL: <https://thefederalist.com/2013/12/19/beautiful-light-contemplation-terrence-malick/> (data obrashcheniya: 06.02.2024)
18. *Gajlsler N.-L.* Enciklopediya hristianskoj apologetiki. SPb.: Bibliya dlya vsekh, 2004. 184 s.
19. *Dolin A.* Krest neveriya. Na Venecianskom kinofestivale pokazali novye raboty Terensa Malika i Ul'riha Zajdlya // GAZETA.RU. 03 sent. 2012. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2012/09/03/a_4750437.shtml (data obrashcheniya: 06.02.2024)

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. ДРЕВО ЖИЗНИ / The Tree of Life (США, 2011). Режиссер Терренс Малик, композитор Александр Деспла.
2. К ЧУДУ / To the Wonder (США, 2012) Режиссер Терренс Малик, композитор Ханан Тауншенд.
3. ПЕСНЯ ЗА ПЕСНЕЙ / Song to Song (США, 2017). Режиссер Терренс Малик, композитор Ханан Тауншенд.

4. ПУТЕШЕСТВИЕ ВРЕМЕНИ / Voyage of Time: Life's Journey (Франция, Германия, США, 2016). Режиссер Терренс Малик, композиторы Эннио Морриконе, Саймон Франглен.

FILMOGRAPHY

1. The Tree of Life (USA, 2011) director: Terrence Malick, composer: Alexandre Desplat.
2. To the Wonder (USA, 2012) director: Terrence Malick, composer: Hanan Townshend.
3. Song to Song (USA, 2017) director: Terrence Malick, composer: Hanan Townshend.
4. Voyage of Time: Life's Journey (France, Germany, USA, 2016) director: Terrence Malick, composers: Ennio Morricone, Simon Franglen.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Соломенцев Ф. Ф. — аспирант; fs184@mail.ru
ORCID ID: 0009-0004-8436-7260

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Solomentsev F. F. — Postgraduate Student; fs184@mail.ru
ORCID ID: 0009-0004-8436-7260