

КИНОМУЗЫКА: ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

CINEMA MUSIC: THEORY AND PRACTICE

О. А. Семенюк

Музыка немого кино. Авторская «партитура» как альтернатива тапёрской практике

Аннотация

В данной статье рассматривается история появления оригинальной музыки в отечественном немом кино, а также систематизируются сведения о фильмах немого периода, к которым она была написана. Автором была предпринята попытка изучить картины, от которых до настоящего времени сохранились и плёнки, и партитуры, с целью проанализировать в каждом из представленных случаев подход композитора к решению проблемы звукового сопровождения фильма.

Ключевые слова: немое кино, киномузыка, М. М. Ипполитов-Иванов, И. А. Сац, Г. А. Каченко, Е. Букке, Э. Майзель, Д. Д. Шостакович, В. М. Дешевов.

О. А. Semenyuk

Music of silent films. Author's score as an alternative to the practice of tapers

Summary

In the early days of silent films, they were treated as entertainment, therefore the screenings were accompanied by improvisations of illustrator musicians (tapers), and the original music was played rarely. With reconsidering of the silent cinema as an art there came an understanding of the need for original music. The scores by M. M. Ippolitov-Ivanov for the film *Ponizovaya Volnitsa* (1908), E. Meisel for *The Battleship Potemkin* (1925), D. D. Shostakovich for *New Babylon* (1929) and V. M. Deshevov for *The Fragments of the Empire* (1929) have come to the present times.

If the composition by Ippolitov-Ivanov is, in fact, difficult to call film music, because it represents an arrangement of the Russian folk song, then the innovative works by Maisel, Shostakovich and Deshevov stood at the origins of the birth of film music in Russia.

Keywords: silent cinema, film music, M. M. Ippolitov-Ivanov, I. A. Sats, G. A. Kazachenko, E. Bukke, E. Maisel, D. D. Shostakovich, V. M. Deshevov.

Немой кинематограф был вотчиной музыкантов-иллюстраторов, для обывателей — тапёров, в то время как композиторы к работе над фильмом не привлекались, хотя бывали и редкие исключения. Из газет и журналов 10–20-х годов XX века известно, что некоторые отечественные картины шли под *специально написанную музыку*. Что представляли собой первые авторские кинокомпозиции? И есть ли основания говорить об их художественной ценности? Попробуем ответить на эти вопросы. Правда, сделать это непросто, учитывая почти полное отсутствие каких-либо сохранившихся нотных материалов.

Немой кинематограф просуществовал чуть более тридцати лет, но за этот сравнительно небольшой временной отрезок совершил гигантский скачок, превратившись из ярмарочного аттракциона в подлинное искусство. Первые игровые картины не ставили перед собой никаких художественных задач. Публика видела в них не более чем модное развлечение, поэтому сама идея написания специальной музыки для таких картин казалась просто бессмысленной.

Но время шло, и перед кинематографистами всё чаще вставал вопрос о создании авторского музыкального ряда. Случались такие акции не часто, некоторые теоретики кино считали, что авторская музыка не может стать повсеместным явлением: «Если бы каждый фильм имел свою музыку, то опощление стало бы неизбежным. Ибо какой композитор смог бы в течение года и, так сказать, по заказу создавать ряд хороших музыкальных произведений?» [4. С. 78].

Для композитора это тоже было «злом», но иного рода, ведь он должен был написать оркестровую партитуру — не какую-нибудь фортепианную пьесу! — в лучшем случае за месяц. Но что такое месяц для создания полторачасовой симфонической музыки?!

Одновременно автор музыки понимал, что его детище ждёт незавидная судьба. Только

крупные столичные кинотеатры располагали профессиональными оркестрами, способными разучить и достойно исполнить новую партитуру. В других кинотеатрах, победнее, этот же фильм демонстрировался под компиляцию тапёра-пианиста. Музыкальные издательства отказывались печатать авторские партитуры, считая это слишком дорогим и нерентабельным делом. По этой причине жизнь оригинальных композиций была недолговечной, почти обречённой: когда фильм выходил из проката, ленту клали на полку, а чаще уничтожали [См.: 2. С. 149]. Таким образом погибла большая часть сочинений, и не исключено, что среди них были талантливые опусы.

Во второй половине 20-х годов ситуация начинает кардинально меняться. В этот период формируется плеяда выдающихся режиссёров, радикалов-новаторов, стремительно продвигавших киноискусство вперёд, — С. М. Эйзенштейн, Л. В. Кулешов, В. И. Пудовкин и другие. Музыка в фильме они уже рассматривают как неотъемлемую часть картины. Утверждается мнение: «Самый факт сочинения новой специальной музыки делает фильму значительнее и, как художественное произведение, ценнее» [14. С. 26]¹.

До недавнего времени в различных трудах по теории и истории кино бытовало мнение, что «Новый Вавилон» (1929) Г. М. Козинцева — Л. З. Трауберга — Д. Д. Шостаковича, был первым русским фильмом со специально написанной музыкой (такое предположение высказывает, например, С. Д. Гуревич) [5. С. 21]. Утверждение это, конечно, неверно. В разных источниках можно отыскать сведения о показах некоторых отечественных немых лент с авторской музыкой задолго до 1929 года. Ниже приводится список таких фильмов, созданных до начала периода звукового кинематографа (см. таблицу 1). Насколько эта информация правдива, сказать трудно, ведь многие из упоминаемых фильмов утрачены, а написанная к ним музыка до

Таблица 1. Отечественные фильмы немого периода со специально написанной музыкой

Год создания	Название фильма	Режиссёр	Композитор
1908	<i>Понизовая вольница (Стенька Разин)</i>	В. Ф. Ромашков	М. М. Ипполитов-Иванов
1909	Песнь про купца Калашникова	В. М. Гончаров	М. М. Ипполитов-Иванов
1911	Оборона Севастополя	В. М. Гончаров	Г. А. Казаченко
1914	Волга и Сибирь (Ермак Тимофеевич – покоритель Сибири)	В. М. Гончаров	М. М. Ипполитов-Иванов
1914	Слёзы	Е. Ф. Бауэр	И. А. Сац
1918	Азиадэ	Й. Сойфер	И. Гютель
1918	Иола	В. А. Старевич	В. А. Зиринг
1918	Отец Сергей	Я. А. Протазанов	Е. И. Букке
1919	Девьи горы	А. А. Санин	Страхов
1919	Поликушка	А. Савин	А. Архангельский
1925	<i>Броненосец «Потёмкин»</i>	С. М. Эйзенштейн	Э. Майзель
1925	Еврейское счастье	А. М. Грановский	Л. М. Пульвер
1925	Тайна маяка	В. Г. Барский	В. Оранский
1926	Абрек-Заур	Б. А. Михин	В. Л. Мессман
1926	Мабул	Е. А. Иванов-Барков	М. А. Мильнер
1927	Октябрь	С. М. Эйзенштейн	Э. Майзель
1927	Шакалы Равата	К. Гертель	В. Успенский
1928	Капитанская дочка	Ю. В. Тарич	Г. Н. Дудкевич
1928	Пленники моря	М. Вернер	Д. С. Блок
1929	Арсенал	А. П. Довженко	И. Ф. Бэлза
1929	Золотой клюв	Е. В. Червяков	Д. Астрадавцев
1929	<i>Новый Вавилон</i>	Г. М. Козинцев, Л. З. Трауберг	Д. Д. Шостакович
1929	<i>Обломок империи</i>	Ф. М. Эрмлер	В. М. Дешевов
1930	Генеральная репетиция	М. Билинский	И. А. Виленский
1930	Земля	А. П. Довженко	Л. Н. Ревуцкий
1930	Перекоп	И. П. Кавалеридзе	П. Н. Толстяков
1930	Спящая красавица	Г. Н. Васильев, С. Д. Васильев	Д. Б. Астрадавцев
1930	Трансбалт	М. Билинский	И. А. Виленский

сих пор не обнаружена. Специальным шрифтом в списке выделены ленты, о которых достоверно известно, что сохранилась и плёнка, и нотный материал.

Внимательно просматривая этот список, несложно заметить в нём имена не только известных, но и, несомненно, талантливых композиторов. Помимо Шостаковича это И. Сац и В. Дешевов, Л. Ревуцкий... В данной статье мы будем аннотировать только те ленты, о которых удалось найти хоть какие-то сведения.

За право считаться первым в истории фильмом с авторской музыкой спорят две картины. Первая — «Убийство герцога Гиза» Ш. Ле Баржи и А. Кальметта с музыкой К. Сен-Санса (1908). Это сочинение представляет собой сюиту для струнных инструментов, рояля и фисгармонии и в творчестве композитора фигурирует как оп. 128. А вторая — «Понизовая вольница» (другое название «Стенька Разин») В. Ромашкова по сценарию В. М. Гончарова, музыка М. М. Ипполитова-Иванова (1908).

Пальму первенства традиционно отдают французскому фильму, но это несправедливо. Как свидетельствует Ж. Садуль, премьера «Убийства» состоялась 17 ноября 1908 года [17. С. 509], в то время как первый показ «Понизовой вольницы» прошёл почти на месяц раньше, 15 октября (по новому стилю 28 октября) [9. С. 205–206].

Автор музыки к «Стеньке Разину» — директор Московской консерватории, профессор М. М. Ипполитов-Иванов. Ханжонков в конце жизни вспоминал своё обращение к композитору с предложением написать специальную музыку для фильма. Эта просьба была «одинаково как дерзкой, так и необычной» [21. С. 144]. Кинематография в тот период считалась занятием малозначительным, скорее для ремесленников, чем для общепризнанных авторитетов. Но Ипполитов-Иванов не только не отказался и написал музыку к картине, но и «сам дирижировал и хором, и оркестром во время <...> киносеанса в Манеже» [3. С. 23–24].

До настоящего времени из музыки к «Понизовой вольнице» дошла только вступительная увертюра, все прочие номера считаются утерянными. Среди произведений композитора она фигурирует и как отдельное оркестровое произведение «На Волге» соч. 50. Партитура представляет собой обработку русской народной песни «Вниз по матушке по Волге», которая «по желанию может быть исполненной хором певцов, на граммофоне, пианино или оркестром» [12. С. 51].

Выбор протяжной «Вниз по матушке по Волге» в качестве главной музыкальной темы стал удачным решением. Неискушённых зрителей потрясло уже то, что происходящие на экране события разворачивались под одну из самых любимых русских исторических песен. Успех картины превзошёл все ожидания: фильм пользовался огромной популярностью и, во многом, благодаря музыке Ипполитова-Иванова. По свидетельству историка кино Дж. Лейды, во время показа «Понизовой вольницы» «публика подхватывала мелодию и на протяжении всей картины хором подпевала экрану» [19. С. 96].

Деятельность Ипполитова-Иванова в немом кино с созданием «Понизовой вольницы» не прекратилась. В 1909 году на студии Ханжонкова выходит фильм «Песнь про купца Калашникова», а в 1914 — «Волга и Сибирь», оба — с музыкой Ипполитова-Иванова.

Рукопись «Купца Калашникова» представляет собой партитуру для симфонического оркестра и хора. Её начало отсутствует полностью, сохранилось только четыре номера, построенных на *quasi*-народных темах и включающих цитаты из подлинного фольклора. Партитура к «Ермаку Тимофеевичу» также имеется только в рукописных вариантах, но она, в отличие от музыки к «Калашникову», сохранилась целиком, а её клавишник был издан П. Юргенсоном. Это достаточно крупное, если не сказать, масштабное произведение, номерная сюита для оркестра и хора, включающая в себя инструментальную увертюру, пролог, вставной номер «На Волге» из музыки к «Стеньке Разину», отдельные оркестровые номера и десять мужских и женских хоров [21. С. 139–159].

В начале XX века зарождавшееся искусство кинематографа было очень тесно связано с театром. Довольно часто режиссёры экранизировали успешные спектакли. Так, например, произошло с пьесой А. С. Вознесенского «Слёзы» редкого жанра мимодрамы. В начале XX века мимодрамой называли немое представление-пантомиму, в котором герои изъяснялись языком жестов, что стилистически сближало подобного рода спектакли и раннее кино. Пьеса шла под музыку И. А. Саца. После успешных гастролей по всей России кинорежиссёр Е. Ф. Бауэр перенёс спектакль на экран, сохранив тех же актёров и музыку [25. С. 17].

В 1911 году увидела свет первая в русском немом кино полнометражная историческая постановка: Ханжонков и Гончаров сняли «Оборону Севастополя». Музыка к фильму написал капельмейстер Санкт-Петербургской Императорской оперы Г. А. Казаченко, и по его настоянию премьера картины прошла в конце ноября того же года в Большом зале Московской консерватории. Это был один из первых случаев

использования Большого зала консерватории как кинотеатра. Известно, что из-за материальных затруднений в период с 1924 по 1933 год Большой зал был отдан в аренду Межрабпому и функционировал как кинотеатр, а с ноября 1930 он стал звуковым [18]. Как и сам фильм, музыкальное сопровождение отличалось грандиозностью. В исполнении принимали участие два оркестра и хор певчих, а в зале периодически раздавались военные сигналы и выстрелы. Вспоминая «Оборону Севастополя», Ханжонков никогда не скрывал, что музыка к фильму понадобилась ему только из коммерческих соображений. На показах в консерватории присутствовали почти все театровладельцы Москвы, которые должны были оценить — стоит им закупать ленту для проката или нет. Но просуществовала оригинальная музыка недолго. В провинциальных городах, кинотеатры которых не имели оркестра, сложная партитура была быстро заменена шумовым сопровождением².

Было бы наивно полагать, что любая специальная музыка к фильму была чем-то заслуживающим внимания. Случалось, что на этом поприще работали композиторы, чьи таланты, а, скорее, отсутствие таковых, не позволяли создать партитуру, соответствующую художественному уровню фильма. Такая судьба была уготована знаменитой ленте Я. А. Протазанова «*Отец Сергей*» (1918) по повести Л. Н. Толстого. Эта картина считается вершиной и одновременно итогом развития русского дореволюционного кинематографа, а роль князя Касаткина стала одной из лучших в репертуаре Ивана Мозжухина. Музыка к фильму написал композитор Е. Букке. Картина имела огромный успех у публики, но сама музыка получила в прессе невысокую оценку: «Конечно, для того, чтобы написать музыку на тему „Отец Сергей“, нужно другое дарование, чем у Е. Букке. Здесь нужна большая глубина творчества, здесь нужно творчество в стиле С. В. Рахманинова. Но и то хорошо, что Е. Букке первый начал это большое дело» [3. С. 463].

Какого бы аспекта или проблемы ни касался разговор об отечественном немом кино, он не

обходится без упоминания одной из основополагающих для всего мирового кинематографа лент. Речь, конечно, о «*Броненосце „Потёмкине“*» С. Эйзенштейна (1925). Тема авторской музыки — не исключение. Известно, что ещё во время съёмок фильма режиссёр планировал написание специальной партитуры для новой революционной картины. Уже тогда Эйзенштейн делал ставку на Прокофьева, но композитор находился в то время в эмиграции, отчасти поэтому в 1925 году этот творческий союз не сложился [24. С. 138–139]: великое содружество двух гениев откладывалось до 1938 года... Постановочный коллектив вынужден был отказаться от первоначальной идеи и пойти традиционным путём. Композицию подготовил сам Эйзенштейн: «Музыка к фильму была скомпонована из увертюры Литоляфа „Робеспьер“, увертюры Бетховена „Эгмонт“ и симфонической фантазии Чайковского „Франческа да Римини“» [1. С. 85]. Премьерный показ «Броненосца» состоялся в Большом театре 24 декабря 1925 года.

В 1926 году планировался показ «Броненосца „Потёмкина“» за границей. Для проката в Европе и Америке было всё-таки решено написать специальную музыку, для чего пригласили не своего, а немецкого композитора Э. Майзеля. К. Лондон, характеризуя в далёкие 30-е годы творчество этого композитора, отмечал радикализм его устремлений: «Майзель остаётся одним из сильнейших основоположников киномузыки и в особенности ценен как создатель ритмической школы» [22. С. 309]. Эйзенштейн, который в то время находился в Берлине, встречался с композитором и подробно разъяснял ему, какой должна быть музыка к фильму. Он же привозил Майзелю записи песен «Вы жертвою пали в борьбе роковой» и «Дубинушка», недвусмысленно намекая на то, что они должны быть включены в партитуру [15. С. 26]. Композитор выполнил пожелание режиссёра.

Главное требование к музыкальному сопровождению режиссёр формулировал как «ритм, ритм, чистый ритм прежде всего» [22. С. 309].

Именно ритм рассматривался Эйзенштейном и Майзелем как важнейшее средство выразительности. Однако в понятие ритма каждый из них вкладывал свой смысл: у Эйзенштейна в приоритете был монтажный ритм, у Майзеля — музыкальный, но оба прекрасно осознавали необходимость их слияния в картине. В этом отношении «Потёмкин» уже вырывался за пределы «немой картины с музыкальной иллюстрацией» в новую область — *тонфильм*, «где истинные образцы этого вида искусства живут в единстве сплавленных музыкальных и зрительных образов, *создавших этим единый звукозрительный образ произведения* [курсив автора. — О. С.]» [23. С. 67]. Эйзенштейн констатировал, что «Потёмкин» лишь формально оставался немой картиной, а на деле выходил за её рамки.

Впоследствии режиссёр вспоминал, что «это было настолько образно сильно и принципиально убедительно, что даже, как выяснилось позже, вошло в историю киномузыки как определённый этап, как определённая школа» [22. С. 309]. Ключевой сценой стала пятая часть картины — встреча броненосца с эскадрами. Дадим слово режиссёру: «Для этого места я у композитора категорически потребовал отказа не только от *привычной мелодичности* и ставки на *обнажённый ритмический стук ударных*, но, по существу, этим требованием *заставил и музыку в этом решающем месте „переломиться“ в „новое качество“: в шумовое построение* [курсив автора. — О. С.]»³ [23. С. 67].

В 1929 году на экраны вышел «Новый Вавилон» молодых режиссёров-фэксов Г. Козинцева и Л. Трауберга (ФЭКС — театральная мастерская «Фабрика эксцентричного актёра»). Фильм снимался на киностудии «Совкино», и её руководство распорядилось заказать для картины специальную музыку. На столь высоком административном уровне подобное решение ранее не принималось. Таким образом, хотя «Новый Вавилон» не является первым отечественным фильмом с авторской музыкой, он по праву может считаться в этом отношении *первой советской лентой с оригинальной партитурой*.

К созданию трагической истории Парижской коммуны Козинцев и Трауберг привлекли молодого Шостаковича, который к тому времени уже был автором двух симфоний и оперы «Нос». Нисколько не сомневаясь, он согласился, и в кратчайшие сроки на свет появился практически полуторачасовой симфонический опус.

Музыкальное сопровождение фильма поражает даже сейчас. В лице Шостаковича режиссёры нашли единомышленника, поэтому, пожалуй, впервые в отечественном кинематографе музыка и кадр существовали на равных, демонстрируя разные типы сочетания зримого и слышимого, среди которых доминировали два противоположных. Как писал сам Шостакович, «музыка должна сочиняться вразрез с внешним действием, открывая внутренний смысл происходящего» [20. С. 5]. Вместе с тем вся музыка к кинофильму не могла строиться на постоянном контрасте с кадром, что привело бы к дискредитации самого метода. Значительная часть партитуры согласно вторит экранным событиям и настроению: здесь доминирует принцип семантического единства видимого и слышимого.

«Новый Вавилон» изобилует цитатами и аллюзиями. Большую часть заимствованного материала составляют мелодии революционных песен, как и партитура Майзеля, с тем отличием, что в «Потёмкине» преобладал русский революционный репертуар, а в «Новом Вавилоне» — французский («Карманьола», «Марсельеза», «Ça ira»). Но им «чужой» материал не ограничивается. Буржуазия «выступает» под музыку оперетт Ж. Оффенбаха («Орфей в аду», «Прекрасная Елена»). Такое количество цитат наводит на мысль, что Шостакович частично следует традиции знакомой ему тапёрской практики, когда сопровождение фильма не сочинялось, а составлялось из фрагментов популярных произведений. Правда, в «Новом Вавилоне» этот приём уже предстаёт не как обычное цитирование, поскольку тема, бывшая у всех на слуху, становится объектом сложной симфонической разработки. Этим, однако, свя-

зи партитуры с музыкой «большого стиля» не исчерпываются. В ней прослеживаются и закономерности классического сонатно-симфонического цикла, и принципы монтажа, и свои, абсолютно неповторимые методы развития тематизма. Качество музыки при этом выдерживает самую строгую критику. В целом, партитура «Нового Вавилона» по праву может считаться одной из капитальных работ раннего Шостаковича.

Судьба произведения оказалась печальной. Музыка юного гения не нашла понимания у публики, повсеместные отзывы на премьеру ужасали. Спустя несколько дней было решено заменить новаторское сочинение традиционной компиляцией из популярных шлягеров. Больше фильм с музыкой Шостаковича не демонстрировался.

Помимо «Нового Вавилона» в этом году появилась ещё одна картина с оригинальной музыкой — «Обломок империи» Ф. Эрлера. Её автор — один из представителей советского авангарда 1920-х годов В. М. Дешевов. Фильм дал Дешевову повод обратиться к своей излюбленной заводской тематике, а также неоднократно изобразить в музыке поезд, давно ставший важнейшим производственным символом. В том числе и благодаря сочинениям самого композитора, чьему перу принадлежат легендарные «Рельсы» для фортепиано. Партитура «Обломка империи» насыщена приёмами конструктивистской техники: это и использование ритмического и мелодического остинато, и монтажа как метода строения единого целого. К сожалению, один из лучших фильмов немого кино и музыка к нему ещё недостаточно изучены и их подлинное открытие ещё предстоит⁴.

Начало XXI века становится временем возрождения интереса к русскому немому кино и его звуковой составляющей. Наконец пришло осознание того, что это тоже часть нашего наследия, заслуживающая серьёзного внимания и изучения. Не прекращается работа по реставрации и записи лучших отечественных лент дозвукового периода с авторским музыкальным сопровождением. В 2004 году в Германии

был восстановлен и записан «Новый Вавилон» с музыкой Шостаковича. Рукопись партитуры была предоставлена ВМОМК им. М. И. Глинки, а в 2006 году впервые выпущена издательством DSCN под редакцией М. Якубова (серия XIV, том 122). В 2005 году также в Германии был восстановлен «Броненосец „Потёмкин“» с оригинальной музыкой Майзеля. К сожалению, дирижёр Хельмут Имиг имел в своём распоряжении только клавир Майзеля и был вынужден сделать собственную аранжировку для оркестра. По этой причине считать новую версию «Броненосца „Потёмкин“» аутентичной невозможно [16; 8; 6]. В 2008 году на киностудии ВГИКа к юбилею первой отечественной игровой картины была восстановлена «Понизовая вольница» с оригинальной музыкой Ипполитова-Иванова. И, наконец, в 2017 году состоялся премьерный показ фильма «Обломок империи» с музыкой Дешевой. Его партитура была восстановлена по комплекту оркестровых голосов, сохранившемуся в архивах Мариинского театра. В настоящее время запись картины с оригинальной музыкой не осуществлена.

Конец 20-х годов прошлого века — время достижения первых значительных успехов в области авторской киномузыки, которые, казалось, открывали новые перспективы. Ситуацию радикально изменило появление звукового кино, «открывшее шлюзы» для звучащей речи, монологов и диалогов, разноголосицы толпы. Они сделали живой немую артикуляцию тридцатилетнего периода. Музыка, однако, не исчезла из кино, но для неё уже были определены иные ниши, а бесконечная вереница звуков, бегущая вслед за кадрами киноплёнки, ушла в историю за ненужностью.

Примечания

- ¹ Слово «фильм» было заимствовано из английского языка, и в 1920-е годы еще не было унифицировано, поэтому в советской прессе того периода оно употреблялось в равной степени и в мужском — «фильм», и в женском роде — «фильма».
- ² Вот описание показа «Обороны Севастополя» в Кинешме: «Тапёр-пианист неистово колотил по басовым клавишам рояля, за экраном били в железные листы и барабан и ещё во что-то, изредка раздавались настоящие револьверные выстрелы, а когда на экране в дело шли пушки, за экраном палили из ружья уменьшенным зарядом. В зале стоял пороховой чад, зрители подсакивали от выстрелов. Луч света из кинобудки едва пробивался сквозь дым, и в зале совсем было светло от отражения» [19. С. 120]. Фрагмент из ещё одной рецензии, опубликованной в одной из рязанских газет, описывает уже совсем печальную ситуацию: «Обошедшая чуть ли не все города России грандиозная картина „Оборона Севастополя“ попала, наконец, в нашу Рязань. По правде сказать, лучше было бы, если бы она совсем сюда не попадала в таком виде, в каком она дошла до нас: изорванная, вся с массой пропусков, некоторые сцены даже совсем отсутствуют, сохранились лишь надписи для них <...>. Зато шуму и треску было с избытком» [10. С. 110].
- ³ Демонстрации «Броненосца „Потёмкин“» с музыкой Э. Майзеля посвящена глава из романа Л. Фейхтвангера «Успех». В фильме отражено восприятие главного героя, министра юстиции Кленке, отрицающего революции, который, испытав огромное эмоциональное потрясение при просмотре картины, начинает колебаться в своих убеждениях. Пересказывая ход киносеанса, писатель уделяет внимание музыкальному сопровождению, находя для него разные эпитеты. Он называет музыку «резкой, дикой, очень громкой», иногда «глухой, гнетущей», порой просто «отвратительной, бьющей по нервам», а в сценах матросского бунта «жесточкой и ликующей». При этом музыка «не выпускает из-под своей власти», её «приходится слушать, её нельзя запретить». Описание Фейхтвангера, судя по всему, отражало общую ситуацию: музыка Майзеля произво-

дила такое сильное впечатление на публику, что в некоторых европейских странах была запрещена, хотя сам фильм к показу разрешался [11. С. 145]. На родине композитора, в Германии, картина находилась под запретом, а вопрос о её прокате даже рассматривался в парламенте. Наконец, во избежание скандала показ был разрешён, но военное министерство добилося запрета на просмотр этой картины военнослужащими.

- ⁴ Первые шаги в этом направлении были предприняты А. Э. Журавлёвой в статье «Владимир Дешевов: десятилетие поиска» [7] и С. В. Меликсетян, которая в диссертационном исследовании, посвящённом русскому музыкальному конструктивизму, рассматривает партитуру «Обломка империи» как одну из показательных авангардных работ Дешевова [13].

Список литературы

References

1. Александров Г. В. Эпоха и кино. — М.: Издательство политической литературы, 1983. — 336 с. [*Aleksandrov G. V. Epoha i kino.* — М.: Izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1983. — 336 s.].
2. Балаш Б. Искусство кино. — М.: Госкиноиздат, 1945. — 203 с. [*Balash B. Iskustvo kino.* — М.: Goskinoizdat, 1945. — 203 s.].
3. Великий Кино: каталог сохранившихся игровых фильмов России. 1908–1919 / Сост. В. Иванова и др. — М.: НЛО, 2002. — 564 с. [*Velikij Kinemo: katalog sohranivshihsy igrovyyh fil'mov Rossii. 1908–1919 / Sost. V. Ivanova i dr.* — М.: NLO, 2002. — 564 s.].
4. Гармс Р. Философия фильма. — Л.: Academia, 1927. — 187 с. [*Garms R. Filosofiya fil'ma.* — L.: Academia, 1927. — 187 s.].
5. Гуревич С. Д. Динамика звука в кино. — СПб.: РИИИ, 1992. — 131 с. [*Gurevich S. D. Dinamika zvuka v kino.* — SPb.: RII, 1992. — 131 s.].
6. Дмитриев В. Ю. Всё-таки это новодел // Киноведческие записки. — 2005. — № 72. — С. 287–290 [*Dmitriev V. Yu. Vse-taki eto novodel // Kinovedcheskie zapiski.* — 2005. — № 72. — S. 287–290].
7. Журавлёва А. Э. Владимир Дешево: десятилетие поиска // Советская музыка. — 1991. — № 2. — С. 64–75 [*Zhuravleva A. E. Vladimir Deshevov: desyatiletie poiska // Sovetskaya muzyka.* — 1991. — № 2. — S. 64–75].
8. Имиг Х. Майзель прежде всего // Киноведческие записки. — 2005. — № 72. — С. 284–287 [*Imig H. Majzel' prezhde vsego // Kinovedcheskie zapiski.* — 2005. — № 72. — S. 284–287].
9. Кудрявцев С. В. 3500 кинорецензий. В 2 т. — Т. 2. — М.: [б. и.], 2008. — 735 с. [*Kudryavcev S. V. 3500 kinorecenzij. V 2 t.* — Т. 2. — М.: [b. i.], 2008. — 735 s.].
10. Летопись российского кино. 1863–1929 / Науч.-исслед. ин-т киноискусства Министерства культуры Российской Федерации, Госфильмофонд Российской Федерации, Музей кино: автор и руководитель проекта В. И. Фомин, сост.: В. Е. Вишневецкий. — М.: Материк, 2004. — 698 с. [*Letopis' rossijskogo kino. 1863–1929 / Nauch.-issled. in-t kinoiskusstva Ministerstva kul'tury Rossijskoj Federacii, Gosfil'mofond Rossijskoj Federacii, Muzej kino: avtor i rukovoditel' proekta V. I. Fomin, sost.: V. E. Vishnevskij.* — М.: Materik, 2004. — 698 s.].
11. Линдгрэн Э. Искусство кино. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1956. — 191 с. [*Lindgren E. Iskustvo kino.* — М.: Izd-vo inostrannoj literatury, 1956. — 191 s.].
12. Лихачёв Б. С. Кино в России. — Л.: Academia, 1927. — 209 с. [*Lihachev B. S. Kino v Rossii.* — L.: Academia, 1927. — 209 s.].
13. Меликсетян С. В. Русский музыкальный конструктивизм: Дис. ... канд. искусствоведения [Место защиты: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского]. — М., 2011. — 304 с. [*Meliksetyan S. V. Russkij muzykal'nyj konstruktivizm: Dis. ... kand. Iskustvovedeniya [Mesto zashchity: Mosk. gos. konservatoriya im. P. I. Chajkovskogo].* — М., 2011. — 304 s.].
14. Мессман В. Л., Бугославский С. А. Музыка и кино. — М., 1926. — 96 с. [*Messman V. L., Bugoslavskij S. A. Muzyka i kino.* — М., 1926. — 96 s.].
15. Михеева Ю. В. Эстетика звука в советском и постсоветском пространстве. — М.: ВГИК, 2016. — 241 с. [*Miheeva Yu. V. Estetika zvuka v sovetskom i postsovetskom prostranstve.* — М.: VGIK, 2016. — 241 s.].
16. Паталас Э. «Хождения по мукам» «Броненосца „Потёмкин“». О новой «берлинской редакции» картины Эйзенштейна // Киноведческие записки. — 2005. — № 72. — С. 277–284 [*Patalas E. «Hozhdeniya po mukam» «Bronenosca „Potemkin“». O novoj «berlinskoj redakcii» kartiny Ejzenshtejna // Kinovedcheskie zapiski.* — 2005. — № 72. — S. 277–284].
17. Садуль Ж. Всеобщая история кино. В 6 т. — Т. 1. Изобретение кино. 1832–1897: пионеры кино: (От Мельеса до Пате). 1897–1909. — М.: Искусство, 1958. — 610 с. [*Sadul' Zh. Vseobshchaya istoriya kino. V 6 t. — T.1. Izobretenie kino. 1832–1897: pionery kino: (Ot Mel'esa do Pate). 1897–1909.* — М.: Iskustvo, 1958. — 610 s.].
18. Федосюк Ю. А. Улица Герцена, 13 [Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского]. — М.: Московский рабочий, 1988. — 59 с. [Электронный ресурс]. — URL: <http://mosconsv.ru/ru/book.aspx?id=127805&page=127812>. Дата обра-

- щения: 28.03.2018 [Fedosyuk Yu. A. Ulica Gercena, 13 [Mosk. gos. konservatoriya im. P. I. Chaikovskogo]. — M.: Moskovskij rabochij, 1988. — 59 s. [Elektronnyj resurs]. — URL: <http://mosconsv.ru/ru/book.aspx?id=127805&page=127812>. Data obraščeniya: 28.03.2018].
19. Цивьян Ю. Г. Историческая рецепция кино. Кинематограф в России. 1896–1930. — Рига: «Зинатне», 1991. — 492 с. [Civ'yan Yu. G. Istoricheskaya recepciya kino. Kinematograf v Rossii. 1896–1930. — Riga: «Zinatne», 1991. — 492 s.].
 20. Шостакович Д. Д. О музыке к «Новому Вавилону» // Советский экран. — 1929. — № 11. — С. 5 [Shostakovich D. D. O muzyke k «Novomu Vavilonu» // Sovetskij ekran. — 1929. — № 11. — S. 5].
 21. Штенгельмейер В. Д. Музыкальная деятельность М. М. Ипполитова-Иванова в кино // Из архивов русских музыкантов. — М.: Музгиз, 1962. — С. 139–159 [Shtengel'mejer V. D. Muzykal'naya deyatelnost' M. M. Ippolitova-Ivanova v kino // Iz arhivov russkih muzykantov. — M.: Muzgiz, 1962. — S. 139–159].
 22. Эйзенштейн С. М. Монтаж. — М.: ВГИК, 2000. — 588 с. [Ejzenshtejn S. M. Montazh. — M.: VGIK, 2000. — 588 s.].
 23. Эйзенштейн С. М. Нравнодушная природа // Избранные произведения. В 6 т. — Т. 3. — М.: Искусство, 1964. — 672 с. [Ejzenshtejn S. M. Neravnodushnaya priroda // Izbrannye proizvedeniya. V 6 t. — T. 3. — M.: Iskustvo, 1964. — 672 s.].
 24. Юренев Р. Н. «Броненосец „Потёмкин“» Сергея Эйзенштейна. — М.: Наука, 1965. — 150 с. [Yurenev R. N. «Bronenosec „Potemkin“» Sergeya Ejzenshtejna. — M.: Nauka, 1965. — 150 s.].
 25. Ignis. «Слёзы» с музыкой И. Саца / Ignis // Вестник кинематографии. — 1914. — № 7/87. — С. 17–18 [Ignis. «Slyozy» s muzykoj I. Saca / Ignis // Vestnik kinematografii. — 1914. — № 7/87. — S. 17–18].