



Молчание автора: семантика незвучания в кинофильме

Ю.В. Михеева

кандидат философских наук

УДК 7.01

АННОТАЦИЯ

В статье анализируются различные формы и смыслы сознательного отказа режиссера от использования звука и/или музыки во внутрикадровом и закадровом пространстве кинофильма. Смыслы снятия дополнительной звуковой выразительности в фильме конкретизируются автором в понятиях: «звучащее молчание», «порождающая тишина», «молчание-доверие», «беззвучие-невывразимость», «тишина послезвучия», «молчание-отсутствие», характеризующих эстетическую позицию режиссера по отношению к изобразительности кадра.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

звук в кинофильме,
музыка в кинемато-
графе, аудиовизу-
альное решение
фильма, молчание
и тишина
в искусстве,
авторское кино

Звуковое кино выдумало молчание.

Робер Брессон

Звучащее молчание

В начале было... изображение. По крайней мере, при зарождении кинематографа. Но изображение на экране недолго просуществовало в одиночестве: уже первые публичные кинопоказы братьев Люмьер сопровождала фортепианная музыка. И причиной появления *гармонизирующего*¹ музыкального звука в кинозале был не только раздражающий шум киноаппарата — гораздо важнее было вызвать у зрителя ощущение пребывания в живом, *жизненном пространстве*. Зигфрид Кракауэр писал: «Жизнь неотделима от звука. Поэтому выключение звука превращает мир в преддверие ада». Тишина темного кинозала подобна смерти, а «в сопровождении музыки призрачные, изменчивые, как облака, тени определяются и осмысливаются»². Но все же подлинное назначение музыки при демонстрации немых фильмов, по мысли немецкого исследователя, — вовлечь зрителя в самую суть немых изображений, заставить его почувствовать их фотографическую жизнь. А дальше мы встречаем парадоксальный, на первый взгляд, тезис, получивший широкое распространение и применение уже в звуковую эпоху кино: «Музыка *утверждает*

¹ Здесь и далее курсив мой. — Прим. авт.

² Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 185

³ Там же. С. 185.

и легализует молчание, вместо того чтобы положить ему конец. И этой цели музыка достигает, если мы ее совсем не слышим, а она лишь приковывает все наши чувства к кадрам фильма»³. Другими словами, Кракауэр утверждает, что *кинематографичность* музыки достигается через психологическую неслышимость звука, через снятие музыкальной самозначимости, через *звучащее молчание*, отсылающее *от (через) себя* к изобразительности экрана.

Впоследствии такой взгляд на роль и значение музыки в кинематографе разделялся очень многими режиссерами, сосредоточенными на изобразительной эстетике кинопроизведения. Согласно такой позиции, музыка должна лишь усилить выразительность визуального ряда фильма. Можно принять, что в этом случае музыка в кинопроизведении наиболее *кинематографична*, то есть всецело подчинена его экранной специфике. Причем этот тезис совершенно не означает, что режиссером уделяется мало внимания музыке (или не уделяется вовсе). Для того, чтобы музыка стала *кинематографически неслышимой*, режиссером и композитором подчас проводится огромная совместная интеллектуальная работа. Эдуард Артемьев рассказывал о работе с Андреем Тарковским: «Вспоминаю на “Зеркале” эпизод перехода через Сиваш, документальный, но совершенно библейский по смыслу: пространство бесконечное, космическое — как его решить звуково? И мы... пришли к одному звуку. Эпизод большой, десять минут, и всего один аккорд, оркестрованный разными тембрами. К этому решению тоже шли долго, но вроде не обманулись. Это даже музыкой в общепринятом понимании не назовешь. Там нет никакого развития, но в таком виде это работает довольно точно»⁴. Парадокс в том, что найденный с таким трудом композитором и режиссером звук практически неслышим, но *работает* в эпизоде.

⁴ Цит. по: Туровская М. 7½ или фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 96.

Тишина порождающая

Напомним, что сложные философско-эстетические звуковые решения в кинематографе стали возможны на базе достаточно развитых технических возможностей создания и применения звука в кино. Однако уже в немом периоде предпринимались попытки *изображения звука*, прежде всего через ассоциативную связь возникающего на экране предмета (музыкального инструмента, природного явления и пр.) с его звучанием в реальности. В том числе были опыты и по *изображению тишины*, что только на первый взгляд кажется делом простым (удаление из кадра любых признаков двигательной активности, *жизнедеятельности*).

Сложность возникала в том случае, когда надо было показать *смысл* экранной тишины, то есть *авторски преобразить* безмолвие экрана. Например, свою работу над эпизодом расстрела взбунтовавшихся матросов на броненосце «Потемкин» С.М. Эйзенштейн описывает как воплощение метафоры, «выслушанной» им из воспоминаний одного из участников восстания 1905 года: «В воздухе повисла мертвая тишина». Что в этом выражении общего с конкретной осязаемостью зрительного явления? Где крюк в том воздухе, на который надлежит повесить тишину? А между тем эта фраза из воспоминаний одного из участников восстания на «Потемкине» определила всю концепцию гнетущей мертвой паузы, когда на колыхаемый дыханием брезент, покрывающий осужденных к расстрелу, наведены дрожащие винтовки тех, кому предстоит расстрелять своих братьев. <...> ...При всей невзрачности самой формулы она в трех словах содержит: предмет (тишина), его качества (мертвая) и его действия (повисла). Да еще все три слова сами по себе глагольные образы при этой разной и повышающейся степени затихания этой глагольности, то есть деятельности. Я думаю, именно в этой градации темы затишья, данной через потухание глагольной активности от слова к слову, которую мне удалось *выслушать ощущением* из этой мало претенциозной строчки рядового воспоминания, и достигнут самый эмоциональный эффект от трех деталей, в которые была переложена эта строчка. <...> Детали эти были следующими: труба горниста, неподвижно приставленная к колену. Неподвижный спасательный круг с именем броненосца. Андреевский флаг, слабо колеблющийся по ветру. И Андреевский флаг, вяло повисавший и замиравший около древка. «Повисла» и «мертвая» возникали, по-видимому, из этих деталей. Занятнее была разрешена «тишина». Тишина это вовсе не «ничто». Тишина — это как бы клубок не развившихся в действие потенциальных возможностей природы и среды. То напряжение, беззвучность которого, *кажется*, начинаешь слышать, когда выключено все случайное и поверхностное, все преходящее в звуках»⁵.

Эйзенштейну надо было показать не просто тишину, а ее чрезвычайную напряженность, чреватость дальнейшим взрывом. И это напряжение режиссер передает посредством приема «пульсации» (постукивание священника крестом по своей ладони; поглаживание офицером кортика), своего рода «отсчета времени» до сюжетного «выстрела». Причем продолжительность показа этой «ритмической пульсации» возрастает по мере того, как тишина становится нестерпимой. Сюжетным «выстрелом» (взрывом тишины) в «Потемкине» становится возглас Вакулинчука

⁵ Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 269.



«Зеркало»
(реж. А. Тарковский,
1974)

«Братья!», разорвавший напряжение тишины и толкнувший вперед все дальнейшее экранное действие.

Заметим, что акцентированный Эйзенштейном прием «пульсации» как «длящейся точки», относительно которой тишина действительно ощущается во всей силе напряженности, неоднократно в дальнейшем использовался в кинематографе. Так, в «Зеркале» Тарковского в эпизоде, где военрук накрывает собой готовую взорваться гранату, мы слышим в тишине еле слышный стук его сердца, но, когда камера (очень медленно) приближается к лицу военрука, мы вдруг *видим* пульсирующую

(в такт сердечному биению) кровь под затянувшейся кожей раны на его голове! В этот момент эпизод достигает не только своего наивысшего психологического напряжения, но выходит (за счет продленности и замедленности экранного времени) на экзистенциальный уровень.

В самом начале фильма Феллини «8½» (сон Гвидо) ухо может уловить только тихий стук барабана с ритмичностью ровно 60 ударов в минуту (панорама транспортной «пробки») и свист выхлопного газа (Гвидо отчаянно пытается вылезти из машины), затем в это сюрреалистическое пространство залетает шум ветра (Гвидо «улетает»).

В «Персоне» Бергмана, в тишине больничной палаты слышен лишь звук падающих капель (капельница?). Но здесь «пульсация» ритмически очень неравномерна: режиссер вызывает у зрителя мучительное ощущение ожидания (и это ожидание обманывает) следующего момента падения капли — что сразу вводит в общую атмосферу картины как «болезненного молчания», молчания как внутреннего страдания героини.

Вообще тишина полная, своего рода «звуковой вакуум» — сильнейшее выразительное, иногда даже *болевое* средство, но в эстетическом плане тишина *par excellence* не слишком кинематографична, поскольку обладает очень резкой, неорганичной психологической «направленностью», граничащей с фальшью (как, например, прямой взгляд актера в камеру). Этот прием может выглядеть естественно лишь у редких режиссеров, сама эстетика которых предполагает «выход из нормы» в процессе кино-



«8½» (реж. Ф. Феллини, 1963)

⁶ Люмет С. Как делается кино // Искусство кино. 1998. № 11. С. 135.

творчества. Так, например, в фильме Сергея Параджанова «Цвет граната» есть следующий эпизод: Поэт (в исполнении Софиико Чиаурели) в траурном одеянии совершает иератически-замедленное шествие («замирающее» положение его/ее тела напоминает изображения на древнеегипетских фресках) под закадровое (это важно! инструмент самого Поэта *саз* остается лежать на полу) звучание алеаторической авторской музыки. Внезапно звук обрывается, и Поэт поворачивается лицом прямо в объектив камеры (вторжение игрового начала эстетики Параджанова), делая руками вопросительное движение, сопровождаемое недомысленным выражением лица (мол, что случилось? включите музыку!). Затем музыка «включается», и Поэт продолжает свой ритуально-торжественный танец.

Но в основном, некая точка «звуковой относительности», то есть звук — возможно, едва слышимый или даже только подразумеваемый, относительно которого мы воспринимаем глубину «пространства тишины», практически всегда используется режиссерами с достаточно развитым «слуховым вкусом» (или просто достаточно милосердными к психике зрителя). В этом смысле поучителен эпизод, описываемый Сидни Люметом: «На “Холме” я как-то попросил звукорежиссера, чтобы определенная сцена прошла в полной тишине. Когда он дал мне прослушать дорожку, я услышал жужжание мухи. “Мне казалось, мы договаривались, что тишина будет полной?” — сказал я. Он ответил: “Сидни, если ты услышал муху, значит, тишина действительно полная”. Хороший урок»⁶.

Опыт художественного воплощения тишины в звуковом кино показывает, что тишина в кинопроизведении — феномен не чувственно-физиологический, а *пространственно-экзистенциальный*, связанный с особой силой эстетического переживания зрителем открывшегося ему пространства смысла — через *видимое* обнажение пространства акустического. И в этом смысле

режиссеру никак не обойтись без расстановок «точек звуковой относительности», определяющих, но и ограничивающих *глубину и смысл* этого пространства. Это заметил еще Бела Балаш, анализовавший молчание и тишину в первых звуковых фильмах: «Когда я воспринимаю тишину? Разумеется, не тогда, когда я ничего не слышу (глухой не знает, что такое тишина). Напротив, когда утренний ветер доносит крик петуха из соседней деревни, когда с горы, с очень большой высоты слышится топор дровосека, когда среди зимнего пейзажа, где-то вдали, на расстоянии нескольких километров, вдруг хлопнет бич, — вот тогда я “слышу” тишину. Тишина — далекая слышимость. И чем тоньше мой слух, тем больше я охватываю пространство, которое становится моим окружением»⁷.

⁷ Балаш Б. Искусство кино. М.: Госкиноиздат, 1945. С. 125–126.

Молчание как доверие

Но почему все же, при всех достигнутых технических возможностях использования звука и музыки в кинофильме для выражения тончайших психологических нюансов сюжета, некоторые режиссеры сознательно отказываются (полностью или частично) от их использования в своем произведении? В каких случаях и как это происходит?

В картине «Девять дней одного года» (1962) режиссер Михаил Ромм полностью отказался от закадрового музыкального оформления, оставив только внутрикадровое (*естественное*) звучание. В этом решении режиссера можно было бы увидеть влияние философии минималистического искусства (получившего широкое распространение на Западе в период конца 1950-х — начала 1960-х гг.) на высвобождение, самопроявление звука в его естественной среде, без искусственного композиционного «оформления». Однако такой «философский» подход к звуковому решению фильма не входил в изначальный план режиссера: более того, музыка к фильму была написана Микаэлом Таривердиевым, но, увидев отснятые материалы будущей картины, композитор сказал, что музыка этому фильму не нужна. И режиссер согласился с этим мнением. Почему же закадровая авторская музыка оказалась лишней в готовом фильме? Думается, что режиссер, достигнув в кадре высокой степени *достоверности* изображения жизни физиков-ядерщиков⁸ (современников зрителей начала 1960-х), убедился в самодостаточности изобразительного ряда для полного восприятия зрителем смысла произведения. Режиссер, убрав дополнительный «звуковой слой», не только подчеркнул подлинность (документальность) экранного пространства, но и выразил *доверие* своему зрителю,

⁸ Недаром подготовительный этап съемок фильма длился шесть лет. — *Прим. авт.*

не нуждающемуся в данном случае в развлекательности или дополнительном комментарии экранного действия. В этом смысле, думается, правильнее было бы говорить не о минимализме, а о *пуризме* (как эстетическом «очищении» кадра) звукового решения фильма.

Новый взгляд на роль закадровой музыки в кинематографе оттепели отразил общую смену эстетической парадигмы в послевоенном европейском кино. Зофья Лисса писала об этом периоде: «Задачи, которые ставят себе новые школы, выражаются в первую очередь в стремлении объединить всю звуковую сторону фильма и включить ее как объединяющий фактор в кинопроизведение в целом»⁹. Это стремление выразилось, по мнению Лиссы, главным образом в отказе от использования музыки в функциях, не вытекающих напрямую из внутрикадрового действия. Таким образом, общий процесс изменения эстетических установок привел к почти полному устранению закадровой оригинальной музыки в авторском кино — в отличие от коммерческого жанрового кино, в котором закадровая музыка не только не исчезла, но «законсервировалась» в общепринятых композиционных клишированных формах.

Высказывания представителей авторского кинематографа первых послевоенных десятилетий говорят сами за себя: «Без музыкального аккомпанемента, без поддержки или подкрепления. Вообще без музыки. Конечно, кроме той музыки, которая играет на видимых инструментах» (Робер Брессон¹⁰); «Я не хочу прибегать к звуковой иллюстрации, которая представляет собой не больше чем элегантную, но бесполезную обертку» (Микеланджело Антониони¹¹); «Я использую музыку как крайнее средство выражения того, что не передать иным способом. Когда у меня не было музыкального решения фильма, я просто отказывался от музыкальной фонограммы. Студиям ненавистна сама идея фильма без музыки. Она пугает их. Но если вы ставите задачу воссоздания реального события, как в «Собачем полдне», то чем вы оправдаете музыкальные переходы?» (Сидни Люмет¹²); «Если фильм по своей структуре не подходит для музыкального оформления, лучше ограничиться звуковыми эффектами» (Карл-Биргель Блюмдал, композитор фильмов Ингмара Бергмана¹³); «В дальнейшем я хотел бы вообще отказаться от музыки. Музыка у меня в кадре только там, где я эмоционально не дотягиваю, где мне не хватает языка, где средства кино оказываются бессильными» (Андрей Тарковский¹⁴).

Но если и музыка «не дотягивает»?

⁹ Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. С. 290.

¹⁰ Брессон Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 12.

¹¹ Антониони М. Профессия: репортер. М.: Искусство, 1980. С. 93.

¹² Люмет С. Как делается кино // Искусство кино. 1998. № 11. С. 134.

¹³ Бергман И. Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью. М.: Искусство, 1969. С. 56.

¹⁴ Цит. по: Туровская М. 7½, или фильмы Андрея Тарковского. М.: Искусство, 1991. С. 96.

Беззвучие как звуковая невыразимость

Вообще, в звукорежиссуре существуют вполне профессиональные способы решения довольно сложных эстетических, подчас даже метафизических задач, рождающихся в творческом процессе. Эти механизмы довольно подробно описаны известным звукорежиссером Роландом Казаряном в его книге «Эстетика кинофонографии». Так, в интересующем нас случае необходимости выведения эмоциональной и смысловой выразительности эпизода на крайне высокий уровень, звукорежиссер может использовать по крайней мере три вида работы со звуком: «замещение» (то есть подмену одного звука другим, аналогичным по семантике, но более сильным по качеству экспрессии); «транспонирование» (изменение тембра, высоты и длительности звука) и «синтезирование» (электронная обработка звука)¹⁵.

Способ «замещения», поразительный по силе воздействия, использован в кульминационном эпизоде фильма Элема Климова «Прощание» (1981), каждый кадр которого обретает символический смысл. Однако для нас примечательно то, что в этом эпизоде звуковое «замещение» за кадром сопряжено со *звуковой невыразимостью в кадре*. Как же это происходит?

Люди, затопившие свою родную деревню Матёра ради строительства новой гидроэлектростанции, плывут на лодке в непроглядном тумане. Вдали чуть слышен мерный «погребальный» звон церковного колокола («звуковая пульсация»). Заглушив мотор, люди пытаются понять, где находятся, в какую сторону плыть. Один зажигает самодельный факел. Второй начинает кричать: «Матёра!» Крик становится все более и более отчаянным, переходя в надрывный хрип. И тогда его вопль заглушает вой сирены (начало «замещения»), а на экране появляется лицо Льва Дурова, который *беззвучно* кричит нам в лицо (слова четко артикулируются мимически): «Матёра! Матёра!! Мать!!! Мать!!! Мама!!! Мама!!!» При этом вой сирены сменяется оркестровой какофонией (пик «замещения»), совершенно нестерпимой для

слуха. И только после этой психологической пытки, после этой *оглушающе-немой кульминации* наступает катарсис: сгоревшее, но не срубленное огромное Древо, бывшее некогда вековым символом *связи Земли и Неба (корни и крона)*, прорастает вновь сквозь туман (камера медленно движется снизу вверх, как бы

¹⁵ См.: Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. С. 123–124.

«Прощание»
(реж. Э. Климов,
1981)



¹⁶ Примечательный факт: в Четвертом скрипичном концерте Альфреда Шнитке есть так называемая *cadenza visuale*: солист, достигнув в кульминации пика звуковой выразительности, бросает скрипку и начинает отчаянно жестикулировать. — *Прим. авт.*

внутри кроны, постепенно освещаемой солнечным лучом), об-
растая, как живой листвой, звучанием *хора, трубы и колокола*¹⁶.

Парадокс: в «Прощании» снятие внутрикадрового звучания (*беззвучие как невыразимость*) было использовано для еще большего усиления наивысшей звуковой выразительности. Но вот еще один способ решения этой задачи — полный обрыв всякого звучания (внутрикадрового и закадрового), *опрокидывание в тишину* — обычно вообще не рассматривается в аспекте профессиональной звукорежиссуры. По всей видимости, в большинстве случаев решение прибегнуть к такому способу достижения крайней степени напряженности эпизода оставляется самому режиссеру.

«Опрокидывание в тишину» и тишина послезвучия

В картине Александра Довженко «Аэроград» (1935) мы встречаемся с одним из первых в звуковом кино примеров и «опрокидывания в тишину», и тишины послезвучия (пример тем более показателен, что весь фильм очень густо насыщен маршево-пропагандистской музыкой Дмитрия Кабалевского). В эпизоде казни таежником-партизаном Степаном Глушаком своего друга Василия Худякова, оказавшегося предателем, музыка, достигнув *fortissimo*, внезапно обрывается, и в сгустившейся тишине кадра герои говорят друг другу (и зрителю) последние слова:

(Степан) — Прощай.

(Василий) — Прощай.

— Убиваю изменника и врага трудящихся, моего друга Василия Петровича Худякова, шестидесяти лет. Будьте свидетелями моей печали.

Василий несколько раз издает дикий, животный крик на всю тайгу: «Ого-го-го-го!!!».

Следует выстрел Степана и его крик: «Вася!». В ответ ему — «Мама...». Звук выстрела и слово «мама» замирают и затихают в молчании...

Через несколько десятилетий мы встретим своего рода инверсию темы противостояния «герой — предатель» в картине «Восхождение» (1976) ученицы Довженко — Ларисы Шепитько. К тому же эта тема проводится дважды: ведь не только Рыбак предаёт Сотникова, но и сам Сотников чуть не стал убийцей деревенского старосты, поспешно зачисленного им в предатели. И между ними, как и в картине Довженко, происходит краткий диалог — но насколько по-иному он звучит! Старик *после долгой молитвы* исповедуется Сотникову: «Сынок! Я чист». Он признается, что никогда не предавал своих. Сотников потрясен:

— Отец! Я хотел тебя тогда...

— Убить? Так не убил же. Не казись за то. Человеком помру теперь, не собакой.

В кульминационном эпизоде фильма — казни через повешение четырех приговоренных фашистами «партизан», среди которых преданный товарищем, измученный пытками солдат Сотников, — сквозь вязкий звуковой шум (многократное оркестровое наложение) постепенно «прорастает» ясный и чистый голос трубы (в кадре Сотников встречается долгим взглядом с глазами мальчика в буденовке) — а затем звуки растворяются в воздухе¹⁷...

В обоих примерах присутствует экранное выражение того, о чем писал Робер Брессон в своих дневниках: «Достичь музыкальной тишины эффектом резонирования. Последний слог последнего слова или последний шум — словно протяжная нота»¹⁸. Но здесь важно то, что акустическое резонирование происходит одновременно с длящимся у зрителя состоянием эмоционального потрясения от происходящего на экране, тем самым умножая «последствие» звукового эффекта.

Смерть не молчит

В последнее время нередко можно встретить (особенно на фестивальных показах) фильмы различных (особенно молодых) режиссеров на актуальную тематику, выполненные в довольно жесткой стилистике и, соответственно, практически полностью лишённые закадрового звукового оформления. И происходит это, скорее всего, не из-за недостатка средств на оплату гонорара композитору. Режиссеры своими фильмами как бы утверждают самодостаточность «визуальной антропологии», смело представляя зрителю «оголенный» кадр. Всегда ли срabатывает «в точку» такой прямой удар по глазам? Ясно одно: автор молчит за кадром, не выдавая своего отношения к происходящему на экране. Возможно, он просто *не уверен* в своем отношении — и/или просто *не знает*, какой звук может артикулировать его отношение. Но что если режиссер представляет нам просто... *текст*, сознательно устраняя малейшую авторскую субъективность из царства постмодернистской интертекстуальности? Что если это... *молчание-отсутствие* автора?

Если согласиться с утверждением Ролана Барта о «смерти автора», то вопрос о молчании автора вообще не может быть поставлен. Если же зритель имеет основания, ожидание и настроенность на восприятие (переживание) фильма не просто как *текста*, но как обращенного к нему *слова автора*, то понима-

¹⁷ Композитор фильма Альфред Шнитке. — Прим. авт.

¹⁸ Брессон Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 32.

ние смысла его молчания поможет воспринимающему сознанию войти в мир произведения. А через произведение — в мир его творца.

Пока мы слышим молчание автора — нет смерти для него. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Антониони М. *Профессия: репортер*. — М.: Искусство, 1980. — 111 с.
2. Балаш Б. *Искусство кино*. — М.: Госкиноиздат, 1945. — 203 с.
3. Бергман И. *Статьи. Рецензии. Сценарии. Интервью*. — М.: Искусство, 1969. — 340 с.
4. Брессон Р. *Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994*. — М.: Музей кино, 1994. — 56 с.
5. Казарян Р.А. *Эстетика кинофонографии*. — М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. — 248 с.
6. Кракауэр З. *Природа фильма. Реабилитация физической реальности*. — М.: Искусство, 1974. — 424 с.
7. Лисса З. *Эстетика киномузыки*. — М.: Музыка, 1970. — 495 с.
8. Люмет С. *Как делается кино // Искусство кино*. — 1998. — № 11.
9. Туровская М. *7½, или фильмы Андрея Тарковского*. — М.: Искусство, 1991. — 256 с.
10. Эйзенштейн С.М. *Монтаж*. — М.: Музей кино, 2000. — 591 с.

REFERENCES

1. Antonioni M. *Professiya: reporter [Profession: Reporter]*. — М.: Iskusstvo, 1980. — 111 p.
2. Balash B. *Iskusstvo kino [The Art of Cinema]*. — М.: Goskinoizdat, 1945. — 203 p.
3. Bergman I. *Statii. Retsenzii. Stsenarii. Intervyu. [Articles. Reviews. Scenarios. Interview]* — М.: Iskusstvo, 1969. — 340 p.
4. Bresson R. *Materialy k retrospektive filmov. Dekabr 1994 [Materials for the retrospective films. December 1994]*. — М.: Muzey kino, 1994. — 56 p.
5. Kazaryan R.A. *Estetika kinofonografii [Aesthetics of film phonography]*. — М.: FGOU DPO «IPK rabotnikov TV i RV», ROF «Eyzenshteynovskiy tsentr issledovaniy kultury», 2011. — 248 p.
6. Krakauer Z. *Priroda filma. Reabilitatsiya fizicheskoy realnosti [Theory of Film. The Redemption of Physical Reality]*. — М.: Iskusstvo, 1974. — 424 p.
7. Lissa Z. *Estetika kinomuzyki [Aesthetics of film music]*. — М.: Muzyka, 1970. — 495 p.
8. Lyumet S. *Kak delaetsya kino [Making Movies]* // *Iskusstvo kino*. — 1998. — №11.
9. Turovskaya M. *7½, ili filmy Andrey Tarkovskogo [7½, or The Films of Andrei Tarkovsky]*. — М.: Iskusstvo, 1991. — 256 p.
10. Eyzenshteyn S.M. *Montazh [Montage]*. — М.: Muzey kino, 2000. — 591 p.

Silence of the Author: Semantics of Muting in Cinema

Yulia Mikheeva

PhD (philosophy)

UDC 7.01

ABSTRACT: Sound as movies musical accompaniment was already present in the first film screenings. The target of sound in silent films was not only in silencing annoying noise of the movie camera. As Siegfried Krakauer wrote, the true purpose of film music was to involve the viewer in the very essence of silent pictures. Thus, ideally, music was supposed to be psychologically inaudible in order to draw all the viewer's attention at the screen. Later, in the era of sound films, many directors held the view, that the function of film music was to enhance the visual range of the film. However, there are many examples, when the filmmakers deliberately refused from using sound both in the frame as well in the offscreen movie space. Experience of the artistic embodiment of silence in sound film demonstrates, that this phenomenon is not sensually physiological but existential, being associated with particular force of aesthetic experience of the spectator, that is meaning space revealed to one through the visible outcrop of acoustic space. This article analyzes various cases of sound removal, revealing the meaning and significance of certain sequences for understanding the author's specific filmic and general aesthetic principles. The aesthetic paradigm shift in postwar European cinema, which strongly influenced on the film sound concept is specially accentuated. The analysis identifies several semantic concepts of sound removal. We introduce the following definitions: "sounding silence", "generating silence", "silent-confidence", "soundlessness-ineffability", "silence-reverberation", "silence-absence". Examples from films by Eisenstein, Dovzhenko, Tarkovsky, Fellini, Bergman, Lumet, Parajanov, Romm, Klimov, Shepitko are involved. Understanding the dramatic and psychological capabilities of sound removal is of particular relevance in the contemporary cinema, supersaturated with technical audio capabilities, often suppressing filmic aesthetic perception.

KEY WORDS: sound in the movies, film music, audio-visual concept in cinema, silence in art, arthouse films.