

УДК 78.05 / 791.43

ББК 85.317

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-2-230-251

Платонова Олеся Александровна

Кандидат искусствоведения, старший преподаватель, кафедра музыкальной педагогики и исполнительства, композиторско-музыковедческий факультет, Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Нижний Новгород
ORCID ID 0000-0002-0826-7709
olesia.a.platonova@yandex.ru

Ключевые слова: Art Zoyd, электроакустическая музыка, конкретная музыка, Пьер Шеффер, киномузыка, музыка Франции, кинематограф Франции, саундтрек.

Платонова Олеся Александровна

Электроакустические эксперименты группы Art Zoyd и их воплощение в саундтреках к неммым фильмам

Статья посвящена творчеству Art Zoyd, французской группы, экспериментальный стиль которой часто определяется современными исследователями как «la musique nouvelle» (с фр. — «новая музыка») и рассматривается сквозь призму жанрово-стилевого диалога рока и современной академической музыки. Важной для понимания стиля группы является идея «метамузыки», выражающейся в сотворчестве нескольких композиторов, а также в единстве визуального, пластического и музыкального компонентов.

Эта тенденция особенно тесно связана с личностью одного из основателей группы, Жерара Урбетта, соединяющего дар композитора с талантом программиста. Явная опора на завоевания электроакустической музыки, стремление соединить научное постижение феномена звука с осуществлением практических музыкальных проектов (выразившееся в создании научно-исследовательского и творческого центра Art Zoyd Studios) роднят его с фигурой пионера конкретной музыки и отца-основателя Groupe de Recherches Musicales Пьера Шеффера. Идея синтеза искусств находит отражение в новаторских мультимедийных спектаклях группы, а также в «саундтреках» к неммым кинолентам. В статье анализируются звуковые партитуры к фильмам «Носферату» Фридриха Мурнау, «Ведьмы» Бенямина Кристенсена, «Падение дома Ашеро» Жана Эпштейна.

Platonova Olesia A.

PhD in Art Studies, Senior Lecturer, Department of Music Pedagogy and Interpretation, Faculty of Musicology and Composition, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Nizhny Novgorod
ORCID ID 0000-0002-0826-7709
olesia.a.platonova@yandex.ru

Keywords: Art Zoyd, electroacoustic music, concrete music, Pierre Schaeffer, film music, music of France, cinema of France, soundtrack.

Platonova Olesia A.

Electroacoustic Experiments of the Art Zoyd and Their Implementation in Soundtracks for Silent Films

The article is devoted to the work of Art Zoyd, a French group whose experimental style is often defined by modern researchers as “la musique nouvelle” (from the French — “new music”) and is viewed through the prism of the genre-style dialogue between rock and contemporary academic music.

The idea of “metamusic”, expressed in the co-creation of several composers, as well as in the unity of visual, plastic, and musical components, is also important for understanding the style of the group.

This trend is especially closely related to the personality of one of the founders of the group, Gerard Hourbette, who combines the gift of a composer with the talent of a programmer.

The obvious reliance on the achievements of electroacoustic music, the desire to combine the scientific understanding of the phenomenon of sound with the implementation of practical musical projects (expressed in the creation of the research and creative center Art Zoyd Studios), make him related to the figure of the pioneer of musique concrète and the founding father of Groupe de Recherches Musicales, Pierre Schaeffer.

The idea of the synthesis of the arts is reflected in the innovative multimedia performances of the group, as well as in the soundtracks to silent films.

The article analyzes the sound scores for the films *Nosferatu* by Friedrich Murnau, *Häxan* by Benjamin Christensen, *The Fall of the House of Usher* by Jean Epstein.

Если исследователь пожелает выяснить, какую музыку слушают французы, какие концертные мероприятия они посещают охотнее всего, то уже при самом поверхностном ознакомлении с местной прессой обнаружится, что настоящей «французской страстью» является жанр киноконцерта (ciné-concert). О масштабах увлечения свидетельствует, например, количество фестивалей, регулярно организуемых во Франции и посвященных киномузыке. Таковы Festival International des musiques d'écran в Тулоне, Festival des Musiques à l'Image в Париже, фестиваль Cinéma et Musique de Film в курортном городке Ла-Боль и т.п. [4].

Казалось бы, в России киномузыка также популярна. До сих пор успешно функционирует Государственный оркестр кинематографии, созданный еще в советскую эпоху. Произведения классиков российской киномузыки Эдуарда Артемьева, Александра Зацепина, Алексея Рыбникова, Микаэла Таривердиева уже давно закрепились в репертуаре концертных организаций. Востребованными по-прежнему остаются и произведения французских композиторов: Франсиса Лея, Мишеля Маня, Мишеля Леграна, Владимира Косма⁽¹⁾. Новым трендом становятся киноконцерты для детской аудитории⁽²⁾.

Но все же, когда речь заходит о французском ciné-concert, подразумевают вполне конкретный жанр, имеющий свою специфику. И при этом правильнее было бы учитывать двойственность толкования самого слова «ciné». С одной стороны, при переводе на русский язык оно может обозначать кинематограф как целостное явление. С другой — кинотеатр как особое пространство, место, где происходит киносеанс.

Согласно музыковеду Филиппу Ланглуа, этот жанр возник в середине 1970-х годов, когда французы начали переосмысливать значение

европейского кинонаследия и когда в ряде организаций, таких как синеотека неизданных фильмов Cinémeoige и Французская синеотека, музеи Лувра и Орсе, Институт исследования и координации акустики и музыки (IRCAM) и Национальный оркестр Иль-де-Франс, возникла идея заказывать современным композиторам музыку, которая могла бы сопровождать демонстрации найденных и восстановленных немых фильмов⁽³⁾. Таким образом, как пишет исследователь, «протянулась новая нить между музыкой нашего времени и фильмами прошлого вместе с возвращением концерта в кинотеатре, реабилитирующего обычную для немого кинематографа практику и дающего рождение полноправному музыкальному жанру» [6, p. 12].

Причем авторам «саундтреков» доступны многочисленные способы работы. Помимо музыкальной редакции и последующей интерпретации сохранившихся и дошедших до нас музыкальных партитур, написанных специально для определенных кинолент⁽⁴⁾, помимо компиляций на основе классических произведений или материала, соответствующего духу эпохи «Великого немого», возможны также импровизация (то есть создание музыкальной композиции к фильму прямо во время киносеанса) или сочинение совершенно нового, современного произведения.

В двух последних случаях авторы часто идут по пути творческого эксперимента, руководствуясь в большей степени собственными стилевыми предпочтениями и интуицией. Например, известный французский композитор и пианист Карл Беффа создает свои импровизации к немым фильмам (в частности, к «Чемпиону» Чарли Чаплина, «Париж уснул» Рене Клера), балансируя между стилизациями на темы Баха, Генделя, Шопена и поступательной энергией джаза.

Богатый арсенал электроакустических средств использовали воспитанники исследовательской организации IRCAM Мартин Маталон

(1) В 2018 году Москву посетил классик французской киномузыки Мишель Легран: его грандиозный концерт прошел 3 марта 2018 года в Государственном Кремлевском дворце. А 29 декабря 2019 года в Большом зале Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского состоялся концерт Владимира Косма, который выступил на нем и в качестве дирижера.

(2) Об этом свидетельствуют, например, совсем свежие проекты этого года: серия киноконцертов «Союзмультфильм» (мировая премьера состоялась 6 декабря 2020 года), «Холодное сердце» в Зарядье (12 декабря 2020 года), киноконцерт Disney «Фантазия» в Большом зале Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского (22 ноября 2020 года).

(3) Такие проекты существуют и в России, причем один из самых известных и оригинальных был создан музыкантом-мультиинструменталистом Сергеем Летовым. Среди более чем 40 озвученных им немых фильмов — шедевры Фрица Ланга, Фридриха Мурнау, Дзиги Вертова, Якова Протазанова и др.

(4) Среди творений французских композиторов известны, например, первая в мире оригинальная партитура, написанная Камилем Сен-Сансом в 1908 году для кинофильма «Убийство герцога де Гиза» (режиссеры — Шарль Ле Баржи и Андре Кальметт), или музыка Эрика Сати к кинофильму Рене Клера «Антракт».

(музыка к фильмам «Метрополис» Фрица Ланга, «Андалузский пес», «Золотой век», «Земля без хлеба» Луиса Бунюэля) и Пьер Жодловски («Стачка» Сергея Эйзенштейна).

Оригинальные жанрово-стилевые диалоги возникают между роком и современной электроакустической музыкой. Так, во Франции известны, например, Джефф Мануэль, создающий композиции на стыке прогрессивного рока и саунд-дизайна, или Жан-Мари Карем, стиль которого можно охарактеризовать как смесь джаза, рока и современной электроники.

Новаторством отмечены и саундтреки к немым фильмам группы Art Zoyd.

Творческая эволюция Art Zoyd: от прогрессивного рока к электроакустической музыке

Отметим, что для Art Zoyd идея синтеза искусств, единства визуальной, пластической, музыкальной составляющих была и остается фундаментом стиля. Соответственно и создание музыки к немым кинолентам является не сторонним проектом, как это часто бывает, а одной из основ творчества. Чтобы понять, с чем это связано, необходимо осветить некоторые вопросы, касающиеся эволюции стиля группы.

В ее творчестве можно выделить три периода.

Первый период (1969–1971 годы) стоит особняком, так как он мало связан с последующими экспериментами Art Zoyd. Известно, что группа была основана мультиинструменталистом Рокко Фернандесом⁽⁵⁾ и ее стиль первоначально характеризовался как прогрессивный рок. Об этом свидетельствуют первые записи: сингл Sangria с ее энергичными гитарными риффами и живописными «волыночными» импровизациями, более «жесткая» по звучанию Golf Drouot. Обе композиции отличаются интонационно-ритмической простотой и повторностью структур. В них еще нет стилевой новизны, ощущается влияние психоделического рока, музыкантов-мультиинструменталистов, таких как Фрэнк Заппа или Капитан Бифхарт.

(5) Помимо него в группу входили Серж Армелен (саксофон), Клод Асенсьо (ударные), Жан-Поль Дюльон (бас-гитара), Патрик Зольтек (гитара).

Второй период (1971–1997 годы) характеризуется кардинальной сменой стиля. Он связан с приходом в группу двух музыкантов, Жерара Урбетта и Тьерри Забойцева, которые на долгие годы определили ее особый путь развития.

Несмотря на разность характеров и темпераментов (интеллектуальность, математический склад ума Урбетта и «драйв», склонность к стилевым экспериментам Забойцева), они становятся не соперниками, но союзниками, сотворцами. В этот период их многое объединяет: интерес к изучению новейших звуковых технологий, стремление к преодолению любых стилевых границ (так называемый стилевой универсализм), особый дух первооткрывательства.

Смелость музыкантов проявляется уже в первом альбоме «Симфония ко дню, когда сожгут города» (*Symphonie pour le Jour où Brûleront les Cités*). Здесь элементы джаза, особенно заметные в композициях «Поколение без будущего» (*Génération sans Future*), «Три миниатюры» (*Trois Miniatures*), сменяются номером в духе африканской этнической музыки (*Ba Benzélé*). В нем жесткость и ритмичность роковых риффов соединяется с изломанностью мелодических контуров, с общей тональной неопределенностью, характерной для современной академической музыки.

Кроме того, само название «симфония», трактованное «в этимологическом смысле, то есть как со-звучие» [1, с. 163], использование нехарактерных для рок-музыки приемов интонирования: задорные или гневные вскрики, стоны в «Отрядах особого назначения» (*Brigades Spéciales*), пришептывания в «Городе» (*La Ville*); интерпретация инструментов как «ударных» (акцентность в партии двух скрипок, скандирование трубы, тяжелые гитарные басы) — заставляют вспомнить «Симфонию для одного человека» (*Symphonie pour un Homme Seul*) Пьера Шеффера и Пьера Анри. Правда, если пионеры конкретной музыки сосредотачивают свое внимание на индивидууме (он становится одновременно и героем, и «музыкальным инструментом», рождающим различные звучания), то музыканты Art Zoyd скорее обращаются ко всему человечеству.

Оригинальность жанрово-стилевых диалогов, выразившаяся уже в дебютном альбоме, способствовала тому, что группа довольно быстро заняла свою нишу в мире экспериментальной рок-музыки. В 1979 году Art Zoyd вошла в состав фестивального движения Rock

in Opposition, ратовавшего за расширение стилевых границ рока и объединившего вокруг себя группы из Англии (Henry Cow и Art Bears), Бельгии (Univers Zero, Aksak Maboul), Швеции (Samla Mammass Manna) и Франции (Eltron Fou Leloublan), совершив несколько удачных турне по Европе.

Кроме того, ею заинтересовались и представители современного академического искусства. Уже в начале 1980-х годов к музыкантам обратился известнейший французский хореограф, классик балета XX века Ролан Пети. Пети, одинаково свободно владевший техникой как классического, так и современного балета, был известен не только своим сотрудничеством с французскими композиторами академической направленности (Анри Дютийё, Морис Жарр, Владимир Косма), но и с французским шансонье Сержем Гейнсбуром, и с рок-музыкантами из группы Pink Floyd.

В самобытной музыке Art Zoюд хореограф нашел отражение своих собственных довольно свободных эстетических взглядов. Балет с музыкой группы «Бракосочетание Рая и Ада», вдохновленный визионерской поэмой Уильяма Блейка, увидел свет в 1983 году на фестивале Ла Скала в Милане. Премьера прошла с большим успехом и принесла группе если не мировую, то европейскую известность. В балете также выразились новые тенденции, характерные для коллектива: явный интерес к синтезу визуального и музыкального искусств, эксперименты в области электроакустической музыки. В дальнейшем развитие этих тенденций выразилось в создании звуковых партитур к шедеврам немого кино: «Носферату» (1988) и «Фауст» (1993) Фридриха Мурнау, «Ведьмы» (1995) Бенъямина Кристенсена.

Art Zoюд и киномузыка: первые эксперименты

Мистичность, остросюжетность, эмоциональная гипертрофированность, проявляющиеся во всех трех фильмах, находят отражение и в «леденящей кровь» музыке Art Zoюд.

Так, в трактовке ансамбля музыкальная драматургия «Носферату», первого в истории кинематографа фильма о вампирах, созданного представителем немецкого киноэкспрессионизма Фридрихом Мурнау, строится на противопоставлении двух сфер или даже двух миров: мира живых и мира мертвых.

Электроакустические эксперименты группы Art Zoюд и их воплощение в саундтреках к неммым фильмам

Мир живых, связанный с образами агента по недвижимости Томаса Хуттера, его самоотверженной жены Элен, жителей города Висборг, характеризуется тональной определенностью, своеобразным мелодизмом. Такова незатейливая песенность До мажорной темы в середине композиции «Агент Рэнфилд»⁽⁶⁾ (L'Agent Reinfeld), простота инструментальных наигрышей в ля минорной композиции «Утро» (Le Matin), стилизации народных мелодий в «Докторах» (Les Docteurs). Используются в звуковой дорожке звуки природы: «зацикленные» голоса певчих птиц, едва уловимый плеск воды. Особенно четко они прослушиваются во втором разделе композиции «Замок» (Le Château). Применяются для характеристики «мира живых» и семплы акустических инструментов (флейта в Le Château, струнные в Les Docteurs).

В одном из ключевых моментов саундтрека, композиции «Чума» (La Peste), связанной с предкульминационным эпизодом, когда по городу распространяют предупреждение о грозящей эпидемии чумы, музыканты Art Zoюд используют женский хор в ускоренном воспроизведении, на фоне которого звучит записанный и «закольцованный» голос, произносящий одну и ту же фразу, воспроизводящуюся в обратном порядке.

Мир мертвых (граф Орлок и его безумный слуга Кнок) ожидаемо показан иными, контрастными средствами. Их музыкальным характеристикам присущи: плотная фактура, целотоновость или атональность, господство низких либо предельно далеких друг от друга регистров. Стоит отметить и тембровую изобретательность музыкантов Art Zoюд. Для характеристики вампира используются: устрашающие звучания электронных перкуссий в «Носферату» (Nosferatu) и в «Змеином яйце II» (L'Oeuf du Serpent II), глухие удары гонга и приемы col legno — в первом разделе «Замка» (Le Château), судорожные импровизации саксофона в композициях «Змеиное яйцо» (L'Oeuf du Serpent), «Книга вампиров» (Livre des Vampires).

(6) В названии композиций музыканты группы Art Zoюд использовали имена героев из книги Брэма Стокера «Дракула», которая послужила основой для создания фильма. Как известно, Фридрих Вильгельм Мурнау несколько изменил сюжет романа. Метаморфозам подверглись и имена персонажей. Так, Дракула превратился в графа Орлока, Джонатан Харкер стал в фильме Томасом Хуттером, его жена Мина была переименована в Элен, безумный Рэнфилд превратился в Кнока.

Свойственны им и элементы конкретной музыки типа рычания в «Агенте Рэнфельде» (L'Agent Reinfeld), криков диких зверей и ночных птиц, завывания ветра или звуковых сигналов, напоминающих вой сирены в «Путешествии Харкера» (Le Voyage de Harker) и в первом разделе «Замка» (Le Château). Используются здесь и элементы Sprechstimme. Например, в композиции «Слухи III» (Les Rumeurs III) Тьерри Забойцев произносит бессмысленные фразы в диапазоне, близком к инфразвуку.

В отличие от образов живых людей, характеристики вампира лишены какой бы то ни было мелодической теплоты. Здесь главенствует ритм. Это либо судорожные, нервно-изломанные ритмические рисунки, подчеркивающие диссонантность фраз, либо, наоборот, неутомимая остигатность. В некоторых композициях ощущается явное влияние минимализма с его построением композиций из кратких ритмоинтонационных ячеек, постепенным наложением все новых и новых паттернов (Agent Reinfeld, Le Voyage du Harker, Nosferatu).

Лишь однажды в композиции «Прибытие хозяина» (Le Maître Arrive) характеристика темных сил несколько меняется. В партии фортепиано передается ритм скачки, электронный «хор» отчетливо интонирует малую терцию, а в басах звучит устрашающий ход по хроматизмам вниз и вверх. Облик темы дополняют звучности, напоминающие аккордеон (в крайних разделах трехчастной формы), и «апокалиптические» органное звучания (в среднем разделе).

Такая динамизация может быть связана, с одной стороны, с тем, что в кадре зритель в большей степени видит не самого вампира, а его слугу, устраивающего дела хозяина (Кнок, в отличие от графа Орлока, все же персонаж из плоти и крови). Кроме того, впервые драматургически происходит встреча мира мертвых и мира живых. Вампир покидает свой холодный замок, чтобы поселиться в городе Висборг.

Для лучшего понимания стиля Art Zooyd второго периода стоит проанализировать их музыку к фильму известного датского режиссера Беньямина Кристенсена «Ведьмы», снятого им во время пребывания в Швеции в 1921 году⁽⁷⁾.

Фильм Кристенсена соединяет в себе элементы документального и художественного кино. Показ средневековых миниатюр, сопровождаемый научными комментариями, сочетается здесь с зарисовками из жизни ведьм и их преследователей. В картине режиссера, как и в музыке Art Zooyd, написанной к ней в 1995 году, показана вся жестокость и беспросветность мира Средневековья: религиозный фанатизм и обывательские суеверия, уродства и болезни, соблазны дьявола и нескончаемые пытки.

Центральная композиция «Постепенные изменения удовольствия» (Glissements Progressifs du Plaisir⁽⁸⁾), написанная группой для фильма, строится по принципу динамизации и концентрации материала. Изначально в структуре композиции просматриваются элементы формы рондо. Первый раздел А служит как бы рефреном, скрепляющим всю композицию. Он начинается с неравномерных электронных ударов, затем к этому тембру присоединяется второй, третий, четвертый. Электронные тембры контрастируют между собой по степени звонкости и глухоты, «металлическому» или «деревянному» их характеру. В средней части раздела А появляется новая изломанная тема на остигатном басу в низком регистре. Затем возвращаются исходные «удары».

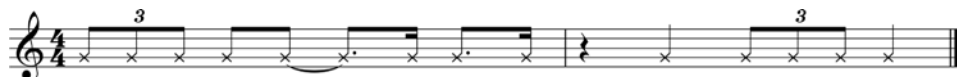
Раздел В контрастен А включением в инструментальные темы вокального материала. Повторяющиеся фразы, произносимые мужским голосом то спокойно, то с ожесточением, накладываются на застывшие темы органа. Вторая фаза раздела В связана с появлением остигатного баса, напоминающего по ритму азбуку Морзе, и с настойчивым повторением интервала большой терции в синкопированном ритме. Третья фаза, соединяющая в себе элементы первой и второй фаз, еще более напряжена. В ней возникает новая ползущая в низком регистре тема и устрашающие, напоминающие удары хлыстов щелчки и «толчки» перкуссий.

⁽⁷⁾ Отсюда и шведское (а не датское) оригинальное название картины — Няхап.

⁽⁸⁾ Назвав таким образом композицию, музыканты Art Zooyd явно отдали дань уважения французскому режиссеру Алену Робу-Гриё и его фильму «Постепенные изменения удовольствия», снятому в 1974 году. Связан ли этот факт с тем, что музыканты вдохновлялись фильмом Роба-Гриё или саундтреком Мишеля Фано, написанным к нему, выяснить пока не удалось.

Если раздел А возвращается практически без изменений, то следующий, новый эпизод С продолжает развивать идею постепенного уплотнения и динамизации материала. В нем присутствуют уже знакомая настойчивая интонация большой терции (из раздела В), органичные импровизации, различные кластеры, шумы, напоминающие падение предметов.

Наконец, наступает кульминационная точка композиции, где видеоизменениям подвергается уже и материал раздела А. Устанавливается четкий ритм, напоминающий мрачный неумолимый ход времени, слышатся неясные шумы, вызывающие ассоциации с тяжелым дыханием смерти. На этом зловещем фоне звучат сначала едва уловимые фразы, произносимые женским голосом, а затем звонкий, повторяющийся на одной высоте сигнал в высоком регистре. Затем возникают глухие удары, выбивающие один и тот же причудливый ритм.



Илл. 1. Art Zoyd. *Glissements progressifs du plaisir* из альбома *Häxan* (1997). Ритмический рисунок в кульминации

Финальный эпизод композиции связан с тотальным фактурным уплотнением, своеобразным электронным *tutti*. Здесь соединяются и удары «бичей», и «апокалиптическая» тема у органа, и агрессивные интонации мужского голоса — то есть все средства, использованные ранее. Лишь в последние мгновения композиции идет динамический спад, разрежение фактуры... и совсем неожиданно в конце звучат голоса певчих птиц.

Корреспондент газеты *Le Monde* Сильван Сиклие пишет: «Art Zoyd создают новый мир для немого фильма *Häxan*. <...> Их музыка, жанрово неопределенная, полиритмическая и полигармоническая, заимствует из рок-композиции свои ясные мелодии, находит в репетитивной музыке⁽⁹⁾ часть своих источников, черпает из большого музыкального резервуара со всех концов Земли и в кодах классической музыки» [7].

(9) *La musique répétitive* (букв. с фр. «повторяющаяся музыка») — синоним минимализма как метода композиции, закрепившийся во французском музыковедении.

Электроакустические эксперименты группы Art Zoyd и их воплощение в саундтреках к немым фильмам

Подобные слова могут служить характеристикой стиля Art Zoyd второго периода творчества, конец которого обозначился в 1997 году с уходом из группы Тьерри Забойцева.

Третий период творчества Art Zoyd. Жерар Урбетт и Пьер Шеффер: неожиданные параллели

Третий период творчества Art Zoyd связан с фигурой Жерара Урбетта, композитора, воспитанного на музыке Яниса Ксенакиса, Пьера Анри, Карлхайнца Штокхаузена. Он окончательно превратил экспериментальную рок-группу в ансамбль современной академической музыки.

В своих исканиях Жерар Урбетт близок Пьеру Шефферу. Об этом говорит ряд фактов.

Прежде всего, Урбетта, как и Шеффера, всегда интересовали разнообразие электронных тембры, новейшие методы создания и обработки звука. Разница лишь в том, что Шеффер активно экспериментировал с магнитофонной лентой (новейшая технология по тем временам), а Урбетт, представитель другого поколения музыкантов, работал уже с компьютером и цифровыми носителями. Как свидетельствует Жером Судан, «Жерар программировал, как он сочинял, с открытым сердцем, которое заставляло публику путешествовать в неизведанные сферы, иногда тревожные, но всегда конструктивные, из которых мы никогда не возвращались невредимыми» [8, р. 2].

Кроме того, сам творческий путь Урбетта в общих чертах напоминает путь Шеффера. Подобно тому как Шеффер создал в 1940-е годы *Studio d'Essai* (в 1946 году переименованную в *Club d'Essai*) и вместе с композитором Пьером Анри стал у истоков нового направления (конкретная музыка), Урбетт в 1970-е годы в сотрудничестве с Тьерри Забойцевым основал экспериментальный ансамбль Art Zoyd, новаторский стиль которого и исследователи, и музыкальные критики до сих пор затрудняются определить однозначно, ограничиваясь чаще всего лишь термином «*la musique nouvelle*» (с фр. — «новая музыка»).

Далее, Пьер Шеффер организовал в конце 1950-х годов настоящий исследовательский центр *Groupe de Recherches Musicales* (GRM) и воспринимался с тех пор не просто как композитор и теоретик, но практически как «духовный учитель», окруженный многочисленными учениками и последователями. Урбетт также обрел подобный статус,

создав сначала в Мобеже (1999 год), а затем в Валансьене (2005 год) Трансграничный центр производства и создания музыки (Centre Transfrontalier de Production et de Création Musicale), или «Студии Art Zoyd» (Art Zoyd Studios). Студии включают в себя резиденции для проживания и работы композиторов, которым были близки экспериментальные идеи группы, помещения для проведения семинаров, мастер-классов и учебных занятий (в центре существуют педагогические программы для работы не только со взрослыми, но и с детьми), наконец, звукозаписывающие студии и собственный лейбл.

Отметим среди множества композиторов, в то или иное время работавших в Art Zoyd Studios, и Люка Феррари, одного из крупнейших представителей электроакустической музыки, совместно с Шеффером работавшего в Groupe de Recherches Musicales и уделявшего пристальное внимание концепции синтеза искусств в своем творчестве⁽¹⁰⁾.

Более того, из приведенной выше цитаты видно, что стилевая междисциплинарность (то есть диалог искусств), являлась одним из основных требований, предъявляемых к кандидатам на проживание в студиях. И в этом требовании отражается еще одна идея, захватившая Жерара Урбетта целиком в последние годы его жизни. Это характерная для авангардных течений XX века идея создания тотального искусства.

Для Шеффера она выражалась в «соединении арт-технологий⁽¹¹⁾, что позволило выработать новый подход в синтезе науки и искусства» [5, р. 275]. Для Урбетта — в сотворении «метамузыки»: «Жерар Урбетт никогда, на самом деле, не был полностью удовлетворен, когда его музыка не инсценировалась. <...> И более того, вклад композитора не ограничивался его собственной музыкой, он регу-

(10) Люк Феррари интересен тем, что в годы стажировки в GRM он активно занимался написанием музыки к кино. Благодаря ему были озвучены оригинальные документальные фильмы *Dans ce Jardin Atroce* (1958), *Egypte, O Egypte* (1962) режиссера Жака Бриссо (Jacques Brissot); анимационная лента *À l'Interieur* (1961) Петра Камлера, а также серии образовательных картин, посвященных современной музыке: *Les Grandes Répétitions* (1965–1966), *Société III* (1966), *Les Jeunes Filles* (1967).

(11) Здесь имеются в виду искусство соединения звуковых и визуальных объектов, звуко- и видеозапись.

Электроакустические эксперименты группы Art Zoyd и их воплощение в саундтреках к немым фильмам

лярно интегрировал других композиторов, таких „разношерстных“ и порой противоположных, как Каспер Т. Тёплиц, Лоран Дайо, Андре Серр-Милан, Патрисия Дальо, приглашая их превзойти себя в создании произведений для Art Zoyd...» [8, р. 7].

Эта концепция выразилась в крупных музыкально-драматических произведениях последних лет: в балете «Кот Шредингера», «оперетте для роботов» «Армагеддон» (2004), «электронной оратории» «Поле слез» (2006), «разговорной опере» «Кайро», в спектакле с соединением музыки, видеоинсталляции и хореографии «Черные частицы» (2010) по роману японского писателя и режиссера Киёси Куросавы, в мультимедийном триптихе «Три недопустимых сна» (2012–2013), а также в нереализованном Урбеттом проекте *Inferno*, который, подобно скрябинской Мистерии, должен был стать итогом творчества композитора.

Inferno задумывался автором как «спектакль без переводчика, где правила бы музыка, чистая, радикальная, взаимодействующая с образами, пространствами или танцорами»⁽¹²⁾.

Более того, по идее Урбетта, построение произведения целиком зависело от зрителей, основывалось на принципах музыкальной алеаторики и квеста: «Каждая сцена в опере выбирается случайным образом и определяется аудиторией с помощью интерактивного устройства, записывающего направление, которое зрители хотят избрать внутри виртуального пространства. Чтобы создать каждую сцену, необходим показ игры на большом экране, на котором зрители выбирают дверь, пропасть, озеро, реку, пещеру, неизменно уводящие их вглубь оперы...»⁽¹³⁾.

Творческие принципы Жерара Урбетта выразились и в саундтреках Art Zoyd к кинофильмам «Метрополис» Фрица Ланга (2001), «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова (2007), «Вампир» (2014) Карла Дрейера и «Падение дома Ашероу» (2008) Жана Эпштейна.

(12) Жерар Урбетт // Официальный сайт Art Zoyd. URL: <https://artzoydstudios.com/gerard-hourbette-1953-2018/> (дата обращения 26.01.2021).

(13) Там же.

Саундтрек Art Zoюд к кинофильму «Падение дома Ашеро́в» Жана Эпштейна: к проблеме воплощения режиссерской концепции

«Падение дома Ашеро́в» относится к тому периоду творчества французского режиссера Жана Эпштейна, когда, как отмечает М.Б. Ямпольский, «Эпштейн сам начинает финансировать собственные фильмы („Мопра“, „Шесть и половина одиннадцати“, „Трехстворчатое зеркало“), в которых много экспериментирует» [3, с. 59].

За плечами у него остаются работа ассистентом у Абе́ля Ганса⁽¹⁴⁾ на съемках знаменитого фильма «Колесо», знакомство с Огюстом Люмьером, первые снятые им (и весьма успешные) фильмы («Красная гостиница», «Прекрасная нивернезка», «Верное сердце», «Лев моголов», «Афиша», «Двойная любовь», «Приключения Робера Макера»). К тому времени Эпштейном осмыслен и сам кинематографический процесс (результатом стала публикация двух литературных работ «Здравствуй, кино» и «Лирософия»).

Несмотря на то, что большинство киноработ режиссера причисляют к «французскому киноимпрессионизму» [2, с. 114], «Падение дома Ашеро́в» принято сравнивать скорее с произведениями в духе экспрессионизма или сюрреализма (примечательно, что ассистентом режиссера в фильме был Луис Бунюэль). Спор по поводу стиля связан с новаторским характером картины. В ней сюжет короткого и мрачного рассказа Эдгара Алана По становится лишь поводом к созданию авангардного произведения, в котором практически равноправны пластическое искусство, живопись и музыка.

В соответствии со своими философскими и теоретическими взглядами на природу киноискусства, Жан Эпштейн уделяет пристальное внимание идее движения. И прежде всего, это движение внешнее. В фильме есть множество эпизодов, когда режиссер заставляет зрителя буквально любоваться движениями кисти художника на полотне, мерным траурным шествием, трепетанием пламени свечей, ритмичным заколачиванием крышки гроба, тяжелыми коле-

баниями маятника, развевающимися занавесями. Все это обретает жизнь, форму некоего танца.

Но есть еще и движение внутреннее. Это движение души каждого героя, выражающееся во взглядах, мимике, жестах. Таково напряженное, порой безумное лицо Родерика Ашера, маска страдания на лице его жены Мадлен, подавленной его страстной нервозностью, беззаботность друга семьи Аллена, в кульминации фильма сменяющаяся страхом. Наконец, это абсолютная холодность и неприступность всего облика эпизодических персонажей, врача и гробовщика.

Внимание к внешнему и внутреннему движению есть и в музыке Art Zoюд, которая явилась плодом коллективного творчества Жерара Урбетта, Каспара Т. Тёплица, Патрисии Дальо и Дидье Касамиджана.

На самом поверхностном уровне в звуковой партитуре фильма можно услышать немало иллюстративных моментов. Таковы, например, эффекты, созданные за счет применения электронных тембров и конкретной музыки. Они передают:

- завывание ветра, гуляющего по коридорам замка, или лязг металлических доспехов в композиции «Поместье» (Le Manoir), когда только что приехавшего в дом гостя проводят в гостиную;
- удары в колокол (Аллен после прогулки звонит в колокол, чтобы его впустили в дом);
- шарманочные наигрыши и звуки, напоминающие писк детской резиновой игрушки в «Живой картине» (Le Tableau Vivant), возникающие в тот момент, когда Ашер пытается отвлечься от мрачных мыслей игрой на гитаре;
- заколачивание гроба в «Траурном шествии» (Marche au Cercueil), иллюстрирующем сцену похорон Мадлен;
- бой часов в композиции «Поцарапанный пейзаж» (Paysage Griffé) и иллюстрацию грозы в «Зове ночи» (L'Appel de la Nuit), которые предваряют появление воскресшей из мертвых жены Ашера и разрушение его дома.

При этом и в фильме, и в саундтреке к нему присутствует более глубокий уровень смыслов, где тот же бой часов или удары колокола символизируют неумолимое течение времени и жизнь, которая уходит из Мадлен в то время, как создаваемый ее мужем портрет, наоборот, оживает.

(14) Жена Абе́ля Ганса, Маргарет, сыграла главную женскую роль в фильме «Падение дома Ашеро́в». Снялась в одной из ролей и сам режиссер.

Кроме того, в саундтреке к фильму присутствуют эпизоды, которые замечательно передают гнетущую атмосферу поместья и окружающих пейзажей.

Уже в первых кадрах, когда Аллен пробирается сквозь болотистую местность к уединенному дому Ашероу, рождается одновременно ощущение и пустоты, и тревожности. Art Zoуд воплощает его в начальной композиции «Опушка» (Orée). На электронном фоне возникают сначала несмелые удары, а потом настоящая барабанная дробь. Затем следует вторая фаза развития, формирующаяся из отрывистых фраз мужских голосов, лая собаки, шумов, имитирующих звуки грозы, голосов певчих птиц. Третья фаза представляет собой устрашающий мужской шепот на фоне относительной электронной «тишины» (по сравнению с предыдущим fortissimo). Композиция завершается появлением навязчивого тревожного звукового сигнала.

Атмосфера большого, населенного призраками дома передается в композиции «Поместье» (Le Manoir). Она имеет трехчастную форму, в которой относительная мрачная «тишина» (все тот же монотонный сигнал, ветер, глухой металлический лягз — в первой части, пение певчих птиц, отдаленные импровизации саксофона, современные танцевальные ритмы — в третьей) противопоставлена экспрессивному среднему разделу (fortissimo, электронные диссонансы «всплески», изредка возникающая барабанная дробь).

Могильный холод склепа и безжизненность окружающего пейзажа отлично передаются в масштабной композиции «Траурный марш» (Marche au Cercueil). Здесь также прослеживается несколько фаз развития:

- электронные и акустические перкуссии, искаженные фразы скрипичных семплов сопровождают мерное и долгое движение камеры по туманному парку, по водам уснувшего водоема (здесь режиссер долго показывает размытые контуры деревьев, колебания белой вуали, воду и берег с наложенными на них образами погребальных свечей);
- уплотнение фактуры, полифония «изломанных» звучностей, сочетание неритмичного «деревянного» стука и методичных «металлических» ударов, в конце — мужское звериное полурывчание связаны со сценой установки гроба в сюрреалистическом, напоминающем сказочную пещеру склепе;

Электроакустические эксперименты группы Art Zoуд и их воплощение в саундтреках к неммым фильмам

– мужское пение, очень высокие звуки у трубы (напоминающие писк детской резиновой игрушки) на приглушенном электронном фоне, сменяющиеся иногда резкими всплесками и органными призвуками, совпадают с эпизодом выхода людей из склепа. Причем в этот момент в кадре возникает образ двух сплетенных между собой жаб, символизирующих не то неразрывную связь Родерика и Мадлен, не то поддержку Аллена, пытающегося в этот момент вывести безутешного друга из склепа.

Есть в фильме и своеобразные «лейтмотивы», средства, которые цементируют, объединяют драматургию целого кинопроизведения.

Первая группа таких средств связана с характеристикой Родерика Ашера. Его мрачный дух, иступленность, болезненная привязанность к портрету жены, ожидание ее возвращения после смерти связаны с монотонным электроакустическим рокотом в низком регистре, ударами колокола в «Мадлен» (Madeleine) и «Поцарапанном пейзаже» (Le Paysage Griffé); повторяющимся сигналом в высоком регистре на фоне безжизненных холодных звучностей в композициях «Опушка» (Orée), «Поместье» («Le Manoir»), «Очаг» (Le Brasier); вкраплением мужского голоса (тяжелое дыхание, всхлипы, рычание, фразы в обратной перематке) в номере «Следы» (Traces).

Вторая группа средств рисует образ страдающей Мадлен, ее бесприютной души. Как правило, ее характеристика связана с использованием записи женского голоса. Это может быть женский шепот в «Следах» (Traces), «Живой картине» (Le Tableau Vivant), «Поцарапанном пейзаже» (Le Paysage Griffé); закольцованные «завывания», фрагменты оперного пения, крики — в «Церемонии» (Cérémonie), «Зове ночи» («L'Appel de la Nuit»); нечеловеческий вой — в «Возвращении Мадлен» (Le Retour de la Madeleine).

Заключение

Некоторых музыкантов, занимающихся переозвучиванием немых фильмов (среди них и Art Zoюд), можно было бы упрекнуть в излишней смелости, свободе обращения с материалом. Однако смелость эта оправдана.

Не стоит забывать о том, какое значение придавали опытам со звуком в кино соратники Пьера Шеффера по Groupe de Recherches Musicales: Филипп Артюи, Бернард Пармеджиани, Франсуа-Бернар Маш, Пьер Анри. Последний, кстати, написал саундтрек к немому фильму Дзиги Вертова «Человек с киноаппаратом», таким образом открыв путь новым поколениям композиторов.

Да и в саму эпоху «Великого немого» осуществлялось немало экспериментов в области звука. Отметим, например, ту роль, которую сыграл когда-то в озвучивании авангардных немых фильмов Луиджи Руссо, итальянский композитор, приверженец футуризма, изобретатель целой группы невиданных шумовых инструментов (интона-румори). Известно, что один из них, руморармониум, был установлен в зале французского кинотеатра Studio 26 в Париже, благодаря чему публика могла наслаждаться необычными звуковыми эффектами во время просмотра фильмов Виктора Блума, Эжена Деслава, Йориса Ивенса, Ховарда Хиггинса. Филипп Ланглуа отмечает, что среди продемонстрированных картин было и «Падение дома Ашеров» Жана Эпштейна [5, p. 46].

Таким образом, применение электроакустических экспериментов для создания саундтреков к немым фильмам вполне целесообразно. Оно органически связано с ходом эволюции мировой киномузыки.

В этом контексте новаторский характер звуковых партитур Art Zoюд к немым фильмам с их использованием элементов конкретной музыки (звуки природы, шумы различного происхождения, преобразования человеческого голоса), соединением акустических и электронных тембров, структурными особенностями (использование элементов формы рондо, трехчастной формы или минималистского метода построения композиции из кратких ритмоинтонационных ячеек), фактурными (моменты электроакустических tutti и «тишины»), тематическими (превалирование мелодического или ритмического начала, тональная определенность и атональность, диссонантность

и консонантность) и образными контрастами (характеристики живых людей и потусторонних сил), отлично согласуется с многоуровневостью, сложностью языка самих картин.

Музыкальные партитуры Art Zoюд перекидывают своеобразный мост между эпохой расцвета «Великого немого» и XXI столетием, что делает кинокартины вновь актуальными, интересными для современного зрителя.

Список литературы:

- 1 *Высоцкая М.С., Григорьева Г.В.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие / 2-е изд., испр. и доп. М.: Московская консерватория, 2014. 440 с.
- 2 *Давыдова О.С.* Кинематографическое движение, пространство и время в теории Жана Эпштейна // *Acta Eruditorium*. 2018. Вып. 29. С. 114–119.
- 3 *Ямпольский М.Б.* Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911–1933 гг. / Сост., пер., вступ. ст. к разделам, справки об авт. и коммент. М.Б. Ямпольского; общ. ред. и предисл. С.И. Юткевича. М.: Искусство, 1988. 314 с.
- 4 *Hillériteau T.* La musique de film: une passion française // *Le Figaro*. 2014. 20 ноября. URL: <https://www.lefigaro.fr/musique/2014/11/20/03006-20141120ARTFIG00027-la-musique-de-film-une-passion-francaise.php> (дата обращения 26.01.2021).
- 5 *Langlois Ph.* Les cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d' un art sonore. Paris: Éditions MF, 2012. 488 p.
- 6 *Langlois Ph.* Musique contemporaine et cinéma: panorama d'un territoire sans frontières / Philippe Langlois // *Circuit*. 2016. № 26 (3). Pp. 11–25.
- 7 *Siclier S.* Art Zoyd invente un monde musical pour le film muet «Hâxan» // *Le Monde*. 1997. 24 января. URL: https://www.lemonde.fr/archives/article/1997/01/24/art-zoyd-invente-un-monde-musical-pour-le-film-muet-haxan_3744279_1819218.html (дата обращения 26.01.2021).
- 8 *Soudan J.* Et avec votre esprit – La forêt de Samplers. Hommage à Gérard Hourbette. URL: https://artzoydstudios.com/wp-content/uploads/2020/02/ForetSamplers_ENfeb_2020.pdf (дата обращения 26.01.2021).

Электроакустические эксперименты группы Art Zoyd
и их воплощение в саундтреках к немым фильмам

References:

- 1 *Vysockaja M.S., Grigor'eva G.V.* *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu: Uchebnoe posobie* [Music of the Twentieth Century: From the Avant-Garde to the Postmodern: A Textbook]. Moscow, Moskovskaja konservatorija Publ., 2014. 440 p. (In Russ.)
- 2 *Davydova O.S.* *Kinematograficheskoe dvizhenie, prostranstvo i vremja v teorii Zhana Jepshtejna* [Cinematic Movement, Space, and Time in the Theory of Jean Epstein]. *Acta Eruditorium*, 2018, issue 29, pp. 114–119. (In Russ.)
- 3 *Jampol'skij M.B.* *Iz istorii francuzskoj kinomysli: Nemoe kino, 1911–1933 gg.* [From the History of French Cinema: Silent Cinema, 1911–1933]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1988. 314 p. (In Russ.)
- 4 *Hillériteau T.* La musique de film: une passion française. *Le Figaro*, 2014, 20 November. Available at: <https://www.lefigaro.fr/musique/2014/11/20/03006-20141120ARTFIG00027-la-musique-de-film-une-passion-francaise.php> (accessed 26.01.2021).
- 5 *Langlois Ph.* *Les cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d' un art sonore*. Paris, Éditions MF, 2012. 488 p.
- 6 *Langlois Ph.* Musique contemporaine et cinéma: panorama d'un territoire sans frontières. *Circuit*, 2016, no. 26 (3), pp. 11–25.
- 7 *Siclier S.* Art Zoyd invente un monde musical pour le film muet «Hâxan». *Le Monde*, 1997, 24 January. Available at: https://www.lemonde.fr/archives/article/1997/01/24/art-zoyd-invente-un-monde-musical-pour-le-film-muet-haxan_3744279_1819218.html (accessed 26.01.2021).
- 8 *Soudan J.* *Et avec votre esprit – La forêt de Samplers. Hommage à Gérard Hourbette*. Available at: https://artzoydstudios.com/wp-content/uploads/2020/02/ForetSamplers_ENfeb_2020.pdf (accessed 26.01.2021).