

На правах рукописи

Михеева Юлия Всеволодовна

ТИПОЛОГИЗАЦИЯ АУДИОВИЗУАЛЬНЫХ РЕШЕНИЙ

В КИНЕМАТОГРАФЕ

(на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-х гг.)

Специальность 17.00.03 – Кино-, теле- и другие экранные искусства

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

доктора искусствоведения

Москва – 2016

Диссертация выполнена на кафедре эстетики, истории и теории культуры
Всероссийского государственного института кинематографии имени С. А. Герасимова

Научный консультант: **Маньковская Надежда Борисовна**
доктор философских наук, профессор, главный научный
сотрудник сектора эстетики Института философии РАН

Официальные оппоненты: **Швыдкой Михаил Ефимович**
доктор искусствоведения, профессор кафедры истории
зарубежного театра Российского института театрального
искусства – ГИТИС

Карасева Марина Валериевна
доктор искусствоведения, профессор кафедры теории
музыки Московской государственной консерватории
имени П.И. Чайковского

Дуков Евгений Викторович
доктор философских наук, профессор, заведующий
сектором зрелищно-развлекательной культуры отдела
медийных и массовых искусств Государственного
института искусствознания

Ведущая организация: **ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургский государственный
институт кино и телевидения»**

Защита состоится «10» октября 2016 г. в 15.00 час. на заседании Диссертационного совета
Д 210.023.01 при Всероссийском государственном институте кинематографии имени
С.А. Герасимова по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д.3, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Всероссийского государственного института
кинематографии имени С.А. Герасимова и на сайте <http://www.vgik.info/dissovet>.

Автореферат разослан «.....» _____ 2016 г. и размещен на сайтах
<http://www.vgik.info/dissovet>; <http://www.vak.ed.gov.ru>.

Ученый секретарь Диссертационного совета

доктор искусствоведения

И.А. Звегинцева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертационное исследование посвящено аудиовизуальным решениям в кинематографе, включаемым в общий контекст отечественной, западноевропейской и североамериканской культуры второй половины XX – первых десятилетий XXI вв. Изображение и звук кинопроизведения рассматриваются не только как составляющие звукозрительного синтеза, но и как выразительные элементы и индикаторы различных проблемных аспектов современной культуры, среди которых: соотношение массовой и элитарной, классической и неклассической культур, ассимиляция нетрадиционных для европоцентристской модели культурных ценностей стран – бывших колоний, вопросы глобализации, транскультурализма и защиты национальных культур, культурного диалога и т.д.

Кинематограф, получивший первые *технические* возможности для своего развития в конце XIX века, формировался и совершенствовался как *искусство* на протяжении практически всего XX века, наглядно отражая, в силу своей визуальной природы, не только культурные, социальные и художественные процессы своего времени, но и изменения, происходившие в *сознании* человека – свидетеля огромного количества драматических, трагических, прекрасных событий двадцатого столетия. Кинематограф стал ярчайшим явлением культуры XX века, видом искусства, в котором изображение и звук получили новое измерение и смысловое наполнение, взаимообогатившись в синтетическом единстве.

Звук и изображение, как отдельные феномены, претерпели колоссальные метаморфозы как в художественной практике, так и в качестве предмета эстетического осмысления в контексте культуры XX-XXI вв., все более расширяющей свои границы. Привычными концептами в теоретическом дискурсе стали понятия «философия звука» и «визуальная культура», отражающие специфику и сложность их бытования в контексте современной многоуровневой

структуры духовной деятельности человека. Но именно кинематограф не только стал пространством для художественного эксперимента в области соединения изображения и звука, но и дал возможность для сокровенного авторского высказывания, вся сила воздействия которого может быть передана через дпящееся в кинематографическом времени-пространстве звукозрительное единство. Аудиовизуальные решения кинематографа, таким образом, являются отражением не только изменений, происходивших в культуре на протяжении всего XX века и продолжающихся в настоящий период, но и индивидуальной *культуры личности*, – главным образом, автора-режиссера, но часто, в не меньшей степени, и членов творческой съемочной группы, лидером которой он является. Предпринятое исследование было инспирировано большим количеством впечатляющих по силе воздействия и художественно-интеллектуальному уровню аудиовизуальных решений, до сих пор остававшихся вне системного теоретического осмысления, которое, не умаляя ценность чисто эстетического их актуального переживания, может внести вклад в понимание процессов как прошлого, так и будущего искусства кино.

Актуальность темы исследования

В современном мировом художественном пространстве, благодаря развитию звукозаписывающих и звуковоспроизводящих технологий, с одной стороны, и под влиянием глобалистских и транскультурных процессов, с другой, создалась ситуация почти неограниченной свободы для выражения любых, самых фантастических авторских идей, связанных со звуком, в кинопроизведении. Однако именно эта ситуация *внешней* свободы создает и опасность слишком сильного увлечения звуковыми технологиями в ущерб *внутренне-смысловой* составляющей звука кинопроизведения, порой «заглушаемой» виртуальной звуковой реальностью, звуковыми спецэффектами и возможностями многоканальной звукозаписи. Зачастую звук в кинозале *поражает*, но не

переживается зрителем даже во время просмотров фильмов, рассчитанных не только на внешний эффект.

Но изменился и сам зритель. В последние десятилетия в мировом культурном пространстве произошли парадигмальные сдвиги, повлиявшие на массового, в том числе вполне взрослого зрителя самым явным образом. На смену культуре приходит *пост-культура* (термин философа-эстетика Виктора Бычкова). Логоцентричность мира культуры еще недавнего прошлого уступает место различным формам визуальности. Изменилась и структура образования, ориентированная ранее на системность, культурную преемственность, сакральный статус классики, традиции, эстетического идеала и этической нормы. В массовом сознании достаточно распространена мозаичная, «фрагментарная» образованность, эстетика визуальных, быстро сменяющих друг друга объектов («клиповость сознания»), отсутствие преклонения перед классическими образцами искусства, включаемыми теперь в общий внеиерархический контекст современного художественного творчества; усиливается влияние на новое поколение множества субкультур, в том числе виртуальных интернет-сообществ. Скорость художественной рецепции существенно увеличилась: молодой зритель уже *физически* не настроен и не способен на длительный процесс эстетического восприятия, связанный с логическим выстраиванием семантических связей внутри сложного кинематографического диегезиса, с соотношением авторского слова, слышимого им с экрана, со своим культурным опытом. Видение изменившихся условий существования участников современного кинопроцесса стало одним из побудительных мотивов предпринятого исследования как попытки обращения (возвращения) внимания кинозрителя к звуку в кинофильме, во всем многообразии и сложности способов, контекстуальных связей, иногда скрытых причин и непредсказуемых последствий его появления на экране.

В целом мировой кинопроцесс – как в исторической ретроспективе, так и в современной панораме – очень разнообразен, разнонаправлен, многоуровнев. Постоянное развитие кинематографа, быстро и *наглядно* отражающего не только явления современной окружающей действительности, но и *состояние сознания* человека в меняющемся мире, – заставляет теоретиков кино так же мобильно реагировать на изменения, происходящие в художественном языке кино, осмысливать их, а порой и переосмысливать устоявшиеся положения и воззрения на пределы возможностей выразительных средств киноискусства.

Актуальность предпринятого исследования обусловлена, с одной стороны, потребностью повышения уровня теоретического осмысления и систематизации уже имеющейся и постоянно нарастающей массы аудиовизуального материала, с другой – практически отсутствием в искусствоведческом дискурсе целенаправленного анализа перспектив звуковых возможностей в аудиовизуальных экранных искусствах в художественно-эстетическом аспекте. В целом, данная работа вызвана насущной необходимостью типологизации многообразных проявлений звукового мира в кинематографе с целью получения возможности более системного изучения как наследия киноискусства прошедшего столетия, так и современного состояния кинопроцесса.

Степень разработанности темы диссертации

Различные формы существования звука в кинематографическом пространстве – от музыкального аккомпанемента до *визуальной тишины* – исследовались, начиная с эпохи немого кино. В течение прошедших с той поры десятилетий осмысление возможностей звуковой выразительности в кино развивалось в контексте определенного временного периода, отражая его технические достижения и художественные реалии. На современном этапе звуковая область кинотворчества предполагает множество специфических (как творческих, так и производственных), высокотехнологичных и профессионально дифференцированных аспектов работы, поэтому теоретические труды по данной

проблематике можно достаточно продуктивно разделить по принципу профессиональной принадлежности автора исследования. Киноведами, музыковедами, режиссерами, звукорежиссерами, философами, филологами, культурологами, композиторами написано большое количество интересных текстов на эту тему. Каждый автор, профессионально рассматривая близкую ему сторону звука в кинематографе, расширяет область нашего знания о нем: киноведы используют в анализе неизвестные или труднодоступные для непрофессионалов исторические факты и архивные материалы; музыковеды делятся сведениями из истории и теории музыки, улавливая и расшифровывая тонкости музыкального оформления фильма; звукорежиссеры демонстрируют примеры практической работы, объясняя творческие результаты с помощью знания физики и кинотехники; культурологи проводят интертекстуальные связи общекультурного характера; философы расширяют «горизонт видения» проблемы, обеспечивая методологическую базу для исследования; режиссеры и композиторы открывают подробности индивидуального творческого процесса, приведшие к уникальному звуковому решению фильма и т.д. Все эти «коллективные усилия разума» создают живое интеллектуальное поле – со всем разнообразием подходов, взглядов и концепций.

При этом важно отметить, что в большинстве этих работ исследуется ряд особенностей, присущих звуку именно в форме *экранного представления*, то есть мышление исследователей направлено на изучение и понимание *кинематографической природы* звука в фильме. Соответственно, в данных исследованиях вводятся и используются понятия, отражающие специфику звука в кинофильме как синтетическом виде искусства, в котором элементы целого не просто соединяются и взаимодействуют, но и *взаимоизменяются*, порождая нечто новое и целокупное, несводимое к сумме частей. Великий российский режиссер и теоретик кино С.М. Эйзенштейн был одним из первых, кто заявил, что звук есть

«органический элемент для кино, а не посторонняя ворвавшаяся стихия»¹ и обогатил кинонауку рядом работ, в которых введены термины: «звукозрительный контрапункт», «вертикальный монтаж», разработаны понятия метрического, ритмического, тонального (мелодического), обертонового, интеллектуального монтажа. Идеи Эйзенштейна, связанные с работой над звуком и музыкой в кинофильме, до сих пор являются обязательным предметом изучения на профильных отделениях киношкол и во многом сохраняют свою актуальность.

Проблемы синхронности и асинхронности звука, подлинного и фиктивного звукозрительного контрапункта, драматургических функций звука и его отсутствия привлекали внимание выдающихся зарубежных практиков и теоретиков кинематографа – Р. Клера, Б. Балаша, Р. Арнхейма, З. Кракауэра, К. Метца. Рене Клер в работе 1929 г. «Искусство звука» не только акцентировал кинематографичность асинхронности звука и изображения в фильме, но одним из первых обратил внимание на перспективу использования шумов и конкретных звуков в кинематографе. Бела Балаш уделял большое внимание пространственному характеру звука, который «связывает в единство кадры, снятые в одном пространстве»². Этот же аспект звука был замечен чешским эстетиком Яном Мукаржовским³. Возможности звука, формирующие и видоизменяющие кинематографическое пространство, впоследствии стали не только плодотворным исходным материалом для творчества в эпоху развитых технологических возможностей, но и вошли в область основных предметов теоретического осмысления практиков-звукорежиссеров (Р. Казарян, Е. Русинова и др.).

¹ Эйзенштейн С.М. Монтаж тонфильма. // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: РГАЛИ, Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, Музей кино, 2000. С. 299.

² Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968.

³ Мукаржовский Ян. К вопросу об эстетике кино // Мукаржовский Ян. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 396-410.

В книге немецкого социолога, публициста, писателя, кинокритика Зигфрида Кракауэра «Природа фильма. Реабилитация физической реальности», которая была издана в 1960 г. в Нью-Йорке под названием «Theory of Film. The Redemption of Physical Reality», а на русском языке в 1974 г. в сокращенном и несколько смыслово измененном переводе с английского, для нас представляют интерес две главы – 7-я: «Диалог и звук» и 8-я: «Музыка». Кракауэр, признавая важность звука в эстетике фильма, отстаивает приоритет изображения перед звуком, поскольку в ином случае фильм теряет свою «кинематографичность» (в особенности это касается речи в фильме). В параграфах «Комментирующая музыка», «Параллелизм», «Лейтмотивы», «Кинематографичность» и др. автор разбирает и эстетические функции музыки периода звукового кино, подводя к следующему общему выводу: кинематографичность музыки в фильме зависит от того, насколько соответствует природе кино сам подкрепляемый ею сюжет; музыкальные номера, введенные в фильм ради интереса к ним самим эстетически неправомерны. Во многом глубокое понимание Кракауэром природы фильма и, соответственно, кинозвука сохраняет свое теоретическое значение, однако развитие киноискусства, особенно в эпоху неклассической эстетики, заставляет критически отнестись к некоторым высказываниям немецкого теоретика, например, касающимся экранной роли шумов («Роль, отводимая им в кинофильме, не имеет большого значения»⁴).

Фундаментальным исследованием специфических проблем музыки кинематографа стала книга польского музыковеда Зофьи Лиссы «Эстетика киномузыки»⁵, опубликованная в Польше в 1964 г., годом позже – в ГДР, на русском языке – в 1970 г. В области теоретического осмысления автора оказались

⁴ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 177.

⁵ Лисса З. Эстетика киномузыки. М: Музыка, 1970.

практически все основные проблемы звукового кино, что видно из названий глав: «Онтологические основы объединения звуковой и визуальной сфер в кинофильме», «Методы функционального соединения кадра и звука», «Функции звукового ряда в кино», «Проблемы формы и стиля киномузыки», «Музыка в различных жанрах кино», «Психологические проблемы киномузыки». В свое время труд Лиссы стал одним из первых системных исследований киномузыки: представленный анализ огромного массива фильмов дал возможность сделать важные обобщения, касающиеся не только драматургии, но и стилистики фильмов. Очень важны выводы автора о применении музыки в кино в зависимости от его жанровой специфики, интересны замечания относительно психологических эффектов, вскрытия подтекста, активизации авторского комментария в фильме посредством музыки. Во многом книга сохраняет актуальность и сегодня, однако, естественно, не отражает аудиовизуальную реальность новейшего кинематографа.

В отечественном музыковедении статьи и монографии по вопросам эстетики киномузыки публиковались, начиная с 1930-х гг.: до сих пор представляют историко-теоретический интерес, например, работы И. Иоффе⁶. В 1960-х гг. также выходили капитальные работы Э. Фрид⁷, Т. Корганова и И. Фролова⁸. Из более поздних музыковедческих исследований можно отметить книгу 1981 г. О.И. Дворниченко «Гармония фильма»⁹, полезную в плане видения и понимания кинематографической формы с точки зрения музыканта. В докторской диссертации Т.К. Егоровой «Музыка советского фильма: Историческое исследование» (М., 1998) представлены основные этапы развития музыки отечественного кинематографа и характерные особенности отечественной школы

⁶ Иоффе И.И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. Л.: ГМНИИ, 1937; Иоффе И.И. Музыка советского кино. Основы музыкальной драматургии. Л.: ГМНИИ, 1938.

⁷ Фрид Э.Л. Музыка в советском кино. Л., 1967.

⁸ Корганов Т., Фролов И. Кино и музыка: Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964.

⁹ Дворниченко О.И. Гармония фильма. М.: Искусство, 1981.

музыки кино. Монография Т.К. Егоровой по этой теме вышла в Голландии на английском языке¹⁰.

В последние годы различные аспекты музыки кинематографа были предметом исследования отечественных специалистов в области музыковедения: И. Хангельдиевой, Л. Березовчук, М. Карасевой, Т. Шак, А. Чернышова, Т. Сергеевой, Н. Кононенко, С. Уварова, Е. Калининой, К. Рычкова. Работы некоторых из перечисленных авторов посвящены анализу музыки и ее роли в творчестве отдельных выдающихся режиссеров (А. Тарковского¹¹, А. Сокурова¹², С. Параджанова¹³, И. Бергмана¹⁴, К. Тарантино¹⁵ и др.). Но есть и примеры системного осмысления музыки кино, например, в контексте пространства медиатекста – этой задаче посвящена монография Т.Ф. Шак¹⁶. В трудах А.В. Чернышова музыка кинематографа соотносится с вводимым автором в научный оборот понятием «медиамузыка»¹⁷, описывающего особенности функционирования музыки в современном художественном медиапространстве, вступившем в эпоху цифровых технологий.

¹⁰ Egorova T. *Soviet Film Music: An Historical Survey*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1997.

¹¹ Кононенко Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. М.: Прогресс-Традиция, 2011.

¹² Уваров С.А. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2011.

¹³ Сергеева Т.С. Музыкальный мир фильмов С. Параджанова // *Искусствоведение*. 2012. №2. URL: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/vypusk-2/yazyki/515.html>

¹⁴ Калинина Е. А. Музыка в творчестве Ингмара Бергмана. Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010.

¹⁵ Карасева М.В. О ложных маркер-пойнтерах: музыкально-звуковые стратегии в фильмах Тарантино // *Закадровое искусство: История и теория киномузыки: Материалы международной научной конференции* / ред.-сост. К.Н. Рычков. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2014. С. 123-142.

¹⁶ Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. Краснодар: Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2010.

¹⁷ Чернышов А.В. Медиамузыка: основы теории, практика и история. Дисс... доктора искусствоведения. М., 2012.

Стоит сказать, что с недавнего времени музыка кинематографа привлекает все больше внимания академических научных кругов в нашей стране, свидетельство чему – проведенные в 2012 и в 2014 гг. в, соответственно, Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского и Российской академии музыки имени Гнесиных международные научные конференции, посвященные полностью (как в МГК) или секционнo музыке кинематографа. В течение последнего десятилетия специальные курсы по изучению музыки кино стали нормальной практикой не только в специализированных творческих высших учебных заведениях, но и в академических гуманитарных институтах и университетах России.

Работы профессиональных звукорежиссеров в области теории кинозвука представлены книгами и статьями И. Воскресенской, Р. Казаряна, Е. Русиновой, А. Деникина. В теоретическом отношении особый интерес представляет работа Р.А. Казаряна, в которой «предпринята попытка выявления и теоретического обоснования тех – чаще всего неочевидных – механизмов звуко-зрительного взаимодействия, качеством которого обусловлена оптико-акустическая выразительность *экранной формы* кинопроизведения»¹⁸.

Из зарубежных исследователей звука (в основном, музыки) в кинематографе необходимо назвать имена К. Лондона, Т. Адорно, Г. Эйслера, М. Кука, Р. Мэнвела, Дж. Хантли, К. Горбман, Дж. Вьежбицки. Надо отметить, что среди зарубежных изданий, тематически относящихся к звуку в кинематографе, преобладают труды по истории и технологии написания музыки для кинофильмов. Среди работ, поднимающихся на высокий уровень искусствоведческого и эстетического анализа, в современном зарубежном искусствознании наибольшей авторитетностью (если судить по частоте

¹⁸ Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. С. 23.

цитирования) обладают, на наш взгляд, работы по различным аспектам звука в кино французского композитора и теоретика кино Мишеля Шиона, публикующиеся им, начиная с 1978 г. В своих книгах, приобретших достаточно широкую известность в переводе Клаудии Горбман (также известного специалиста по музыке кинематографа) на английский язык, «Audio-Vision: Sound on Screen» («Аудио-видение: звук на экране»), «The Voice in Cinema» («Голос в кино») и ряде других, Шион, последовательно разбирая технологию и эстетику экранного звука, проводит мысль о выработке, с приходом звукового кино, нового вида перцептивной реакции – «аудио-видения», в котором зрительные и слуховые каналы восприятия преодолевают свою психофизиологическую разделенность. В своем фундаментальном труде «Film, a Sound Art»¹⁹ («Фильм, звуковое искусство») Шион систематизирует свои исследования в двух больших разделах: «History» («История») и «Aesthetics and Poetics» («Эстетика и поэтика»), в силу чего эту работу можно считать одним из важнейших современных трудов по звуковому кинематографу.

Тема звука в кино стала частью философско-эстетических работ М. Мерло-Понти, Т. Адорно, Ж. Делёза, П. Шрейдера, а также М. Ямпольского, О. Аронсона, расширяющих в мировоззренческом и методологическом отношении представления кинотеоретиков о данной области киноискусства.

Среди отечественных киноведа, в поле зрения которых попадали звуковые проблемы киноискусства, имена Н. Клеймана, К. Разлогова, Д. Салынского, Н. Изволова, О. Булгаковой. Исследованию музыки кино посвятила большой период своей творческой жизни киновед И. Шилова. Международный интерес к работам отечественных киноведа в настоящее время подтверждается, в частности, тем, что статьи Н. Изволова, О. Булгаковой и ряда других авторов вошли в сборник

¹⁹ Chion M. Film, a Sound Art / transl. by C. Gorbman. N.Y.: Columbia University Press, 2009.

статей «Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema»²⁰ («Звук, речь, музыка в советском и постсоветском кино»), вышедшем в 2014 г. на английском языке.

Признавая разнообразие научно-теоретических работ по теме звука в кинематографе, тем не менее, можно заметить, что в них преобладает функционально-семантический подход к изучаемой проблеме, сводящийся к двум глобальным вопросам: *что* делает звук в фильме? (т.е. каковы смыслы соединения звука с визуальным рядом, функционирования звука в кадре и за кадром) и *как* звук это делает? (т.е. формы и способы образования этих смыслов). Однако с развитием и усложнением художественного языка киноискусства, и в особенности с появлением авторского кинематографа, включенного в обширное поле интертекстуальных связей и значений, перед исследователем звуковой составляющей кино с неизбежностью возникает и еще один вопрос: *почему так* в фильме использован звук? Этот вопрос встает особенно остро в тех случаях, когда звуковое решение резко нарушает определенную установку сознания, «обманывает» ожидание зрителя, выходит за рамки сложившихся традиций и шаблонов. То есть проблема перерастает область кинематографического диегезиса, распространяясь в сферу авторского мира. С установлением понятия «авторское кино» не только на практике, но и в теории, исследователь встает перед проблемой понимания эстетики автора, его типа личности (и не всегда только творческой ее стороны), которая, в конце концов, и определяет генерализующий звукозрительный образ его художественных творений.

Представители авторского кинематографа, в основном, относились и относятся к звуку своих фильмов с величайшим вниманием. Но если *звучащая* составляющая фильма – зона профессиональной ответственности звукорежиссера (ограниченного или, напротив, вдохновленного техническими возможностями

²⁰ Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema / Ed. by L. Kaganovsky and M. Salazkina. – Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2014.

своего времени), то сторона *звуковая* – огромное пространство для выражения *личного* голоса автора. Характеристики использованной музыки и речи, преобразенных, усиленных или искаженных шумов и звуков, расстановка интонационных акцентов или смысловых пауз могут помочь, прежде всего, в понимании эстетики, мировидения и мироощущения автора, и лишь после этого стать частью теоретической интерпретации конкретного кинотекста.

Несомненно, в авторском кинематографе эстетика и мировидение каждого режиссера уникальны. Однако, думается, в художественном мышлении выдающихся мастеров можно выделить основополагающие принципы, эстетические основы, формирующие направления, которые не только помогают в интерпретации творчества конкретного художника, но и дают возможность проследить их влияние на кинопроизведения других режиссеров (порой весьма далеких от арт-хауса). В этом смысле исследование звука в творчестве некоторых режиссеров приобретает особенно важное значение, поскольку *характер* его использования как за кадром, так и в кадре является *подлинным* выражением авторской субъективности (в контексте своего времени). Субъективность автора, распространенная на сферу визуальности, имеет объективный предел в невозможности полностью творчески трансформировать снимаемое на камеру пространство и личность актера. Съёмочный процесс подвержен разного рода ограничениям творческого и технического характера. Но, пожалуй, именно звук – особенно в современных условиях поразительных технических возможностей – та область кинотворчества, где автор может наиболее точно выразить свое субъективное отношение к «видимому миру».

Таким образом, при всем обилии исследовательских работ, посвященных отдельным аспектам звука в кинематографическом пространстве, в этой области остается ряд актуальных проблем, две из которых являются приоритетными в настоящем исследовании:

1. проблема комплексного подхода к звуку в кинофильме, учитывающего все звуковые составляющие фильма (речь, шумы, музыка) в их сложном динамическом взаимодействии как между собой, так и в общем эстетическом аудиовизуальном пространстве фильма;

2. проблема систематизации и типологизации аудиовизуальных решений, включающей выходящие за рамки традиционных подходов феномены авторского кинематографа.

Объект исследования – произведения отечественного и зарубежного кинематографа 1950-х – 2010-х гг., а также исторический и идейно-художественный контекст исследуемого этапа, представленный в теоретических исследованиях, архивных документах, мемуарной литературе, воспоминаниях современников.

Предмет исследования – типологизация аудиовизуальных решений фильмов в контексте идейно-художественной реальности своего времени и индивидуальной режиссерской эстетики.

Рамки исследования

В диссертации исследуются художественно-эстетические особенности аудиовизуальных решений игровых кинофильмов периода 1950-х – 2010-х гг. отечественного и зарубежного производства. Начало периода исследования – 1950-е гг. – обусловлено появлением значительного числа авторских, нетрадиционных для сложившейся к этому времени практики аудиовизуальных решений в кинематографе, позволяющих проследить их развитие и влияние на кинопроцесс вплоть до новейшего времени и, таким образом, сформулировать типологические признаки определенного направления. При этом в работе присутствуют примеры звуковых решений фильмов и из более раннего времени, начиная с эпохи немого кино, а также обращения к теоретическим источникам

разных периодов как необходимая историческая база для дальнейшего научного анализа.

Практически за рамками исследования, с некоторыми необходимыми исключениями, осталась технологическая сторона работы со звуком в кино (системы звукозаписи и звуковоспроизведения, звукорежиссура, звуковой дизайн и пр.). Не предпринимался специальный анализ аудиовизуальных решений в иных, кроме игровой, формах экранного искусства – документальных, анимационных, телевизионных, видеофильмах. Однако избранные произведения документального кинематографа вошли в текст работы как примеры воплощения очень значимых в эстетическом отношении аудиовизуальных решений, повлиявших, в том числе, на игровую кинематограф. Обращение к некоторым документальным фильмам оправдано также тем, что многие авторы-режиссеры ярко проявили себя как в игровом, так и в неигровом кино.

Рабочая гипотеза исследования состоит в предположении о том, что аудиовизуальное решение фильма может не только определяться утилитарными целями и задачами конкретного кинопроизведения, но и, во многих случаях, являться осуществлением принципов авторской (режиссерской) эстетики, по отношению к которым функционально-семантические взаимосвязи звука и изображения в структуре киноформы играют подчиненную роль, что часто нарушает сложившиеся стереотипы восприятия звукозрительных отношений в фильме.

Цели и задачи

Цель исследования – создание варианта типологии аудиовизуальных решений в кинематографе, позволяющей на системной основе анализировать уже созданные кинофильмы и разрабатывать аудиовизуальные решения и концепции для будущих экранных произведений.

Поставленная цель предполагает решение в процессе исследования ряда *задач*:

– определить аудиовизуальное пространство как понятие в киноискусстве на разных этапах его развития;

– выявить степень влияния идейно-художественного и социального контекста рассматриваемого исторического этапа развития киноискусства на появление определенных аудиовизуальных решений;

– проанализировать наиболее важные, повлиявшие на кинопроцесс и вошедшие в историю киноискусства аудиовизуальные решения в отечественных и зарубежных фильмах 1950-х – 2010-х гг.;

– обосновать необходимость и возможность типологизации аудиовизуальных решений в кинематографе;

– определить и аргументировать основание предлагаемой типологии аудиовизуальных решений;

– выявить основные и возможные типы, подтипы и смешанные типы аудиовизуальных решений;

– описать характерные признаки определенного типа и представить наиболее репрезентативные примеры его воплощения в практике киноискусства;

– выработать методологию анализа и разработки аудиовизуальных решений в кинематографе на основе предлагаемой типологии;

– выявить характер взаимосвязи звуковых особенностей фильма с другими элементами его художественной выразительности в рамках определенного типа;

– раскрыть значение элементов фонограммы фильма (музыка, речь, шумы) в формировании его общей смысловой структуры;

– рассмотреть и обосновать наиболее перспективные с художественно-эстетической точки зрения направления аудиовизуальных решений в новейшем кинематографе;

– проанализировать влияние художественных и нехудожественных мировых общественных процессов и явлений на формирование эстетических подходов в создании аудиовизуальных решений кинофильмов.

Научная новизна исследования

– Впервые в отечественном киноведении предложена типология аудиовизуальных решений, основанная не на внешне-выразительных признаках звукозрительного синтеза, а на принципах авторской (режиссерской) эстетики;

– введены понятия чувственно-изоморфного, феноменологического, рефлексивного, игрового, остраниженного типов, а также ряд подтипов и смешанных типов аудиовизуальных решений в кинематографе;

– введено понятие «эстетическая локализация автора» как характеристики проявления авторского присутствия в создаваемом им художественном пространстве, которое, в свою очередь, определяет *тип* аудиовизуального решения фильма;

– дан анализ целостной аудиовизуальной структуры ряда фильмов в расширенном эстетико-семантическом контексте;

– проанализированы звуковые особенности фильмов в процессе развития и становления эстетики ряда выдающихся авторов-режиссеров;

– в отношении музыки немого периода кино, а также современного жанрового кинематографа введено и обосновано понятие «изоморфизм» вместо понятия «иллюстративность» как более корректное; при этом разведены понятия *чувственного изоморфизма* как распространенного *типа* аудиовизуального

решения жанрового фильма – и *качественного изоморфизма* как характеристики органического воплощения любого типа аудиовизуального решения;

– уточнено, расширено и актуализировано в контексте современного кинематографа понятие аудиовизуального контрапункта через вводимые понятия «объективный контрапункт», «субъективный контрапункт», «семантический контрапункт»;

– введено понятие «двойной, или вторичной субъективности» закадрового звука по отношению к визуальному экранному образу, когда субъективный (созданный первоначальным актом творческого сознания автора-режиссера) зримый образ выступает как объект для субъективного звукового отношения;

– введено понятие «звукозрительный экстазис» и показано его воплощение на экране как одного из приемов авторского переосмысления литературно-сюжетной основы фильма;

– уточнены понятия «музыкальная цитата» и «звуковой коллаж» в отношении кинематографической реальности;

– предложено понятие «медитативная звуковая зона» как определение звукового приема в ряде современных фильмов.

Теоретическая и практическая значимость

Теоретическая значимость диссертации обусловлена вводимой новой типологией и основанной на ней методологией анализа аудиовизуальных решений в кинематографе. Результаты исследования могут быть применены в теоретических разработках, обновлении и усовершенствовании учебных курсов по истории и теории отечественного и зарубежного кинематографа на профильных отделениях высших учебных заведений, а также в практике звукового решения и музыкального оформления игровых фильмов в текущем кинопроцессе, в создании обучающих и просветительских документальных

фильмов и телевизионных программ. Выводы и рекомендации исследования могут быть полезны как теоретикам (киноведам и кинокритикам), так и практикам кинематографа (режиссерам, звукорежиссерам, композиторам).

Методология и методы исследования

Обширная исследовательская область и многоаспектность настоящего исследования предопределила применение ряда методологических подходов в его процессе: искусствоведческий анализ, философско-эстетический, компаративистский, междисциплинарный, описательно-аналитический методы. Отдельные разделы работы потребовали обращения к некоторым аспектам методологии, разрабатывавшейся в феноменологической философии Э. Гуссерля, феноменологической эстетике М. Мерло-Понти, Р. Ингардена, М. Дюфрена, философской герменевтике Х.-Г. Гадамера.

Положения, выносимые на защиту

1. Аудиовизуальное решение кинофильма в теоретическом анализе может быть отнесено к одному из пяти основных типов предлагаемой типологии: чувственно-изоморфному, феноменологическому, рефлексивному, игровому, остраненному. При этом указанные типы аудиовизуальных решений могут быть определены только как преобладающие в фильме в смысловом и количественно-временном отношении;

2. Кинопроизведение есть органическое (неоднородное по эмоциональному и интеллектуальному напряжению) самодвижение во времени и внутреннем художественном пространстве, поэтому в нем возможны и в большинстве случаев логически необходимы смешанные по типологическим признакам комбинации аудиовизуальных решений;

3. Подход к звуку в фильмах определенного автора-режиссера отражает становление и изменения его художественно-эстетических принципов на

протяжении всей творческой жизни, однако в целом аудиовизуальные решения конкретного автора-режиссера могут быть отнесены к одному из пяти основных типов;

4. Теоретический анализ звука в авторском кинематографе требует выхода за пределы внутренней аудиовизуальной структуры кинопроизведения в область авторского мира, контекста времени создания и условий дальнейшего бытования кинофильма в целях более корректной интерпретации и понимания произведения;

5. Приоритетным типом аудиовизуального решения современного кинофильма, рассчитанного на массовую аудиторию, независимо от жанра, является чувственно-изоморфный тип, актуализированный выразительными элементами и приемами новых или неакадемических (архаических, этнических и пр.) музыкальных стилей и направлений, а также возможностями звукового дизайна;

6. На аудиовизуальные решения в современном кинематографе оказывают существенное влияние общемировые художественные и нехудожественные процессы глобализации, транскультурализма и культурного диалога.

Степень достоверности и апробация результатов

Все результаты и выводы, полученные в ходе диссертационного исследования, были получены автором лично, на основании изучения большого массива отечественных и зарубежных кинофильмов, архивных материалов, киноведческих, музыковедческих, литературно-художественных, философских источников, мемуарной литературы, в ходе личного интервьюирования участников кинопроцесса.

Положения диссертационного исследования неоднократно представлялись в форме докладов и обсуждались на заседаниях Отдела междисциплинарных исследований киноискусства Научно-исследовательского института киноискусства ВГИК.

Результаты исследования были апробированы на протяжении научной деятельности автора в Отделе междисциплинарных исследований киноискусства Научно-исследовательского института киноискусства ВГИК, а также в ходе преподавательской работы на кафедре звукорежиссуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), где автором читаются учебные курсы: «Музыка в кино», «История и теория киномузыки», «Основы звукового решения фильма» для студентов режиссерского, сценарно-киноведческого и продюсерского факультетов.

Разработки, проведенные в процессе исследования, вошли в учебно-методические комплексы и учебные программы «История и теория киномузыки» и «Музыка в кино», составленные автором и утвержденные для студентов Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова, проходящих обучение по специальностям: «Режиссура игрового и неигрового кино», «Звукорежиссура», «Киноведение», «Продюсерство».

Результаты исследования были представлены в виде докладов на международных научных конференциях и семинарах:

- доклад «Аудиовизуальный контрапункт: эволюция и перспективы» на Международной научной конференции «Закадровое искусство: история и теория киномузыки». г. Москва, 29 ноября 2012 г., Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского;

- доклад «Есть ли звук в звуковом кино?» на заседании (семинаре) Дискуссионного клуба «Парадоксы современной художественной культуры», г. Москва, ВГИК, 16 апреля 2014 г.;

- доклад «Проявления транскультурализма в звуковом решении фильма» на круглом столе «Звук и музыка в кино: киноведческие изыскания в контексте транскультурализма», г. Москва, НИИ Киноискусства ВГИК, 24 апреля 2014 г.;

- доклад «Музыка фильма и эстетика режиссера» на Международной научной конференции «Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски» (к 70-летию

Российской академии музыки им. Гнесиных), г. Москва, Российская академия музыки им. Гнесиных, 17 октября 2014 г.;

- доклад «Особенности музыкального оформления советских игровых фильмов военного времени» на круглом столе «Музыка военного кино», г. Москва, ВГИК, 29 апреля 2015 г.

- доклад «Звукозрительный экстазис в экранизациях» на VIII Всероссийской научно-практической конференции по экранизации «Эстетика звука на экране и в книге», г. Москва, ВГИК, 13 апреля 2016 г.

По теме диссертации опубликовано 27 работ, из них две монографии и 25 научных статей, в том числе 17 в изданиях из перечня ВАК. Общий объем изданных работ – 38,2 а.л.

Диссертация обсуждалась на заседании кафедры эстетики, истории и теории культуры Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова и была рекомендована к защите.

Структура работы

Диссертация состоит из введения, пяти глав (24 параграфа), заключения, библиографии (284 наименования) и фильмографии (168 наименований). Общий объем диссертации 377 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается выбор темы и актуальность предпринятого исследования, раскрывается степень научной разработанности темы работы, определяются объект, предмет и рамки исследования, ставятся его цели и задачи, аргументируется научная новизна диссертации, ее теоретическая и практическая значимость, обозначаются методология и методы исследования, положения, выносимые на защиту, степень достоверности и апробация результатов диссертационной работы, обосновывается ее структура.

Глава 1, «Определение аудиовизуального пространства кинофильма в художественно-историческом контексте», имеет преимущественно обзорно-исторический характер и обозначает проблемное поле исследования. В этом разделе работы определяется основополагающее понятие аудиовизуального пространства кинематографа, прослеживаются важные этапы его формирования и развития. Обосновывается необходимость типологизации аудиовизуальных решений на современном этапе развития киноведения, вводится понятие «эстетическая локализация автора» как основание предлагаемой типологии. Глава состоит из шести параграфов.

В параграфе 1.1., *«Формирование звукозрительных отношений в пространстве немого кинематографа»*, анализируются первые практические и теоретические попытки осмысления аудиовизуального пространства и отделения его в эстетическом аспекте от пространства оптико-акустического; акцентируется значение выразительных элементов и формально-композиционной структуры музыки классико-романтического направления как исторически первоначального способа освоения и «оживления» эстетического пространства кинематографа; подчеркивается, что музыка, как *феноменологически* первоначальный звук еще не кинопроизведения, но кинопространства, была призвана (в идеале) восполнить киноизображение до психологически жизненного и органично воспринимаемого образа.

В параграфе 1.2., «*Чувственно-изоморфный тип аудиовизуальных решений в кинематографе: от немого до новейшего звукового кино*», проводится идея о чувственно-изоморфном типе аудиовизуального решения фильма не только как о первоначальном способе музыкального оформления картины, но и как психологически универсальном комплексе приемов использования звуковых возможностей, сохраняющем, при корректном подходе, свою актуальность и в новейшем кинематографе, рассчитанном на массового зрителя. В этом отношении предпринимается попытка снять с музыки раннего периода кинематографа налет пренебрежительного отношения как к примитивному иллюстративному способу звукового решения фильма и выдвигается предложение использовать вместо понятия «иллюстративность» понятие «изоморфность» как более корректное: звуковая иллюстративность предполагает *избыточное дублирование* визуального феномена, в то время как звуковой изоморфизм является не чем иным как необходимым *дополнением (восполнением)* визуальности в процессе создания живой звукозрительной реальности. В отличие от примитивно понимаемой звуковой иллюстративности, звукозрительный изоморфизм не потерял своей актуальности в самых разных жанрах современного кинематографа и является наиболее употребительным способом аудиовизуального решения киноэпизода, в котором требуется прямое и действенное воздействие на чувства зрителей. Приводятся примеры воплощения чувственно-изоморфных аудиовизуальных решений в современных фильмах, рассчитанных на массовую зрительскую аудиторию (реж. Дж. Лукас, Г. Вербински, Р. Маршал, К. Коламбус, П. Джексон и др.) и в картинах интеллектуального авторского кинематографа (Л. Висконти, Д. Джармен).

В параграфе 1.3., «*Аудиовизуальный контрапункт: манифестация звуковой субъективности*», обосновывается важность аудиовизуального контрапункта как следующего, после создания оригинальной музыкальной партитуры для немого кинофильма, шага в истории взаимоотношения звука и изображения и в то же время становления авторского начала в киноискусстве. Этот факт стал

одновременно и первым пунктом теоретического осмысления *специфики* звука в кинематографе, о чем свидетельствуют теоретические работы конца 1920-х – начала 1930-х гг. ведущих практиков и теоретиков кино того времени (С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Г. Александров, Д. Вертов, Р. Клер, Б. Балаш и др.). Отмечается, что в восприятии первых теоретиков звука в кино понятия «синхронность», «натурализм», «иллюстративность» очень близки, а иногда практически тождественны по смыслу (так же как порой терминологически трудно различимы понятия асинхронности и контрапункта). Контрапунктический звук в этом смысле может быть сравним по своему значению с монтажом как инструментом реконструкции действительности: в 1928–1929 гг., по словам Эйзенштейна, «...было отточено понимание монтажа как средства прежде всего переделывать образ действительности на путях к переделке самой этой действительности»²¹. Тогда же, в 1928 г., появилась знаменитая «Заявка» Сергея Эйзенштейна, Всеволода Пудовкина и Григория Александрова, прозревавшая будущее звука в киноискусстве. В параграфе приводятся и аргументы противников придания аудиовизуальному контрапункту тотального значения (Дзига Вертов), а также описываются изменения во взглядах на аудиовизуальный контрапункт самих авторов «Заявки» в дальнейшем творческом процессе.

В параграфе 1.4., «*Происхождение и эволюция аудиовизуального контрапункта*», анализируется этимология понятия, сущность и эволюция аудиовизуального контрапункта в широком историко-художественном контексте. Понимание аудиовизуального контрапункта в современном киноискусстве актуализируется через вводимые предикаты: «субъективный контрапункт», «объективный контрапункт», «семантический контрапункт» и др. Подчеркивается, что в современном художественном произведении, под которым в данной работе подразумевается, прежде всего, произведение авторского

²¹ Эйзенштейн С.М. Синхронность и асинхронность // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 336.

кинематографа, может не быть изначально заданного смысла-цели, а художественный образ может быть смыслово (рационально-логически) не до конца определен («открытый» образ), в принципе неопределим или, напротив, поливалентен. Следовательно, аудиовизуальный контрапункт, может применяться не только как более или менее интеллектуальный способ *усиления перцептивной реакции* (более резкое выделение определенных *знаемых* или предполагаемых свойств объекта или смысла действия на контрастном фоне), но и быть способом сложного, не всегда явного *синтезирования сверхсмысла* эпизода или картины в целом. В некоторых фильмах мы встречаемся с таким видом аудиовизуального контрапункта, семантические связи внутри которого выходят за пределы психологически-контрастной образности. Более того, они выходят вообще за границы эстетического пространства конкретного произведения – в область интертекстуальности и диалога различных культурных парадигм. Происходит это в основном уже в картинах «времени постмодернизма», когда автор, чувствующий дух времени, стремится выразить в произведении новое ощущение и осмысление реальности. В этом случае контрапункт представляет собой достаточно сложную интеллектуальную конструкцию (*семантический контрапункт*), понимание которой требует определенной эрудиции и открытости сознания для восприятия неожиданно парадоксального (для зрителя) авторского высказывания. Нетрадиционные виды аудиовизуального контрапункта демонстрируются на примерах фильмов П.П. Пазолини, А. Тарковского, А. Вайды и др.

Параграф 1.5., «*Структура аудиовизуального пространства звукового фильма. Относительный и абсолютный аспекты звука в фильме*», посвящен теоретико-методологическому обоснованию предлагаемой типологии аудиовизуальных решений. Актуализируется проблема видимого и слышимого, объективного и субъективного начал в пространстве кинематографического произведения на основе современных философско-эстетических исследований

кинематографа (Ж. Делёз, М. Шюан и др.). Отмечается, что проблема усложняется тем, что визуальный образ распадается на видимый внутрикадровый образ и осязаемый внутренним собирательным взглядом общий генерализующий зрительный образ кинопроизведения. В соответствии с таким двойственным восприятием и пониманием визуальности в кинематографе звук также дифференцируется в своих значениях. Генерализующий визуальный образ, строящийся – сознательно или бессознательно – согласно принципам (по крайней мере, основным, определяющим художественный язык автора) авторской эстетики, продуцирует характер звукового решения фильма как многосоставной системы отношений с визуальными объектами, образуя в своем комплексе сложноорганизованный звуковой континуум. При этом звуковой континуум постоянно дифференцируется в двух направлениях, одно из которых охватывает шумы и интерактивные речевые акты (внутрикадровые звучания), а другое – музыку и рефлексивные речевые акты (закадровое звучание).

Подчеркивается, что феноменология и функционал внутрикадровых звуков, при всем их разнообразии и своеобразии в историческом, эстетическом и технологическом контекстах, исследованы достаточно подробно. В отношении же закадрового звукового пространства исследователи находятся в состоянии теоретической неопределенности, не имея убедительной методологической платформы для анализа и интерпретации кинофильмов, особенно когда приходится иметь дело с авторским кинематографом. Предполагается, что в отношении авторского фильма смысл звукозрительных сочетаний будет наиболее точно понят (самоопределен), если будут исследованы и поняты *предпосылки*, побудительные мотивы, эстетические принципы (что не следует путать с целями и задачами) создания кинопроизведения в целом; если будет понято эстетическое пространство, в котором существует и творит автор (и при этом учтены изменения, происходящие с ним на разных этапах творческого пути), и характеристики его *эстетической локализации* в этом пространстве.

В параграфе 1.6., «*Эстетическая локализация автора как основание типологизации аудиовизуальных решений в кинематографе*», обосновывается, что важнейшей и первостепенной задачей в процессе понимания аудиовизуальной специфики кинопроизведения, особенно принадлежащего направлению современного интеллектуального кинематографа, становится понимание *эстетической локализации автора* как совокупности характеристик авторского присутствия (проявления) в создаваемом им художественном пространстве, которое, в свою очередь, определяет *тип* аудиовизуального решения фильма. Эстетическая локализация автора в кинопроизведении, имеющем временную природу, не означает неподвижное «место присутствия» и не предопределяет, за редким исключением, некую неизменную дистанцию (как сокращенную до минимума, так и удаленную до почти полного отсутствия взаимодействия) между звуком и изображением. Звук и изображение в фильме находятся в постоянном взаимодействии: приближении и удалении, проникновении и отталкивании, насилии и отстранении, слиянии и разделении. Тип аудиовизуального решения может определяться, таким образом, лишь в *преобладании* того или иного *характера связи и направления взаимоотношений* звука и изображения. Преобладание это определяется, во-первых, *количеством* экранного *времени*, отводимого определенному аудиовизуальному отношению, а во-вторых, феноменологическими свойствами этого отношения (в том числе характеристиками *перехода* от одного отношения к другому внутри фильма).

Понимание эстетической локализации автора предполагает герменевтический подход при реализации этой цели (понимание эстетических принципов автора), т.е. выход за пределы фильмической реальности, поскольку деятельность интерпретатора начинается с эстетического переживания (вчувствования), продолжается в анализе элементов его звукозрительной структуры в теоретическом абстрагировании и попытках проникнуть в сущность многоаспектного контекста возникновения и бытования произведения – и

возвращается к целому звукозрительного континуума на новом уровне понимания его сущности.

Вариант типологии аудиовизуальных решений, предлагаемый в данной работе, может помочь лучшему «распределению внимания» и пониманию отношений звука и изображения в кинематографе, через которые можно точнее понять концепцию конкретного кинопроизведения. Основание предлагаемой типологии лежит в эстетике автора, его уникальном художественном языке, проявляющемся в определенном типе аудиовизуальных отношений в фильме. Особое значение *катализатора* этих отношений мы придаем закадровому звуковому пространству (пространству *проявления* эстетической локализации автора), характеристики которого часто дают ключ для определения характера отношения звука и изображения как многоаспектного соотношения субъективного и объективного в фильме. Однако для общих выводов и определений важно принимать во внимание множество особенностей внутрикадровых и закадровых звукозрительных взаимосвязей.

Составившие предлагаемую типологию основные типы аудиовизуальных решений (*чувственно-изоморфный, рефлексивный, феноменологический, игровой, остраненный*) отражают *степень и характер вовлеченности автора* в отношения звука и изображения. Также необходимо отметить, что в произведении киноискусства, существующем в живом (само)движении и (само)развитии в художественном времени и пространстве, редко можно увидеть идеальное воплощение какого-либо из предложенных типов аудиовизуального решения (так же, как редко встречается чистое воплощение какого-либо жанра). Однако можно говорить о *преобладающем типе* такого решения, внутри которого возможны проявления характерных особенностей, соединений, отклонений или «выпадений» в другое аудиовизуальное отношение. В таких случаях возникают *подтипы* или *смешанные* типы аудиовизуальных решений.

В заключение Главы 1 делаются краткие выводы и приводятся типологические признаки чувственно-изоморфного типа аудиовизуальных решений:

- визуальный ряд: развитая, часто психологически контрастная драматургия, предполагающая эмоционально-чувственное восприятие и переживание зрителем представленных на экране визуальных образов и явлений; в большинстве случаев – нарративность сюжета и ясная характеристика персонажей;

- аудиальный ряд: использование разработанных в практике музыкального искусства классико-романтического и других направлений звуковых приемов, характер слухового восприятия которых соответствует характеру зрительного восприятия визуальных образов. Широкое использование приемов оперной драматургии и симфонического развития.

Глава 2, «**Рефлексивный тип**», посвящена рассмотрению различных форм аудиовизуальных решений рефлексивного типа. При этом особое внимание уделяется парадигмальным сдвигам, произошедшим в культурно-социальном ландшафте послевоенного мира, повлекшим не только возникновение новых направлений в киноискусстве, новых кинематографий, но и повлиявшим на мироощущение человека, что, в свою очередь, выразилось в языке киноискусства, в частности, в особенностях аудиовизуальных решений. Радикальные изменения были замечены и осмысливались в теоретических трудах свидетелей и участников этих событий. Продолжают они волновать умы и современных исследователей, что доказывают регулярно появляющиеся научные статьи и монографии, посвященные этому периоду, в которых отмечается изменение структуры сознания, «разорванность» онтологического основания культуры как одна из важнейших причин новых явлений в искусстве послевоенного времени.

В главе отмечается специфика указанного периода в связи с появлением нового поколения кинематографистов (авторское кино), но также и в связи с влиянием на кинематограф новых направлений в смежных искусствах, прежде всего музыкальном, и приходом в кино по-новому мыслящего поколения

композиторов. Отдельно рассмотрены эти процессы, происходившие в отечественном кино, развивавшемся в особых условиях взаимодействия с государственными структурами. Некоторые аспекты взаимоотношений автора и государства затронуты в исследовании в связи с преодолением цензурных поправок и ограничений, с которыми сталкивались авторы на пути реализации своих идей (в том числе аудиовизуальных решений). Глава состоит из четырех параграфов.

В параграфе 2.1., «Звук как способ и направление рефлексии во внутрикадровом времени фильма», отмечается, что изменившийся «дух времени» заставил многих режиссеров задуматься и над смыслом звука фильма, что выразилось, прежде всего, в тенденции отхода от традиционных форм и минимализации закадрового музыкального оформления авторского фильма (рассматриваются концептуальные подходы к звуку Р. Брессона, М. Антониони, И. Бергмана, С. Люмета, М. Ромма, А. Тарковского и др.). Общий процесс изменения эстетических установок привел в первые послевоенные десятилетия 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 развилась и во многом «законсервировалась» в композиционных стандартах (хотя и испытала на себе влияние современных направлений джаза, поп- и рок-музыки). Особо анализируется парадигмальный сдвиг в звукозрительных отношениях, который произошел в отечественном кинематографе 1950-х – 1960-х гг., связанный, в частности, с приходом в кино нового поколения режиссеров и композиторов, творческая энергетика которых, усилие мысли (в том числе в противостоянии идеологическому давлению) выходили за границы академического искусства, открывая *другую реальность, другой способ мышления* в творчестве и другого – *нелинейного, невыправленного* человека. Одним из значимых проявлений *другого мышления* в кинематографе

стало воплощение рефлексии художника о месте человека в мире, в многоуровневом и во многом *деконструированном* культурном пространстве.

Некоторые режиссеры выстраивали в своих произведениях особые системы взаимоотношений с разновременными культурными кодами и концептами, и именно на пересечении линий этих взаимоотношений высвечивалось существо их личности. Обращение к таким размышлениям в киноискусстве неизбежно влияло на структуру и содержание киноформы, и прежде всего – на строение его временной структуры. Время в рефлексивных фильмах часто изменяет свою линейную направленность, то есть переходит (по преимуществу) из внешне-наблюдаемого – во внутрикадровое, внутренне-переживаемое, *экзистенциальное*. Экзистенциальную рефлексию отличает от обыденного размышления, как и от строго научного мышления, построенного на абстрактно-безличном взгляде на объект, утверждение принципиальной связи мышления с внутренней жизнью человека, с его важнейшими интимными переживаниями. Более того, именно эти внутренние переживания, не всегда переводимые на язык теории, и являются сущностным знанием о человеке. В экзистенциализме человек ощущает неустойчивость (временность, конечность, заброшенность) своего Я – и ищет свой путь обретения устойчивой почвы для бытия-в-мире.

В параграфе 2.2., «*Экзистенциальная рефлексия в звуке*», приводится подробный описательно-аналитический разбор аудиовизуальных решений ряда кинопроизведений, в которых воплощен этот тип авторского мышления (И. Бергман, А. Сокуров и др.). Отмечается, что в анализе звука фильмов рефлексивного типа невозможно обойтись краткими констатациями результатов исследования. Теоретическое их представление, как полагает автор, должно содержать не только статичную смысловую конструкцию, но и передавать, насколько это возможно, *процессуальность* рефлексии через описание, по крайней мере, основных этапов *движения* авторской мысли в произведении. Неизбежно и параллельное движение мысли теоретика-интерпретатора, что

порождает более «разветвленный» тип изложения результатов исследования, не позволяющий привести в данной работе множество примеров такого рода.

В параграфе 2.3., «*Фильмы “человеческого предела” и звуковой экстазис*», подчеркивается, что российские фильмы рефлексивно-экзистенциального направления последней трети XX в. актуализировали не столько рационально-философскую природу экзистенциального мышления в искусстве, сколько феномены жизненного проявления и *проживания* экзистенциальных модусов. Особую важность (в силу особых условий самоосознания личности в трагическом контексте истории нашего отечества) приобрела тема личного *выбора*, ставшего предметом теоретизирования в экзистенциальной философии (Ж.-П. Сартр), но в исторических условиях нашей страны приобретшего особый *жизненный* смысл. Фильмы, в смысловой центр которых поставлена эта проблема, одновременно являются и фильмами «человеческого предела», дойдя до которого только и можно *действительно* предстать лицом к лицу перед экзистенциальным выбором. «Предельные фильмы» (В. Шукшина, Л. Шепитько, Э. Климова) характеризуются выведением экзистенциальной рефлексии на крайнюю степень звукозрительной выразительности, передающую не только состояние крайнего обострения внутренних чувств героя, но и показывающую момент внутреннего *преображения* его духовной сущности. Поэтому в них неизменно присутствует момент (подготовленный и обусловленный всем развитием фильма) *звукозрительного экстазиса*, имеющего цель не только наглядно (*несомненно*) передать высочайший градус внутреннего напряжения чувств героя, но и дать почувствовать через сильнейший звуковой посыл (иногда доходящий до слуховой и психологической непереносимости) громадность экзистенциального события, свершающегося на глазах зрителя.

В параграфе 2.4., «*Умозрение в звуках: опыты духовных поисков и размышлений режиссеров*», выявляется специфика понимания и анализа фильмов, связанных с духовно-религиозной и духовно-нравственной

проблематикой, в отношении к определению «трансцендентального стиля» (сверхчувственного стиля) кинематографа, выдвинутого американским сценаристом и теоретиком кино Полом Шрейдером. Уточняется понимание и применение в настоящем исследовании «трансцендентального стиля» лишь как выражения *направленности* авторского мышления за пределы физической реальности, *стремления* к познанию существа мира за границами чувственных форм его проявления. Таким образом, обобщающее «стилевое» определение Шрейдера «трансцендентального фильма» переводится в область *разностилевых* (в художественном отношении) примеров духовных поисков режиссеров. В то же время в отношении звука фильма подчеркивается ряд признаков, характеризующий данное направление мышления автора: 1) *звуковая манифестация трансцендентного* (проявления в процессе экранного действия звуков или музыкальных фрагментов духовной семантики), 2) *звуковое восхождение*, то есть постепенное (на протяжении фильма) «истончение» звуковой материи (изменение частотных, тембровых, стилистических, семантических характеристик звучания) в приближении к тонким духовным «слоям» звуковой иерархии; 3) *звуковой «трансцендентальный стазис»* (выражение смысла звукового восхождения в финальном звуковом или музыкальном символе). Приводятся примеры из фильмов А. Тарковского, К. Лопушанского, А. Звягинцева, А. Федорченко, К. Серебренникова, Н.Б. Джейлана, К. Кесьлевского, Т. Малика.

В конце Главы 2 приводятся общие типологические признаки рефлексивного типа аудиовизуальных решений:

– визуальный ряд: часто замедленный внутрикадровый ритм или внутрикадровая полиритмия (особое строение внутрикадрового времени); нарушение линейной сюжетной нарративности; визуализации и аллюзии культурных (в основном, из области живописи и архитектуры) концептов различных исторических периодов; психологическая сложность и неоднозначность персонажей;

– аудиальный ряд: преобладание среднего или медленного темпа закадрового звучания, использование (в том числе в авторской звуковой обработке) больших фрагментов классической или духовной музыки как семантически нагруженных культурных концептов; применение сонорики, конкретной и электронной музыки для выражения сложных смыслообразований; наличие музыкальных метацифр как выражения концентрированных смыслов общей эстетики автора; во внутрикадровом и закадровом пространстве часто – включение фраз, монологов или диалогов духовного (философского, этического, метафизического, религиозного) характера.

В Главе 3, «**Феноменологический тип**», на основе некоторых положений феноменологической философии и кинотеории, исследован феноменологический тип аудиовизуальных решений, представлены разнообразные примеры воплощения в звуковом решении кинематографического пространства принципов феноменологической редукции и интуитивно ясного «схватывания сущности» визуального события. Отмечено, что принцип феноменологической редукции обнаруживается не только как звуковой прием в отдельных кинопроизведениях, но и как особенность творческой эволюции некоторых режиссеров. В данной главе автор обосновывает положение о том, что эти идеи оказали и продолжают оказывать существенное влияние (по крайней мере, в функции духовного воздействия) на творческую деятельность значительного числа представителей режиссерской профессии и имеют большое значение для теоретического осмысления кинопроцесса. В ходе анализа во многом переосмысливаются устоявшиеся в киноведении представления об эстетических принципах и художественном стиле некоторых режиссеров (Р. Брессон, Л. фон Триер). Глава состоит из трех параграфов.

В параграфе 3.1., «*Идеи философской феноменологии и кинотеория*», раскрываются теоретико-методологического основания дальнейшего анализа в данном параграфе. В качестве таковых были взяты некоторые идеи

феноменологии Э. Гуссерля, а также отдельные важные положения феноменологической эстетики, представленные в работах М. Мерло-Понти, Р. Ингардена и М. Дюфрена. Отмечается, что идеи феноменологии можно встретить и в кинотеории, начиная с немого периода, при этом подчеркивается, что ранняя кинофеноменология использовала терминологию, выражавшую непосредственное чувство кино (категории энергии, абстракции, концентрации, перехода из плоскости в глубину, маски, суггестии, остановленного прошлого, экзистенциально насыщенного настоящего и т.д.). В более поздних трудах выдающихся теоретиков искусства кино мы находим продолжение феноменологического подхода к анализу кинопроизведения – прежде всего, в статьях А. Базена, а именно в том, что французский теоретик вкладывал в понятия «онтологии фотографического образа» и «истинного реализма» в искусстве.

Данный раздел диссертации, не претендующий на системное изложение принципов феноменологии на примере киноискусства, посвящен рассмотрению в кинематографе, в частности, в аудиовизуальных решениях фильмов проявлений *некоторых признаков феноменологического мышления*, которые, тем не менее, имеют большое значение для теоретического осмысления кинопроцесса, и, что наиболее важно, оказали и продолжают оказывать существенное влияние на творческую деятельность значительного числа представителей режиссерской профессии. Эти факты позволяют нам говорить о феноменологическом типе аудиовизуальных решений не как о единичном явлении, но как о направлении творческого мышления в кинематографе, выраженном непосредственно или косвенно повлиявшем на другие типы аудиовизуальных решений в авторском кинематографе.

Прежде всего, показывается своеобразное кинематографическое преломление понятия *феноменологической редукции*, которое представлено в данной работе, главным образом, в анализе особенностей подхода режиссеров к функционированию звука в фильме. Другой важный концепт

феноменологической философии, который нашел отражение в нашем анализе кинематографических произведений, – метод «совершенно ясного схватывания сущности». При этом указанные принципы не только находят воплощение в пространственно-временных рамках конкретного кинопроизведения, но и выявляются в качестве признака творческой эволюции автора, наблюдаемой в процессе теоретического исследования ее различных этапов. Постепенное «снятие» различного вида «наслоений» с аудио- и визуального ряда *не только внутри кинокартины, но и от картины к картине*, «очищение» смысла, данного в непосредственном акте его интуитивного «схватывания» – признаки феноменологического типа художественного мышления автора, видимого иногда лишь с высоты мысленного «охвата» всего творческого наследия определенного режиссера.

В параграфе 3.2., «*Звуковая редукция как феноменологический прием в кинематографе*», указанный аспект феноменологического типа аудиовизуальных решений рассматривается на примере творчества французского режиссера Робера Брессона, что представляет собой непростую задачу для теоретика вследствие аскетизма выразительных средств его эстетики. Стоит отметить, что исследователи брессоновского наследия, преодолевшие в интеллектуальном усилии «*кажущуюся простоту*» художественного языка Брессона, основное внимание сосредоточивают на анализе визуальной стороны его киноэстетики, а также привлекательного в своей философской афористичности (и опять же аскетичности) «закадрового» комментария самого автора. Звуковая сторона кинофильмов Брессона если и замечается, то «периферийным зрением». Ведь анализ звука (и главным образом музыки) в кинематографе в наибольшей степени воспринял семиотический подход к объекту анализа, предполагающий в звуках фильма различные выраженные значения (образы, эмоции, настроения и т.д.). Но в случае с кинематографом Брессона, особенно позднего периода подобный подход недостаточен: значения звука могут быть либо логически трудно

уловимы, либо «лежать» под двойным, тройным и т.д. слоем смысловых «кажимостей». В некоторых случаях самозначима собственно *манифестация звука* (либо сознательно создаваемого незвучания) – вне всякой интерпретации. Феноменологическая природа мышления Брессона раскрывается с помощью анализа всех 13 созданных им фильмов с использованием идей феноменолога-эстетика М. Мерло-Понти.

В параграфе 3.3., «*Звук и незвучание как способы “схватывания сущности” визуального события*», показано влияние эстетики Р. Брессона на творчество некоторых значимых режиссеров современного западного кинематографа. На примерах фильмов Ж.-П. и Л. Дарденнов, М. Ханеке, Л. фон Триера показывается не только воплощение феноменологического приема звуковой редукции, но и «схватывания сущности» визуального события в звуке или значащем «звуковом отсутствии».

В конце Главы 3 приводятся типологические признаки феноменологического типа аудиовизуальных решений:

- визуальный ряд: стремление к аскетичности и документальному характеру художественного языка и экранных выразительных средств; часто – использование органики существования в кадре непрофессиональных актеров; стремление к самораскрытию экранного «факта» (феномена);
- аудиальный ряд: тенденция к минимализации закадрового музыкального звучания, снятие актерской речевой выразительности, придание особого значения отдельным звукам, паузам и незвучанию.

Глава 4, «**Игровой тип**», посвящена рассмотрению и систематизации различных выразительных признаков, позволяющих отнести аудиовизуальное решение фильма к игровому типу. Глава состоит из семи параграфов.

В параграфе 4.1., «*Понятие игры в истории философской мысли и культуре XX века. Структура игрового пространства*», дается философско-эстетическое понятие игры как внутренне присущего свойства человеческой жизнедеятельности, изменяющегося и усложняющегося в своем понимании в процессе исторического развития. Отмечается, что в XX в. понятие игры расширяется в контексте развития искусства и гуманитарных наук, распространяясь (в теоретическом осмыслении) практически на все области человеческой жизнедеятельности и углубляется, уходя в онтологию. Особый акцент делается на понимании игры в эстетике постмодернизма, в котором она становится одним из основополагающих философских и эстетических признаков. Конкретизируется понимание кинематографа как особого пространства игровой деятельности, в котором игровые аудиовизуальные решения фильма приобретают двойственный характер «игры в игре». Методологическим основанием в анализе кинематографического материала в данной главе становится герменевтическая концепция *игры как органического самодвижения произведения* немецкого философа Х.Г. Гадамера.

В параграфе 4.2., «*Элементы звуковых игр в экранном пространстве: музыкальные цитаты, автоцитаты, квазицитаты, метацитаты, стилизации*», отмечается, что одним из самых ранних проявлений игрового отношения к экранному действию стали музыкальные цитаты, получившие широкое распространение в музыкальном оформлении кинофильмов задолго до появления звукового кино. Цитирование музыкальных (в основном классических) произведений не теряет своей популярности и в современном кинематографе. При этом в диссертации уточняются и актуализируются сами понятия «цитата» и «цитирование» в контексте художественных реалий определенного анализируемого периода развития киноискусства. Отмечается, что если в жанровом кино цитирование несет, в основном, функциональную нагрузку, predetermined пространственно-временными условиями сюжета,

необходимостью дать через звук характеристику персонажа или быстро «обрисовать» звуком временной или социальной контекст действия, то в современном авторском кинематографе цитата может преодолевать эти функциональные ограничения, выступая, например, в качестве культурной доминанты и становясь духовным лейтмотивом киноповествования. Также предметом специального рассмотрения и сравнения с термином «цитата» стали такие понятия как «квазицитата», «автоцитата», «метацитата», «стилизация». В качестве художественно-исторических примеров и материала анализа в данном разделе представлены фильмы разных периодов, в том числе кинопроизведения Ф. Эрмлера, С. Юткевича, Л. Арнштама, С. Эйзенштейна, Г. Козинцева, А. Тарковского, А. Сокурова, Э. Климова, А. Митты, Н. Михалкова, М. Швейцера, А. Аскольдова, О. Тепцова, С. Овчарова, С. Дебижева, А. Прошкина и др.

В параграфе 4.3., «Звуковые “случайности” и импровизации», ставится вопрос: возможна ли вообще в кинематографе звуковая случайность, не зависящая от визуального образа и не обусловленная им? Не опровергая общеизвестный исходный тезис о том, что любая случайность в фильме может быть рассмотрена только в кавычках, как случайность относительная, поскольку даже «случайно» попавший в фильм звук может быть либо оставлен в фонограмме, либо удален из нее как «выпадающий» из общего звукового решения, представленный в параграфе анализ фильмов позволяет привести в качестве возможных звуковых «случайностей», например, их *игровую имитацию* как художественный прием, создающий эффект жизненности, «схваченной реальности». Также звуковые «случайности» и импровизации могут быть обусловлены авторской позицией: режиссер может допускать и даже приветствовать, например, речевые импровизации актеров на съемочной площадке или категорически требовать соответствия реплик (как и любых других звуков) прописанным в сценарии и экспликации.

Кроме того, определенная степень звуковых «случайностей» и «неожиданностей», несмотря на репетиционную подготовку, предопределяется современной тенденцией (особенно в зарубежном кинопроизводстве) синхронной звукозаписи на съемочной площадке («чистовая фонограмма»), сохраняющей органичность не только актерского действия (соответствие голосовых интонаций, темпа речи визуально-пластической выразительности актерской игры в конкретных пространственно-акустических внутрикадровых условиях), но и звуковых фонов. К импровизации можно отнести и метод работы некоторых кинокомпозиторов. Импровизационному характеру взаимосвязи визуального и аудиоряда кинопроизведения иногда способствует выбор определенных направлений в музыкальном оформлении картины: например, джаза, в котором импровизация есть проявление самой природы, души этой музыки.

В параграфе приводятся примеры из фильмов О. Иоселиани, М. Хуциева, Дж. Кассаветиса, К. Бернса, Ж.-Л. Годара. В целом, показано, что звуковые «случайности» и импровизации в творческом процессе включаются в общее представление о возможностях игрового авторского подхода в кинематографе.

Параграф 4.4., *«Театрализация и мистификация реальности в кинофильме с помощью аудиовизуальных приемов»*, посвящен обоснованию положения об актуальности и «кинематографичности» элементов театрализации, несмотря на то, что кино и театр разошлись в своих эстетических принципах в первые же годы становления и осознания кинематографа как искусства. Начиная с 1960-х гг., элементы и приемы театрализации становятся одними из способов обновления языка киноискусства и выражения авторской индивидуальности. В параграфе рассматриваются собственно звуковые приемы театрализации, не получившие еще широкого освещения в киноведении, несмотря на их заметное, а иногда даже главенствующее присутствие в кинопространстве. В творчестве некоторых режиссеров, например, Ф. Феллини, театрализованные приемы стали стилеобразующим признаком художественного языка. В этом ключе также

рассмотрены фильмы С. Кубрика, К. Тарантино, В. Аллена, У. Андерсона, Д. Джармена, П. Гринуэя, М. Антониони, С. Соловьева, С. Дебижева, И. Вырыпаева, С. Лобана, А. Прошкина и др. Приведенные примеры позволяют увидеть не только разнообразный спектр применения звука в процессе театрализации киноформы, но и почувствовать широкие дальнейшие перспективы звука в этом отношении, поскольку в современных условиях режиссер, создавая актуальное театральное-игровое пространство кинофильма, в принципе не ограничен никакими рамками – ни стилистическими, ни жанровыми, ни даже вкусовыми.

Параграф 4.5., «*Интонационные игры в экранном пространстве*», рассматривает звуковую интонацию как один из аспектов языковых игр внутри художественного произведения, при столкновении с которым сознание зрителя должно быть подготовлено и открыто к приятию неявного (непрямого) высказывания автора. Языковая игра – феномен многофункциональный: это и интеллектуальный диалог со зрителем, и ироническое сочувствие герою, и отстраненное *сверхпонимание* по отношению к экранной конкретике. Звук становится одним из важнейших факторов, дающих возможность кинопроизведению стать одновременно и более интеллектуальным, и более адекватным современному состоянию художественно развитого сознания. Интонационные игры во многом основаны на национальной специфике, включающей массу исторических, социальных и бытовых особенностей жизни представителей определенной страны или региона, поэтому зрителям с другой ментальностью (даже владеющим языком, на котором создано произведение) бывает довольно трудно воспринять смысловые оттенки *чужого* интонационного высказывания, поэтому в данном параграфе приведены примеры из области отечественного киноискусства.

Параграф 4.6., «*Звуковая ирония как авторское отношение к экранному действию*», представляет иронию как особое качество художественного языка автора-режиссера. Ироничность высказывания – не только признак

интеллектуального уровня режиссера, но и дар психологического «чувствования» времени и места возможного появления иронической интонации в фильме. У некоторых режиссеров ирония играет эпизодическую «рекреационную» роль внутри серьезного смыслового высказывания, у других же она выполняет главную, стилеобразующую функцию (в этом контексте анализируется творчество Г. Панфилова, К. Муратовой).

Параграф 4.7., «*Аудиовизуальный коллаж: художественная форма, игровая деятельность, авторское мировидение*», является концептуализацией результатов исследования самой возможности осуществления в экранном времени-пространстве феномена аудиовизуального коллажа. Распространено употребление словосочетания «звуковой коллаж», подразумевающего сосуществование во внутрикадровом и закадровом пространстве фильма самых различных жанрово-стилистических музыкально-звуковых явлений. В этом смысле термин «коллаж» практически сливается с понятием «эkleктика», которое выражает обычную практику звукового оформления кинофильмов самых разных жанров и направлений и не раскрывает сущности более узкого и специфического понятия «аудиовизуальный коллаж».

Говоря об аудиовизуальном коллаже как о феномене, предполагающем *одновременное*, а не разнесенное во времени экранного кинопредставления, существование различных визуальных и звуковых фрагментов, в отношении звуковой стороны этого явления мы сталкиваемся с вопросом о том, возможен ли вообще такой коллаж в кино, учитывая физиологические особенности человеческого слуха, способного воспринимать многозвучные соединения лишь до определенного предела, после которого все звуки сливаются в полном неразличении. Однако на примере фильмов С. Параджанова, анализ которых представлен в данном параграфе, можно констатировать, что аудиовизуальный коллаж в кино не только возможен, но и способен обогатить язык киноискусства,

особенно в современных условиях распространяющегося мультикультурализма художественного пространства.

В Главе 5, «**Остраненный тип**», показываются возможности осуществления авторского остранения в фильме благодаря применению звуковых решений, ближе всего соответствующих такому явлению в музыкальном искусстве как «медитативная музыка». Глава состоит из четырех параграфов.

В параграфе 5.1., «*Ментальные состояния как формы звукового мышления и восприятия*», акцентируется внимание на изменениях в понимании онтологии и феноменологии звука и, соответственно, его психологического восприятия, произошедших в XX веке. Особое значение имеет осмысление и актуализация в современном контексте понятия *звукового времени*, связанного с поисками его художественного выражения. Для более точного понимания остраненного типа аудиовизуальных решений в кинематографе привлекается разработанный современным музыковедением термин «медитативная музыка», который является сложным, насыщенным внемузыкальной этимологией понятием, объединяющим очень многообразные в стилистическом отношении музыкальные явления, но связанные общим характером личностного проявления в пространстве «Я – Мир» (умственное сосредоточение, углубленное созерцание и т.п.). Развившись в последней трети XX в. в довольно представительное направление музыкального искусства, «медитативная музыка» выработала свою специфическую образность и терминологию, из области которой для нас важнейшим является понятие «*статической композиции*», характеризующейся отсутствием процессуальной чувственно-переживаемой драматургии, и связанные с ним временные модусы звука: дление, становление, пребывание, погружение.

В отношении к симультанному ему визуальному ряду, медитативный звук приобретает в фильме характер остранения, определяя тем самым тип аудиовизуального решения. Другой ракурс рассмотрения остраненного типа аудиовизуальных решений выводит нас к видению в медитативной музыке, во

многом впитавшей идеи восточных духовных практик, один из источников современной тенденции транскультурализма, в частности, в аудиовизуальных экранных искусствах.

В параграфе 5.2., «*Звуковое остранение и медитативные звуковые зоны в фильмах*», приводятся примеры остраненных звуковых решений, имеющих характер выделения («высветления», «приподнимания») визуального образа за счет избавленного от необязательных звуковых подробностей звукового фона и в силу *дистанцированности* авторского проявления в звуке. Следует отметить, что основная функциональная задача в создании остраненных аудиовизуальных решений ложится именно на закадровый звук фильма, на его внешне-выразительные и пространственно-акустические характеристики. Эта особенность тем более заметна, что часто острающие аудиовизуальные решения применяются в фильмах с весьма драматургически насыщенным визуальным рядом, с развитой психологией характеров действующих лиц.

Звуковое остранение может быть выражено очень разными способами – от почти полного незвучания до весьма сложносочиненного звукового материала, в разном стилевом и жанровом исполнении (фолк, поп, рок, джаз и т.д.). Общим остается смысл этого остранения – максимальное удаление авторской эмпатии (выражаемой в звуке) и избегание шаблонного чувственного аудиовизуального изоморфизма с целью высветления визуальных образов («*видение, а не узнавание*», по В. Шкловскому). Но чаще мы имеем дело не с тотальным звуковым остранением в фильме, а фрагментарными случаями вхождения и *пребывания* в своего рода *медитативных звуковых зонах*, дающих возможность (в том числе временную) зрителю не понять, но *ощутить* некий сверхсмысл происходящего. Этот прием широко используется в современном жанровом зарубежном кино, особенно эффектно – в батальных сценах различных исторических эпосов и пеплумов, когда *вдруг*, среди насыщенной звуковой полифонии кровавой бойни, мы окунаемся в тишину и слышим, например, лишь

печально-статичный вокал или звук музыкального инструмента соло (при этом изображение часто переходит в рапид, но может и не меняться ритмически), придающие экранному действию метафизический смысл. Приводятся примеры звукового остранения и медитативных звуковых зон в фильмах В. Херцога, Т. Малика, Т.П. Андерсона, Дж. Джармуша, Н. Михалкова, В. Абдрашитова, Ф. Бондарчука, В. Сигарева, Б. Хлебникова и А. Попогребского, А. Балабанова и др.

В параграфе 5.3., «*Музыкальный минимализм как особый тип художественного мышления*», обосновывается особое значение музыкального минимализма в аудиовизуальных решениях современного кинематографа, начиная с последней трети XX в. Ставший популярным способом закадрового оформления кинофильмов не только авторского, но и жанрового кинематографа (в основном психологических драм), музыкальный минимализм выявил ряд своих привлекательных сторон для кинематографистов, в числе которых – внутренняя, интуитивно ощущаемая зрителем «интересность» при внешней простоте формы, а также мультикультурная и транскультурная составляющая, позволяющая решать эстетические задачи самого разного свойства. В параграфе дан краткий обзор истории и философии минимализма как явления художественной культуры второй половины XX в., необходимый для понимания специфики его функционирования в кинематографе.

Параграф 5.4., «*Музыкальный минимализм в кинематографе*», посвящен, в основном, рассмотрению репетитивного музыкального минимализма, который стал формой наиболее частого использования этого направления в качестве киномузыки. «Бесконечная» повторяемость (репетитивность) короткого музыкального фрагмента-паттерна (открытая форма композиции, без смыслового начала и конца) дает возможность ввести зрителя в состояние субъективного восприятия времени, пребывания во времени «здесь и сейчас». Особенность восприятия музыкального минимализма в кинематографе в том, что обращенность взгляда зрителя на экран не дает ему окончательно «оторваться» от

видимой реальности, но в то же время как бы «приподнимает» его над конкретностью происходящего в кадре (или, по крайней мере, дистанцирует от нее). Именно психофизиологический аспект восприятия репетитивности минимализма дает режиссеру в художественно *по-любому* выстроенном внутрикадровом пространстве возможность демонстрации своей позиции статичного внеоценочного «*сверхнаблюдателя*» (или, в отдельных случаях, постмодернистской иронической дистанции) – и передачи этого «вневременного» состояния зрителю. Примеры остранных аудиовизуальных решений, выполненных с помощью музыкального минимализма, взяты из творчества Г. Реджио, П. Гринуэя, С. Долдри, А. Звягинцева, В. Тодоровского и др.

В конце Главы 5 приводятся общие типологические признаки остранных типа аудиовизуальных решений:

- визуальный ряд: преимущественно традиционный нарративный стиль с разработанной драматургией; при этом часто «наблюдающий» характер операторской работы;
- аудиальный ряд: тенденция к использованию медитативных композиций, гомогенного закадрового звучания, выраженного в одной (единой) музыкально-тематической и ритмической (аритмической) линии звукового сопровождения, отсутствие музыкальной драматургии и ясно выраженной звуковой семантики.

В **Заключении** подводятся итоги проведенного исследования, отмечается факт выполнения поставленных целей и задач по каждой главе работы, намечаются перспективы дальнейших изысканий в области аудиовизуальной культуры. Подчеркивается, что в процессе исследования выявлялись, прежде всего, особенности уникального художественного языка авторов-режиссеров, отличающие и отделяющие кинопроизведение *звуковое (осмысленное звуком)* от фильма *звучащего (дополненного звуком)*. Для этого был выбран ряд кинофильмов, наиболее репрезентативных, по мнению автора, по отношению к заявленной теме. Представленные в работе кинокартины мастеров второй

половины XX в. и начала XXI-го открывают, благодаря найденному единству изображения и звука, пространство многогранных художественных образов, иногда являющихся как откровение, а порой потаенных, требующих чуткого отношения и сотворчества зрителя. Особое внимание в работе было уделено звуку, через который, как мы убедились, автор (при)открывает свой внутренний мир: через особенности подхода режиссера к внутрикадровому и закадровому звуку (речи, шумам, фонам), к отбору (в том числе исполнительской интерпретации) и обработке музыкальных фрагментов, к выбору композитора и характеру работы с ним – мы можем многое узнать о творческих принципах автора, о его эстетике, культуре личности.

В то же время, при всей уникальности авторского мира, мы могли увидеть и некоторые типологические черты аудиовизуальных решений, позволившие объединить в одно направление очень разных, на первый взгляд, режиссеров. Проведенный анализ позволил выявить ряд общностей в характере использования звуковых и визуальных средств выразительности, которые можно объединить в группы типологических признаков, соответствующих определенному типу аудиовизуального решения фильма.

В результате представленного исследования *была выполнена главная поставленная цель*: разработана типология аудиовизуальных решений в кинематографе и основанная на ней методология, позволяющая не только анализировать уже созданные кинофильмы, но и разрабатывать аудиовизуальные решения и концепции для будущих экранных произведений. При этом данная типология, в основании которой лежит понятие эстетической локализации автора, применима в анализе и производстве не только интеллектуального авторского кинематографа, но и фильмов, рассчитанных на массового зрителя. Применение предлагаемой методики определения аудиовизуального типа через набор типологических признаков, предоставляет широкие возможности не только для выявления, но и создания различных комбинаций аудиовизуальных решений,

творческого синтезирования их новых подтипов и смешанных типологических вариантов, принимая во внимание не только постоянно обновляющийся язык кинематографа, но и усложняющийся культурный контекст современной действительности.

Публикации по теме диссертации

Монографии:

1. Михеева Ю.В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе. – М.: ВГИК, 2016. – 241 с., ил. (11 а.л.)
2. Михеева Ю.В. Ночь Никодима. Человек постхристианской эпохи в западноевропейском и отечественном кинематографе. – М.: ВГИК, 2014. – 204 с., ил. (10 а.л.)

Публикации в журналах, включенных в перечень ВАК:

1. Михеева Ю.В. Язык, речь и образ в анализе художественной формы // Вестник ВГИК. – 2011. – № 9. – С. 76 – 85. (0,5 а.л.)
2. Михеева Ю.В. Альфред Шнитке и конец «большого стиля» в российской киномузыке // Вестник ВГИК. – 2011. – № 10. – С. 80 – 93. (0,8 а.л.)
3. Михеева Ю.В. Философские основания аудиовизуального контрапункта в кинофильме // Вестник ВГИК. – 2012. – №11. – С. 80 – 99. (1,1 а.л.)
4. Михеева Ю.В. Идеи философского диалогизма и «пирамида» Кесьлевского // Вестник ВГИК. – 2012. – №14. – С. 50 – 65. (0,8 а.л.)
5. Михеева Ю.В. Музыкальный минимализм в кинематографе: метаморфозы времени и самоявление звука. Часть 1 // Вестник ВГИК. – 2013. – № 17. – С. 43 – 51. (0,5 а.л.)
6. Михеева Ю.В. Музыкальный минимализм в кинематографе: метаморфозы времени и самоявление звука. Часть 2 // Вестник ВГИК. – 2013. – № 18. С. 42 – 51. (0,5 а.л.)

7. Михеева Ю.В. Фильм Тарковского «Андрей Рублев» и аудиовизуальная парадоксальность его финала // Вестник славянских культур. – 2014. – № 1(31). – С. 150 – 158. (0,6 а.л.)
8. Михеева Ю.В. Кинофильмы новых российских режиссеров как аудиовизуальное выражение современных духовных поисков // European Social Science Journal. Европейский журнал социальных наук. – 2014. – №3. – Том 1. – С. 305 – 313. (0,6 а.л.)
9. Михеева Ю.В. Молчание автора: семантика незвучания в кинофильме // Вестник ВГИК. – 2014. – №21. – С. 78 – 88. (0,6 а.л.)
10. Михеева Ю.В. Трагедия человека в киномузыке Альфреда Шнитке // Человек. – 2014. – №3. – С. 138 – 147. (0,7 а.л.)
11. Михеева Ю.В. Рок-музыка в позднесоветском кино: между новой реальностью и старой театральностью // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2014. – №3. – С.147 – 160. (0,6 а.л.)
12. Михеева Ю.В. Игра в игре: музыкальные стилизации в кинематографе // Философия и культура. – 2014. – №11. – С. 1684–1689. (0,6 а.л.)
13. Михеева Ю.В. Звук в фильмах Робера Брессона в контексте кинофеноменологии М. Мерло-Понти // Вестник РГГУ. – 2015. – №1. – С. 45 – 63. (1 а.л.)
14. Михеева Ю.В. Кинематограф Василия Шукшина: вочеловечение притчи // Вестник славянских культур. – 2015. – №3. – С. 208 – 217. (0,5 а.л.)
15. Михеева Ю.В. Рефлексия как аудиовизуальная форма мышления в творчестве Александра Сокурова // Вестник ВГИК. – 2015. – №23. – С.54 – 64. (0,5 а.л.)
16. Михеева Ю.В. Музыкальная форма как форма кинофильма: вопрос онтологического единства // Философия и культура. – 2015. – № 5. – С.762–768. (0,6 а.л.)

17. Михеева Ю.В. Робер Брессон: Homo silentii французского кинематографа // Человек. – 2015. – №3. – С.148–163. (0,8 а.л.)

Другие публикации:

18. Михеева Ю.В. Парадоксальность музыкального пространства в кинематографе Ингмара Бергмана // Киноведческие записки. – 2001. – № 51. – С. 92 – 99. (0,5 а.л.)

19. Михеева Ю.В. Молчание. Пауза. Тишина. Свет. (Апофатика звука в «Зеркале» А. Тарковского) // Киноведческие записки. – 2002. – № 57. – С. 286 – 299. (0,5 а.л.)

20. Михеева Ю.В. Земля и небо. Два направления военных кинокомедий // Война на экране. / сост. Зак М.Е., Михеева Ю.В. – М.: Материк, 2006. – С. 79 – 90. (0,8 а.л.)

21. Михеева Ю.В. Вопрошание и проповедь // После оттепели. Кинематограф 1970-х. / сост. Михеева Ю.В., Шемякин А.М. – М.: Корина, 2009. – С. 211 – 237. (1 а.л.)

22. Михеева Ю.В. Несерьезное кино. Советская интеллигенция в комедиях 70-х // После оттепели. Кинематограф 1970-х. / сост. Михеева Ю.В., Шемякин А.М. – М.: Корина, 2009. – С. 271 – 295. (1 а.л.)

23. Михеева Ю.В. Аудиовизуальный контрапункт в кинофильме: эволюция и перспективы // Закадровое искусство: История и теория киномузыки: Материалы международной научной конференции / ред.-сост. К.Н. Рычков. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – 200 с. – С. 33 – 45. (0,8 а.л.)

24. Михеева Ю.В. Особенности функционирования минималистской музыки в кино // Электронный научный журнал «Медиамузыка». – № 4 (2015). – Режим доступа: http://mediamusic-journal.com/Issues/4_5.html (0,9 а.л.)

25. Михеева Ю.В. Музыка фильма и эстетика режиссера // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски. Материалы Международной научной конференции 14 – 17 октября 2014 года / РАМ им. Гнесиных. – М.: ПРОБЕЛ–2000, 2015. – 536 с. – С. 425 – 432. (0,4 а.л.)