

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова»

На правах рукописи

Коневы Мария Николаевна

**Особенности звуковых решений фильмов в современном
российском документальном кинематографе**

Специальность 5.10.3 – Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,

Ю.В. Михеева

Москва
2025

Оглавление

Оглавление.....	2
Введение	3
Глава 1. Формирование звуковых выразительных средств в документальном фильме	25
1.1. Развитие кинозвука в отечественной документалистике	25
1.2. Взаимосвязь звуковых и изобразительных структур в документальном кинематографе	51
Глава 2. Эстетика и семантика звука документального художественного образа	70
2.1. Художественный потенциал звука в контексте документального материала	72
2.1.1. Функции внутрикадровой и закадровой речи	74
2.1.2. Драматургия шумовых фактур	87
2.1.3. Музыкальное решение документального фильма	92
2.1.4. Тишина как особая звучащая атмосфера	100
Глава 3. Звуковое решение фильма в контексте современной аудиовизуальной культуры.....	108
3.1. Особенности восприятия звукового пространства современным зрителем	108
3.2. Приемы звуковой выразительности в современном российском документальном кино	112
3.3. Творческий подход к использованию многоканального звука в документальной фонографии.	130
Заключение	135
Словарь терминов	142
Библиография.....	143
Фильмография.....	158

Введение

Диссертационное исследование посвящено особенностям звуковых решений документальных российских фильмов первой четверти XXI века, где под «особенностями» понимается комплекс принципиально новых подходов в работе со звуком, сформировавшихся под влиянием цифровых технологий (новые форматы записи и воспроизведения звука, нелинейный монтаж, многоканальное микширование, задействование технологий искусственного интеллекта в редактировании звуковых событий и др.). Одним из ключевых аспектов цифрового звука становится неограниченный уровень манипуляции с аудиоматериалом, который продолжительное время не вписывался в сложившуюся эстетику документального повествования, подкрепленную постмодернистским кризисом достоверности и, как следствие, сдерживал формирование принципов новой документальной фонографии. Тем не менее, аудиовизуальные метаморфозы, происходящие в последнее десятилетие в исследуемом виде кино, позволяют констатировать переосмысление звукового феномена «достоверности» и как следствие демонстрируют привлечение новых ресурсов в работе над звуковой партитурой.

При этом принципиальное значение имеет не столько технологическая новизна, сколько изменение эстетики документальной фонографии. Важно отметить, что эти изменения не являются простым заимствованием приемов игрового кино. Напротив, в документалистике формируется собственная художественная система, где технологические достижения способствуют более основательной интерпретации материала, а звук обретает статус полноценного инструмента осмысления природы документального образа.

Важным историческим фактом является то, что именно на документальный фильм¹ приходится становление эры звукового кино в нашей стране. Звуковое решение проходит путь от синхронно записанных хроникальных звуков со съемочной площадки до сложных полифонических звуковых ландшафтов, порой

¹ «План великих работ “Пятилетка”», реж. А. Роом, звукоопер. А. Авраамов, 1930 г.

привносимых в фонограмму из вне. Однако, подобный факт не был одномоментным событием, а стал результатом поэтапного векового развития. На динамику эволюции звукооряда во многом оказало влияние присутствие в фильмах автора, который своим субъективизмом сделал этот процесс художественно осмысленным.

В киноведении понятие авторства на сегодняшний день выходит за рамки лаконичного научного термина и представляет собой достаточно широкий спектр представлений о семантике этого явления. Термин «авторское кино» не имеет четкой даты возникновения, но во многом обретает свое право на существование благодаря представителям Французской новой волны и предшествующей ей теоретической базе, которая была заложена филологом, режиссером А. Астрюком. В статье «Камера-перо»² он формулирует значимые тезисы будущей концепции, такие как точка зрения, язык автора и картина мира. В частности, говоря об авторском языке, А. Астрюк понимает его как форму, «в которой и посредством которой автор может выразить мысль, сколь абстрактной бы она ни была, или передать свою одержимость точно так же, как это сегодня делают авторы эссе или романов»³. Позднее, Ф. Трюффо, опубликовавший статью «Об одной тенденции во французском кино»⁴, предлагает концепцию персонального режиссерского видения, согласно которой автор фильма формирует свой уникальный киноязык. Иначе говоря, стиль автора становится его личным кинопочерком. А. Базен, поддерживая идею персонализации, выводит автора фильма в статус предмета исследования: «в определенной степени *автор* является тематикой для самого себя; вне зависимости от сценария, он всегда рассказывает одну и ту же историю или, если слово «история» сбивает вас с толку, скажем, что у него одна и та же позиция и передача моральных суждений о действиях и персонажах. Ж. Риветт сказал, что *автор* – это тот, кто говорит от первого лица. Это хорошее определение, давайте

²Astruc A. La camera-stylo // L'Écran français. 1948. № 144 (30 mars) // URL.: <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o001/1369.pdf> (дата обращения 11.04.2025).

³ Фукс А. Александр Астрюк. Рождение нового авангарда: камера-перо // Cineticle. 2012. № 27 // URL.: <https://cineticle.com/la-camera-stylo/> (дата обращения: 11.02.2024).

⁴ Truffaut F. Une certaine tendance du cinéma français // Cahiers du cinema. 1954. T. VI. № 31 (Janvier), P.15 // URL.: <https://archive.org/details/CahiersDuCinma/Cahiers%20du%20Cinéma/031/page/n1/mode/2up> (дата обращения 11.04.2025).

примем его»⁵.

Исходя из этого, «авторская теория», сформировавшаяся благодаря французским критикам и киноведам, определила, что *авторский фильм*, это прежде всего картина, имеющая уникальный стиль повествования, наполненный различными образами, символами и художественными приемами.

При этом понятие авторского фильма в модусе документального кинематографа имеет свои конвенции, связанные с принципами взаимоотношений автора с действительностью. Киновед С.А. Муратов в книге «Пристрастная камера. Покажи мне мир» пишет: «Авторское документальное кино ценно именно тем, что автор сам присутствует в том, что мы видим. Но в том, что мы видим на экране, безусловно, присутствует и сама действительность — это и отличает документальную подлинность от перевоссозданной в игровом кино»⁶. Г.С. Прожико, говоря о роли автора в документальном фильме, указывает на его противоречивое толкование. «С одной стороны, он, автор, осознается как некий медиум, способный точно воспроизводить действительность на экране. И его достоинства определяются именно умением адекватно перенести на киноплёнку жизненные реалии. <...> С другой стороны, автор в кинодокументалистике, начиная с двадцатых годов, утверждается как создатель, имеющий очевидное право на самостоятельное художественное пространство, в пластической стилистике и конструкции которого воплощена творческая воля конкретной индивидуальности»⁷. В последствии подобного рода диалектический симбиоз приводит к тому, что на первый план выходит не сам автор как таковой, а его константы восприятия реальности и осознания пространства, на основе которого он создает свои произведения.

Акцент на присутствии в кинопроизведении авторского взгляда имеет определяющее значение для анализа такого художественного приема как звуковое решение. Звук, как естественная характеристика изображения, волей автора

⁵ Лазарев В. Андре Базен. О политике авторов // Cineticle. 2012. № 27 // URL.: <https://cineticle.com/de-la-politique-des-auteurs/> (дата обращения 11.02.2024).

⁶ Муратов С. Пристрастная камера. М.: Аспект Пресс, 2004. С.13.

⁷ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 287.

способен к обретению особой, порой весьма «сюрреалистичной» интонации. Известный киновед С.Д. Гуревич определяет влияние автора на звуковое решение следующим образом: «Для авторского кино характерна внутренняя целостность звукового начала, проявляющаяся в ряде произведений режиссера или во всем его творчестве. В звуковых партитурах отдельных фильмов содержится ядро (ядра) звуковой образности, свойственной обыкновенно кинематографу режиссера-автора. Причем эта звуковая образность процессуальна: она не является суммарным результатом; она представляет собой – непременно! – саморазвивающийся художественный процесс»⁸. Современный исследователь звука в кинематографе Е.А. Русинова, видя в авторском кино определяющий потенциал для звуковой выразительности, заключает: «Авторское кино привнесло в <...> концепцию звукозрительных отношений субъективный аспект, что дает основание расширить понимание звука не только как органического компонента визуального образа, но и как необходимого проявления смыслового и духовного авторского мира. В этой области, как правило, нарушаются, возникают новые или трансформируются привычные (сформированные традицией) функционально-семантические отношения звука и изображения, вступают в силу различные интертекстуальные связи, что расширяет и понятие звукозрительного пространства кинофильма»⁹.

Однако несмотря на то, что эти утверждения в большей степени адресованы к игровому кинематографу, они с определенной нюансировкой имеют право на существование в пространстве документального фильма. Новатор в области изучения современной документалистики Б. Николс работу со звуком определяет следующим образом: «Одним из фундаментальных ожиданий от документального кино является то, что его звуки и образы имеют индексальное отношение к историческому миру. Как зрители, мы ожидаем, что происходящее перед камерой практически не претерпело изменений, прежде чем быть записанным на пленку и магнитную ленту»¹⁰. Здесь важно обозначить черту сохранения иллюзорности

⁸ Гуревич С.Д. Динамика звука в кино. СПб., 1992. С. 123-124.

⁹ Русинова Е.А. Формирование звуковых пространств в кинематографе: автореф. дис. док. искусствоведения. М.: 2021. С. 6.

¹⁰ Nichols B. Introduction to Documentary, 3rd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2017. P. 23.

звукового восприятия той реальности, которую описывает в своем произведении автор.

В отличие от режиссеров, создающих искусственный аудиовизуальный киномир в игровом фильме, документалисты с самого начала звуковой эпохи искали баланс между авторской репрезентацией подлинного изображения и подлинным звуком, если вообще понятие подлинности корректно применять в контексте кинопроизведения. Уместно будет вспомнить слова авторитетного исследователя М. Шиона, говорящего о том, что «звук не обязательно должен быть реальным, чтобы зрители воспринимали его таким. <...> тот, кто слушает оркестр на звуковой фонограмме в своей гостиной, вряд ли будет сравнивать это звучание с реальным оркестром, который бы звучал, находясь у его порога»¹¹. М. Шион, поднимая вопрос передачи достоверного звучания, объясняет, что «звукозапись должна иметь больше высоких частот, чем было бы слышно в реальной ситуации (например, когда звучит голос повернутого спиной человека). Никто не жалуется на недостоверность из-за слишком большой четкости! Это доказывает, что именно четкость и гиперреалистичный эффект, ею вызванный, имеют мало общего с опытом непосредственного прослушивания»¹². Концепция Шиона позволяет сделать вывод о том, что для достоверного восприятия аудиовизуального материала, чистовой звук нуждается в немалом количестве различного рода акустических коррекций. Таким образом, готовая фонограмма документального фильма является не просто нейтральным отпечатком реальности, а становится результатом переосмысленного автором и звукорежиссером акустического опыта.

Первые российские документальные съемки конца XIX – начала XX века, созданные еще в эпоху немого кино, такие как коронация императора Николая II (1896) или хроникальные кадры Л.Н. Толстого, снятые А. Дранковым, несмотря на то, что позиционировались как объективные свидетельства, уже содержали элементы постановки в виде выбора ракурса съемки, крупности плана и техники монтажа. Г.С. Прожико анализируя экранную концепцию реальности «царской

¹¹ Chion M. Audio-vision: Sound on Screen. New York: Columbia University Press, 1994. P. 99.

¹² Там же.

хроники», отмечает, что «<...> именно хроникеры самым способом запечатления мгновений истории, выбором мизансцен и композиционных акцентов внушили зрителям, и своим современниками, и нам, удаленным на век от тех времен, эмоциональное восприятие главного персонажа»¹³.

С приходом звука авторское звучание стало формироваться во многом благодаря режиссерским экспериментам со звуком, наиболее ярко проявившимся в картине «Симфония Донбасса». Теоретик и практик Д. Вертов, столкнувшись с эмоциональной индифферентностью микрофона, вынужден был существенно дорабатывать записанные им на натуре звуки. В своих мемуарах режиссер сетовал на то, что «звуки эти сталкивались друг с другом, мешали друг другу и часто взаимно уничтожались»¹⁴. Исследователь О.С. Булгакова, детально рассматривая его звуковые манипуляции, приходит к заключению, что «монтаж и изменение скорости записи и воспроизведения звука помогли ему обработать акустический материал»¹⁵. Первый тезис автор подтверждает тем, что «звуки и кадры в монтаже подкладывались часто асинхронно: звуки собрания – к фабричному цеху, звуки церковной службы – к кадрам пьяных, и каждый синхронный кадр действовал в этом контексте неожиданно, что придавало синхронным объектам (колоколу, сирене, машинам, барабанам и горну) особую значимость»¹⁶. А «изменение скорости записи и воспроизведения звука, – продолжает Булгакова, – позволяло ему варьировать высоту и таким образом ввести градацию, дифференциацию тонов, некоторую музыкальную гамму с интервалами, то есть свою систему формализации и стандартизации нового акустического материала, которая позволяла уху научиться различать эти тона»¹⁷. Г.С. Прожико справедливо отмечает, что в «Симфонии Донбасса»: «...мы видим явное преобразование реальности в художественное авторское пространство, где зритель воспринимает реальные факты и образы только в том смысловом и содержательном ракурсе, который

¹³ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 65.

¹⁴ Вертов Д. Доклад на первой всесоюзной конференции по звуковому кино 25-31 августа 1930 г. // из истории кино: материалы и документы. М.: Искусство, 1971. Вып. 8. С. 181-182, 184.

¹⁵ Булгакова О. Советский слухоглаз: Кино и его органы чувств. М.: НЛО, 2010. С. 49.

¹⁶ Там же. С. 51.

¹⁷ Там же. С. 50.

определяет автор. Здесь именно авторское интерпретирующее начало и представляется носителем основного смысла, а запечатленная картина реальности утрачивает самостоятельное звучание»¹⁸.

В 1940–1960-е годы документальное кино балансировало между сталинским парадным стилем и «оттепельной» искренностью. Военная хроника Р. Кармена сочетала подлинные кадры с постановочными сценами, предавая повествованию героическую интонацию. В 1960-е годы появляется «поэтический кинодокумент, в котором отношения звука с изображением развивались по пути внедрения в аудиовизуальную партитуру музыкальной драматургии, закадровой речи (записанной в студийных условиях), а впоследствии и элементов звукового дизайна. М.И. Ромм, П.С. Коган, П.М. Мостовой, А.А. Пелешян, С.И. Параджанов, Л.И. Станукина, и др., – это те авторы, которые смогли отойти от использования простых индексальных звуковых характеристик действительности и продемонстрировали огромный потенциал в области звуковой выразительности.

В 1970–1990-е годы документальный кинематограф столкнулся с кризисом традиционных форм, что привело к поиску новых подходов в создании звуковых решений. Телевизионная документалистика, использовавшая синхронный звук прямых репортажей, голоса диктора и интершумов для усиления эффекта достоверности, повлияла на позднесоветские фильмы (например, работы А. Сокурова, В. Косаковского), где намеренные паузы в речи и акцент на фоновых фактурах стали художественным приемом, позволяющим избежать официозного повествования.

В 1990-е годы, на фоне распада СССР и общего спада интереса к документальному кино, происходит трансформация языка документалистики. Социально-экономические потрясения эпохи и отсутствие государственной финансовой поддержки побуждают документалистов полагаясь на энтузиазм, искать новые выразительные средства. Среди них звук, освобожденный от прежних идеологических рамок, становится важнейшим носителем смыслового подтекста.

¹⁸ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 171.

Важно отметить, что технические возможности того периода существенно ограничивали звукозапись на съемках¹⁹, поэтому звукорежиссерам приходилось заимствовать приемы студийного озвучания, подобно практике игровых фильмов.

Этот процесс можно рассматривать в контексте формирования постдокументальной эстетики, которую киновед З. Абдулаева определяет как «<...> рабочий термин или даже предтермин, которым можно было бы обозначить <...> этап развития искусства 1990-х–2000-х»²⁰. Исследователь указывает, что «постдокументальная художественная реальность переосмысляет территории границ. Не только восстанавливает порушенные оппозиции (между фикшн/нонфикшн, между разными типами условности, верхом/низом и т.д.), но иначе проблематизирует переходы внутри пограничного (игрового/документально) пространства»²¹. Говоря о документальной стороне в постдоке З. Абдулаева характеризует ее как «<...> способ, сколько угодно разнообразный, внедрения событий и чувств в личный опыт зрителя, даже если они их не пережили»²². Она также уточняет: «Авторы постдокументальных произведений осваивают границу между вымышленным и неигровым, но не стирают их»²³.

В русле этих тенденций одними из первых начали работать такие авторы как А. Киселев, А. Гутман и А. Учитель. В звуковых решениях фильмов этих авторов можно услышать философское осмысление действительности, где форма органично отражает содержание – хрупкость бытия, социальную дезориентацию и экзистенциальный поиск в эпоху перемен.

Продолжая эти поиски, современные документалисты получили в свое распоряжение практически безграничные технические возможности для создания высококачественного и убедительного звука – как в художественном, так и в достоверном плане. Цифровые технологии не только обеспечили возможность высочайшего качества звука, но и открыли новые горизонты для творческого

¹⁹ Несмотря на то, что первые цифровые камеры появились уже в конце 1990-х годов, технологии звукозаписи на жесткий диск (HDD) стали отраслевым стандартом только к середине 2000-х годов.

²⁰ Абдулаева З. Постдок. Игровое/неигровое. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 9.

²¹ Там же, с. 36.

²² Там же, с. 369.

²³ Там же, с. 324.

эксперимента – от тонкой стилизации до полного конструирования акустической реальности. Особую значимость в этом контексте приобретает наблюдение В.Ф. Познина об акустической реальности: «Порой мы даже способны принимать за реальные (бытовые) шумы звуки, раздающиеся по радио или телевизору (телефонный звонок, автомобильный сигнал, лай собаки, шум дождя и т.п.), в то время как экранное изображение мы никогда не спутаем с реальным объектом»²⁴.

Это свойство звуковой фактуры становится особенно важным в условиях цифровых технологий, когда граница между записанным и искусственно созданным звуком становится все более условной. Однако, технологический прогресс не отменяет, а лишь актуализирует роль автора. Предоставляя режиссеру невиданные ранее инструменты, он делает еще более актуальным вопрос художественного выбора: какие традиционные приемы сохраняют свою значимость, а какие требуют принципиального переосмысления в новых технических условиях.

Симптоматично, что в исследуемом периоде как реакция на постдокументальное пространство зарождаются два коллинеарных сонаправленных течения, именуемых «реальным» и «горизонтальным» кино, отличительной особенностью которых является та или иная степень авторского присутствия, а также возможный уровень художественной репрезентации. Так, например, спецификой «реального кино» становится запрет различного рода симуляций (как технических, так и художественных) при съемке документальных событий. При этом, значение автора не упраздняется, как это может показаться на первый взгляд, а выводится на новый уровень. Основатель этого направления В.В. Манский²⁵ заключает: «Манифест «Реальное кино», <...> – не ограничитель художника, а наоборот, его освободитель. Главное ведь для художника – свобода»²⁶. Противоречивый текст документа в свое время вызвал немалый резонанс в

²⁴ Познин В.Ф. О некоторых особенностях восприятия экранного звука // Электронный научный журнал «Медиамузыка». 2016. № 6. // URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/6_6.html (дата обращения: 01.06.2025).

²⁵ Признан иностранным агентом на территории РФ.

²⁶ Белополюская В., Манский В. Человек без киноаппарата. Беседа о реальном кино // Искусство кино, 2005. № 11 (ноябрь) // URL.: <https://old.kinoart.ru/archive/2005/11/n11-article21> (дата обращения 11.04.2025).

профессиональной среде. Режиссер и исследователь К.А. Шергова, детально анализирующая эстетику В.В. Манского отмечает, что «эксплуатируя имя Дзиги Вертова и его “киноправду”, манифест провозглашает свободу от сценария и моральных принципов, но, в отличие от концепции “чистого кадра” <...> признает за документалистом право на создание художественного образа (при этом парадоксальным образом обличая “искусство”))»²⁷. Наиболее известные продолжатели «реальной» концепции, такие как П.В. Костомаров, А.Е. Расторгуев, А. Каттин, демонстрируют весьма поверхностный подход в работе над звуком, оправдывая таким способом свое минимальное влияние на документальное пространство.

Режиссер М.А. Разбежкина, автор собственной школы, представляет свою идеологию как «горизонтальное кино»: «Я всегда повторяю, что мы снимаем “горизонтальное кино”. “Вертикальное” – это то, которое снимает художник, где речь идет о Боге и дьяволе и прочих дуальных оппозициях. Мне кажется, этого было так много в русском искусстве, что сейчас оно в долгу перед “горизонтальной” реальностью, той физической реальностью, которую мы до сих пор не рассмотрели»²⁸. Степень авторского присутствия режиссер характеризует достаточно однозначно: «Идеальная ситуация для документалиста такова: он должен стать анонимным, таким средневековым иконописцем, который не подписывается под своей работой, потому что важен мир перед вами, а не вы»²⁹. Более того, М.А. Разбежкина конкретизирует, что за фильмом должен стоять один человек: «Он – и автор идеи, и режиссёр, и оператор, и звукооператор, и все остальное»³⁰. Подобный подход к работе требует максимального разностороннего уровня профессионализма, но на практике в фильмах «горизонтальной» школы мы можем наблюдать достаточно тривиальный уровень проработки звукового решения. Авторы, стремящиеся к гиперреализму, начинают пренебрегать

²⁷ Шергова К.С. Становление жанров документального телекино. М.: Академия медиаиндустрии, 2016. С. 85.

²⁸ Разбежкина М. Начинать надо со сложного // «Искусство кино». 2012. № 1(январь). С. 61-75. // URL.: <http://old.kinoart.ru/archive/2012/01/nachinat-nado-so-slozhnogo> (дата обращения 10.04.2025).

²⁹ Разбежкина М. Документалист – это аноним // Сеанс. 2010. // URL: <https://seance.ru/articles/dokumentalist-anonim/> (дата обращения 20.08.2024).

³⁰ Разбежкина М. Начинать надо со сложного // «Искусство кино». 2012. № 1(январь). С. 61-75. // URL.: <http://old.kinoart.ru/archive/2012/01/nachinat-nado-so-slozhnogo> (дата обращения 10.04.2025).

качеством звучания, оправдывая это преднамеренным желанием оставить реальность такой, какая она есть. Г.С. Прожико сожалеет, что «ещё крепки иллюзии и заблуждения, трактующие экранный документ как всего лишь слепок с действительности. И сейчас, как и многие десятилетия назад, можно услышать упреки: «Это – не документальное кино, потому что автор смеет при запечатлении реальных фактов выразить своё понимание их смысла и видение их образной сути». Между тем, очевидно, что само перемещение факта жизни на киноэкран превращает его в элемент художественного пространства, в строительный материал авторской концепции мира и человеческой личности»³¹.

Наряду с подобного рода авангардными течения известны такие авторы, как Ю.М. Соломин, А.Н. Сокуров, С.В. Лозница, В.А. Косаковский, являющиеся современными адептами классических традиций документального фильма. В творчестве этих режиссеров можно наблюдать особый полисемантизм звукового решения, который становится следствием художественного подхода к авторской репрезентации документального материала. Так, например, С.В. Лозница о своем отношении к документальному материалу говорит следующее: «Его воспринимают как часть жизни, игнорируя тот факт, что это всего лишь навсего усеченная проекция. Причем проекция трехмерного пространства-времени на плоскость, со всеми привносимыми в нее иллюзиями-искажениями»³².

Таким образом в современной эстетике документального фильма мы можем наблюдать две диалектически связанные тенденции, проявляющиеся в виде «горизонтального» (стремящегося к реальности) и «вертикального» (анализирующего реальность) кино. Причем именно последнее направление создает наиболее широкие возможности в реализации звуковой выразительности: от звука, как от пространственно-временной характеристики изображения, сложно безболезненно отсечь его вертикальное измерение в горизонтальном кино.

Важно также отметить, что звуковое решение, как творческая реализация

³¹ Прожико Г.С. Экран мировой документалистики (очерки становления языка зарубежного документального кино). М.: ВГИК, 2011. С. 7.

³² Лозница С. Конец «документального» кино // Искусство кино. 2005. № 6. <http://old.kinoart.ru/archive/2005/06/n6-article9> (дата обращения: 19.03.2025).

авторской идеи, в условиях современных технологий значительно расширяет свои возможности, становясь сложно организованной полифонической структурой. Это обстоятельство требует, чтобы каждый из компонентов фонограммы был не только отдельно продуман и реализован, но впоследствии органично вписан в общую звуковую материю.

Актуальность темы исследования.

Актуальность исследования обусловлена необходимостью систематизации звуковых приемов, выявления и терминологического описания основных современных тенденций в работе звукорежиссеров, а также анализа их роли в формировании акустического пространства отечественного документального фильма как значимого элемента художественного контекста современности.

Важно отметить, что именно авторское кино своим независимым воззрением, зачастую отрицая консервативные приемы кинопроцесса, выявляет новые, авангардные выразительные интонации. В связи с этим, пространство авторского документального фильма позволяет исследовать звуковое решение во всем его многообразии художественно-выразительных средств.

Объектом исследования являются российские документальные фильмы периода 2000-2024 гг., однако в силу логики рассуждения и необходимости исторических отсылок (истоков, базиса, и др.) в работе упоминаются и более ранние киноработы. Начало периода исследования обусловлено вступлением человечества в век, ознаменованный огромным количеством изменений в инструментах и методах звукозаписи, микширования, воспроизведения и восприятия звука. Однако в работе также присутствует анализ звуковых решений документальных картин и более ранних периодов, начиная с эпохи становления звукового кино. **Предметом исследования** выступают звуковые решения современных российских документальных фильмов, включая анализ работ отдельных восточноевропейских документалистов, чьи художественные поиски в области звуковой выразительности развивались в тесном диалоге с традициями отечественной документальной школы.

Степень научной разработанности темы. Задачи и возможности звука в кинематографе начали исследоваться еще с эпохи немого кино, поскольку шумы и музыкальный аккомпанемент взаимодействовали с визуальным рядом раньше, чем появилось звуковое кино. Тем не менее внимание теоретиков в области звуковой выразительности в большей степени привлекал и привлекает игровой, нежели документальный кинематограф. На данный момент в современном киноведении недостаточно обобщенных исследований, посвященных эстетической значимости звукового решения в документальном фильме и роли звуковых разработок в формировании киноязыка отечественной документалистики. Разработка и обоснование основных параметров обозначенной тематики требуют использования источников, посвященных концептуальным вопросам природы киноискусства, в частности, особенностей кинодокументалистики и работ, посвященных теоретической и практической значимости звукового решения.

В своем исследовании автор опирался, прежде всего, на следующие работы:

1. Работы по теории и истории документального кино. По теории документального фильма написано достаточно много работ, история становления и эволюции документального кинематографа достаточно глубоко и системно изучена в отечественной науке. Наиболее обширные сведения о раннем этапе ее развития, охватывающем период до революции 1917 года, изложены в монографии С.С. Гинзбурга³³ «Кинематография дореволюционной России». Что касается последующих этапов – советского и постсоветского, – то их анализ детально представлен в работах С.В. Дробашенко³⁴, Ю.Я. Мартыненко³⁵, Л.Ю. Мальковой³⁶, Л.Н. Джулай³⁷, С.А. Муратовым³⁸, Г.М. Шерговой³⁹. Историю, проблемы и жанры кинодокумента достаточно детально изучила Г.С. Прожико⁴⁰. Современному

³³ Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России // М. «Аграф», 2007.

³⁴ История советского документального кино: учебно-методическое пособие // М.: Изд-во МГУ, 1980.

³⁵ Мартыненко Ю. Я. Документальное киноискусство. М.: Знание, 1979.

³⁶ Малькова Л.Ю. Современность как история: Реализация мифа в документальном кино. 2-е изд. доп. и перераб. М.: «Материк», 2002.

³⁷ Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм - опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. М. «Материк», 2005.

³⁸ Муратов С.А. Пристрастная камера. 2-е издание, исправленное и дополненное. М.: «Аспект Пресс», 2004.

³⁹ Шергова Г. М. Эхо слова: записки о звучащей документалистике. М.: Искусство, 1986.

⁴⁰ Прожико Г.С. Жанры в советском документальном кино 60-70-х годов. М.: ВГИК, 1980, Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004, Прожико Г.С. Экран мировой документалистики (очерки

состоянию отечественного документального фильма и эволюции основных тенденций его развития в своих работах уделили внимание В.Ф. Познин⁴¹, С.В. Сычев⁴². Тему интерактивности современного документального фильма изучила Н.И. Дворко⁴³. Также автор работы обращался к мемуарам и монографиям. Среди них: «Дзига Вертов: Статьи, дневники, замыслы», «Дзига Вертов», «Реальное кино», «Поздние слезы: Заметки вольного кинозрителя», «Спектакль документов», «Осторожно, телевидение!», «Телевидение. Закадровые раскладушки», «Женщина с киноаппаратом», «А все-таки оно существует!», «Героика борьбы и созидания. Заметки кинодокументалиста»⁴⁴ и многие другие.

2. Труды, предметом которых служит взаимодействие ряда компонентов звукового решения. Среди них особо значимые таких авторов, как С.М. Эйзенштейн⁴⁵, З. Лисса⁴⁶, И.М. Шилова⁴⁷, Л.Н. Березовчук⁴⁸, В.Ф. Познин⁴⁹, О.С. Булгакова⁵⁰, Ю.В. Михеева⁵¹ и др.

3. Проблемы и способы реализации полноценного звукозрительного образа

становления языка зарубежного документального кино). М.: ВГИК, 2011.

⁴¹ Познин В.Ф. Документальное кино, XXI век: время подводить итоги // Вестник ВГИК, № 3 (29). 2016; Познин В.Ф. Экранное пространство и время. Структурно-типологические и перцептуальный аспекты. СПб.: ИД «Петрополис»; РИИИ, 2021.

⁴² Сычев С.В. Эволюция тенденций развития документального кино: дис. ... канд. филолог. Наук. М.: 2009.

⁴³ Дворко Н.И. Интерактивный документальный фильм: творческая интерпретация действительности // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки, 2014, № 10; Дворко Н. И. Современный интерактивный документальный фильм: мировой опыт в области теории и практики. Сборник научных трудов Академии Медиainдустрии «Массмедиа в мультимедийной среде: основные проблемы и зоны риска». М., 2014. Дворко Н. И. Интерактивный документальный фильм: творческий поиск и экспериментирование // Сборник научных трудов SWorld. Вып. 3. Т. 49. Одесса, 2013.

⁴⁴ Дзига Вертов: Статьи, дневники, замыслы. / под ред. С.Дробашенко. М.: «Искусство», 1966; Рошаль Л. М. Дзига Вертов. М.: «Искусство», 1982; Абдуллаева З. Реальное кино. М.: «Три квадрата», 2003; Аннинский Л. Поздние слезы: Заметки вольного кинозрителя. М.: «Эйзенштейн-центр», ВГИК, 2006; Беляев И. Спектакль документов. Откровения телевидения. М.: «Издательский дом Гелеос», 2005; Борецкий Р.А. Осторожно, телевидение! М.: «Икар», 2002; Визильтер В.С. Телевидение. Закадровые раскладушки. М.: «Грифон», 2008; Голдовская М.Е. Женщина с киноаппаратом. М.: «Материк», 2002; Данин Д. А все-таки оно существует! М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1982; Кармен Р. Героика борьбы и созидания. Заметки кинодокументалиста. М.: «Знание», 1967.

⁴⁵ Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 тт. М: Искусство, 1964; Эйзенштейн С.М. Монтаж тонфильма. // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: РГАЛИ, Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, Музей кино, 2000.

⁴⁶ Лисса З. Эстетика киномузыки. М: Музыка, 1970.

⁴⁷ Шилова И.М. Фильм и его музыка. М.: Сов.композитор, 1973.

⁴⁸ Звуковое решение фильма. Серия «Проблемы истории и теории кино»: учеб. пособие / Ред.-сост. Л. Н. Березовчук. СПб.: Лань; Планета музыки, 2020.

⁴⁹ Познин В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения: учеб. пособие. СПб., 2005.

⁵⁰ Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2010; Булгакова О. Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

⁵¹ Михеева Ю.В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе. М.: ВГИК, 2016; Михеева Ю.В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х - 2010-х гг.): дисс... доктора искусствоведения. М., 2016.

рассматриваются в книгах Ю.А. Закревского⁵², Р.А. Казаряна⁵³, Ю.Я. Мацкевича⁵⁴, В.Н. Турицына⁵⁵, Б. Балаша⁵⁶, Р. Клера⁵⁷, З. Кракауэра⁵⁸, К.Э. Разлогова⁵⁹.

4. Научные исследования профессиональных звукорежиссеров-практиков в области теории кинозвука представлены книгами и статьями И.Н. Воскресенской⁶⁰, Р.А. Казаряна⁶¹, Г.Я. Франка⁶², Е.А. Русиновой⁶³. Особенно интересен труд Г.Я. Франка «Звукорежиссура факта», где подробно исследованы не только способы создания звукозрительного образа в документальном фильме, но звукорежиссура рассматривается как основа сценарно-драматургического построения фильма. Далее стоит назвать таких авторов как В.Б. Бабушкин⁶⁴, А.А. Деникин⁶⁵, В.Г. Динов⁶⁶, Е.Д. Попова-Эванс⁶⁷, Ю.А. Кубицкий⁶⁸, Б.В. Венгеровский⁶⁹.

5. Зарубежные исследования, посвященные звуку в кинематографе представлены такими авторами, как К. Лондон⁷⁰, М. Шион. Надо отметить, что французский теоретик и кинокомпозитор Мишель Шион внес колоссальный вклад в труды по звуковому кинематографу. Фундаментальной работой в его научной деятельности становится книга «Film, a Sound Art»⁷¹ («Фильм, звуковое искусство»). Автор не только уделяет внимание истории звуковой выразительности,

⁵² Закревский Ю.А. Звуковой образ в фильме, 2-е изд. М.: Искусство, 1970.

⁵³ Казарян Р.А. Звуковая перспектива // Киноведческие записки, 1992. № 15.

⁵⁴ Мацкевич Ю.Я. Музыка и звук в фильме. М.: ВГИК, 1968.

⁵⁵ Турицын В.Н. Художественно-выразительные средства современного кино. М.: Знание, 1981.

⁵⁶ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968.

⁵⁷ Клер Р. Искусство звука // Сеанс. 2010 // URL: <http://seance.ru/n/37-38/flashback-depress/iskusstvo-zvuka> (дата обращения 20.08.2024).

⁵⁸ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974.

⁵⁹ Разлогов К.Э. Новые аудиовизуальные технологии: учеб. Пособие. М.: Эдиториал УРСС, 2005.

⁶⁰ Воскресенская И.Н. Звуковое решение фильма. М.: Искусство, 1984.

⁶¹ Казарян Р. Звуковой кинообраз мира на рубеже нового века. М.2000; Казарян Р.А. Акустическое опосредование кадра // Киноведческие записки. 1992. № 13. С.21-25; Казарян Р.А. Звуковая перспектива // Киноведческие записки. 1992. № 15. С. 110–119; Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011.

⁶² Франк Г.Я. Звукорежиссура факта: учеб. пособие / Григорий Франк; [ред. О.А.Оськова]. СПб.: СПбГУКиТ, 2007; Франк Г. Я. Звук как зрительная ассоциация. Л.: СПИКиТ, 1993; Франк Г. Я. Шесть бесед о звуке. М.: Искусство, 1971; Франк Г. Я. Как много в этом звуке!: из записных книжек звукорежиссера. СПб.: ЛИКИ, 2002.

⁶³ Русинова Е. Звук рисует пространство. // Киноведческие Записки № 70, 2005. С.237-248.

⁶⁴ Бабушкин В. Выразительность пространственных звучаний в фонограмме фильма // Рождение звукового образа: Сб. ст. /Сост. Е. Авербах. М.: Искусство, 1985. С. 152-160

⁶⁵ Деникин А.А. Звуковой дизайн в кинематографе и мультимедиа: Учебное пособие. М.: ГИТР, 2012.

⁶⁶ Динов В.Г. Звуковая картина: Записки о звукорежиссуре. СПб.: Геликон плюс, 2002.

⁶⁷ Попова-Эванс Е.Д. Курс лекций по звукорежиссуре в кино. М.: ВГИК, 2017.

⁶⁸ «Основы звукорежиссуры: творческий практикум». Авторы: Дворко Н.И., Динов В.Г., Шугаль С.Г., Кубицкий Ю.А. СПб.: Изд-во С.- Петерб. ун-та, 2005.

⁶⁹ Венгеровский Б.В. Все, что было не со мной, помню. М.: Канон + РООИ «Реабилитация», 2004.

⁷⁰ Лондон К. Музыка фильма / пер. с нем. под ред. М. Черемухина. Л.: Искусство, 1937.

⁷¹ Chion M. Film, a Sound Art / transl. by C. Gorbman. N.Y.: Columbia University Press, 2009.

функции каждого из его компонентов, но и вводит базовую парадигму взаимодействия изображения и звука, именуемую «аудиовизуальный контракт». Немалый интерес представляют и более ранние его работы, среди которых: «Audio-Vision: Sound on Screen» (Аудио-видение: звук на экране») и «The Voice in Cinema» («Голос в кино»). Возможностям звука конкретно в документальном фильме посвящено не много работ. Однако, в книге автора Холли Роджерс «Music and sound in documentary film» («Музыка и звук в документальном фильме») помимо музыкальных исследований предпринята попытка рассмотреть роль звуковой атмосферы и место саунд-дизайна в контексте художественного документального фильма. Практик, режиссер М. Рабигер,⁷² выделяет особенности создания и монтажа закадрового текста в неигровом фильме. Американский исследователь Б. Николс⁷³ поднимает вопросы аудиовизуальной репрезентации.

6. Труды о психофизической стороне восприятия звука. Поскольку звуковое решение фильма является неким образным проводником между автором и зрителем фильма, в работе используются исследования в области психологии художественного восприятия. Так культуре слуха, шумам и тишине должное внимание уделил музыковед С.А. Румянцев в незаконченном издании «Книга Тишины. Звуковой образ города». О звуковом ландшафте интересен труд канадского композитора и теоретика звука Рэймонда Шейфера «The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World» («Звуковой ландшафт: Наша звуковая среда и настройка мира»), позже переизданный под названием «The sound scape» («Звуковой ландшафт»). Шейфер с психофизической точки зрения изучает воздействие тех или иных звуков на человека, рассматривает особенности слухового внимания. О безграничных возможностях звука, тишине и музыкальном минимализме интересны лекции и статьи композитора Джона Кейджа⁷⁴.

Однако в киноведческой литературе пока недостаточно исследована тема звукорежиссерских приемов в современном отечественном документальном

⁷² Рабигер М. Режиссура документального кино / Пер. с англ. Е. Масловой и Д. Караваева, под ред. И. Давыдовой. М.: ГИТР, 2006.

⁷³ Nichols B. Introduction to Documentary, 3rd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2017.

⁷⁴ Кейдж Д. Тишина. Лекции и статьи. / Д. Кейдж. (Библиотека Московского концептуализма Германа Титова). Вологда, 2012.

фильме. Задачей данной работы является восполнить в какой-то мере этот пробел и попытаться наметить пути дальнейшего развития неисчерпаемого языка звуковой выразительности в этом виде кинематографа. Существенную роль играет также разработка научно обоснованных предположений о практическом применении полученных результатов. В частности, рассматриваются перспективы использования выявленных звукорежиссерских приемов в образовательной сфере и в профессиональной деятельности документалистов. Таким образом, взаимодействие этих материалов служит источниковедческой базой для проведения теоретического анализа материала и получения практических выводов в рамках предлагаемой работы.

Научная новизна исследования

1. Функционирование звука в российском документальном фильме изучено на новом историческом этапе с привлечением современного фильмографического материала.

2. Охарактеризованы авторские приемы, влияющие на воплощение того или иного подхода в разработке звукового решения.

3. Описана трансформация методов аудиовизуальных отношений в современном документальном фильме.

4. Введено понятие «*звуковой эпизод*», которое позволяет проводить более структурированный анализ отдельных частей звуковой партитуры, подчеркивая их роль в общей концепции фильма.

5. Сформулировано понятие *профонографической реальности* как важной составляющей звукового пространства кинематографа.

6. Рассмотрены функции основных элементов звукоряда с учетом новой эстетики документального фильма.

7. Сформулировано понятие *фонов*, которое существовало в практической деятельности звукорежиссера, но не имело четкого теоретического определения в научном дискурсе.

8. Выявлены причины временной дистанции, появившейся между современными возможностями звуковой выразительности и их интегрированием в

практическую работу звукорежиссера.

9. Обозначены современные тренды в реализации звукового решения в документальной фонографии.

10. Исследованы творческие приемы работы с иммерсивным звуком в партитуре документального фильма.

Новизна работы обусловлена проведенным анализом фильмографического материала отечественного документального кинематографа в аспекте художественной ценности звукового решения, что ранее не предпринималось в киноисследованиях. Выбор кинокартин для исследования носит тщательно-избирательный характер и ориентирован на поиск и анализ новаторских или актуальных приемов в работе со звуком. Особое внимание обращается на кинокартины современных режиссеров (С.В. Мирошниченко, С.В. Лозницы, А.В. Киселева, А.Н. Сокурова, Ю.М. Соломина, Л.Ю. Аркус, В.А. Косаковского, А.В. Драницыной, И.И. Твердовского, С.Г. Дебижева и др.), многие из которых получили широкую международную известность и признание, а также на творческие искания молодых специалистов (М. и Е. Арбугаевых, С. Кальварского др.).

Научно-теоретическая новизна исследования заключается в том, что принципы организации звукового решения в документальном фильме как единого целого прежде не были объектом изучения. В связи с этим:

1. Впервые в отечественном киноведении рассмотрена эволюция звукорежиссерских приемов в документальном фильме с момента становления эпохи звукового кино до эры иммерсивного звука;

2. Рассмотрены аудиовизуальные конвенции современного документального фильма;

3. Сформулированы условия в работе над достижением акустического индексально-художественного баланса, а именно:

- Передача акустического контекста;
- Организация плановости звучания;
- Эквализация звучаний профильмических событий.

4. Рассмотрено функционирование основных элементов фонограммы (речи, музыки, шумов, тишины) в рамках новой эстетики документального фильма.

5. Проанализированы и сформулированы актуальные приемы звуковой выразительности:

- Создание гиперреалистичного звукового ряда;
- Принцип аскетичного построения звукового ряда;
- Активное интегрирование возможностей звукового дизайна;
- Минимизация речевой составляющей.

Цель исследования состоит в выявлении и систематизации-выразительных возможностей звукового решения, определении наиболее перспективных тенденций построения звуковой партитуры российского документального авторского фильма.

Задачи исследования. В соответствии с целью в работе были поставлены следующие задачи:

1. Проследить этапы развития звуковых решений отечественной кинодокументалистики в образно-звуковом аспекте;
2. Выявить основные особенности использования музыки, речи, шумов в концепции звукового решения документального фильма;
3. Определить значение кинематографической тишины как акустического приема в контексте документально-художественной репрезентации;
4. Проследить наиболее эффективные в художественно-эстетическом плане тенденции использования звука в документальных фильмах различных авторов;
5. Исследовать основные способы создания звукозрительного образа в современном документальном фильме;
6. Определить художественно-выразительную специфику творчества звукорежиссера в современном российском документальном фильме.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Материалы диссертационного исследования, полученные результаты и выводы могут быть использованы режиссерами и звукорежиссерами в своей творческой деятельности

в области документального кино с целью повышения художественного уровня фильмов. Данное исследование и его результаты могут быть введены в структуру обучения звукорежиссеров как возможность формирования отдельной специализации «звукорежиссура документального фильма».

Методология и методы исследования. Предмет исследования требует междисциплинарного подхода, поскольку находится на пересечении киноведения, эстетики, музыковедения, акустики и других смежных наук. Методологическую основу данного исследования составляют описательно-аналитический, культурно-исторический, текстологический, эмпирический, а также метод сравнительного анализа.

Теоретической базой диссертации являются различные по методологии работы как отечественных, так и зарубежных исследователей, среди которых:

1. Фундаментальные труды по общей теории кино: З. Кракауэр «Природа фильма. Реабилитация физической реальности», А. Базен «Что такое кино?», Ю.М. Лотман «Семиотика кино и проблемы киноэстетики», С.И. Фрейлих «Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского» и др.

2. Вопросы эстетики документального кино освещают многочисленные труды, в частности: В.О. Варламов «О некоторых наблевших вопросах документального кино», С.А. Гарин «В защиту сценария фильма», Ю.Г. Мартыненко «Введение в теорию документального кино», В.Ф. Огнев. «Экран – поэзия факта», Г.С. Прожико «Концепция реальности в экранном документе» и «Проблемы истории и теории документального кино».

3. Философские работы, затрагивающие проблемы звука в кино, среди которых: «Феноменология восприятия» М. Мерло-Понти, «Мифология звучащего мира и кинематограф» М.Б. Ямпольского, «Кино» Ж. Делез.

4. Вопросы эстетики звука в кино рассматриваются такими авторами как: М.Н. Ермишева в диссертационном исследовании «Звук как пластически-смысловое выражение идеи телевизионного документального фильма»; Ю.В. Михеева в монографии «Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе» многоаспектно рассматривает звук в отечественном

кинематографе детально изучая режиссерскую эстетику; Е.А. Русинова подробно исследует звуковые пространства фильма.

На защиту выносятся следующие положения:

1. В современной звукорежиссерской практике авторского документального фильма 2000-2024 гг. тенденции звуковой выразительности определяются степенью авторской эмпатии к актуальным проблемам в рамках социокультурного контекста времени.

2. Звуковое решение документального фильма является эффективным средством художественной выразительности для стимуляции зрительской рефлексии.

3. Современная полифоничность звуковой партитуры документального фильма не отрицает минималистические приемы в ее реализации.

4. Современная эстетика кинофонографии документального фильма в большей степени опирается на диегетические звучания, используя их как прием завуалированного авторского невмешательства.

5. Художественно-эстетическая специфика звука в документальном кинематографе, современные технологии в звукорежиссуре требуют детального взаимодействия автора (режиссера) и его соавтора (звукорежиссера) на всех этапах кинопроизводства.

Степень достоверности и апробация результатов. Все результаты и выводы диссертационного исследования были получены автором лично, на основании не только теоретических исследований, но и практического опыта работы звукорежиссером в кино, на основе искусствоведческого анализа отечественных документальных картин, киноведческих и философских источников.

Основные положения диссертации изложены в 12 публикациях в различных изданиях, в т.ч. 5 из перечня ведущих рецензируемых изданий Высшей аттестационной комиссии (ВАК). Общий объем изданных публикаций – 6,1 а.л.

Важные теоретические положения и практические результаты работы докладывались и обсуждались на ежегодных конференциях в рамках "Недели

науки и творчества" СПбГИКиТ (Санкт-Петербург, 2011-2025), а также на международной научно-практической конференции «Глобализация науки: проблемы и перспективы» (Уфа, февраль 2014).

Значимые положения исследования реализуются автором в рамках педагогической деятельности со студентами различных специальностей Санкт-Петербургского государственного института кино и телевидения, Российского государственного института сценических искусств в ходе освоения дисциплин «Звукорежиссура аудиовизуальных искусств», «Звуковое решение фильма», «Эстетика кинофонографии». Также в 2018 году автором диссертационного исследования была создана и успешно апробирована рабочая программа дисциплины «Звуковое решение фильма» для специализации «Режиссер неигрового кино и телефильма», отмеченная дипломом I степени в VII Международном конкурсе «Учебно-методический комплекс дисциплины 2022».

Соответствие паспорту научной специальности. Диссертационная работа, представленная на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 – Виды искусства (кино-, теле- и другие экранные искусства), полностью соответствуют паспорту специальности, научное исследование разрабатывает темы: п.24. «Предыстория и история российского и зарубежного киноискусства»; п.25. «Взаимодействие экранных искусств и их связь с другими видами художественного творчества»; п.26. «Теория экранных искусств, эстетика видов и жанров»; п.28. «Художественная и производственная специфики кинематографических профессий и специальностей».

Структура и объем работы. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, словаря терминов, библиографии (178 наименований) и фильмографии. Общий объём текста диссертации 169 страниц.

Глава 1. Формирование звуковых выразительных средств в документальном фильме

1.1. Развитие кинозвuka в отечественной документалистике

Эволюция кинозвuka – одна из наиболее значимых областей в киноведении, но при этом, в большинстве своем, опирающаяся на материал игрового фильма и лишь эпизодично затрагивающая пространство кинодокумента. Однако, звуковое решение документального фильма – это особый диалект языка звуковой выразительности, изучение которого не представляется возможным без погружения в его собственный исторический дискурс.

Амбивалентное восприятие нового технического изобретения под названием «кинозвук» в равной степени затронуло все виды кинематографа. Однако, именно в документальном фильме режиссеры столкнулись с вопросом передачи аутентичности звучания, который остается актуальным и на сегодняшний день.

Важным историческим фактом является то, что начало звуковой эры в отечественном кино приходится на документальный фильм. Еще до премьеры звуковой игровой картины «Путевка в жизнь» Н.В. Экка, эксперименты в области звукозаписи практиковали хроникеры. Л.Н. Джулай констатирует: «1 мая 1929 года ленинградская бригада хроникеров (кинооператоры П. Паллей и А. Богоров, звукооператор Г. Солдатов) впервые у нас в стране произвела хроникальную звуковую съемку – репортаж “неорганизованной натуры”»⁷⁵. Несмотря на все технические несовершенства, с которыми пришлось столкнуться первопроходцам в звукозаписи, Л.Н. Джулай отмечает, что изменения, привнесенные звуком в эстетику документального фильма, не заставили себя ждать: «Для самих хроникеров, привычных к немоте своих съемок, зазвучавшая с экрана реальность показалась подлинным чудом и оттенила всю неполноту, условность прежней документации»⁷⁶. В 1930 году на экраны выходит один из первых озвученных с помощью комбинации системы Шорина⁷⁷ и технологии рисованного звука – План

⁷⁵ Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм - опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. М. «Материк», 2005. С. 21.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Урвалов В.А., Шошков Е.Н. Александр Федорович Шорин, 1890–1941. М.: Наука, 2008. С. 31.

великих работ «Пятилетка» А. Роома, включённый в «Звуковую сборную программу № 1»⁷⁸. Во время работы над фильмом композитор А. Авраамов, инженер Е. Шолпо и художник-мультипликатор М. Цехановский, рассматривая звуковую дорожку на пленке, предположили, что искусственное создание таких дорожек может генерировать звук⁷⁹. А. Авраамов создавал звуки вручную, рисуя геометрические фигуры (треугольники, трапеции), которые при воспроизведении имитировали музыкальные инструменты или шумы. Принимая во внимание несовершенство технической базы, на основе которой был создан фильм, советский звукооператор Ю.А. Закревский отмечает, что «несмотря на ряд неудач, «загибов», перенасыщенность шумами, было много для того времени нового и интересно. Особенно в кинематографическом использовании звука. В частности, смещение речи говорящего в кадре человека на другие кадры (видим не того, кто говорит, а слушающих). Интересным и принципиально новым, – продолжает Ю.А. Закревский, – был эпизод радиопереклички городов и заводов. «Говорит» Сибирь, ей «отвечает» Туркестан. Путиловский завод «разговаривает» с иваново-вознесенскими фабриками и т.п. Хорошо была сделана шумовая канва. Индустриальная атмосфера создавалась не пассивной записью натурального звучания машин, а шумоимитацией, созданной музыкальными инструментами. Такое звукоподражание было органической частью музыки»⁸⁰.

В этом же году появляется фильм Д. Вертова – «Симфония Донбасса» (реж. Д. Вертов, звукоопер. П. Штро, 1930). Именно этот фильм в истории российского кинематографа принято считать первым документальным озвученным фильмом несмотря на то, что он включен лишь в «Звуковую сборную программу № 2». «Симфония Донбасса» или «Энтузиазм», как она называлась при демонстрации на Западе, отличалась от документальных звуковых фильмов-предшественников тем, что содержала в звуковой фонограмме не только достоверные шумы и звуки, но

⁷⁸ «Звуковая сборная программа № 1» – так называлась первая программа демонстрации звукового кино, состоявшаяся в Москве 5 марта 1930 г. // Procalendar.ru URL: <https://web.archive.org/web/20170421010709/http://procalendar.ru/sobyitiya/2542-v-moskve-sostoyalas-demonstratsiya-zvukovoy-sbornoy-programmy-n-1-5-marta-1930.html> (дата обращения: 10.09.2024).

⁷⁹ Методы, опробованные в этом фильме, предвосхитили современный звуковой дизайн и появление синтезаторов.

⁸⁰ Закревский Ю.А. Звуковой образ в фильме, 2-е изд. М.: Искусство, 1970. С. 21.

вдобавок демонстрировала возможности одновременной съемки с записью звука. Для Д. Вертова, в едва начавшуюся эпоху звукового кино, одной из приоритетных задач виделась попытка сохранить документальное, неигровое начало как в изображении, так и в звучании. Тем не менее, столкнувшись с техническим несовершенством звукозаписывающей аппаратуры, Вертов был вынужден импровизировать со скоростью записи и воспроизведения звука. Изменение этого параметра неизбежно оказывало воздействие на высоту звучания и позволяло разграничивать звучания между собой, для дальнейшей коррекции. Дело в том, что в монофоническом варианте звучания фонограммы присутствовало частотное ограничение и высокие звуки не имели возможности к воспроизведению, шумы и фоны, в свою очередь, теряли жизненную краску и невозможно было различить наложенные друг на друга звуковые фактуры. Сложные эксперименты по «отфильтровыванию» отвлекающих шумов и как результат «прозрачно» звучащая фонограмма определили дальнейший подход в работе над синхронным звуком. По сути, занимаясь техническими манипуляциями, Вертову, в «Энтузиазме», удалось не только тщательно сепарировать звуки, но и воплотить образы, достигшие поистине наивысшей эмоциональной выразительности. Режиссер настаивал, чтобы звуки не только записывались на натуре, но и имели «анимистичное толкование»⁸¹, как это заметил Д. Захарьин. Исследователь приводит архивные материалы записей режиссера: «взрывается с новой силой озлобленный церковный звон; вдруг комический визг летящего оркестра. Оркестр издает крик восторга»⁸². Тем самым, будучи несомненным новатором звукового кинематографа, Вертову удалось привнести возможность звучащим элементам обрести уникальную авторскую интонацию. Г.С. Прожико отмечает, что особая индивидуальность, которая проявляется в работе режиссера над звуком «определяется шумомузыкальной композицией из реплик, шумов, звона оркестров, маршей, причитаний и музыки, написанной композитором специально для фильма»⁸³. Подобного рода

⁸¹ Захарьин Д. От звукового ландшафта к звуковому дизайну // Антропологический форум. 2009. № 11. С. 165.

⁸² Цит. по: Захарьин Д. От звукового ландшафта к звуковому дизайну // Антропологический форум. 2009. № 11. С. 165.

⁸³ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С.170.

полисемантический подход к использованию звукового материала по-новому реализовал Эйзенштейновское представление о звукозрительной образности, предвосхитив становление «конкретной музыки»⁸⁴. Вертовский контрапункт полифоничен, неслучайно Ч. Чаплин, будучи в восторге от фильма, заключает: «Мистер Дзига Вертов – музыкант»⁸⁵.

Также, тягу к звуковым экспериментам испытал Я. Посельский, который в противовес изобретательности Д. Вертова, продемонстрировал возможности прямого идеологического воздействия звука. Фильм «Процесс промпартии» (реж. Я. Посельский, звукоопер. С. Семенов, 1930) получился в жанре фильма-обвинения. Звук был записан на съемочной площадке, путем стационарной установки киноаппаратуры в зале заседаний. Съемки проводились все время в одном и том же помещении, при заранее известном положении участников и порядке их выступлений, что облегчало расстановку микрофонов и съемочных камер, и как следствие, приводило к достижению наиболее высокого качества записи звука⁸⁶ и изображения на протяжении всего процесса. Синхронная фонограмма способствовала не только иллюзии личностного присутствия зрителя при допросе обвиняемых, а дискредитировала процессы Сталинской поры: помимо прямых выступлений, звучащих в зале судебного заседания, мы слышим, в частности, неуместное сморканье, кашель и спотыкания при зачитывании приговора прокурором А.Я. Вишинским. Несмотря на то, что фиксация подобного рода событий не имела продолжения из-за идейно-политических причин, Я. Посельский, совместно со звукооператором, сделали шаг по обозначению важности прямой синхронной звукозаписи.

В качестве следующего этапа режиссер-документалист В. Ерофеев совместно со звукооператором попытался осуществить звуковую съемку на одной негативной пленке (вместо параллельной фиксации изображения и звука на двух разных негативах с последующим их соединением в процессе монтажа) в фильме 1930 года

⁸⁴ Термин был введен и предложен П. Шеффером в 1942 году.

⁸⁵ Цит. по: Вертов Д. Из записных книжек и дневников // Вертов, Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 173-174.

⁸⁶ В пределах технических возможностей тех лет.

«Олимпиада искусств» (реж. В. Ерофеев, звукоопер. З. Залкинд, 1930). Хотя техническое несовершенство фильма не позволило тогда реализоваться смелой идее, тем не менее выявило значимые достижения в области работы со звуком на открытом пространстве. В архивных материалах В. Ерофеев констатировал, что важным звуковым открытием являлось «безусловное преимущество акустических условий “открытого воздуха” перед всякими закрытыми помещениями, в том числе и специально оборудованным звуковым ателье. <...> Мы ведь неоднократно слышали злорадные пророчества о неизбежной гибели документальной фильмы при переходе на звуковое кино и именно из-за невозможности побороть “какофонию” естественных звуков».⁸⁷ В связи с этим, режиссер акцентирует выявлении значимости роли микрофонщика, сравнения его с оператором: «Нам казалось раньше, что “держат микрофон” может всякий, и потому эта работа доверялась любому свободному члену съемочной группы. Но мы не учли роли микрофона – звукового объектива. Оказалось, что микрофонщик в хроникальной звуковой должен быть не менее инициативен, чем хроникер-оператор немой фильмы. Находясь на значительном расстоянии от аппарата, он должен самостоятельно координировать место микрофона с кадром и, вращая микрофон, “ловить” нужные звуки. Этот наш опыт необходимо учесть при подготовке кадров для звуковой документальной»⁸⁸.

По сути, фильмы «Процесс промпартии» и «Олимпиада искусств» заняли противоположную «Энтузиазму» позицию по использованию звука, – в них звук осмысливался как новая возможность жизнеподражания, преследующая информационно-пропагандистские, нежели духовно-нравственные цели.

Преемницей Д. Вертова стала Э. Шуб, которая в своем первом режиссерском⁸⁹ тон-фильме смогла преодолеть несовершенство звукозаписывающей техники и реализовала, как отмечает Г.С. Прожико, «практически все возможные документальные звучания: интервью, событийный

⁸⁷ Ерофеев В. О чем говорит опыт // Чапаев. Сеанс. URL.: <https://chapaev.media/articles/13092> (дата обращения 12.10.2024).

⁸⁸ Там же.

⁸⁹ До этого она работала только монтажером.

звуковой репортаж, экранный документальный монолог (вроде телевизионного выступления в кадре), съемку внутрикадровой музыки, диалога, публичных выступлений и т.д.»⁹⁰. В своей статье Л. Кагановская приводит архивную цитату Э. Шуб, которая своей задачей определяла следующее: «Для нас, неигровиков, самое важное – это прежде всего научиться снимать подлинно звук, тон, голос, шумы и т.д. с такой же предельной выразительностью, с какой мы научились снимать подлинную, не инсценированную, действительную натуру. <...> Всю свою энергию мы хотим направить на то, чтобы овладеть изобретением, заставить его служить нам, не уступая завоеванных позиций немому кино»⁹¹. В действительности, в фильме К.Ш.Э (реж. Э. Шуб, звукоопер. С. Ключевский, Б. Зайцев, А. Карасев, 1932) звукооператоры не только справились с поставленной задачей, но также продемонстрировали неординарный результат: герои в кадре звучали выразительно, и одновременно естественно. Л.Н. Джулай характеризовала Э. Шуб как режиссера, приблизившегося к созданию «звукового документального портрета»⁹².

Дальнейшее развитие звука этого периода точно охарактеризовала Г.С. Прожико: «Опыты первых лет 30-х годов не получили дальнейшего развития: и реальные звучания, и документальная речь, в том числе, были вытеснены во второй половине десятилетия из языка кинодокументалистики голосом диктора и гремющей музыкой. В эстетику вмешалась идеология, впрочем, справедливее было бы сказать, – особенности массовой психологии этого времени в контексте тенденций развития советского общества»⁹³. Соглашаясь с автором этих слов, можно резюмировать, что звук, не успев проявить художественный потенциал, становится вынужденным заложником информационной пропаганды. Вытесняя на второй план внутрикадровые звучания, актуальным приемом среди режиссеров-документалистов становится использования закадрового текста. Причем,

⁹⁰ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 157.

⁹¹ Цит. по: Л. Кагановская. Материальность звука кино касания Эсфири Шуб. URL.:<https://csdfmuseum.ru/articles/39-материальность-звука-кино-касания-эсфири-шуб> (дата обращения 08.10.2024).

⁹² Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм - опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. М. «Материк», 2005. С. 27.

⁹³ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 157.

иллюстративное монтирование речевого компонента к изображению в корне противоречило представлениям С. Эйзенштейна о «звукоритическом контрапункте» и вызывало существенное реверсивное возвращение к «горизонтальному» монтажу. Также, значению придавалась не только семантическая составляющая закадрового монолога, но и авторитет личности говорящего.

Ярким тому практическим примером становится очередная картина Э. Шуб «Испания» (реж. Э. Шуб, звукоопер. В. Лещев, 1939), в которой автор пыталась оставить записанный закадровый голос В. Вишневого⁹⁴ (органично совпадающий с изображением по стилю и характеру), но эта попытка не увенчалась успехом, поскольку эталонными голосами того времени считались голоса Ю. Левитана или Л. Хмары. Э. Шуб прокомментировала получившийся результат следующим образом: «Прекрасно звучал молодой красивый голос Левитана, но над всем своеобразием текста, написанного для автора, нависло обычное звучание радицентра. Появился и ненужный пафос, и скандирование отдельных слов. Много было безвозвратно утрачено. <...> »⁹⁵. Подобного рода тенденция вербального использования звука приводит документальное кино к публицистическому характеру, однако Великая Отечественная война вносит свои коррективы.

Первым документальным фильмом, обратившимся к событиям войны, стала кинолента «Разгром немецких войск под Москвой»⁹⁶ (реж. Л. Варламов, И. Копалин, звукоопер. И. Гунгер, 1942). Можно заметить, что в картине практически отсутствуют внутрикадровые шумы города, военной техники, людей, заводских конвейеров, и т.д., а большую часть звуковой партитуры занимает патриотическая музыка. Лишь в нескольких эпизодах присутствуют оправданные диегезисом звуки: это речь И.В. Сталина и пушечные залпы. Несмотря на все также публицистически звучащий закадровый текст⁹⁷, общее настроение звуковой

⁹⁴ В.Вишневский являлся автором сценария для фильма «Испания».

⁹⁵ Шуб Э. О работе со Всеволодом Вишневым. «Вперед! Вместе с Испанией!» // Чапаев. Сеанс. URL.: <https://chapaev.media/articles/5714> (дата обращения 12.10.2024).

⁹⁶ 14.03.1943 г. картина была удостоена премии «Оскар» в номинации «Лучший документальный фильм».

⁹⁷ Текст читал диктор Всесоюзного радио Н. Дубравин.

фонограммы в фильме создало художественное переосмысление грозных документальных событий. Из архивных воспоминаний режиссера И. Копалина: «В конце декабря 1941 года монтаж картины был закончен. В огромном холодном павильоне студии началось озвучание. Наступила самая ответственная волнующая запись: “Пятая симфония” Чайковского. Светлая русская мелодия, гневный протест, рыдающие аккорды. А на экране сожжённые города, виселицы, трупы, и на всём пути отступления фашистов следы насилия и варварства. Мы слушали музыку, смотрели на экран и плакали. Плакали оркестранты, с трудом игравшие замёрзшими руками»⁹⁸.

Следующее новаторское вторжение в звуковую партитуру произошло под влиянием А. Довженко⁹⁹, который предоставил возможность обратиться к зрителям посредством закадрового монолога. Он, совместно со звукооператором, начал проводить работы над эмоциональной стороной дикторской речи, искал новые колористические оттенки в интонации, которые мы можем свидетельствовать в фильме «Битва за нашу советскую Украину» (реж. Ю. Солнцева, Я. Авдеенко, звукоопер. В. Котов, Е. Кашкевич, 1943). Несмотря на то, что текст читает Л. Хмара, его привычно энергично звучащий голос здесь перенимает различные авторские оттенки. Например, в начале фильма мы можем услышать нежное поэтическое прочтение строк из стихотворения М. Рыльского; на кадрах немецкой хроники появляется уже грозная оценка «вот они мертвецы ползают по нашей земле, стучаться в окна, в души», перерастающая в смелый сарказм «...Хай-Хай Гитлер, позор Германии»; а в финале с гордостью и жизнеутверждающее прозвучат апофеозом «Это наша история, наша жизнь и бессмертие». Также, в сравнении с предыдущим фильмом, в картине можно услышать намного больше синхронных звучаний: от исполинских взрывов до горького плача и камерных рассказов, звучащих из уст простых людей. Кинодраматург А.М. Марьямов о творчестве своего современника спустя время напишет: «Из-за кадров этого фильма все время

⁹⁸ Разгром немецких войск под Москвой («Moscow strikes back») // Музей ЦСДФ // URL.: <https://csdfmuseum.ru/films/9-разгром-немецких-войск-под-москвой-moscow-strikes-back> (дата обращения 08.10.2024).

⁹⁹ А. Довженко выступил художественным руководителем в фильме «Битва за нашу советскую Украину».

слышатся живое слово Довженко, его неукротимая страсть, всегда открытая в горе и в радости – в восхищении подвигом и в ненависти ко всяческой подлости, бесчеловечности и предательству»¹⁰⁰.

Военные годы оказались очень важными для развития звуковой выразительности в документальном кино. Закадровый текст стал постепенно налаживать диалог автора со зрителем, усиливая потенциал звуковой составляющей, и тем самым развивая документальное кино как особый вид киноискусства. Более того, нельзя не подчеркнуть техническое развитие звуковой партитуры. Первые эксперименты по записи звука в боевых условиях со времен Сталинградской битвы невольно поспособствовали совершенствованию качества чистовой фонограммы.

Дальнейшие этапы развития звука были замедленны послевоенным периодом «малокартинья», связанным с новым витком государственной цензуры. В советской документалистике послевоенного периода единственным значимым достижением можно считать фильм «Повесть о нефтяниках Каспия» (реж. Р. Кармен, звукоопер. А. Керимов, 1953), который представляет собой попытку возрождения художественного эксперимента. В виде инструмента автор использует частичную «постановочность»: получив информацию о быстрой ликвидации пожара на нефтяных вышках, режиссер настоял на их намеренном воспламенении, чтобы снять процесс их тушения в более зрелищной манере. Натурная съемка эпизодов, да и еще в морских просторах в те годы почти исключала техническую возможности записи чистового звука. Тем самым, чтобы «замаскировать» свой прием, Кармен намеренно не озвучил этот эпизод так, как сделали бы это авторы игровых картин. Очевидно, что на иллюзию достоверности в то время убедительно работало отсутствие синхронных шумов. С точки зрения закадрового звука, картина мало чем отличалась от работ предшественников: все также звучал дикторский голос Л. Хмары, а музыка создавала темпоритм, настроение и отвлекала от почти беззвучного внутрикадрового пространства. Интересно отметить, что сам Р. Кармен о псевдодокументальности высказывался достаточно

¹⁰⁰ Марьямов А.М. Довженко: жизнь замечательных людей. М.: Молодая гвардия., 1966. С. 307.

экспрессивно: «Мы, советские документалисты, <...> никогда не становились на путь фальсификации фактов. Пусть этот “метод” останется на вооружении наших врагов. Мы с ним боролись и будем бороться нашим оружием – оружием всепобеждающей правды!»¹⁰¹.

Середина пятидесятых – еще один переломный момент в развитии звукового решения. Причем, не только переломный, но и, в будущем, определяющий – это появление телевидения. Зрители всего мира стали меньше ходить в кинотеатры. Уже тогда телевидение разделило зрительскую аудиторию на кино- и телезрителей. Телевизионные программы новостей и другие информационно-публицистические жанры вытеснили хронику из кинопроката, и тогда полупустые кинотеатры были вынуждены завлекать зрителя новыми формами повествования. Подобный катализатор послужил поводом для создания поэтических и экспериментальных работ.

С технической стороны совершенствования звука в этот период происходит активное внедрение многоканальной записи на магнитную дорожку, связанное с появлением широкоформатного кино, что в свою очередь требовало задействовать все элементы звуковой партитуры, в том числе и внутрикадровые звучания.

Первый звуковой опыт работы в панорамном фильме приходится на картину «Широка страна моя...» (реж. Р. Кармен, звукоопер. К. Бек-Назаров, 1957). Наравне с визуальным кинозрелищем, созданным благодаря вогнутому экрану¹⁰², полноценный эффект присутствия реализован благодаря стереофоническому девятиканальному звуку¹⁰³, исходящего из громкоговорителей, располагавшихся по всему зрительному залу. Два канала окружения, установленные по бокам зала требовали многослойного звучания фонов, в связи с чем звукооператору К. Бек-Назарову пришлось проводить сложную семиканальную запись на магнитную пленку в условиях натурной съемки. Пять акустических мониторов, находившихся

¹⁰¹ Цит.по: Мартыненко Ю.А. Документальное киноискусство. М.: Знание., 1979. С. 98.

¹⁰² Съемка и проекция изображения на таком экране оказалась возможной благодаря технологии «кинопанорама», разработанной в Научно-исследовательском кинофотоинституте под руководство Е.Голдовского, на основе американской системы «Cinegama».

¹⁰³ В кинотехнологии «cinegama» в отличие от советской системы «кинопанорама», использовалась семиканальная система записи и воспроизведения звука.

за экраном, обязывали к созданию более убедительной плановости и точной детализации¹⁰⁴ кажущегося источника звука (КИЗ), нежели привычные технологии стереофонического воспроизведения. Поэтому звукооператору пришлось прибегать к шумовому оформлению в тон-студии для возможности последующего поканального микширования звуков, принадлежащих профильмическому пространству. Так зритель не просто слышит атмосферу металлургического цеха, сочинского пляжа, фестиваля в Москве, улиц Ленинграда, но и буквально погружается в их акустическое пространство. Многоканальный, симуляционный звук впервые в истории отечественной документалистики заявляет себя элементом реалистичного характера.

Следующей триумфальной картиной в области звуковой выразительности становится фильм «Обыкновенный фашизм» (реж. М. Ромм, звукоопер. С. Минервин, Б. Венгеровский, 1965). Второй звукооператор картины Б. Венгеровский приводит в своих мемуарах слова М. Ромма о трудностях, возникших в результате работы над звуковой партитурой к фильму: «Работа со звуком в «Обыкновенном фашизме» была мозаичной и требовала адского терпения. Эпизод создан из пятидесяти разных кадров, в одном кадре музыка, в другом – шумы, в третьем – голос немецкого диктатора, в четвертом речь и вопли толпы. Нужно было находить новые шумы, новые акценты, клеить из кусков цельную выразительную фонограмму»¹⁰⁵. Сам Б. Венгеровский задачу, которую он решал совместно с С. Минервином описывал так: «...отобрать из множества музыкальных и шумовых фонограмм наиболее выразительные, чтобы создать единый звукозрительный образ «шабаша», истерии, а потом и прозрения нации <...>»¹⁰⁶. «Собрав такое богатство фонограмм, – продолжает Б. Венгеровский, было бы просто грешно идти по общепринятому тогда пути звукового решения документальных фильмов, при котором с экрана гремел железный голос диктора и непрерывно звучала закадровая музыка. Когда материал фильма стал складываться

¹⁰⁴ Поскольку проекция изображения в системе «кинопанорама» была организована тремя синхронизированными проекторами, угол горизонтального обзора превышал поле человеческого зрения, в т.ч. периферийного и зритель вынужден был поворачивать голову.

¹⁰⁵ Цит.по: Венгеровский Б.В. Все, что было не со мной, помню. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2024. С. 72.

¹⁰⁶ Венгеровский Б.В. Все, что было не со мной, помню. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2024. С. 72-73.

в отдельные главы, во время наших просмотров Михаил Ильич начал комментировать происходящее на экране. <...> Это был именно рассказ, а не будущий дикторский текст фильма»¹⁰⁷.

Многие киноведы отмечают, что авторское прочтение пронизанного едкой иронией закадрового текста стало кульминационным моментом, раздвинувшего узкие границы публицистического жанра. В частности, Г.С. Прожико, говоря об аудиовизуальных принципах фильма заключает, что «Логика монтажного повествования, контрапунктическая соотнесенность с голосом размышляющего художника выделяют в каждом конкретном куске лишь нужный автору смысл. Монтажный контекст и ироничный комментарий заставляют видеть в планах, изображающих фюреров (и Гитлера, и Муссолини), жестокий гротеск»¹⁰⁸. Л.Н. Джулай, в свою очередь, подтверждает, что «объективность фактического материала здесь сочетается с авторской субъективностью организующих его средств. Зрительный ряд и звучащее слово, исходящее от самого режиссера, ведут обвинение каждый по-своему: один – тяжелой, часто трагической определенностью фактов, другой – эмоциональностью авторской трактовки»¹⁰⁹. Прием М. Ромма, ставший хрестоматийным, не оставляет равнодушными и более поздних исследователей. Так, Е.А. Трусевич конкретизирует авторское повествование следующим образом: «Автор предлагает сложный нарратив – с флэшфорвардами, иногда ложными – все это создает иллюзии спонтанности, доверительного рассказа. Тональность повествования – ироничная».¹¹⁰

При этом, ничуть не умаляя вышесказанное, каждый отдельно взятый элемент из звуковой партитуры этого фильма представляет исследовательский интерес. Даже спустя без малого шестьдесят лет после выхода фильма, с учетом огромного количества опубликованных материалов на эту тему, можно найти что-то свое, что-то новое, что не перестает вызывать восхищение гениальностью

¹⁰⁷ Там же. С. 73.

¹⁰⁸ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 313.

¹⁰⁹ Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм - опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. М. «Материк», 2005. С. 112.

¹¹⁰ Трусевич Е. С. Закадровый текст в неигровом кино: попытка реабилитации // Культурная жизнь юга России. 2019. № 4. С. 11–14.

проработки аудиовизуального решения. Примером может послужить финальный эпизод фильма, где в очевидных и простых звуках скрывается глубочайший авторский подтекст. Помимо не раз отмеченного звукозрительного контрапункта, реализованного через звучащую детскую сказку на фоне узников Освенцима, авторы реализуют еще один звукомонтажный прием в виде намеренно измененного окончания произведения из уст девочки: «...я вам снесу другое яичко, не простое, а *золотое*»¹¹¹. Проецируя смысл сказки об упущенном шансе на целое поколение, автор, заменяя последнее слово, оставляет людям надежду. Примечательно, что визуальной опорой для этого приема становится ребенок, которому мы подсознательно верим. Ромм пользуется этим и обманывает зрителей, но обманывает во благо. Органично вплетенный в контекст прием, не идентифицируется при просмотре, но при этом служит убедительным артефактом оптимистичного настроения автора. Жизнеутверждающую точку ставит музыка, которой завершается повествование фильма. Казалось бы зацикленная, примитивная тема, ранее созвучная с визуальными образами марионеток, с появлением надписи «звукооператоры» на титрах начинает разворачивать свою мелодическую линию, напоминающую колыбельную в джазовой обработке. Здесь звуковые элементы взаимодействуют с изобразительным рядом не просто на уровне драматургии, они взаимодействуют между собой, дополняя и умножая смысл друг друга, даже находясь при этом в различных монтажных эпизодах.

Избавившись от ограничений сухой публицистической формы, в документальное кино возвращаются различные звуковые интонации. Так, в фильме «Мир без игры» (реж. Л. Махнач, звукоопер. И. Гунгер, 1966), посвященному Д. Вертову, автору удалось во всех аудиовизуальных красках показать судьбу великого советского первооткрывателя. В звуковом решении присутствуют две линии закадрового текста: от лица рассказчика и от лица героя, озвученные голосами Л. Хмары и А. Консовского. Представляют немалый интерес и включенные режиссером «формалистические» фрагменты, взятые из его картин, а

¹¹¹ В оригинале сказка заканчивается «...я вам снесу другое яичко, не золотое, а *простое*».

также синхронно записанные интервью. Закадровая музыка¹¹², наполненная диссонансными авангардными звучаниями соответствует творческим настроениям Д. Вертова.

Еще дальше от фактической иллюстрации «уходит» звук в фильме «Взгляните на лицо» (реж. П. Коган, П. Мостовой, звукоопер. Н. Зинина, 1966). Авторы методом скрытого наблюдения передают сложную палитру человеческих чувств во всем многообразии ее оттенков. Мы видим лица посетителей Эрмитажа перед полотном Леонардо да Винчи «Мадонна Литта». В фильме роль формообразующего и семантического элемента берут на себя голоса экскурсоводов, которые то растворяются, то появляются на крупных планах людей, по-разному рассматривающих известную картину.

В свою очередь музыка, написанная В. Арзумановым, объединяет культурологические рассуждения и взгляды посетителей в единое художественное полотно. В результате того, что мотивированная кадром речь вышла в недиегетическое пространство фильма, документальность и высокая художественность соединились в этой работе в единое целое, воплощающее новый образ реальности.

Колоссальное значение представлял фильм С. Арановича и М. Меркель (звукоопер. Н. Винаина, 1966) «Сегодня премьера», в котором тем же методом «скрытого наблюдения» не только засняты репетиции театрального режиссера Г. Товстоногова, но также показаны повседневные будни труппы Большого драматического театра в Ленинграде. Автор рассматривает лица актеров, вслушивается в их голоса: будь то смех Е. Копеляна, Т. Дорониной, О. Басилашвили, будь то мысли и рассуждения самого Г. Товстоногова. В отличие от фильма «Взгляните на лицо», в картине С. Арановича лейтмотивом звучит не внутрикадровый, а закадровый текст, представляющий собой повествование от первого лица. Режиссер видит авторский комментарий не просто как информационную и иллюстративную составляющую, а наделяет его новой стилистикой размышления. Так, на кадрах репетиционного процесса С. Аранович

¹¹² Музыка для фильма была написана композитором В. Гевиксманом.

понимающе констатирует: «режиссер всегда мечтает о талантливых актерах. Правда, с ними труднее..., сколько голов, – столько ума..., и сколько умов, – столько точек зрения».

Политическая стабильность семидесятых годов двадцатого века также привносит в документальное кино своеобразную поэтичность, реализованную благодаря осознанию методов работы с художественной стороной звука. Картина режиссера Л. Станукинас «Трамвай идет по городу» (звукоопер. Н. Зинина, 1973) становится одним из ярчайших примеров того, как документальные кадры, снятые методом наблюдения, наполняются лиризмом благодаря звуковому решению. Несмотря на то, что фильм был создан по заказу государственного телевидения, режиссеру удалось рассказать не только о сороковом маршруте ленинградского трамвая, но также о самом городе, его жителях, с необыкновенной проникновенностью. Фильм смонтирован так, что вместе с вагоновожатой Людмилой Григорович мы проезжаем по городу с утра до ночи, при любой погоде, в разное время года. Поэтичность фильма создана благодаря музыкальным фрагментам произведений В. Арзуманова и А. Кнайфеля, которые подкрепляют мелодично звучащие закадровые слова главной героини. В звуковую партитуру подмешаны шумы города, стук колес, отдельные речевые фрагменты (обсуждение театрального события). Звуковое пространство фильма удивительно «созерцательное», а закадровый текст не только расставляет смысловые акценты, но и привносит «душу» в микрокосм, которым является не только трамвай и его вагоновожатая, но и сам город с его такими разными, но в чем-то схожими жителями.

Все активнее в документальное кино внедряется звучащий символизм. Так, например, в картине «Времена года» (реж. А. Пелешян, звукоопер. В. Харламенко, 1975) нет речи, почти нет внутрикадровой музыки, а шумы чередуются с закадровой музыкой А. Вивальди. Авторы, в качестве смыслообразующей темы, выбирают самую драматичную часть «Лето» из цикла «Времена года». Если обратиться к сонету, который является эпиграфом к этому концерту, то можно заметить, что тональность музыкального произведения созвучна настроению

фильма. Так, начальные строки сонета: «Изнемогает под палящим зноем / И люд, и скот; сосна трещит сухая; <...>»¹¹³, задают антагонизм природы человеку. Вдохновившись символизмом, заложенным в музыке, звукооператор раздвигает привычные границы документальных событий, и возводит их в статус «вечных». Музыка, на эмоциональном уровне фильма, показывает переменчивость, но неизбежную цикличность тех или иных явлений: связывает смену поколений (мы видим глаза детей, а потом руки и лица стариков), смену погодных условий (ливень сменяет зной), смену времен года (холмы покрываются снегом) и даже перемены в личной жизни (мы видим армянскую свадьбу) и все это в пределах одного села. Опираясь на дистанционный монтаж в изобразительном ряде, звукооператору В. Харламенко с помощью шумов и музыки удается воссоединить пространство и время в аудиовизуальный континуум.

Звуковое решение фильма «Наш век» (реж. А. Пелешян, звукоопер. О. Полисонов, 1983) наглядно продолжает использование звуковой метафоричности. В фильме нет ни слова авторского текста, вся история покорения людьми космоса представлена звукозрительными образами. Так, птицы в небе сопровождаются романтической мелодией, которая сменяется взрывами бомб, на кадрах летящих самолетов. Музыка, символизирующая возвышенное и бессмертное, оказывается несовместимой с шумами приземленных человеческих изобретений. Картина свидетельствует о непреодолимом, вечном желании человека встретиться с бесконечной вселенной, о стремлении человечества вырваться за пределы своих возможностей. Этот порыв передает динамичный темпоритм звукового ряда, который то и дело дестабилизирует семантику визуальных кадров. Сам режиссер охарактеризовал взаимодействие звука и изображения диффузионными процессами: «Звук переходит на территорию изображения, а изображение – на территорию звука. Я не сторонник физического соединения звука и изображения, а сторонник более глубокого, некоего химического соединения, где звук не конвоирует изображение, а становится его важнейшей, неразрывной

¹¹³ Вивальди А. Концерт. Лето. Из цикла «Времена года». Клавир и партия / Переложение для скрипки и фортепиано // Сонет (пер.с итал.). СПб.: Композитор, 2017. С. 3.

частью. Отсюда получается, что я вижу то, что слышу, и слышу то, что вижу»¹¹⁴.

Иным, не менее интересным примером ассоциативного использования звука может послужить музыкальное решение фильма «Старше на десять минут» (реж. Г. Франк, звукоопер. А. Вишневскис, 1978). А. Вишневскис через закадровую музыку из симфонических произведений Л. Гедравичюса и И. Пауэра вовлекает зрителя в мир переживаний ребенка, которого мы видим в зрительном зале во время просмотра кукольного спектакля.

В фильме нет звукового подтверждения времени и пространства, главный герой с одной стороны конкретен, а с другой – весьма условен. Единственное, что очерчено абсолютно точно, это экспрессивность человеческих чувств. Визуальный ряд не несет в себе эмоционального отклика, он иллюстративен и созерцателен. Однако, диссонансные сочетания аккордов и интервалов, глиссандо тромбонов и труб, взаимодействуют с изображением по принципу музыкального противосложения¹¹⁵, провоцируют зрителей подобно герою, испытать чувства тревоги и страха.

К становлению следующего этапа звуковой выразительности приводит тенденция взаимной диффузии игрового и документального начал в кинематографе. В результате такого процесса, происходит работа над воссозданием атмосферных шумов, но при этом на их функцию передачи пространства и времени часто накладывается ассоциативная роль. Так, в фильме «Арабески на тему Пиросмани» (реж. С. Параджанов, звукоопер. Г. Кунцев, 1985), яркие краски на полотнах художника-примитивиста режиссер умножает с помощью различных не менее экспрессивных звуков. Например, животные обретают не только голоса, а порой даже разговорные интонации. Мозаичное построение визуального ряда органично объединяет грузинская музыка. Аудиовизуальная изобразительность фильма создает глубокое погружение в культуру, которую Параджанов уподоблял духовному космосу. Авторы стирают временную дистанцию между своим миром и миром художника, и организуют точку пересечения автора и героя в

¹¹⁴ Пелешян А. // Киноведческие записи, 2006. № 78 // URL.: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/853/> (дата обращения 02.02.2025).

¹¹⁵ Контрапунктное звучание теме, имеющее проведение в одном из голосов.

пространстве культуры родного города, со всем его национальным колоритом, который передает фоносфера фильма.

Дальнейшее развитие звуковой выразительности демонстрирует тенденцию к сокращению синхронных звучаний в пользу внекадровых фоновых атмосфер, что в свою очередь расширяет работу со звуковыми планами. Фактически, это означает переход от буквального соответствия изображения и звука к сложной архитектонике, в которой применяются принципы, аналогичные созданию оркестровой партитуры. Режиссеры того времени, такие как А. Сокуров, В. Виноградов, в сотрудничестве со звукооператорами стали последовательно воплощать идеи С. Эйзенштейна и Д. Вертова. Это влияние проявилось не только в их авторских работах, но также определило перспективы развития документального кинематографа. Так, например, в ранней картине А. Сокурова «Жертва Вечерняя»¹¹⁶ (реж. А. Сокуров, звукоопер. М. Подтакуй, 1984) мы можем наблюдать многослойное микширование звукового материала, формирующее самостоятельный смысловой пласт. Здесь звук не просто сопровождает первомайские гуляния – он вступает с изображением в сложный диалог, то противореча, то дополняя его, неизменно расширяя смысловые горизонты профильмической действительности. Музыкально-диететическая ткань фильма соткана из разнородных элементов: праздничные песни Л. Руслановой, эстрадные композиции А. Пугачевой, фрагменты западной поп-музыки образуют фон народного гуляния. Исследователь творчества А. Сокурова С. Уваров подобный подход характеризует как прием «музыкальной мозаики»¹¹⁷. Эти фрагменты, будто вырванные из радиоприемников и уличных громкоговорителей, создают ощущение хаотичного веселья, где лозунги подобные «Зенит – чемпион!» и выкрики «Ура!» переплетаются с пушечными залпами, сиренами, автомобильными гудками. Резкой антитезой звуковому хаосу выступает торжественный хорал П. Чеснокова «Жертва вечерняя». Церковное песнопение, звучащее вне пространства экрана, словно

¹¹⁶ Первоначальное название картины «Салют».

¹¹⁷ Уваров С.А. Музыка в режиссуре Александра Сокурова: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Уваров Сергей Алексеевич. М., 2014. С. 45.

доносится из вневременного измерения – его строгое и возвышенное проведение мелодии превращается в голос вечности, сурово созерцающий мимолетности человеческих празднеств. М. Подтакуй выстраивает сложную систему акустических планов, где каждый элемент существует в собственном пространственно-временном континууме, порождая эффект полифонического звучания. Примечательно, как звуковой ряд часто опережает визуальный – сначала мы слышим отголоски праздника, и лишь затем видим его участников. Этот художественный прием создает ощущение неизбежности происходящего, словно события уже predetermined, а камера лишь фиксирует то, что уже звучало в воздухе. Кульминацией становится колокольный звон, сопровождающий кадры Казанского собора. Этот звуковой акцент превращает архитектурный памятник в безмолвного свидетеля событий, хранителя непреходящих ценностей. Динамическая тональность звуковой партитуры с ее постоянными тембральными перепадами формирует сложную полифоническую структуру, где каждый элемент сохраняет акустическую и семантическую фактуру, создавая многомерное семиотическое поле. Фильм завершается выразительным крупным планом уставшей женщины в автобусе, ритмично покачивающей головой. Этот кадр приобретает особую символическую нагрузку: механическое движение женщины, словно находящийся в трансе, постепенно синхронизируются с ритмом хорального песнопения. По мере развития финальной сцены звуки окружающей действительности постепенно редуцируются, растворяясь в возвышенных хоральных гармониях «Жертвы вечерней» и только на титрах мы слышим возвращение приглушенных отголосков праздника – будто эхо несостоявшегося прозрения.

В другой картине автора «Мария» (реж. А. Сокуров, звукоопер. М. Подтакуй, 1988) зритель не только может услышать летнюю атмосферу, но с помощью звука почувствовать всю знойность июльского дня. Шелест травы, гудение и жужжание насекомых тонально организованы так, что шумовой ландшафт изображения становится его акустическим термометром. Помимо правдивых звуковых интонаций, М. Подтакуй мастерски создает иррациональные звучания. В фильме

«Соната для Гитлера» (реж. А. Сокуров, звукоопер. В. Персов, 1989), сделанного на материале хроникальных кадров из архивов «Обыкновенного фашизма», звукооператору удалось с помощью шумомузыкальной партитуры найти свой иносказательный смысл. Контрапункт здесь носит не только аудиовизуальный, но и внутризвуковой характер: музыка И.С. Баха, с солирующей флейтой, резко контрастирует не только с кадрами нацистской хроники, но и с вплетенными в музыкальную партитуру авангардными сонористическими звучаниями из произведений К. Пендерецкого. Микширование контрапунктно используемого музыкального материала усилено внедрением шумовых акцентов, которые создают ужасающее звуковое пространство за пределами кадра.

Интересным с точки зрения работы звукорежиссера становится цикл документальных фильмов В. Виноградова «Я помню чудное мгновенье...», «Я возвращаю Ваш портрет...», «Мои современники». В частности, в фильме «Я возвращаю Ваш портрет» (реж. В. Виноградов, звукореж. Ю. Кубицкий, 1983) можно наблюдать сложную работу с музыкальным материалом, который является формообразующим для всего фильма. В картине, помимо выстроенных рефреном эпизодов с концертным звуком группы «Машина времени», есть кропотливая работа с архивными фонограммами Л. Утесова, К. Шульженко, И. Юрьевой и др. Музыкальная драматургия фильма построена так, что вся закадровая музыка микшируется из внутрикадровой, звучащей с виниловых пластинок. При этом звукорежиссеру необходимо было осуществить реставрационные работы для удаления щелчков, треска и другого короткоимпульсного шума, появившегося в результате естественного износа носителя. Также в этом фильме есть внутрикадровые исполнения с чистовым звуком (на квартире Л. Утесова, выступление В. Высоцкого) техническое качество которых находится на достаточно высоком уровне. Кроме того, в этом фильме присутствует внутрикадровый рассказчик в лице актера Андрея Миронова, напрямую ведущий внешний монолог с камерой. Нетипичный для кинематографа прием разрушения «четвертой стены», вплетается в общую структуру звукового решения и «уходит» в закадровое пространство, где личные воспоминания обретают образ духовного

наследия.

Последующие развитие звука связано с так называемым «золотым веком» отечественной документалистики.

К началу перестройки советский кинематограф нуждался не только в обновлении морально и технически устаревшего оборудования, но также в поиске новых форм и элементов выразительности. Внимание уделяется как повышению качества синхронной записи звука, так и уровню последующего микширования. В частности, в фильме «Рок» (реж. А. Учитель, звукоопер. С. Литвяков, 1987) звуковая партитура уже в прологе фильма демонстрирует приближенное к игровому фильму качество синхронных шумов. Несмотря на то, что картина изначально задумывалась не как музыкальный фильм, а как социальный документ, звукооператору удалось добиться высокого уровня записи живого концертного звука. Обилие плавных звуковых переходов – кроссфэйдов¹¹⁸, позволяет придать единую форму изобразительной линии. Такой способ микширования оказался возможным благодаря совершенствованию процесса перезаписи на мастер-ленту с возможностью осуществлять предварительное прослушивание.

Фильм одновременно повествователен и вдумчив благодаря непрямому использованию фрагментов из интервью, а возведение бытового диалога Б. Гребенщикова¹¹⁹ с сыном в финале картины в статус закадрового с использованием дополнительной реверберации, выводит судьбы отдельных людей на уровень философского осмысления.

В фильме «Прогулка в горы» (реж. С. Скворцов, звукоопер. С. Литвяков, 1988), посвященном жизни мужского академического хора шоферов в Пскове под руководством Ю.Л. Меркулова, центральное место в звуковом решении занимают хоровые произведения из их репертуара, включающие как духовные, народные, так и советские песни. Авторы используют прием аудиовизуального контрапункта, противопоставляя грубость рабочей среды с ее спецодеждой и техникой утонченности многоголосного пения, что создает эффект преобразования человека

¹¹⁸ От англ. crossfade «перекрестное затухание».

¹¹⁹ Признан иностранным агентом на территории РФ.

через искусство. В фильме органично сочетаются концертные записи с фонограммами репетиционного процесса, определяя ритм операторских движений в такт протяжным мелодиям, и монтажные переходы, синхронизированные с кульминациями в музыке. Такой подход позволяет достичь глубокого звукозрительного единства, где музыка становится важным драматургическим элементом, раскрывающим внутренний мир героев и преобразующим повседневную реальность в художественное пространство.

Дальнейшее развитие звуковых технологий в документальном кино затронуло и методы создания искусственно смонтированной фонограммы, где опыт предыдущих лет был творчески переосмыслен. Ярким примером подобного подхода служит короткометражный фильм «Жил-был писатель» (реж. В. Виноградов, звукореж. Ю. Кубицкий, 1994), где визуальный ряд составлен из фотографий Л.Н. Толстого. Благодаря искусно смоделированному звуковому пространству, авторам удалось в рамках четырнадцатиминутного хронометража не только раскрыть биографические моменты жизни писателя, но и выстроить глубокие философско-эмоциональные параллели между сиюминутным и вечным. Звуковая архитектура фильма заимствует принципы музыкальной композиции, где каждый звучащий элемент имеет свою сольную партию. Природные звуки (собачий лай, крик петуха, ржание лошади, птичьи трели), многослойный закадровый текст (представленный в четырех различных вариантах) и музыкальные фрагменты (включая вальсовые мотивы, сочиненные Толстым) – все эти компоненты, тщательно интегрированные в процессе монтажа, формируют гармоничное единство с визуальным рядом.

По окончании «перестройки», после распада СССР, интерес к документальному кино начинает постепенно угасать, что неумолимо влияет на дальнейшее развитие звуковой выразительности. Тем не менее экономические, политические и социальные потрясения девяностых годов не оставляют без внимания авторов-документалистов, рефлексирующих на актуальные проблемы. Государственные реформы приводят к более экспрессивным кинометодам выражения авторской позиции. Звук становится все большим носителем

смыслового подтекста. Фильм петербургского документалиста А. Киселева «Буду погибать молодым...»¹²⁰ (реж. А. Киселев, звукореж. В. Петриашвили, 1995), является одним из ярких тому примеров. Главные герои – петербуржцы подросткового возраста, чьи судьбы были потрясены изменениями того времени. Идея в фильме воссоздана стилистически едино. В картине множество смысловых подтекстов, объединенных ярко-выраженной позицией автора, прекрасной работой оператора и очень точной, профессиональной работой звукорежиссера В. Петриашвили. Большое разнообразие отснятого материала органично объединено в единую пространственно-акустическую среду. Эмоциональную атмосферу составляет в большинстве своем недиегитическая музыка – песни в стили русского рэпа особо популярного в середине 1990-х годов исполнителя Мистера Малого¹²¹ (псевдоним). Подобранные композиции раскрывают внутренний мир героев сквозь призму режиссерской концепции. Название фильма воспроизводит слова одной из песен Мистера Малого «Буду пАгибать мАлодым», с которой и начинается само киноповествование. То и дело в тексте песен появляются острые слова-знаки: сначала на черно-белом плане идущих в колонне детей с вожатой мы слышим «мафия», и невольно вырисовывается невеселая перспектива этих подростков; «дуремар» сочетается с уличными и армейскими планами; на словах «заморского края» на экране демонстрируются несуразные зарубежные вывески, а под слова «паранойя» и «Борис Ельцин» мы видим, как под ярко-голубым безоблачным небом везут на войну молодых ребят. Нельзя не отметить, как аккуратно и гармонично в музыкальный материал песни «Миру – мир» вписан мощный и грубый крик солдатских колонн, что представляет собой яркий межзвуковой контрапункт. Есть в фильме два проигрыша на гитаре, когда зритель видит и слышит на экране рассуждения молодых мальчишек о сегодняшней жизни, звук гитары воспринимается как символ единства. Звукорежиссер дает зрителю понять, что то, что мы слышим в кадре, является не личным, а уже общественным мнением поколения девяностых. Важное место в звуковом решении

¹²⁰ Картина участвовала во многих фестивалях, в частности в 1995 году в немецком городе Лейпциг была награждена дипломом «за лучшую звукорежиссуру в документальном кино».

¹²¹ Настоящее имя А. Цыганов.

занимают шумы. Так, фоны городской улицы пронизаны музыкой, подчеркивающей, что жизнь движется, и вместе с ней меняются люди, их нравы, пристрастия и образ жизни. Микшируя синкопированные звуковые акценты будничных шумов в фанковый стиль музыки, звукорежиссер не без иронии показывает, что молодое поколение уже гораздо более приспособлено к жизни, чем их сверстники десятилетие назад, и поднимает вопрос о будущем не только молодежи, но и нации в целом. Вместе с тем, на изображении набережной и заката солнца мы слышим внутрикадровый пронзительный крик кружащей над водой чайки. Чеховский образ одинокой птицы становится смысловой кульминацией всего фильма. В финале картины тяжелые басы и ломаный ритм современной музыки вытесняют городские фоны, олицетворяя искаженную реальность, навязанную новыми временами, в которой духовные ценности жизни отходят на второй план, люди действуют в ритме однодневного существования. Не случайно среди фраз из синхронных интервью, то и дело звучат подобные формулировки: «Важно, что сейчас...», «юный, я повторяю, юный композитор...», «нет плана на будущее...». Отдельным номером – своего рода «вставной новеллой» – выделен танец афроамериканской девочки под песню «Обезображен», что напрямую говорит о том, что проблематика, поднятая в фильме, имеет глобальный масштаб. Таким образом, В. Петриашвили достаточно смелыми звукорежиссерскими методами удалось создать пронзительное столкновение аудиовизуальных смыслов.

Не менее образной с точки зрения звука оказывается картина А. Гутмана «Три дня и больше никогда» (реж. А. Гутман, звукореж. Н. Виноградская, 1998), рассказывающая историю осужденного за убийство Александра Бирюкова. Особенностью творчества режиссера становится фокусирование на внутреннем мире его героя. Концепция фильма достаточно проста, и субъективно не вызывает восторга при ее прочтении: мать убийцы приезжает на свидание с сыном. Александр Бирюков осужден на пожизненное заключение. Шесть лет он уже провел в тюремной камере. Три дня свидания и возможно, мать больше никогда не увидит сына. Необычный изобразительный ряд картины создает маневр для экспериментов в звуковом решении. Съемки большей части проведены на статично

зафиксированную камеру. Именно статика провоцирует процесс всматривания и позволяет зрителю сфокусировать внимание на внутреннем мире персонажей. Три дня свидания матери с сыном раскрывают не только характеры и истории судеб, но, то и дело обращают наше внимание на вопросы общероссийского, социального, правового бытия. Вопросы справедливости и самозащиты автор поднимает через историю убийства лейтенанта, ранее домогавшегося в армии главного героя, Александра. Получив сначала за содеянное в качестве приговора смертную казнь, а позднее пожизненное заключение, Александр содержится в тюрьме для особо опасных преступников. В звуковом решении множество шумовых образов. Так, например, звук каркающих ворон, выступает как предвестник недобрых событий, а звук машинки для стрижки волос тембрально ассоциируется со звуком казни на электрическом стуле. Метафорическое звучание дополняется музыкальным решением в фильме. В звуковой партитуре использованы две музыкальных темы: тема справедливости (реализованная то в мажорном, то в минорном звучании) и тема главного героя, которая представлена романсом «Кто может сравниться с Матильдой моей» (исполняемая главным героем, а затем звучащая в оригинальном исполнении). Музыка как бы объединяет все звуковые образы, предоставляя тем самым возможность зрителю принять самостоятельное решение о том, кто прав, кому верить, кому сострадать.

С развитием возможностей звукозаписи чистовой фонограммы, звучание фильма еще больше устремляется в стороны полифоничности и начинает доминировать над изобразительным рядом. Чем выразительнее становятся возможности звука, тем осознаннее авторы-документалисты тяготеют к отказу от цвета в визуальном ряде. Так, в короткометражной картине «Жизнь, осень» (реж. М. Магамбетов, С. Лозница, звукоопер. А. Закржевский, 1998) мы слышим одновременно простое, но в то же время многоплановое звуковое пространство. Картина собрана из различных фрагментов, представляющих собой зарисовки из жизни стариков одной из смоленских деревень. Помимо прямых монологов, внутрикадровых песен, звучащих на крупном плане, мы часто слышим звуковые детали из дальнего, порой не мотивированного изображением пространства: вот

символизируют эпизод «утро» первые петухи, вот одинокий звук ветра в эпизоде «разговор», а вот пронзительный звук свиньи и вовсе «переворачивает» последующий кадр в эпизоде «смерть». Чистовая фонограмма монтируется так, что изображение является продолжением звука, а звук в свою очередь передает общее настроение вяло текущей и медленно угасающей деревенской жизни.

Подводя итог проведенному историческому экскурсу развития звуковой выразительности в отечественном документальном кино, можно заключить, что в процессе становления звуковое решение фильма проходит путь от фиксации семантики подлинных внутрикадровых звуков до поиска эстетически значимых компонентов внекадрового и закадрового пространств. Преодолев техническое несовершенство возможностей в творческом аспекте, звук выходит за границы документального материала и становится авторским инструментом художественной выразительности.

Приближаясь к границам исследуемого периода, справедливо обозначить, что идеологическое влияние, которое существенно сдерживало развитие языка звукового образа в советское время, в начале двадцать первого века сменилось экономическими факторами и законами массовой культуры. Пытаясь балансировать в сложившихся условиях, отдельные авторы сформировали различные подвиды документального фильма, в которых на официальном уровне отождествляются понятия физической и кинореальности¹²². Работая в условиях минимального бюджета, состав съемочной группы в лучшем случае представляет собой режиссера и оператора. В отсутствие звукорежиссера, звуковое решение таких фильмов, перестало быть частью общей проработанной драматургии, в результате чего в подобных примерах можно наблюдать реверсивное движение к сопроводительной роли звука.

Но, тем не менее, в последнее десятилетие технологии многоканального звука, высокочувствительные направленные микрофоны, цифровые микшерные консоли и контроллеры для перезаписи, программные средства обработки элементов фонограммы, приемы звукового дизайна, использование искусственного

¹²² Речь идет о «реальном» и «горизонтальном» кино, более подробно рассмотренных в вводной части исследования.

интеллекта в аудио-производстве начали активно апробировать себя в документальной фонографии, демонстрируя совершенно иные формы звуковой репрезентации реальности.

1.2. Взаимосвязь звуковых и изобразительных структур в документальном кинематографе

С начала эры звукового кино визуальные и звуковые элементы стали неотъемлемой частью кинематографического языка. Однако, аудиальному ряду долгое время отводили второстепенную роль относительно изображения особенно в документальном фильме, а его использование, как мы могли заметить, продолжительное время ограничивалось звучащим словом и музыкальным сопровождением. Не случайно, в советские годы черновой монтаж изображения вначале необходимо было продемонстрировать руководству студии, затем утвердить закадровый текст и только после этого появлялась возможность проводить финальную сборку материала, осуществлять подбор, укладку музыки и работать над записью закадрового комментария.

Немаловажную роль в доминировании изображения над звуком в этом виде кино также сыграл исторический фактор убежденности, что именно изображение, запечатленное на киноплёнку, представляет собой слепок действительности. Наибольшее доверие к визуальному образу как объекту документальности проистекает из его индексальной связи с достоверностью, о которой говорил А. Базен в «Онтологии фотографического изображения» и в которой был убежден З. Кракауэр. Так, З. Кракауэр указывал на то, что именно «фотографичность преобладает в документальном фильме»¹²³.

При этом известно, что возможность записи и воспроизведения звуковой информации появилась задолго до рождения кинематографа: первые попытки звукозаписи датированы еще 1807 годом, патент на прототип микрофона получен А. Беллом в 1876 году, а появление первого фонодокумента¹²⁴ обязано фонографу,

¹²³ Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М: Искусство., 1974. С. 5.

¹²⁴ Документ, содержащий звуковую информацию (речь, музыку, шумы), зафиксированную любой системой звукозаписи.

изобретенного в 1877 году Т. Эдисоном. Так, Эдисон предоставил возможность не только звуковой фиксации окружающей действительности на физический носитель, но сам реализовал возможность ее воспроизведения. Каждая произведенная запись, после возвращения иглы в исходное положение¹²⁵, становилась уже не моментом настоящего, а превращалась в факт из прошлого. Готовые аудиозаписи обрели способность предоставлять слушателям информацию о времени и месте действия звукового события. Справедливо можно утверждать, что звук проявил себя самодостаточным элементом в передаче исторической информации. Возможности подобного звукового свидетельствования приводят к формированию особого жанра, – документального радио. С конца 1917 года в СССР по радиотелеграфу транслировались важные мировые события, указы и выступления правительства. Примерно в это же время, в Соединенных Штатах Америки на радиостанциях стали появляться документальные передачи с репортажами о реальных людях и событиях. В Европе, в частности в Германии, радиодокументалисты осуществили создание акустического портрета различных городов, об уникальности которых спустя годы еще только предстоит написать канадскому композитору Р. Шейферу. При этом несмотря на то, что большое внимание уделялось записи реальных звуков, исследователи отмечают, что «концепция изображения реального зависела от студийного производства, а не от уличной передачи. Такие условия наблюдал диктор радио и продюсер А. Браун, в статье от 1926 года, которая включала эскизы производства студийных звуковых эффектов: водный бассейн с вентиляторным пропеллером и рупорным сигналом для создания отправления судна из гавани Гамбурга, руля с ручным управлением ткань для ветра, душ на фанеру для дождя, а также автомобильный гудок и герметичный бак для автомобиля»¹²⁶. С точки зрения организации натуралистичности звучания на помощь приходили такие элементы постобработки

¹²⁵ В фонографе звук записывался при помощи мембраны и иглы, закрепленной у основания акустической трубы. Под воздействием акустических колебаний игла вычерчивала на фольге борозду, прописывая таким способом звук. После окончания записи игла возвращалась в исходное положение и начался процесс считывания звуковой информации.

¹²⁶ Karathanasopoulou E., Crisell A. Radio Documentary and the Formation of Urban Aesthetics // *Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage* / ed. by Karin Bijsterveld. Bielefeld: Transcript Verlag, 2013. Pp. 136-137.

как реверберация, частотная и динамическая коррекции. Очевидно, что уже на практике первые звукооператоры понимали, что реальность и репрезентация ее звуковыми средствами это не одно и то же.

Такой феноменологический подход к звуку рассматривает психоакустика через различие «первичного» (реального) и «вторичного» (репрезентативного) звуковых полей. При моделировании вторичного поля важным условием является не точное копирование объективных параметров звука, а воссоздание слухового образа, соответствующего человеческому восприятию. Интересным является факт, что акустическая информация, которая поступает к нашим органам слуха, зачастую далека от совершенства. Части релевантной информации об источнике звука могут быть замаскированными посторонними звуками от внезапных фоновых шумов. А в иных случаях, отдельные части звучащих объектов и вовсе могут отсутствовать. Такое, в частности, встречается при прослушивании музыкального произведения, исполняемого с неточностями. Эти факты свидетельствуют о том, что слуховая система избирательна и одновременно чувствительна к мельчайшим изменениям звукового сигнала. Человеческая способность к неосознанной звуковой детализации сосредотачивает внимание психоакустиков. Так, в разное время были очерчены проблемы «коктейльной вечеринки»¹²⁷, предложена «модель фильтра»¹²⁸, теория ослабления шумового потока¹²⁹, определена роль внимания как важного управленческого ресурса¹³⁰. Существенное значение в формировании слухового образа оказывают пространственно-временные свойства звука, которые определяют предметность и целостность воспринимаемого звука. Говоря о предметности как о главном свойстве слухового образа, В.Н. Носуленко характеризует его как «<...> эталоны, представления о возможном источнике звучания, которые сформировались у слушающего в процессе его жизненного опыта»¹³¹. Вместе с тем, поднимая вопросы переноса звучания вторичного поля в

¹²⁷ Cherry E.C. Some Experiments on the Recognition of Speech, with One and with Two Ears // J. Acoust. Soc. Am. 1953, Vol. 25. № 5. Pp. 975–979.

¹²⁸ Broadbent D.E. Perception and communication. London: Pergamon, 1958.

¹²⁹ Treisman A.M. Contextual cues in selective listening. Quart. J. exp. Psychol., 1960, 12. Pp. 242–248.

¹³⁰ Канеман Д. Внимание и усилие / под ред. А.Н. Гусева. М.: Смысл, 2006.

¹³¹ Носуленко В.Н. Психология слухового восприятия. М.: Наука, 1988. С. 5.

первичное в контексте убедительной достоверности, автор отмечает, что предметное содержание слышимого «определяет степень реальности звуков, характер их “приземленности”»¹³².

Способы организации «вторичного» звукового поля имеют колоссальное значение для повествования в документальном фильме, поскольку именно от распознавания зрителем его звучащих образов, зависит степень принадлежности изобразительного ряда к этому или иному виду кино. Тем самым отношения между видимым и слышимым внутри воссозданного полимодального мира, имеющим индексальную связь с миром реальным, формируют особую аудиовизуальную эстетику.

Одной из приоритетных задач документалистики всегда виделась возможность убедить зрителей в реальности существования изображаемого на экране за границами его кинематографического представления. Появившееся новое звуковое измерение с одной стороны существенно расширило перцепцию границ кадра, с другой наложило новую ответственность за сохранение иллюзии достоверности в звукозрительной перспективе фильма. Документальное кино, взявшее свое начало, по мнению многих авторитетных исследователей, от Люмьеровских фильмов, изначально своей целью ставило фиксацию реальности. В частности, З. Кракауэр указывает, что «Люмьеры – в своих ранних маленьких фильмах строго придерживались объективного изображения фактов»¹³³. Конечно, с исторической дистанции можно заметить, что доля субъективизма прослеживается в постановочности отснятого материала: вот массовка пошла строго в нужную сторону, вот велосипед появился в нужное время, и т.д. Тем не менее, до наступления звуковой эры, единственной попыткой документирования реальной жизни на экране было движущееся изображение. Использование же таперского сопровождения кинолент не привнесло в фильмы нового измерения реальности, поскольку музыкальные композиции зачастую носили условный характер и не были интегрированы в фильм как его неотъемлемая часть. Тем не

¹³² Там же. С. 52-53.

¹³³ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М: Искусство., 1974. С. 5.

менее, довольно быстро в кинематограф стали приходить специалисты, увидевшие в нем перспективы гораздо более широкие, чем те, которые предоставляла реальность немого фильма. В частности, Б.Балаш в переломный для кинематографа исторический момент, сообщает: «Звуковое кино не является развитием немого. Оно представляет собой чрезвычайно родственное, но все же новое искусство»¹³⁴. Не скрывая катастрофического эффекта, который произвело техническое внедрение звука в кино, Балаш сразу обозначает требование, согласно которому «звуковое кино не должно служить лишь дополнением к немому кино, приближая его к реальной действительности, а должно подойти к реальной действительности совсем с другой стороны»¹³⁵.

Как можно было заметить ранее, с полноценным приходом звука в документальном фильме появляются достоверно звучащие голоса известных и безымянных героев, добавляется пространственно-временная конкретика историческим событиям и локациям, в которых они происходили. При этом звук подчеркивает неповторимость, добавляет узнаваемости и привносит особую индивидуальность визуальным элементам киномира. Именно с этого периода начинают формироваться весьма неоднозначные отношения визуального и звукового ряда в этом виде кинематографа. Г.С.Прожикио, говоря о «новом аудиовизуальном имидже документального экрана»¹³⁶, резюмирует: «Появление звука, <...> создало в экранном документе качественно новую ситуацию, когда была преодолена немота реальности, и возникла возможность сделать решительный шаг к столь желанной аудиовизуальной адекватности отражения жизни на документальном экране»¹³⁷. Тем не менее, говорить о результативности подобного утверждения рано: объективная возможность и трудности интерпретации ее ресурсов на протяжении не одного десятка лет представляют динамично, в той или иной степени, развивающийся процесс.

Из истории развития звуковых средств, рассмотренных ранее, мы можем

¹³⁴ Балаш Б. Дух фильма. М.: Гослитиздат, 1935. С. 10.

¹³⁵ Там же. С. 134.

¹³⁶ Прожикио Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004. С. 155.

¹³⁷ Там же.

заклучить, что на первых порах звук, заявив себя идейным и формообразующим элементом фильма, устремляется на поиски нового статуса. Но эти поиски весьма опосредованы. Документальное кино, как и любое искусство, будучи рукотворным, не в состоянии изолировать себя от субъективного вторжения. Поэтому в нем, как и игровом фильме, остро стоит вопрос кинематографической иллюзии, которую на протяжении всего исторического процесса одни пытаются воссоздать (практики), а другие скрупулёзно разоблачить (исследователи).

Дело в том, что даже съемка хроники с синхронной фонограммой не может считаться абсолютно достоверной: как оператор выбирает ракурс кадра, так и звукооператор ищет свою «точку» для записи звука. Более того, иногда возможность записи реальных звуков на натуре ограничена техническими возможностями или возникает сложность передачи звуковых фактур: не случайно на заре становления эры звукового кино в игровой кинематограф внедряется профессия звукооформителя. Осознавая, что четко организованный и детально записанный звук разрушает иллюзию правдоподобности, документалисты не спешили перенимать опыт студийного звукоподражания и пытались решать эту проблему иными методами. В качестве альтернативы шумы замещались записанной музыкой, голоса героев расщеплялись на реальную речь людей в их повседневной жизни и закадровый, во многом смыслообразующий текст. По сути, у каждого внутрикадрового несовершенного звучащего компонента, был свой студийно организованный элемент. Те же звуки, что использовались в игровых фильмах, в кинодокументе стали претерпевать различные трансформации и подчиняться особой иерархии относительно визуального ряда.

Взаимоотношения звука с изобразительным рядом в киноискусстве возможно рассматривать на различных уровнях: семантическом и эмоциональном, внутрикадровом и закадровом, синхронном и асинхронном, предметном и пространственно-временном, а также в иных вариантах диалектического единства. Так, благодаря различным методам анализа в киноведении усложняется роль звукозрительного контрапункта, в частности появляются такие формулировки как: синхронный/асинхронный, объективный/субъективный, подлинный/фиктивный;

уделяется внимание смысловым параллелизмам; предлагается модель диегетического анализа звука; вводятся различные категории аудиовизуальных решений и др. Однако, вне зависимости от методологических подходов к анализу, мы продолжаем находиться в рамках парадигмы, в которой визуальный компонент сохраняет доминирующую позицию в системе аудиовизуального взаимодействия.

Тем не менее, процесс цифровизации ставит под сомнение референциальную стабильность, привычную для изобразительного ряда, предоставляя звуку возможность проявить себя в качестве донора, восполняющего утраченную индексальность. В частности, современные исследователи кинематографа Т. Эльзессер и М. Хагенер отмечают, что «звук и изображение стали необходимыми друг другу и одновременно эквивалентными по значимости – в том числе и в том, что оба не заслуживают доверия, – то их взаимная ненадежность начинает действовать как новая “основа” для репрезентации»¹³⁸. Авторы выделяют звуку роль «функционального субститута или дополнения к кинематографическому опыту: он обеспечивает иной вид индекса и материальных следов, то есть создает для цифрового изображения новый набор “условий истинности”»¹³⁹. Таким образом, исключительное по своей природе пространство документального фильма позволяет рассмотреть аудиовизуальные конвенции в рамках индексально-художественного симбиоза, в котором от звука существенно зависит связь не просто с изображаемым на экране, а с реально существующим в кадре. При этом звук становится не просто якорем действительности, а способен влиять на организацию визуального пространства.

Кино, как синтетическое искусство, объединяет различные знаковые системы в своей семиотической модели. В этом контексте полезно обратиться к теории Ю. Лотмана, который выделяет три основных элемента киноязыка: зрительно-образный, графический и звуковой. Лотман отмечает, что звуковая составляющая не всегда присутствует в фильме, а «имеет альтернативу, хотя бы в виде неупотребления ее самой и, следовательно, появляется в тексте не автоматически,

¹³⁸ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело (пер. с англ.). СПб.: Сеанс, 2016. С. 291-292.

¹³⁹ Там же.

а сопряжена с некоторым значением»¹⁴⁰. Тем не менее, звуковыми знаками в кинематографе зачастую пренебрегают, смещая ракурс в сторону концептуального единства элементов фонограммы. Связано это с тем, что звуковое решение фильма наиболее схоже с музыкальным искусством, поскольку задействует непрерывную протяженность во времени и многослойность звучания в каждый его отдельно взятый момент.

Однако, невозможно рассматривать звук документального фильма как обобщенную характеристику, поскольку именно диалектичность киноязыка документалистики заставляет раскрываться свойствам звука, указывающим на его связь с реальностью. Один из ведущих теоретиков в области документального кинематографа Б. Николс, анализируя особенности восприятия в этом виде искусства, считает: «Одним из фундаментальных ожиданий от документального кино является то, что его звуки и образы имеют индексальное отношение к историческому миру. Как зрители, мы ожидаем, что происходящее перед камерой практически не претерпело изменений, прежде чем быть записанным на пленку и магнитную ленту»¹⁴¹. По сути, принимая во внимание индексальную способность фотографического изображения, о которой еще писал А. Базен в статье под названием «Онтологии фотографического образа», Б. Николс поднимает вопрос об индексальности звукозаписи и ее возможности воспроизводить исторический контекст. Исследователь утверждает: «Точно так же кинематографические звуки и изображения, подобно фотографическим изображениям, имеют индексную связь с тем, что они записывают. Они точно фиксируют определенные аспекты того, что предстало перед камерой, что иногда называют профильмическим событием. Именно это качество делает документальное изображение жизненно важным источником свидетельств о мире»¹⁴². Более того, Б. Николс указывает, что «в документальном фильме большая часть убедительности проистекает из звуковой дорожки»¹⁴³.

¹⁴⁰ Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 45.

¹⁴¹ Nichols B. Introduction to Documentary, 3rd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2017. P. 23.

¹⁴² Там же. Рр. 34-35.

¹⁴³ Там же. Р. 26.

Французский исследователь, один из основоположников теории кинозвука, М. Шион, анализируя звуковые коды реализма, выделяет два ключевых фактора. Первым он называет «материальный звуковой индекс» (MSI), понимая под ним «произвольный аспект звука, который позволяет более или менее точно почувствовать материальную природу его источника и конкретную историю его производства: его твердую, воздушную или жидкую природу; его консистенция; случайности, сопровождающее его деление и т.д.»¹⁴⁴. А вторым именует совокупность эмоциональной значимости с четкостью воспроизведения: «Зритель фильма признает звуки правдивыми, эффективными и "подходящими" не столько в том случае, если они воспроизводят то, что было бы услышано в той же ситуации в реальности, сколько в том случае, если они оказывают (передают, выражают) чувства, связанные с ситуацией»¹⁴⁵. При этом чистовая запись звука, присущая концепциям документального фильма не всегда позволяет четко разграничивать звуковые элементы в пространствах ближнего и дальнего плана. С технической точки зрения М. Шион, поднимая вопрос передачи достоверного звучания, объясняет, что «звукозапись должна иметь больше высоких частот, чем было бы слышно в реальной ситуации (например, когда звучит голос повернутого спиной человека). Никто не жалуется на недостоверность из-за слишком большой четкости! Это доказывает, что именно четкость и гиперреалистичный эффект ее вызванной, имеют мало общего с опытом непосредственного прослушивания»¹⁴⁶. При этом, для кинодокументального звука, становится значимым «феномен добавленной стоимости», которую по мнению исследователя, привносит звук в изобразительный ряд. «Под добавленной стоимостью, – поясняет Шион, – я подразумеваю выразительную и информативную ценность, с которой звук обогащает данное изображение таким образом, чтобы создать определенное впечатление, в непосредственном или запоминающемся опыте, который человек имеет о нем, что эта информация или выражение “естественным образом” исходит

¹⁴⁴ Шион М. Звук: слушать, слышать, наблюдать / Мишель Шион; пер. с франц. И. Кушнаревой. – 2-е изд.-М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 137.

¹⁴⁵ Chion M. Audio-vision: Sound on Screen. New York: Columbia University Press, 1994. P. 109.

¹⁴⁶ Там же. P. 99.

из того, что видно, и уже содержится в самом изображении»¹⁴⁷. Также, автор указывает и об обратной способности звука, а именно: «добавленная стоимость включает в себя само структурирование видения – путем строгого его обрамления»¹⁴⁸. Затем автор более детально конкретизирует, как звук темпорализует изображение: «В зависимости от плотности, внутренней фактуры, качества тона и прогрессии звук может временно одушевлять изображение в большей или меньшей степени и с более или менее энергичным, или сдержанным ритмом»¹⁴⁹. Очевидно, что М. Шион, приходит к выводу о взаимной организации звука и изобразительным рядом. «Таким образом, – резюмирует автор, – аудиовизуальные отношения отмечены фундаментальным заблуждением – верой в то, что одно избыточно по отношению к другому»¹⁵⁰. Тем не менее, в пространстве документального кадра, концепция «добавленной стоимости» существенно расширяет свои границы, поскольку зачастую звук наделяется более весомыми полномочиями контроля над изобразительным рядом, чем это может показаться на первый взгляд.

В отличие от заранее проработанных монтажных листов игровых картин, изображение документального фильма более податливо и подвижно в процессе своего финального представления. А иногда и вовсе звуковой материал может послужить отправной точкой для создания фильма. Не случайно принято считать, что документальный фильм «рождается» на этапе монтажа. Закономерно, французский философ М. Мерло-Понти подчеркивал, что «связь звука и изображения гораздо более тесная; изображение видоизменяется из-за соседства звука...»¹⁵¹. И здесь, в контексте документального фильма, мы можем иметь дело с буквальными метаморфозами изображаемой реальности.

Способность визуального и звукового ряда взаимодействовать на ином, более демократичном уровне, с одной стороны существенно расширяет горизонты

¹⁴⁷ Там же. Р. 5.

¹⁴⁸ Там же. Р. 15.

¹⁴⁹ Там же.

¹⁵⁰ Шион М. Звук: слушать, слышать, наблюдать / Мишель Шион; пер. с франц. И. Кушнareвой. – 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 198.

¹⁵¹ Мерло-Понти М. Кино и новая психология / пер. с фр. М.Я. Ямпольского // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 13-23.

возможностей в работе над аудиовизуальной партитурой, с другой, накладывает определенные условия в рамках соблюдения феноменальной специфики документального фильма. Поскольку за каждым фильмом стоит неповторимый, уникальный автор, именно от него зависит уровень кинематографичности, который он привносит в свои произведения. Так, на протяжении истории мы свидетельствовали шумовой симфонизм у Д. Вертова, поэтическую метафоричность у А. Пелешяна, особую мелодичность у А. Сокурова и др. Так или иначе, звуковое решение волей автора формирует особую организацию акустического пространства, в котором каждый звуковой элемент существует в диалектическом единстве объективной реальности и субъективного авторского осмысления.

Говоря о взаимодействии кинематографического звука и изображения в этом виде искусства, мы приходим к пониманию необходимости соблюдения индексально-художественного *баланса*, направленного в сторону творческой организации изобразительных и звуковых элементов в контексте осмысливаемой (репрезентируемой) реальности.

В контексте уникальной природы документального фильма, одной из первостепенных задач звукорежиссера становится *передача акустического контекста*. Идея опирается на термин «звуковой ландшафт», который был первоначально предложен урбанистом М. Саусвортом и популяризирован композитором Р. Шейфером. На страницах книги «The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World»¹⁵² автор подчеркивает важность распознавания звуков, которые нас повсеместно окружают. Р. Шейфер, свидетельствует: «Сегодня мир страдает от перенаселения звуков; акустической информации так много, что мало что может быть ясно воспроизведено. В предельно низкокачественном звуковом ландшафте отношение сигнал/шум равно одному к одному, и больше невозможно понять, что именно следует слушать, если вообще что-то нужно слушать»¹⁵³. Наиболее значимым в его теории оказывается

¹⁵² В пер. с англ. «Звуковой ландшафт: Наша звуковая среда и настройка мира».

¹⁵³ Schafer R.M. The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher. BMI Canada, 1969. P. 70.

выделение отдельных звуковых слоев, формирующих звуковой ландшафт: основной звук (keytone), сигналы (signals) и звуковые метки (soundmarks).

Ключевой тон, по описанию Шейфера, «...музыкальный термин; это нота, которая идентифицирует тональность детали или тональность всего звучания. Это якорь или основной тон, вокруг которого может модулировать все звучание...»¹⁵⁴. Ключевыми тонами в звуковом ландшафте могут быть птицы, ветер, уличное движение и вода в ее различных проявлениях. Иначе говоря то, что отвечает за климат и географическое положение. В качестве примера можно привести деревню в российской глубинке: летом ее звуковой пейзаж характеризуется ярким щебетанием птиц, теплым ветром, на пути которого звенят зеленые листья и трава, журчанием реки, а зимой вода в реке замерзнет, птицы мигрируют в теплые страны и останется блуждающий ветер по безлистным и припорошённым снегом кронам деревьев. Интересно, что обычно ключевые тона сознательно не воспринимаются слушателем, а как правило становятся заметными только тогда, когда они видоизменяют свою тональность. Шейфер конкретизирует: «...основные звуки заметны, когда они меняются, а когда они совсем исчезают, их можно даже вспоминать с нежностью»¹⁵⁵.

Сигналы, в отличие от основного тона, возникают эпизодически, звучат на крупном плане и в свою очередь провоцируют сознательное восприятие. К таким сигналам можно отнести предупреждающие звуки сирен, различных звонков, гудков и т.д. Причем некоторые проявления этих звуков могут нести в себе определенные коды, значение которых понятно как правило осведомленным слушателям. Шейфер приводит пример почтового гудка: «В почтовом гудке также использовался точный код сигналов для обозначения различных типов почты (срочной, обычной, местной, бандеролей), а также сигналов о прибытии, отправлении и бедствии, а также указаний на количество экипажей и лошадей...»¹⁵⁶.

Под звуковой меткой понимается акустическое проявление уникальности,

¹⁵⁴ Там же. Р. 9.

¹⁵⁵ Там же. Р. 80.

¹⁵⁶ Там же. Р. 47.

идентичности и самобытности звукового пейзажа. Ими являются, к примеру звуки курантов на Красной площади в Москве, полуденный выстрел пушки с бастиона Петропавловской крепости в Петербурге или знаменитое звучание колокола на башне Биг-Бен в Лондоне.

Последняя категория представляет наибольший интерес, поскольку именно звуковые метки, по мнению Р. Шейфера, оставляют запоминающийся след в акустическом пространстве. «Уникальный звуковой знак, – сообщает автор, – заслуживает того, чтобы войти в историю так же уверенно, как симфония Бетховена. Память о нем не стирается ни месяцами, ни годами. Некоторые звуковые знаки монолитны, оставляя свою подпись над всем сообществом»¹⁵⁷.

Для документального фильма убедительная передача звукового ландшафта в совокупности всех его элементов формирует акустический контекст кинематографического пространства. Важно отметить, что с практической точки зрения, акустический контекст всегда обрамлен так называемой условной рамкой, которая чаще всего превосходит границы визуальной сцены, с целью нивелировать для глаза монтажные склейки. Как правило, в пространстве этого невидимого обрамления действуют свои определенные акустические регламенты, касающиеся пространственно-временных характеристик видимого, подразумеваемого или воображаемого изображений. Поэтому, такую организацию акустического контекста как более или менее законченную часть общей звуковой партитуры и обладающей определенной самостоятельностью можно называть *звуковым эпизодом*. Эволюция методов его представления позволяет проследить актуальность смены аудиовизуальных парадигм.

До появления многоканальных систем воспроизведения фоновые (атмосферные) шумы обычно составляли часть единой с речью фонограммы. Однако появление каналов окружения и отдельного речевого центрального канала стало взывать к необходимости дотраивания звукового ландшафта по аналогии с технологическим процессом игровых фильмов. Такое изменение в привычной работе привело к возрастающей степени манипуляций по отношению к каждому

¹⁵⁷ Там же. Р. 239.

из звуковых элементов. Необходимость увеличения плотности звукового ландшафта отразилось на привлечение в фонограмму так называемых «фантомных» звуков, т.е. существующих в фонограмме без визуального подтверждения его источника, но имеющих отношение к профильмической реальности. Дополнительные многослойные детали, именуемые «звуковыми метками»¹⁵⁸, стали работать на формирование еще более правдоподобных звуковых сред, тем самым требуя от изобразительного ряда снижения его индексальных свойств. Не случайно Д. Белтон, говоря об иллюзии достоверности в условиях иммерсивного звука заключает: «Каналы окружения вовсе не предназначены для усиления реальности, а как раз наоборот, служат ее отрицанием»¹⁵⁹. Симптоматично, что с развитием звуковых технологий мы можем наблюдать как режиссеры-документалисты стали умышленно редуцировать художественные средства визуального ряда: отказываться от цвета, использовать статичные планы, упрощать композиционное построение кадра, лишать изображение стабилизации и др. Осознавая «добавленную стоимость», которую стал приносить в документальный материал многослойный звук, авторы нашли способы современных условий для осуществления аудиовизуальных конвенций в пространстве кинодокумента. В свое время французский кинорежиссер Р. Клер верно подметил, что «именно чередование зрительного образа и звука, а не их одновременное использование позволяет создать лучшие эффекты говорящего и звукового кино»¹⁶⁰.

Вторым, не менее значимым условием в работе звукорежиссера над организацией вторичного звукового поля, становится *организация плановости звука и ее соотношение с экранным изображением*. С физической точки зрения за наше восприятие удаленности звука отвечает процесс реверберации. Субъективное ощущение уровня реверберации зависит от расстояния между источником и приемником звуком. При этом звуковой план это не что иное, как характеристика,

¹⁵⁸ Согласно терминологии, предложенной Р. Шейфером.

¹⁵⁹ Belton J. "1950's Magnetic Sound: The Frozen Revolution" // Sound Theory Sound Practice, ed. by Rick Altman. New York: Routledge. 1992. Pp. 154–67.

¹⁶⁰ Цит.по: Теплиц Е. История киноискусства / Ежи Теплиц; пер.с польск. В.Головского. М.: Прогресс, 1971. С. 53.

позволяющая определить соотношение между прямыми и отраженными волнами одного и того же звукового колебания.

С точки зрения акустического пространства, соотношение между прямым и отраженным звуком представляет деление на три наиболее распространенных в звукорежиссерской практике плана: крупный, средний и общий. Так, на крупном плане, – присутствие прямых волн существенно превышает отраженные, на среднем, – примерно совпадает по количеству, а на общем, – становится чрезвычайно малым. В повседневном восприятии реальности для человека большую семантическую роль играют крупный и средний планы. Общий же план, является вспомогательным и позволяет получить дополнительные сведения о «горизонте» звукового события.

Для фонограммы документального фильма важно чтобы звуки предкамерного пространства коррелировали с уровнем реверберации, естественной для повседневной жизни. Излишняя доля отраженного сигнала приводит к снижению звуковой идентификации, недостаточное время реверберации разрушает иллюзию реализма. Таким образом, в звуковой партитуре убедительным артефактом достоверности становятся звучания на среднем плане, насыщенные звучания на крупном плане воспринимаются излишне реалистичными, а общий план выходит за границы семантических ожиданий. Однако, кинематографичность документальному произведению в полной мере придает смоделированный общий план, точнее акустическая коррекция его отдельных элементов с целью изменения крупности звучания. В отличие от целиком воссозданного микса игрового фильма, когда есть возможность определить с какой долей реверберации будет звучать каждый из его компонентов, в звуковой дорожке документального фильма звукорежиссерам зачастую приходится работать с так называемой общей реверберацией, зафиксированной на чистовой фонограмме. Одной из задач звукорежиссера представляется тщательный анализ звуков, записанных на локации, последующий, удовлетворяющий задачам отбор и их дальнейшая коррекция. Например, если в фоновой атмосфере прослушивается еле уловимый автомобильный гудок, который может сработать на образно-эмоциональном

уровне стоит подумать о возможности его непосредственного использования после звуковой коррекции или организовать воссоздание похожего звука, но с эквивалентным уровнем реверберации. При этом важно помнить, что общий звуковой план не может состоять только из единичных звуков, в противном случае подобные приемы приведут к дискредитации документальности звукового акцента. Звук, нуждающийся в своей продолжительности вне зависимости от его звукового плана, тесно переплетается с кадром, внутри которого он звучит или относительно которого он монтируется.

Р. Казарян отмечает, что при изменении плановости звука происходят «семантические сдвиги» в трактовке звуковых событий: «лай собаки, записанный на крупном плане, в большинстве случаев остается равен себе, то есть и на экране будет означать «лай собаки», а записанный на очень общем плане может в определенных сюжетных контекстах стать знаком “далекой деревни”»¹⁶¹. Но подобного рода прием хорошо себя реализует, когда изменения звуковой плановости не закреплены визуальным подтверждением, а вводятся в структуру по принципам звукозрительного образа. Если придерживаться модели экранного диегезиса, такого рода звуки должны восприниматься зрителем как диегетические, но своими тембрально-сонорными качествами побуждать к закадровому мышлению. Исследователь звуковых пространств в кино Е.А. Русинова, приходит к выводу: «Изменение отношения прямого и отраженного звука формирует в фонограмме авторские акценты...»¹⁶². Прием подобного звукового детализирования привычен для звуковой партитуры игрового или анимационного фильма, в документальном же кинопространстве звуковые акценты становятся особым латентным видом аудиовизуальной пунктуации.

Третьим условием в работе над звуковой партитурой документального фильма является *эквализация звучаний профильмического события*. Под процессом эквализации обычно понимают коррекцию амплитудно-частотной характеристики

¹⁶¹ Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. С. 191.

¹⁶² Русинова Е.А. Формирование звуковых пространств в кинематографе: дис ... доктора искусствоведения: 17.00.03 / Русинова Елена Анатольевна. М., 2021. С. 150.

звука. Чаще всего, в результате технических особенностей звукозаписывающей и звуковоспроизводящей аппаратуры мы имеем неравномерное распределение частот в суммарном спектре сигнала. Подобного рода искажения поддаются нормализации с помощью различных частотных фильтров, называемых эквалайзерами. Как правило, эквализация – это процесс постобработки звукового сигнала, без которого не обходится создание ни одной фонограммы. Главная задача, которую несет в себе этот этап, – максимально конкретизировать определенные частоты того или иного звука, а также найти верный акустический баланс между ними. Элементы звуковой фонограммы фильма должны быть четко организованы в общей структуре, даже звуки схожего частотного диапазона в определенных случаях должны звучать убедительно и ясно. Так, например, переозвучивая внутрикадровую речь и синхронные шумы в игровых картинах, авторы пренебрегают атмосферностью в пользу разборчивости и четкости звуковой информации. Фоновые же звуки добавляются отдельным полифоническим пластом, а перезаписанные звуки речи и шумов, искусственно погружаются в нужное смоделированное пространство. Несмотря на то, что в документальных картинах тоже используются различные формы повествования, требования к их разборчивости не сравнимы с четкостью звучания в игровых картинах. Именно наличие тембральной нестабильности, пониженной внятности говорящего в кадре, плохая детализация отдельных шумов зачастую создают иллюзию «живого» звука. Тем не менее, это не означает, что качество фонограммы должно регрессировать в угоду достоверности. Наоборот, это накладывает дополнительную ответственность за передачу равномерного баланса между эмоционально-семантическим и экранно-акустическим слоями фильма. В современных условиях кинопроцесса, работа над передачей естественной эквализации может осуществляться двумя способами: либо в условиях полимикрофонной записи звука на натуре (или в интерьере) с дальнейшей выборочной динамической коррекцией, либо с использованием последующей частотной коррекцией материала на этапе подготовки к финальной перезаписи. Если в первом варианте мы уже имеем многослойную партитуру с разнесенными

по частотам объектами, то во втором случае, звукорежиссеру предстоит добиться полифоничности искусственными, программно-аппаратными методами.

Завершая разговор про особенности аудиовизуальных конвенций в этом виде кино можно резюмировать следующее: несмотря на то, что количество единично задействованных элементов в звуковой партитуре не сопоставимо с многообразием звуков в игровых картинах, звуковое решение не перестает быть частью общей драматургии, предлагая при этом особые приемы аудиовизуального маневрирования. Чаще всего, используя чистовую фонограмму как основу звукового события, звукорежиссер вынужден иметь дело с диссонирующими и неустойчивыми звуковыми аккордами, и интервалами. Внутренняя несогласованность звучащих элементов профильмической реальности приводит не только к необходимости работы с детализацией каждого из них, но также требует от звукорежиссера интегрирования дополнительных, многослойных, порой фантомных звучаний. Так естественная, но еле уловимая на слух, атмосфера в жизни становится намеренно воссозданной частью вторичного звукового поля для запечатленной действительности. Являя собой уникальный шлейф времени и пространства с его общечеловеческими, культурными, религиозными ценностями, она также формирует смысловые акценты, становясь тем самым носителем уникального авторского кода. Тем самым каждый элемент звуковой партитуры фильма справедливо можно рассматривать как семиотически сложный и полифункционально организованный компонент, что, в свою очередь, позволяет говорить об особой природе существования документального звука. «Только поняв язык кино, мы убедимся, что оно представляет собой не рабскую бездумную копию жизни, а активное воссоздание, в котором сходства и отличия складываются в единый, напряженный – порой драматический – процесс познания жизни»¹⁶³.

В заключение главы стоит отметить, что поиски звуковой выразительности в контексте российского документального кинематографа определили способность звуковых элементов взаимодействовать с изображением на ином, более

¹⁶³ Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 3.

демократичном уровне, что в конечном итоге привело не только к обретению образной формы документального повествования, но также расширило концепцию понимания функциональности элементов фонограммы, о роли которых речь пойдет в следующей главе.

Глава 2. Эстетика и семантика звука документального художественного образа

Эстетическая ценность звука в современном киноискусстве определяется не только степенью вовлеченности зрителей в аудиовизуальное пространство, но также обуславливается воссозданием авторской картины мира, посредством образно-знаковых ассоциаций. Не случайно, художественный образ в эстетике понимается как: «<...> специально создаваемый в процессе особой творческой деятельности по специфическим (хотя, как правильно, и неписанным, не поддающимся описанию и формализации) законам субъектом искусства – художником – феномен, обладающий уникальной природой»¹⁶⁴. В киноискусстве автор фильма посредством художественно-выразительных средств экрана, в палитрах видимого и слышимого, создает не осязаемый, но воспринимаемый зрителем образ. Формирование звукозрительного образа в кинематографе отчетливо раскрывает эстетическую роль звука, как важного элемента, способного связать воедино «живое созерцание и абстрактное мышление, объективное отображение действительности и ее субъективную интерпретацию, и оценку автором <...>»¹⁶⁵.

«Нет театра без человека, а кинодрама может существовать и без актеров. Хлопающая дверь, шелестящие на ветру листья, бьющиеся о морской берег волны и т. д. могут достигать драматической мощи»¹⁶⁶. Цитируя Ж.-П. Сартра в своем труде «Что такое кино?», А.Базен акцентирует внимание не только на роли декораций, но и на значимости звука наравне с изображением. Такой подход обосновывает, что комплексное аудиовизуальное воздействие превосходит по своей выразительности исключительно визуальные средства.

Звуковая составляющая приобретает особую значимость в документальном кинематографе в силу его специфической природы. В отличие от игрового кино, где художественная условность является имманентным качеством, документальный фильм нуждается в целенаправленном конструировании выразительных средств.

¹⁶⁴ Бычков В.В. Эстетика. Учебник. М.: КНОРУС, 2012. С. 233.

¹⁶⁵ Художественный образ // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская Энциклопедия, 1990. С. 608.

¹⁶⁶ Базен. А. Что такое кино. М.: Искусство, 1972. С. 169.

«В игровом кино, – согласно В.И. Фуртичеву, – отдельно взятое изображение (на любом уровне – кусок ленты, кадр или часть его) содержит в себе всегда ассоциативно направленную информацию»¹⁶⁷. Это означает, что в игровом фильме содержание кадра ограничивается творческим замыслом режиссера и «случайные детали» в постановочной ленте зафиксированы быть не могут, как происходит в документальных картинах. Таким образом, звук в документальном кинематографе берет на себя функции не только элемента, фиксирующего или восполняющего недостающее звучание в достоверно-изобразительном кадре, но также позволяет решать идейные задачи при его отсутствии. Примером могут послужить закадровые прочтения писем, архивных документов, сохранившиеся записи с тех или иных исторически важных событий. Определенно, от каждого режиссера зависит уникальность стилистических подходов и способ кинематографического нарратива. Поэтому, анализируя, систематизируя композиционные элементы построения звукооряда, можно выявить характерные признаки субъективного присутствия того или иного автора.

Звуковое решение фильма, состоящее из речи, музыки и шумов, представляет собой концепцию формирования не только горизонтальной, но и вертикальной линии звучания, иными словами – внутренней (образной) линии восприятия. Несмотря на то, что каждый элемент звукового решения обладает уникальными функциями и особыми возможностями взаимодействия с изображением, он может использоваться не только как самостоятельный элемент, а в различных вариативных связях с другими элементами экранной речи. Таким образом, звуковое решение способно оказывать колоссальное влияние на художественное формирование образности в документальном кино, во всем многообразии его форм и представлений.

¹⁶⁷ Фуртичев В. Художественность кинорепортажа // Современный документальный фильм. Киев: Искусство, 1970. С. 130.

2.1. Художественный потенциал звука в контексте документального материала

Образ, который способен детерминировать кинозвук, представляет собой некую переменную, познав значение которой достигается баланс восприятия между профонографической реальностью и реальностью, которая предстает перед зрителем после монтажно-тонировочного периода. Понятие *профонографической реальности* можно сформулировать как концепцию описания звуковой среды, запечатленной в момент времени и пространстве во всем многообразии ее акустических характеристик. Эта реальность существует на стыке естественного звука и его технической интерпретации, создаваемой и воспринимаемой микрофоном (или их совокупностью), формируя уникальный звуковой ландшафт. Он отражает специфику акустической среды, технические характеристики звукозаписи и субъективный выбор точки фиксации звука. Термин опирается на идею «микрофонного видения мира», обозначенную Р. Казаряном как «трудно предсказуемые модальности, которые микрофон неизбежно привносит в структуру записи – независимо от нашей способности им манипулировать»¹⁶⁸. Благодаря своей континуальности профонографическая реальность может существенно выходить за границы профильмической реальности, перекодировать, а также замещать ее, особенно в моменты, когда камера отсутствует или неактивна. Р. Казарян приводит показательный пример: «Иногда в паузах между съемками, когда микрофон предоставлен самому себе, то есть им не манипулируют, становится очевидным, насколько оригинально он “переосмысливает” привычную для нас по степени их актуальности иерархию звучаний, выявляя в хорошо знакомой нам звуковой картине некий скрытый для обычного восприятия эстетический потенциал реальности»¹⁶⁹. Автор имеет в виду синхронную запись на остронаправленный микрофон¹⁷⁰, закрепленный на камеру, однако для документального кинопроизводства и концепции профонографической реальности

¹⁶⁸ Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. С. 194.

¹⁶⁹ Там же. С. 195.

¹⁷⁰ Направленность микрофона в этом контексте не имеет особого значения, а заявлена из соображений оптимального акустического отношения.

пауза в работе камере может означать и вовсе ее отсутствие, если основой для создания картины становятся звуковые события.

Несмотря на то, что работа над фонограммой документального фильма нацелена на утверждение правдоподобности профильмических событий, документально звучащая реальность остается предметом иллюзии кинематографа. Звукорежиссер В.Г. Динов приводит профессиональную ремарку: «При записи звуков звукорежиссеры стремятся не только к внешнему сходству в звучаниях объекта и фонограммы, сколько к сходству **впечатлений**, тем более что равенство звуковых качеств в естественных условиях и в фонографической передаче, как уже не раз говорилось, недостижимо»¹⁷¹. Звуковая иллюзия в документальном кино еще более завуалирована, чем в других видах кинематографа, поскольку реальность, протекающая перед микрофоном в документальном фильме, редко поддается предварительной организации из-за частой спонтанности профильмических событий. Поэтому создание убедительного и экспрессивного звука становится полноценно возможным лишь на этапе постпродакшна.

Повсеместное распространение цифровых станций для работы над звуковой фонограммой существенно раскрепощают звукорежиссеров в уровне контроля и манипуляций над каждым конкретным звуковым элементом. В результате подобных процессов, современный зритель, оказывается активно вовлеченным в сочиненную акустическую реальность, насыщенную слуховыми паттернами. При этом концепция творческой проработки звуковой действительности не только не преуменьшает подлинности документального события, но во многом способна усилить эмоциональное впечатление, полученное в результате его синестетического восприятия.

Документальному фильму, благодаря его способности сохранять, интерпретировать, передавать знания, эмоции и опыт неизбежно присуща напоминательная функция. Сам документ представляет собой зафиксированное свидетельство, способное преодолевать несовершенство и ограниченность человеческой памяти. Благодаря свойству передавать эмоции и смыслы,

¹⁷¹ Динов В.Г. Звуковая картина: Записки о звукорежиссуре. СПб.: Геликон плюс, 2002. С. 274.

выходящие за пределы изображаемой реальности, звук на стыке документальности и кинематографа обретает способность раскрывать свои уникальные возможности.

Реализация данного потенциала обусловлена полифонической природой звуковой реальности, где каждый акустический элемент требует целенаправленной организации в процессе фонографической репрезентации. А.Н. Сокуров, знаковая фигура отечественного кинематографа, чьи работы отличаются глубокой многослойностью аудиовизуальных образов, называет себя «<...> противником только чистовой фонограммы»¹⁷². При этом режиссер обращает внимание на то, что не проводит четкой границы между работой над документальными и игровыми фильмами, утверждая: «Я никогда не мог разделить себя на документалиста и режиссера игрового кино. Для меня все есть документальное кино»¹⁷³.

Избыточная протяженность звучания, непривычно смоделированный симфонизм акустических элементов есть некая возможность через эмоциональные переживания зрителя обратиться к его генетической, индивидуальной и социальной памяти. В связи с этим в контексте документального фильма особенно актуальным становится вопрос не столь о «реалистичности» звучания, сколько о создании «реалистичного» ощущения, при котором эмоциональная правдивость звукового пространства достигается через художественную проработку естественного звукового ландшафта. Этот процесс предполагает ассимиляцию профонографических звуков в искусственно смоделированную звуковую материю, что в свою очередь формирует новый стиль звуковой гиперреальности. В таком пространстве речь, музыка, шумы и тишина обретают свои полифункциональные особенности.

2.1.1. Функции внутрикадровой и закадровой речи

«Речь, крики, вздох или шепот, голос иерархизирует все вокруг»¹⁷⁴, – такими словами М. Шион оправдывает главенство человеческого голоса над всеми звуками как в жизни, так и в кинематографе, предлагая называть такую привилегию

¹⁷² Аркус, Л. Александр Сокуров. Мастер-класс. Одно занятие в школе «Сеанс» / Л.Аркус. СПб.: Сеанс, 2025. С. 60.

¹⁷³ Там же. С. 66.

¹⁷⁴ Chion M. The Voice in Cinema. NY: Columbia University Press, 1999. P. 6.

«вокоцентризмом»¹⁷⁵. Действительно, характеру и качеству звучащей с экрана речи придается огромное значение, а в системах многоканального звука, речевому компоненту и вовсе выделяется отдельный центральный акустический канал для воспроизведения. Такому привилегированному положению в кино речь обязана своей вербальной составляющей, которая зачастую оказывает решающую роль в развитии сюжетной линии. Как только в фонограмме фильма появляется голос, он моментально фокусирует на себе зрительское внимание, отводя восприятие остальных элементов звукового ряда на второстепенный план. С технической точки зрения, отмечает М. Шион, «уровень и присутствие голоса должны быть искусственно повышены по сравнению с другими звуками, чтобы компенсировать отсутствие ориентиров, которые в живых бинауральных условиях позволяют нам изолировать голос от окружающих звуков»¹⁷⁶. На практике, современные кинотеатральные системы звуковоспроизведения влекут соблюдение звукорежиссерами технических требований по качеству звучащей речи с точки зрения разборчивости, детализации и плановости, от выполнения которых напрямую зависит как убедительность звучащих с экрана реплик, так и общее эмоциональное впечатление, полученное от аудиовизуального образа. Однако это не исключает художественные решения, когда намеренно неразборчиво звучащая речь, становится осмысленным выразительным прием. Так, в авторском кино, в частности в фильмах А. Сокурова, можно наблюдать как акценты на жестах, мимике, интонациях и паузах становятся более значимыми, чем слова. Режиссер, известный своим вниманием к звуку и его взаимодействием с изобразительным рядом, смещает фокус с конкретного содержания слов на эмоциональный фон и философский подтекст. В фильме «Отец и сын» (звукореж. С. Мошков, В. Персов, 2003) голоса всех героев звучат предельно естественно, без проявления актерского драматизма. Приглушенная динамика голосов отца и сына создает атмосферу доверия и передает эмоциональную близость персонажей. В экспериментальной картине «Русский ковчег» (звукореж. С. Мошков, В. Персов, 2002) голоса

¹⁷⁵ Там же. Р. 5.

¹⁷⁶ Там же. Р. 5.

многочисленных героев, сливаясь в единое звучание, подобное музыке, в сочетании с визуальным рядом, снятым одним непрерывным планом, создают ощущение переплетения прошлого, настоящего и будущего в единую материю бесконечного потока сознания.

Функции речи как элемента звукового решения в некоторой степени изучены в рамках киноведения, однако большинство исследований сосредоточено на общих функциях языка и способов его кодирования в аудиовизуальном повествовании. И.Н. Воскресенская, рассматривая речь как важный элемент звукозрительного образа, отмечает: «В кино произносимая с экрана в форме монолога, диалога от первого лица и от разных других действующих лиц речь несет в себе не только мысли и чувства, но создает дополнительное эмоциональное напряжение благодаря той или иной актерской трактовке, той или иной манере подачи материала»¹⁷⁷. О. Булгакова, исследуя роль голоса в культуре, искусстве и медиа отмечает, что «в тот момент, когда технический и эстетический стандарт звукового кино был определен, голос стал медиумом для передачи слова»¹⁷⁸. «Радио и кино, – уточняет Булгакова, – способствовали выработке некоего “стандарта” не только орфоэпии и интонации, но и звучания голоса (его громкости, темпа, высоты, динамики, мелодики)»¹⁷⁹. Далее автор конкретизирует, что «индивидуальность – наиболее ускользающая дискурсивная категория в <...> в наборе “онтологических” сущностей – обсуждается постоянно, но ее воплощение – в радиоголосе, в киноголосе – скрывается в конце концов за перформативной маской идеального голоса»¹⁸⁰.

Однако, достоверно звучащие голоса как часть профонографической реальности документального диегезиса в большинстве своем не нуждались в последующей репрезентации. История развития звуковой выразительности в документалистике подтверждает, что естественность голоса героя всегда преобладала над его возможностью актерской симуляции по сравнению с

¹⁷⁷ Воскресенская И.Н. Звуковое решение фильма. М.: Искусство, 1984. С. 48.

¹⁷⁸ Булгакова О. Голос как культурный феномен / Оксана Булгакова. Москва : Новое литературное обозрение, 2015. С. 256.

¹⁷⁹ Там же. С. 38.

¹⁸⁰ Там же. С. 235.

игровыми жанрами. Это связано с тем, что спонтанность и семантическая непредсказуемость произносимых реплик существенно усиливает их эмоциональную значимость.

Непрофессиональные актеры, которые часто становятся героями документальных фильмов, своими голосами создают уникальную аудиолетопись жизни. В дальнейшем этот материал неизбежно переосмысливается авторами с использованием различных приемов киноязыка. Монтаж играет ключевую роль в этом процессе: он не только позволяет отбирать наиболее важные фрагменты, но также выстраивать смысловые акценты в единстве с визуальным рядом, на фоне которого речь будет звучать наиболее выразительно. Как отмечал советский исследователь документалистики Ю.А. Мартыненко, «звучащее слово активнейшим образом участвует в построении всего драматургического каркаса произведения, оно вносит огромный вклад в формирование изобразительного строя, оно служит выразительным средством режиссуры»¹⁸¹.

Впервые звучащий голос в документальном фильме появился благодаря звукооператору П. Штро в реставрированной картине Д. Вертова «Три песни о Ленине» (реж. Д. Вертов, звукоопер. П. Штро, 1934). Здесь можно услышать голос самого вождя, наложенный на кадры публичного выступления на Красной площади, и четыре синхронно звучащих постановочных интервью рабочих-лауреатов ордена Ленина. Анализируя лингвистические особенности звучащей речи, можно отметить наличие диалектных форм и архаичных выражений, таких как «схватила» вместо «схватилась», «куды» вместо «куда» и др., а также использование своеобразных синтаксических конструкций и акцентологических ошибок. Подобная манера произношения отражает культурный контекст, социальные факторы (такие как уровень образования и профессия), а также влияние географического положения. Это немаловажно для передачи семантического кода личности как элемента, формирующего коллективный речевой портрет документальных героев того времени. Также значимым является содержательный аспект звучащих монологов. Профессор и доктор киноведения

¹⁸¹ Мартыненко Ю.Я. Документальное киноискусство, М.: Знание, 1979. С. 88.

А. Щербенок, опираясь на звучащее слово, выявляет присутствие в нем имплицитного смысла. Сравнительный анализ фильма, проведенные О. Булгаковой¹⁸² и кинематографистом Р. Тейлором¹⁸³, автор отмечает, что исследователи не уделяют должного внимания смыслу произнесенных в контексте фраз, которые играют ключевую роль в идейном содержании картины. Автор приводит дословно интервью женщины – председателя колхоза – и акцентирует внимание на трудностях, о которых намекает героиня: «Хотя председательница колхоза поддерживает партийную программу и хочет проводить ее в жизнь, – пишет А. Щербенок, – ей не удастся “шагать вперед”»¹⁸⁴. Автор выявляет диссидентскую индивидуальность Д. Вертова, «которому удалось протащить через цензуру фрагмент жизненной правды или своего самобытного мировоззрения»¹⁸⁵. Существование подобного приема стало возможным благодаря отвлекающему маневру, связанному с невербальной стороной звучащей речи: голос женщины характеризуется нарочитой театральностью. Используя недостаток низкой чувствительности микрофона, который требовал избыточного динамического посыла, Вертов как бы создает образ «народа», говорящего единым голосом и схожей интонацией. На уровне внешнего восприятия доминируют настроения, укрепляющие культ Ленина и советские ценности, в то время как на уровне скрытого смысла звучит авторское послание, раскрывающее истинный замысел создателя. Данный способ, несмотря на свою неочевидность, демонстрирует значительный потенциал диегетически звучащего голоса в отечественной документалистике.

Отсутствие сюжетной обусловленности звучащей речи в документальном кино позволяет звукорежиссерам использовать ее как инструмент для создания более глубокого и многогранного повествования. Однако, развитие цифровых технологий в области кинофонографии сопряжено с рядом сложностей, связанных

¹⁸² Bulgakowa O. Spatial Figures in Soviet Cinema of the 1930s // The Landscape of Stalinism. The Art and Ideology of Soviet Space. Seattle and London: University of Washington Press, 2003.

¹⁸³ Taylor R. Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany. London: Croom Helm, 1979.

¹⁸⁴ Щербенок А. Песни о главном. «Три песни о Ленине» // Искусство кино. 2009. № 11. // URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2009/11/n11-article20> (дата обращения: 13.03.2025).

¹⁸⁵ Там же.

с качеством звучания экранной речи. Многоканальный звук, являясь современным стандартом, нередко выявляет изъяны чистовой фонограммы, которые могут возникнуть из-за психологических трудностей неподготовленных к записи героев, сложных природных и погодных условий, а также по причине технических ограничений, возникающих при организации контактной звукозаписи, например, в условиях несанкционированной съемки. Поскольку диегетически звучащие голоса представляют собой единственный звуковой компонент, в котором зафиксированы уникальные звуковые характеристики изобразительного кадра – такие как реверберация, естественные акустические фоны и синхронные шумы, – это требует применения особых методов работы с материалом во время подготовки финальной фонограммы к процессу перезаписи. Тем не менее, отказ от тонировки речевой фонограммы не утрачивает своей актуальности и в современных условиях. Таким образом, именно пространство документального фильма позволяет сохранять уникальную акустическую индивидуальность звучащего слова, что имеет значение как в историческом, так и в культурном контексте.

Так, каждый из голосов героев тетралогии «Рожденные в СССР» (реж. С. Мирошниченко, звукореж. А. Калашников, А. Веселкин, Е. Горяинов, Н. Ганькин, 1990, 1997, 2004, 2011) обладает своей уникальностью и выразительностью. Через временной срез монологов зритель получает возможность не только аудиально проследить как меняется манера поведения, стиль, и характер самих персонажей, но также проанализировать перипетии, происходящие в стране. Например, семилетняя Ася, оставшаяся без отца в непростые годы перестроечного периода имитируя взрослую речь, уверенно строит планы о переезде в другую страну: «Я не могу здесь жить...я и маму отсюда возьму, хватит с меня!». Речь первоклассницы становится акустическим зеркалом эпохи, позволяя зрителю воспринимать исторические события через призму детского сознания. Однако, к четырнадцати годам, на фоне финансового кризиса в родной стране, Ася уже не столь категорична в своих убеждениях: «Для меня не важно в какой стране жить». Она откровенно делится драматичными событиями, произошедшими в семье: «...дошло до попытки самоубийства...; я буквально

катила вниз по лестнице...». Впоследствии героиня приходит к выводу, что «вера дает надежду на лучшее, на саму себя». В ее голосе исчезает детская наивность и показные интонации; она спокойно рассуждает о возможности отречения от мирской жизни, если того потребуют жизненные обстоятельства. Отказавшись от участия в съемках третьей части, Ася возвращается в проект в возрасте двадцати восьми лет. Ее речь приобретает снисходительный тон, становится более медленной, рассудительной и местами космополитичной. Рассуждая о мужчинах, героиня использует англицизм «pay the bills»¹⁸⁶, а в качестве необходимых качеств современника называет наглость и самоуверенность. При этом, она мудро призывает «избегать пустоты», говоря об осмысленности жизни. Также, с временной дистанции, Ася пересматривает свои взгляды на прошлое и заключает: «В Советском Союзе все-таки было благо». Интересно отметить, что практически все интервью звучат синхронно с изображением, однако в каждой последующей части они накладываются друг на друга, создавая тем самым многослойный вертикальный образ. Этот прием не только усиливает аудиовизуальную плотность повествования, но и подчеркивает временную динамику, позволяя зрителю сопоставлять разные этапы жизни героев. Безусловно, смысловая составляющая диалектических голосов играет ключевую роль в фильме, выступая доминирующим элементом звукового пространства. В каждой новой части голоса героев становятся формообразующим компонентом, определяющим не только эмоциональный тон, но также структурную организацию материала. Их монологи, переплетаясь, создают сложную полифонию, которая отражает как личные трансформации персонажей, так и изменения в общественно-историческом контексте.

В картине «Волосы» (реж. А. Драницына, звукореж. А. Антонов, 2012) речь героев фильма и вовсе непредсказуема, впрочем, как и сами они. Автор буквально «пускает жизнь на самотек»: в кадре появляются различные посетители одной из парикмахерских в центре Санкт-Петербурга. Мы можем услышать самые разные рассуждения: от повседневных разговоров, в которых порой проскакивают нецензурные выражения, до горьких воспоминаний о блокаде, размышлений о

¹⁸⁶ В переводе с англ. «платить по счетам».

религии и личных откровений из уст постоянной клиентки, в голосе которой узнается актриса А. Ложкина. Финальный образ, который создает речь, имеет накопительный эффект: границы смыслового контекста каждой отдельной истории стираются, возводя звучащие монологи на уровень антропологического осмысления.

В отличие от диегетического звучания речи, закадровый текст представляет собой экстрадиегетический элемент звукового решения, который конструируется как концептуально обусловленный и художественно организованный тип устного повествования. Однако в некоторых случаях голоса героев, изначально принадлежащие пространству фильма, могут быть переосмыслены и интегрированы в закадровое повествование, например, через использование фрагментов интервью, монологов или воспоминаний. Такой прием, позволяет создавать более сложные повествовательные структуры, где прошлое и настоящее, реальность и ее интерпретация переплетаются в построение визуального ряда, нуждающегося в пояснении, было оправданным приемом вплоть до 1960-х годов. Закадровые комментарии в фильмах Сталинской эпохи провозглашали политически-значимые манифесты и долгое время ассоциировались с голосом власти. Поэтический стиль 70-х годов двадцатого века меняет тембр, интонацию речи и риторику звучащей мысли: прямая манера утвердительного повествования диктора сменяется приемом завуалированного рассуждения голосом повседневного рассказчика. Звучащее за экраном слово выстраивается в форме сложного высказывания как стратегии когнитивного взаимодействия со зрителем. Как отмечает Г.С. Прожико «после периода обструкции стандартного дикторского текста вновь обретает право и популярность прямая форма вербального общения автора со зрителем. Именно из этого источника, – по словам исследователя, – “произрастает” та линия авторского кино, где роль личного обращения создателя к зрителю становится стиле- и смыслообразующим началом»¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Прожико Г.С. Экран мировой документалистики (очерки становления языка зарубежного документального кино). М.: ВГИК, 2011. С. 160.

Современное отношение к использованию закадрового текста в документальном фильме характеризуется значительной долей мировой критики. Британский профессор С. Бруззи, например, утверждает, что «голос за кадром – это ненужное зло документального фильма, побег невоображаемого и некомпетентного»¹⁸⁸. Б. Николс, хотя и допускает использование закадрового повествования, акцентирует внимание на том, что «закадровая речь должна содержать определенные коды, нежели повествование как таковое»¹⁸⁹. Е.С. Трусевич характеризует закадровый текст как устаревший элемент: «уже полувек этот прием многие кинорежиссеры считают телевизионным и неинтересным»¹⁹⁰. Но при этом допускает, что «возможно, кинорежиссеры XXI века смогут найти новые возможности использования закадрового текста»¹⁹¹. Подобное скептическое отношение профессионального сообщества к закадровому тексту обусловлено рядом ключевых факторов. С одной стороны, значительную роль играет стремление современных документалистов к преодолению идеологической ангажированности, исторически ассоциируемой с данным приемом. Как справедливо отмечает В.Ф. Познин, «<...> закадровый комментарий дает зрителю своего рода “психологическую установку” на соответствующее восприятие визуального ряда»¹⁹², что в современном кинематографе часто расценивается как нежелательное манипулятивное воздействие. С другой стороны, художественная сложность создания качественного закадрового текста требует от авторов не только смысловой точности, но и виртуозного владения широким спектром стилистических приемов – от экспрессивных до иронических и критических интонаций.

Тем не менее, вопреки существующей теоретической критике, на практике встречаются успешные приемы использования закадрового текста. Особую значимость сохраняет его формообразующая функция: создавая семантические и

¹⁸⁸ Bruzzi S. *New documentary*. (2nd ed.). Abingdon, Oxon: Routledge., 2006. P. 48.

¹⁸⁹ Nichols B. *Introduction to Documentary*, 3rd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2017. P. 57.

¹⁹⁰ Трусевич Е.С. Закадровый текст в неигровом кино: попытка реабилитации // Культурная жизнь юга России. 2019. № 4. С. 14.

¹⁹¹ Там же.

¹⁹² Познин В.Ф. Экранная документалистика: эстетика и этика // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2020. № 3. С. 119.

временные рамки повествования, закадровый текст придает фильму структурную целостность. При этом его стилевое и смысловое единство позволяет рассматривать данный элемент как осознанный авторский прием, реализуемый через средства звукорежиссуры и подчиняющийся определенным композиционным требованиям.

Так, например, для эффективного использования закадрового голоса необходимо соблюдать ряд технических и художественных условий. Речь записывается на крупном или сверхкрупном плане, что обеспечивает ее четкость и выразительность. При микшировании она выделяется по плановости, сохраняя объемность и доминируя над другими компонентами звукового ряда. Горизонтальная динамика звучания должна соответствовать темпо-ритмической основе словесного действия, включая тембральные особенности, речевые такты и паузы между ними. Таким образом, профессиональная задача звукорежиссера заключается в достижении художественного качества повествования, независимо от того, работает ли он с профессиональным актером или неподготовленным исполнителем. Это требует не только технического мастерства, но и понимания роли закадрового голоса как средства авторского высказывания, способного формировать смысловую и эмоциональную структуру фильма.

В фильме «Когда я выиграю миллион» (реж. А. Драницына, звукореж. А. Дударев, 2008) закадровая речь, произнесенная актрисой К. Крейлис-Петровой, является полифункциональным элементом фильма. Первостепенно стоит отметить функцию жанрообразования: артистичное интонирование, деревенский диалект, наличие в литературном тексте эпических оборотов, таких как «ждала его жена красавица, и детки малые», – стилизовано под прочтение сказки. Также, голос рассказчицы выстраивает образ главного героя и мотивы его поведения (Димона Сапрыкина), которые с визуальной точки зрения заданы весьма условно. Помимо этого, пласт закадрового повествования полностью подчиняет под себя монтаж изобразительного ряда, заявив себя конструктивным элементом драматургии. В то же время смысловая нагрузка уравнивается ироничным подтекстом за счет

несоответствия стилистики произносимой речи времени, в котором происходит экранное действие.

Иным вариантом введения закадрового текста в звуковую канву может послужить прием симулятивного закадрового текста, под которым понимается метод подмены звучания гипотетически возможных в диегезисе фраз за экранном способом. Этот прием эффективно раскрывает себя как художественный элемент реконструкции документального факта. Ярким примером такого подхода является организация закадрового текста в фильме «Полк, смирно!» (реж. Б. Лизнев, звукореж. К. Шмырев, 2006). Визуально картина представляет собой произведение, реализованное за счет внутрикадрового монтажа, на основе одного статичного изображения. Единый кадр, непрерывное панорамирование камеры по лицам солдат, запечатленных на архивной раритетной фотографии старейшего в русской армии лейб-гвардии Кексгольмского полка, и чтение писем в качестве яркого контрапункта к изображению позволило автору с помощью работы звукорежиссера рассказать не только о целых группах людей, но, через отдельных людей показать единство русского народа, широту его души и силу православной веры. Если абстрагироваться от статичного визуального ряда, начало фильма воспринимается как динамичное и полифонично организованное пространство, созданное средствами звука. Различные звуковые элементы, имитирующие свое диегетическое происхождение, формируют эффект многоголосия. В звуковой партитуре присутствуют голоса и смех офицеров, речь командира, призывы трубы, а также голос, отдающий команду на построение. У каждого звукового элемента детально проработана плановость, которая соотносится не с изобразительным рядом, а с возможным его представлением. Этот звуковой эпизод синхронизирован с начальным титром, обозначающим название фильма, через которое и происходит пересечение звукового ряда с изобразительным.

Весь фильм можно структурировать как последовательность подобных звуковых эпизодов, каждый из которых раскрывает историю, связанную с отдельными офицерами. Организация звуковой партитуры напоминает вариативную форму рондо, что сближает ее с композиционной структурой

музыкальных произведений. Профессиональная музыкальная карьера К.Шмырева, вступившегося в этом фильме в качестве звукорежиссера, играет значительную роль не только в обеспечении концептуальной целостности, но и в использовании нужных звуковых фактур, которые, подобно интонациям музыкальных инструментов, передают эмоции и характеры персонажей.

Тембр, стиль и темп голоса варьируются в зависимости от образа героя. Чередование интонаций – убедительно звонких и неторопливых, драматичных и энергичных, вдумчивых, оптимистичных и смиренных – способствует адаптации звучащей речи к выражению лиц различных персонажей. При этом, независимо от преобладающих особенностей, голос каждого героя сохраняет естественность и стилистически соответствует эпохе, запечатлённой на фотографии. Закадровый текст, представленный в форме прямой речи при прочтении писем, выполняет не только историческую и семантическую функции, он буквально «оживляет» застывшие лица.

Отличительной особенностью работы звукорежиссера в документальном фильме является исследовательский фактор, который предполагает глубокое погружение в тему, проблему или историю героев еще на этапе подготовительного периода. Это процесс включает не только изучение контекста, но и готовность предварительного взаимодействия с участниками будущего фильма. Такая подготовка позволяет звукорежиссеру организовать запись интервью, воспоминаний и других важных материалов, которые могут быть акустически зафиксированы даже без участия камеры и использованы впоследствии в качестве закадрового лейтмотива.

В экспериментальном фильме «Русский сон» (реж. С. Дебижев, звукореж. А. Дударев, Е. Петроль, 2013) закадровый голос используется как минималистичный, но значимый художественный прием. Он реализован через повествование от лица главной героини, американки Марины Алби, которая, прожив в России около двадцати лет, сохраняет речевой акцент. Этот элемент становится не только маркером ее культурного происхождения, но также

символизирует тему утраты принадлежности, которая является одной из центральных в ее монологах. Американка, говорящая по-русски с характерным акцентом, рассуждает о России, ее национальной идентичности и своей жизни в этой стране. Особый интерес представляет эпизод, в котором внутрикадрово героиня записывает свои мысли на диктофон на английском языке, а в закадровом пространстве звучит ее же голос, но уже на русском. Этот прием создает эффект культурной двойственности, подчеркивая внутренний конфликт героини и ее пограничное состояние между двумя культурами. Одновременно с речью, звучащей в разных экранных формах, мы слышим закадровую музыку В. Сологуба, которая становится метафорой сна, атмосферные фоны, а также звуки печатания на клавиатуре, звучащие из другого эпизода, смонтированного в параллель с текущим действием. Такое многослойное звуковое наполнение усиливает ощущение пограничности и многогранности опыта героини, где реальность переплетается с воспоминаниями, личное — с коллективным, а закадровый голос становится эмоционально смысловым лейтмотивом, объединяющим различные уровни повествования.

В не менее экспериментальной картине Л. Аркус «Антон тут рядом»¹⁹³ (реж. Л. Аркус, звукореж. Г. Ермоленко, Д. Сидоров, 2012) сложное тематическое полотно раскрывается через дуалистическую структуру закадрового текста, реализованного в двух формах: как рефлексивный монолог режиссера и как голос главного героя — молодого человека с расстройством аутистического спектра. Особый интерес представляет акустическая динамика закадрового голоса Л. Аркус: от размеренной, нейтральной по тону речи стороннего наблюдателя к эмоционально насыщенному, субъективному звучанию соавтора судьбы героя. «История не про то, как один человек помог другому, а про то, как один человек узнал себя в другом», — это ключевая реплика режиссера становится смысловым камертоном повествования. Погружаясь в сложные обстоятельства жизни мальчика (распад семьи, утрата матери, пребывание в специализированных

¹⁹³ Фильм стал социальным явлением, инициировав создание негосударственного благотворительного фонда системной поддержки людей с расстройствами аутистического спектра под одноименным названием.

учреждениях), авторский комментарий преодолевает границы документальной интерпретации, перерастая в многомерное исследование: от анализа взаимоотношений с отцом до экзистенциального самоопределения. Это исповедальное повествование, оставаясь смысловым стержнем фильма, отличается лаконичной точностью – каждая фраза, каждый смысловой акцент, каждая пауза, как в откровении: «Камера изменила Антона. Камера изменила меня», обнажают парадоксальное сочетание волевой решимости и человеческой уязвимости.

В финале картины смыслообразующим элементом становится голос Антона, читающего свое сочинение «Люди»¹⁹⁴. Его подлинная, не опосредованная искренность, преодолевающая особенности произношения, придает заключительным кадрам исключительную эмоциональную силу: внутренний мир героя раскрывается во всей своей многогранности, опровергая стереотипные представления о возможностях людей с подобным диагнозом.

Исходя из проведенного анализа, можно сделать вывод, что современный документальный кинематограф демонстрирует качественно новый этап развития закадрового повествования. Рассмотренные кинематографические примеры свидетельствуют: сохраняя за собой традиционную роль формообразования, закадровый текст находит новые способы функционирования, а это расширяет его художественный и смысловой потенциал.

Также, важно отметить, что в случаях, когда авторы сознательно отказываются от закадрового повествования, иные элементы звуковой партитуры способны перенять на себя его структурно-семантическую роль, становясь полноценными инструментами повествования.

2.1.2. Драматургия шумовых фактур

Интересным историческим фактом является то, что звуковая эра вошла в документальное кино с привилегированным в ней положением такого звучащего элемента как шум, или если быть точнее – индустриальный шум. «Симфония

¹⁹⁴ Именно это сочинение, случайно обнаруженное режиссером в интернете, послужило импульсом к созданию фильма.

Донбасса» (реж. Д. Вертов, звукоопер. П. Штро, 1930), «К.Ш.Э.» (реж. Э. Шуб, звукоопер. С. Ключевский, Д. Зайцев, А. Карасев, 1932) – те ленты, в которых отчетливо прослеживается стремление режиссеров продемонстрировать возможности звуковых технологий и приблизить кинореальность к реальности повседневной с помощью естественных шумов.

С физической точки зрения шум трактуется как совокупность аperiодических звуков различной интенсивности и частоты, а с физиологической точки зрения он представляет собой любые случайные, в том числе неблагоприятные воспринимаемые звуки. Р.Шейфер справедливо определяет шумы как «звуки, которые мы научились игнорировать»¹⁹⁵. Однако, современной подход к интерпретации шумов, имеет более широкое представление. Так, исследователь М. Бысько, предлагает ввести новое направление в науке, именуемое шумологией, «которое можно представить как минимум тремя центральными разделами»¹⁹⁶. Автор выделяет среди них «психоакустику шума, семиотику шума, образность шума, включая его музыкальность»¹⁹⁷. Подобного рода осознанное внимание к шумам получило свой вектор развития благодаря возможностям звукозаписи, большого количества исследований, требующих систематизации и наглядно актуализировало себя на практике в цифровую эпоху экранных форм искусства.

Во время аналоговых звучаний в кинематографе, документалисты разделяли шумовые фактуры на фоновые звуки и акцентные шумы, которые записывались на две различные магнитные пленки. Такой подход был обусловлен технической сложностью проведения процесса перезаписи и невозможностью полного контроля над каждым единично взятым шумовым элементом. Также, несовершенство звукового оборудования не позволяло убедительно интегрировать в большом количестве не подлежащие профонографической реальности звуки в готовую фонограмму фильма. Да и сама эстетика документального фильма отвергала

¹⁹⁵ Schafer R.M. The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world. Inner Traditions/Bear & Co, 1993. P. 4.

¹⁹⁶ Бысько М.В. Шумология / М. В. Бысько // Медиамузыка. 2014. № 3 (2024). // URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_6.html (дата обращения: 03.03.2025).

¹⁹⁷ Там же.

чрезмерную детализированность: почти безошибочно можно было определить на слух к какому виду кинематографа относился демонстрируемый на экране фильм. Шумы в документальной фонографии долгое время не имели возможности на качественном уровне продемонстрировать весь свой колоссальный художественный потенциал.

Современные реалии звукорежиссуры открыли шумовым фактурам не только безграничные количественные значения, но осуществили возможность технической интеграции в общую звуковую структуру, не разрушая эффект доверия к документальному материалу. Этот фактор имеет решающее значение, поскольку в большинстве случаев готовая фонограмма неигрового фильма представляет из себя гибрид естественного (площадочного) и переозвученного (студийного, фонотечного) материала. Как следствие, в документальном дискурсе шумовая сепарация носит более условный характер, по сравнению с тем, как она проявляется во время производства игровых картин. С одной стороны, документальные шумы продолжают выполнять заявленные им ранее роли фонов и акцентных звуков, с другой стороны их практическая реализации вышла совершенно на иной уровень.

Под *фонами* стоит понимать полифонически организованную группу звуков, примерно совпадающую по продолжительности с хронометражем визуальной сцены, для которой они были созданы и являющуюся основой для звукового эпизода. Зачастую, записанные на локации фоновые звуки не удовлетворяют ни пространственному впечатлению, ни внутренней динамике и звукорежиссеры вынуждены конструктивно усложнять и дополнительно насыщать их различными фактурами. Звуки различных атмосфер и пространств обычно микшируются стереофоническим способом, а при многоканальном сведении распределяются на каналы окружения, тем самым создавая эффект погружения в эмоционально окрашенное пространство. Акцентные звуки носят более точечный характер и привносят в акустическую сцену информацию об индивидуальных характеристиках как видимых, так и визуально отсутствующих источников звука. Синхронные шумы, создаваемые в студийных условиях и уверенно занявшие свою

позицию в игровых картинах имеют место на существование и в звуковой партитуре документального фильма, но в меньших количественных значениях и поэтому могут восприниматься и трактоваться как акцентная фактура, выполняя рисующую функцию. Поэтому, шумовые элементы, в современном документальном кино способны решать сложные художественные задачи, вне зависимости от того каким способом они были интегрированы в финальную звуковую партитуру.

Так, в картине «Портрет» (реж. С. Лозница, звукореж. В. Петриашвили, 2002) шумы являются единственным элементом звукового решения, которые наделяют ритмом и динамикой статичный черно-белый визуальный ряд, снятый общим планом. Бедность русской деревни с устаревшим бытом людей, примирившихся с условиями своего существования, представляет из себя собирательный образ провинциальной жизни, где течение времени коррелирует с природой. Через звуки природного ландшафта, единично акцентированным шумам придается как скрытый смысловой подтекст, так и зачастую антропоморфный характер. В частности, ветер, вой которого мы слышим на протяжении всей картины, начинает восприниматься как шумомузыкальная доминанта: вольный и одновременно тревожный по характеру звучания звук сулит как неизбежные перемены, так и наполняет стонущими порывами жизнь простых людей где-то между Петербургом и Москвой. Паровозный гудок, звучащий на фоне неподвижного изобразительного ряда, символизирует быстротечность времени и еще больше обостряет восприятие монотонного бытия, в котором пребывают главные герои фильма. Периодически повторяющиеся в звучании вороньи крики обращают наше внимание на неоднозначный образ, который ассоциируется с этой птицей. Несмотря на весьма органичный визуальному пространству звуковой ряд, общее эмоциональное впечатление, которое он производит уходит за пределы его семантического значения. Во внекадровом пространстве постоянно слышны то звуки рубки дров, то строительные шумы, но в сочетании с разрушенными и осунувшимися домами возникает ощущение беспросветности и безнадежности подобного существования. Это пример того, как акустическая динамика звуковой перспективы кадра

становится контрапунктом его драматургической статике. Чем ближе к финалу фильма, тем больше неприятия и эмоционального напряжения возникает благодаря надоедливому жужжанию насекомых и тоскливому кукованию кукушки. Финальным шумовым акцентом становится треск огня на изображении мужчины, стоящего возле своего дома, затем сменяющегося полем, пасущимися коровами и сильным дымом. О чем хотел сказать автор – о смерти истинно русского типа человека или о каре человечества за его грехи? Так или иначе, в фильме «Портрет», с помощью звукового артикулирования различные шумы приобретают как мелодически-звучащий, так и смысловой характер.

Зачастую искусственно смоделированные фоновые фактуры несут в себе больше образности и конкретности, чем те звуки, которые в реальности наполняют пространство кадра. В фильме «Рыбак и танцовщица» (реж. В. Соломин, звукореж. А. Попов, 2004) привычный для острова Ольхон звук ветра становится не только шумовым лейтмотивом фильма, но главным смыслообразующим элементом всей драматургии. Оттолкнувшись от идеи всевозможных ветров, дующих на Байкале, неслучайно рабочее название фильма «Ветра Байкала», режиссер отводит этому природному явлению солирующую партию в звуковой партитуре. Звукорежиссер картины А. Попов в реальных условиях произвел запись всевозможных фактур, которые в последующем расщеплялись на отдельные тембры, эквализировались, подвергались спектральному редактированию, а затем микшировались между собой, создавая тем самым принципиально разные звуковые характеры. Метафорично оперируя новыми фактурами, авторы ассоциируют их с темпераментами главных героев, чья история взаимоотношений формирует семантическое пространство фильма. Помимо этого, в звуковом решении очень много акцентных шумов в виде криков детей, лая собаки, шума волн, и т.д.

Природный звуковой ландшафт звучит всегда намеренно ярко и выразительно, даже когда камера находится в закрытом пространстве салона автомобиля или в интерьере дома. Переплетаясь в полифонически организованную структуру, фоновые звуки не только реализуют пространственно-временной

континуум, но также задают ритм, формируют образы, становясь полноправным соавтором драматургии.

Шумы в документальном кино обладают уникальной способностью преобразовать акустическую реальность: то наполняя ее подлинностью бытия, то насыщая ее эмоциональными обертонами и смысловыми акцентами. Независимо от творческих задач, ключевым остается осмысление шумов как многозначного художественного элемента. Когда шумы осмысляются как многомерный текст (где физическая достоверность сплетается с метафорическим смыслом), документальный фильм перестает быть слепком действительности – он превращается в художественное произведение, где документальная правда и поэтическое видение сливаются в единую аудиовизуальную симфонию.

2.1.3. Музыкальное решение документального фильма

Возможности сотрудничества музыкального искусства и кинематографа достаточно изучены на различных уровнях. Так, функциональное значение музыки изложено З. Лиссой¹⁹⁸, киновед И.М. Шилова¹⁹⁹ и звукооператор И.Н. Воскресенская²⁰⁰ разработали теорию музыкальных слоев, более поздние исследователи, в частности, музыковед Т.Ф. Шак²⁰¹ предлагает анализ системного подхода киномузыки в пространстве медиатекста, а звукорежиссер Е.А. Русинова²⁰² рассматривает музыку как часть диегезиса. При этом музыкальное решение в документальном фильме обычно упоминается вскользь внутри контекста, посвященного игровому кинематографу. В частности, З. Лисса, говоря о музыке в документальных фильмах, ограничивается лишь небольшой ремаркой: «Этот реальный мир имеет свои реальные акустические корреляты»²⁰³ – далее отмечая: «Задачи, выполняемые в данном случае музыкой, скромнее, чем в других

¹⁹⁸ Лисса З. Эстетика киномузыки. М: Музыка, 1970.

¹⁹⁹ Шилова И.М. Фильм и его музыка / общ. ред. М.Е. Тараканова. М.: Советский композитор, 1973.

²⁰⁰ Воскресенская И.Н. Звуковое решение фильма. М.: Искусство, 1984.

²⁰¹ Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста / Т.Ф. Шак. Краснодар: Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2010.

²⁰² Русинова Е.А. Формирование звуковых пространств в кинематографе: дис ... доктора искусствоведения: 17.00.03 / Русинова Елена Анатольевна. М., 2021.

²⁰³ Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. С. 366.

киножанрах, ибо от нее требуется лишь одно: чтобы она протекала синхронно с изображением. Это отнюдь не означает, что здесь у нее только это одна функция; ибо в принципе в документальном фильме могут быть применены музыкально-кинематографические методы, принятые в других киножанрах»²⁰⁴. Многозначность подобного высказывания, как и общей тенденции в целом переносить при необходимости принятые системы координат из одного вида кинематографа на другой упирается в опасение дестабилизировать феномен натурализма, свойственный документальной эстетике.

Сегодня не представляется возможным говорить о музыке, как о самостоятельной выразительной единице, поскольку в эпоху пространственного звучания она тесным образом взаимодействует со всеми элементами звуковой партитуры. От звукорежиссера во многом зависит качество интеграции музыкального материала в фонограмму, как он будет развиваться во времени. В связи с этим в данном исследовании музыка рассматривается как структурный элемент фонокомпозиции, участвующий в формировании как отдельных эпизодов, так и целостного звукового пространства фильма.

Роль музыки в акустическом пространстве документального фильма, вне зависимости от того, является ли она частью повествования или нет, не ограничивается задачей поддерживать иллюзию достоверности, по сравнению с тем, как с этим справляются другие акустические знаки в виде голосов и шумов. Поскольку музыка стала неотъемлемой частью нашей жизни, как элемент фонографии она способствует концентрации зрительского внимания на экранной реальности, минимизируя риск глубокой саморефлексии, обеспечивая тем самым устойчивую вовлеченность в кинематографическое повествование. При этом отношение к использованию музыки у различных авторов-документалистов свое. Так, например, лейтмотивом творчества А. Сокурова становится взаимодействие с классической музыкой, которая придает его фильмам монументальность и связь с культурным наследием. Помимо того, что он отводит музыке роль многопланового

²⁰⁴ Материал раздела частично изложен в статье: Конева М.Н. Авторская музыка в российском документальном фильме // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики, 2014. № 10-2 (48). С. 106-109.

элемента, наполненного драматическим и философским смыслом, он также создает целый ряд фильмов-портретов о выдающихся музыкантах. В свою очередь В. Косаковский использует музыку как часть поэтического языка: в его фильмах музыка часто сливается со звуковым ландшафтом, создавая единое акустическое пространство. Тогда как С. Лозница, напротив, избегает использования музыки, считая ее излишним элементом в своей беспристрастной манере киноповествования: «У меня уже давно нет желания сопровождать фильм музыкой. Тогда начинается спор между темами. А использовать музыку зачем? Чтобы настроение? Или поддержать как-то эмоции? Или музыка нас спасет? Есть у звукорежиссёров такая фраза. Меня не надо спасать»²⁰⁵.

Благодаря современным технологиям звукорежиссуры, музыке стала доступна роль замещения собой традиционных фонов, успешно применяемая в игровых видах кинематографа и заявившая не так давно о себе в документалистике. В звуковой партитуре музыка способна расщепляться на отдельно звучащие элементы (продолжительные аккорды и интервалы), создавая пространство эмоционального диалога. Актуальным становится вопрос о тембре киномузыки, на который обращает внимание Ю.В. Михеева. Так, исследователь говорит о возможности обращения к тембру как к «метавербальному и сверхзначимому (то есть выходящего за рамки формальной драматургической функции) элементу авторского языка <...>»²⁰⁶, а это открывает новые грани функционирования музыки и выявляет технические аспекты подготовки фонограммы к перезаписи, с точки зрения того, как различные акустические элементы звукового эпизода взаимодействуют друг с другом в частотном спектре.

В целом, роль звукорежиссера в контексте работы с музыкой для документального фильма схожа с теми задачами, которые он выполняет в игровых фильмах, но также имеет ряд своих нюансов, как и работа с другими звуковыми элементами. Главное отличие в построении музыкальной драматургии для

²⁰⁵ Долин А. Интервью. Лозница: «В тумане» поможет вернуть читателей к книгам Быкова // RADIOVESTI.RU// URL.: <https://radiovesti.ru/brand/61178/episode/1351897/> (дата обращения 02.10.2024). (На момент публикации авторы А. Долин, Д. Быков включены в реестр иностранных агентов согласно законодательству РФ).

²⁰⁶ Михеева Ю. Тембр-фактор музыки фильма // Музыкальная академия. 2023. № 4 (784). С. 78.

документального фильма заключается в особенностях темпоритма в этом виде кино. Более целостный подход в организации пространства в документальном фильме требует смещение эмоционального функционирования музыки в сторону реализации ей той или иной атмосферы состояния. Иными словами, музыка выступает как интерпретация бытия объекта, в роли которого, может быть, герой, событие или исторический факт. Подобный подход обусловлен тем, что чрезмерное усиление эмоциональной составляющей, негативно влияет на ауру звуковой достоверности, при этом длина музыкальных фраз в документальном фильме может существенно превосходить хронометраж музыкальных фрагментов игровых картин. Особенно это становится актуально, когда современная киномузыка имеет тенденцию проявлять себя достаточно однотипно, по причине широкого распространения музыкальных библиотек с узнаваемыми сэмплами, которые зачастую излишне экспрессивны.

На звукорежиссера ложится ответственность не только искусно внедрить музыкальный материал в общую звуковую материю фильма, но также с помощью фонов и пауз создать необходимый «воздух» как неосязаемую, но вполне ощущаемую субстанцию.

Примечательно организовано музыкальное решение в фильме «Яптик-Хэсе» (реж. Э. Бартенева, звукореж. А. Гусаков, 2006), где авторская музыка, написанная композитором А. Орловым, становится как конструктивным элементом звукового решения, так и задает вектор сюжетного развития фильма. Режиссер запечатлел на камеру не просто отдельных героев, а целый коренной народ севера, живущий вдали от цивилизации, в единой гармонии с окружающей природой. Автор намеренно провел съемки не в суровых условиях зимы, а продемонстрировал летние кадры Ямала, тем самым переключив внимание от стереотипов к созерцанию жизни практически отдельной планеты. При этом именно музыка привносит в фильм, построенный как документальная этнографическая зарисовка, концептуальный смысл, внутреннее, пусть и ложное ощущение динамики. Интересно, что работа композитора в фильме не ограничивалась созданием музыкальных тем, – А. Орлов сэмплировал отдельные звучания с различными

реальными звуками, в т. ч. с мотивами детской ненецкой песенки и мелодией, распространённой в фольклоре как эпическое сказание под названием «ярабц».²⁰⁷ Границы музыки в фильме стираются, растворяясь в общей акустической атмосфере, при том, что использование «чистых» синхронных звучаний сведено к минимуму. Ю.В. Михеева характеризует подобный прием как «политембральный синтез: погружение зрителя в новое художественное пространство»²⁰⁸. Звукорежиссеру во время перезаписи удалось объединить разнотональные звучания в общую звуковую картину, благодаря принципам музыкальной модальности. Выбранный приоритет горизонтального развития звуковых компонентов подтверждается отсутствием такого элемента как речь. Авторы фильма «разговаривают» со зрителем буквально с помощью интонаций, зазвучавших благодаря квинтэссенции шумомузыкальных фактур.

Музыкальный материал в документальном фильме не утрачивает и свою формообразующую функцию и в двадцать первом веке. Однако, привычный ранее подход темпоритмического подчинения изображения музыки в современной эстетике становится основой для решения новых художественных задач. Наглядным примером может послужить использование музыкального материала в фильме «Тише!» (реж. В. Косаковский, монтаж звука В. Косаковский, 2002). Композитором картины выступил А. Попов, в творчестве которого особое внимание уделяется теме взаимоотношений человека и времени, которая оказывается созвучной режиссерской идеи. Камера фиксирует весьма типичную ситуацию: нескончаемые дорожные работы на фоне жизненного круговорота. Но этот круговорот не имел бы смысла без своего героя. У Косаковского этот герой иносказателен, – примитивная дорожная яма в асфальте, которая становится эпицентром всех происходящих коммунальных событий. Режиссер, под ритмичную фортепианную композицию, словно позаимствованную из немых фильмов Чаплина, меняет темп временем, то ускоряя, то замедляя его, тем самым проводя

²⁰⁷ Материал раздела частично изложен в статье: Конева М.Н. Авторская музыка в российском документальном фильме // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики, 2014. № 10-2 (48). С. 106-109.

²⁰⁸ Там же, с. 79.

тщательный отбор наиболее важных моментов реальности. По причине несостоятельности шумов и речи подвергаться изменению скорости воспроизведения с сохранением идентичности тонального звучания, организация кинореальности с помощью музыки оказалась единственно-возможным решением создать звуковую картину.

Концептуально похожая проработка действительности с помощью музыки представлена в фильме «Полное погружение» (реж. А. Киселев, звукореж. А. Дударев, 2005). Фильм содержит множество подводных сцен, где естественные звуки были сознательно редуцированы и заменены специально созданными музыкальными темами композитора А. Зубарева. Профонографические звуки водной среды оказались менее выразительными по сравнению с фантастическими тембрами музыки. Каждое погружение под воду обретает двойную семантику: с одной стороны, оно передает внутренний мир главного героя через персонализированные музыкальные лейтмотивы, с другой – отражает взгляд автора на экстремальное увлечение ветерана афганской войны.

Музыкализацию²⁰⁹ естественной среды также можно наблюдать в фильме «Дыхание тундры»²¹⁰ (реж. М. Горобчук, звукореж. С. Апостол, 2012), где художественная интерпретация природной акустики формирует гипнотический аудиовизуальный поток, воспроизводящий естественные ритмы северной природы и передающий ее сакральную атмосферу. В частности, композитор фильма О. Уханова, использует высокие обертона, имитирующие свист ветра и комариный писк, а фактурное переплетение музыкальных элементов с фонами тундры (журчание реки, шелест стеблей пушицы, едва уловимый шорох дымовых струй) создает медитативный эффект. Подобная организация звукового пространства не только усиливает эстетическое воздействие, но и активизирует синестетическое восприятие, вызывая у зрителя мультисенсорные ассоциации (тактильные, обонятельные). Сознательный отказ от вербальных элементов (диалогов, закадрового текста) в пользу так называемого «музыкального реализма»

²⁰⁹ Художественный прием, при котором немзыкальные звуки наделяются выразительными качествами музыки.

²¹⁰ Режиссерский дебют автора.

способствует созданию глубоко иммерсивной атмосферы. Важно отметить, что такой подход не просто расширяет выразительные возможности звукового решения, а формирует принципиально новую аудиовизуальную парадигму, в которой музыка и изображение вступают в отношения взаимодополнения на метафизическом уровне.

Особой значимости в документальном фильме заслуживает мотивированная музыка. Е.А. Русинова характеризует такую музыку, как диегетическую, которая «обоснована сюжетом, при этом источник звучания виден или контекстуально предполагается в кадре <...>»²¹¹. Для документального фильма, это прежде всего музыка, несущая в себе историческую достоверность кадра. Этот музыкальный материал может являться как внутриконтекстуальным представлением действительности, так и стать образующим элементом всей драматургии фильма.

Так, в диегезисе фильма «Сумерки Богов» (реж. С. Мирошниченко, звукореж. Е. Горяинов, Г. Север, 2009) использована музыка тетралогии Р. Вагнера «Кольцо Нибелунга», готовящаяся к постановке под руководством В. Гергиева. В кадрах изобразительного ряда мелькают репетиции, концерты и спектакли на театральных подмостках величественного Лондона и парадного Санкт-Петербурга, где восторженная публика, с овациями и цветами ликует от мастерства маэстро. Работая над фильмом-портретом великого дирижера современности, С. Мирошниченко становится участником поездки оркестра Мариинского театра в Цхинвал для того, чтобы почтить память жертв мирного населения грузино-осетинского конфликта. Кинематографическая вовлеченность в историческое событие существенно меняет ракурс выстраивания драматургии фильма, которая задействует мотивированную музыку как концептуально значимый элемент повествования. Неслучайно название фильма заимствовано из оперы Р. Вагнера «Сумерки Богов», являющийся заключительной частью тетралогии. Используя энергию разрушительных страстей в творчестве Вагнера, авторы фильма

²¹¹ Русинова Е.А. Формирование звуковых пространств в кинематографе: дис ... доктора искусствоведения: 17.00.03 / Русинова Елена Анатольевна. М., 2021. С. 90.

монтируют поездку на машине вдоль руин, танков и пушек под вступление из оркестровой прелюдии «Полет валькирий». Мощное и ритмично выверенное звучание флейт, гобоя, тромбона, литавр, валторн и труб в диалоге с изображением воспринимаются как образ нравственного судьи, выносящего свой вердикт в адрес непоправимого бедствия в лице войны. В центре внимания фильма оказывается поступок героя с одной стороны как человека искусства совершенно далекого от мирских страстей, с другой стороны максимально приближенного к своему народу.²¹² Заключительный эпизод фильма представлен началом концерта на заполненной до отказа площади в центре разрушенного Цхинвала. На кадрах застывших слез в глазах измученных людей звучит музыка М. Равеля, П. Чайковского и Д. Шостаковича. Мотивированный кадром музыкальный материал становится безмолвным повествователем как всего фильма, так и выходит за пределы кинематографической реальности, становясь достоверным фактом исторического события.

Музыкальное решение в фильме «Детский джаз» (реж. В. Воробьева, звукореж. А. Ананьев, 2009) задействует известные джазовые композиции в исполнении учеников Петербургской школы искусств № 19. Так, в прологе фильма можно услышать инструментальную тему *Cantaloupe Island*²¹³, с весьма неказистым проведением сольных партий на различных инструментах. Однако, еще пока не умелое исполнение компенсируется весьма убедительным внешним видом юных музыкантов: девочка со скрипкой серьезна и сосредоточена, мальчик с саксофоном, испытывающий очевидные трудности со звукоизвлечением, вставая на носочки, тянется с инструментом к микрофону, а мальчик на трубе и вовсе ведет себя как прирожденный джазмен. Ироничность звукозрительного образа подкреплена отрывками из интервью ребят, в формулировках которых пока звучит мало связанных мыслей о понимании того, какую все-таки музыку они исполняют. Тем не менее, благодаря наставлениям и усердию педагога неточные звучания на репетициях вырастают в концертное исполнение, представленное на сцене

²¹² По национальности В. Гергиев – осетин.

²¹³ Произведение, написанное Х. Хэнкок, ставшее джазовым стандартом.

филармонии джазовой музыки. В качестве голоса автора использована песня «Dream a little dream of me»²¹⁴, которая становится формообразующим элементом для кадров дождливых улиц вечернего Петербурга. Подобный способ контрапунктического проведения музыкальной темы, вычитает состояние осеннего уныния из визуального ряда. При этом, звукорежиссер не выводит эту композицию на финальные титры, а оставляет их под звуки дождя, которые предвкушают перспективу «сладких снов», заявленных текстом песни.

Резюмируя, можно отметить, что присутствие музыки в пространстве современного документального фильма, наравне с другими элементами звуковой выразительности, способно не только художественно обогатить звуковую палитру, но также придать кинематографической реальности узнаваемость, усилив ее связь с повседневным опытом и эмоциональным миром зрителя, активизировать синестетические механизмы восприятия. Музыкальное решение фильма, будучи осознанным элементом драматургии документального мира, способствует упорядочиванию и гармонизации воспринимаемого на видимом, слышимом и мыслимом уровнях в этом виде кино.

2.1.4. Тишина как особая звучащая атмосфера

Одно из первых утверждений о тишине в кинодискурсе принадлежит Б. Балашу: «Тишина <...> имеет акустический эффект. <...> тишина – это когда в огромном пространстве различают самые далекие шумы»²¹⁵. Р. Шейфер поясняет и конкретизирует: «Когда тишина предшествует звуку, нервное предвкушение делает его более ярким. Когда она прерывается или следует за звуком, она отдается в ткани того, что звучало, и это состояние продолжается до тех пор, пока память удерживает его»²¹⁶. М. Шион отмечает, что «сила тишины»²¹⁷ была продемонстрирована в фильмах²¹⁸, снятых на 70-мм пленку со звуком, записанным на магнитной ленте еще

²¹⁴ Комп. Ф. Андре, У. Швандт, автор слов Г. Кан.

²¹⁵ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. С. 106.

²¹⁶ Schafer Murray R. The Soundscape: Our Environment and the Tuning of the World. Destiny Books, 1994. P. 257.

²¹⁷ Chion M. Film, a Sound Art / transl.by C. Gorbman. N.Y.: Columbia University Press, 2009. P. 148.

²¹⁸ «Вестсайдская история» (реж. Д. Роббинс, Р. Уайз, звукореж. Ф. Лай, М. Спивак, У. Вернон, 1961), «Космическая Одиссея» (реж.С. Кубрик, звукореж., А. Ваткинс, Х. Берд, 1968), «Время развлечений» (реж. Ж. Тати, звукореж. Ж. Момон, 1967).

до становления эпохи многоканального звука. Но тем не менее, когда к 1977 году компания Dolby позволила сделать доступным более широкий диапазон частот, увеличив динамический диапазон звучания, а процесс шумоподавления добавил новый выразительный элемент, – появилась «тишина громкоговорителей и как следствие этого, внимательное молчание зрителей»²¹⁹. Благодаря этому звукорежиссеру стало доступно использовать такие тихие звуки, как например, дыхание, тон комнаты, звуки насекомых и др.

Современная кинотеория имеет достаточный уровень изученности этого явления. В частности, Е.А. Русинова, проанализировав значение тишины в диегезисе фильма, приходит к выводу, что «исследование тишины развивается в двух <...> основных направлениях, актуализирующих и ставящих в центр внимания либо драматургический, либо пространственный аспект этого явления»²²⁰. Ссылаясь на труды З. Лиссы и М. Шiona в этой области, исследователь приходит к формулировке двух видов тишины: «контрастная» тишина, предполагающая последовательное сопоставление (столкновение) громкого и тихого звучания, и тишина «пространственная», связанная с использованием акустически “дальних” звуковых фактур»²²¹. При этом «контрастная» и «пространственная» тишина не являются взаимоисключающими понятиями, а скорее представляют из себя проявление определенных конструктивных доминант как частей общей полифонической структуры. Возможность представить тишину на многоголосном уровне изначально опиралась на подражание музыке. Не случайно, экспериментальное произведение Д. Кейджа «4’33”» представляло из себя звучание тишины, сотканное из звуков, неизбежно наполняющих любое материальное пространство. В книге, посвященной акустической экологии, С.Ю. Румянцев перенимает концепции Р. Шейфера и приводит следующее сравнение: «Тишина, как и музыка, есть процесс сотворения звуковой гармонии, но тишина – гармония иного, высшего порядка»²²². Процесс

²¹⁹ Chion M. *Film, a Sound Art* / transl.by C. Gorbman. N.Y.: Columbia University Press, 2009. P. 148.

²²⁰ Русинова Е.А. *Формирование звуковых пространств в кинематографе: дис ... доктора искусствоведения: 17.00.03* / Русинова Елена Анатольевна. М., 2021. С. 72.

²²¹ Там же. С. 73.

²²² Румянцев С.Ю. *Книга тишины. Звуковой образ города* / С. Румянцев. М.: Бослен, 2022. С. 14.

абсолютизации тишины для игровых форм кинематографа позволил раскрыть прием ее звуковой репрезентации во всем многообразии. Но, документальное кино, существенно позднее и инертнее начало использовать и осмыслять новый выразительный элемент.

О первых попытках использования тишины как художественного приема в отечественном документальном фильме можно говорить на примере фильма «Обыкновенный фашизм» (реж. М. Ромм, звукоопер. С. Минервин, Б. Венгеровский, 1965). Тишина создается за счет отказа от музыки и практического безмолвия на кадрах с фотографиями казненных людей в лагере Освенцим. По сути, мы имеем дело с «контрастной» тишиной: кратковременная пауза обретает свое эмоциональное воздействие благодаря антитезе предыдущим эпизодам, на фоне которых звучит жизнерадостная музыка и закадровый голос автора. Здесь тишина – это акустическая пропасть, в которую неизбежно «падает» зритель.

Подобный звуковой контраст меняет привычный ритм повествования и проявляет себя самостоятельным семантическим элементом. Не случайно, именно в звуковом решении, в котором после экспериментов Д. Вертова впервые предпринята попытка идентификации автора через звуковую материю, мы свидетельствуем зарождение нового звукового приема в этом виде кино.

Значение тишины в современной документальной фонографии справедливо интерпретировать не только в уровне авторского осмысления реальности, но также в качестве определенного звукового кода культуры. Вовлекая в повествование и, провоцируя зрителя к эмпатии, тишина создает эффект присутствия человека в кинобытии. Опираясь на онтологический подход, разработанный М. Бахтиным и М. Хэйдеггером, который позволяет рассматривать тишину как одну из фундаментальных характеристик бытия мира и человека, а также на феноменологическую методологию, представленную в трудах Э. Гуссерля и М.К. Мамардашвили, где тишина интерпретируется как семантический звуковой

код, можно утверждать, что тишина представляет собой особое звуковое измерение двойственной природы.

Французский этнограф А. Корбен, проанализировавший явление тишины в культурно-историческом аспекте, свидетельствует повышенное желание современного общества пребывать в тишине: «Громкий разговор в поезде расценивается как бесцеремонность и выступает фактором раздражения и недовольства окружающих, поскольку они предпочитают тишину»²²³; «в салоне самолета сегодня наблюдается та же тенденция <...>»²²⁴; «то же самое происходит в кинозале»²²⁵. Акустическое загрязнение окружающего мира не только эмоционально и физически утомляют жителей крупных городов, но также дестабилизируют их связь с внутренним миром. Действительно, все чаще можно встретить как в общественном транспорте появляются, например, вагоны и автобусы тишины, некоторые крупные международные аэропорты отводят отдельные залы, в которых отсутствуют внешние раздражители в виде аудиорекламы и оповещений диспетчеров.

Возможности репрезентации этого явления также тесно связаны с визуальными тенденциями повествования. В процессе проявления музыкальных характеристик, тишина приобретает определённую временную протяженность, так как именно длительность позволяет ей быть услышанной в качестве элемента звукового пространства. Это, в свою очередь, неизбежно устанавливает тесную взаимосвязь между продолжительностью звучания тишины и хронометражем кадра. Вследствие чего этот прием успешно может быть реализован в неподвижном, статичном кадре, длинных панорамных планах, ахроматическом изображении, минималистичной композиции и др.

Поскольку современный авторский документальный фильм охотно пользуется приемами «медленного кино», а его кинореальность как художественный артефакт действительности неизбежно отражает актуальный

²²³ Корбен А. История тишины от эпохи Возрождения до наших дней / А. Корбен; перевод с фр. О. Поляк. М.: Текст, 2020. С. 76.

²²⁴ Там же.

²²⁵ Там же.

запрос современного общества на пребывание в тишине, в его пространстве присутствуют все необходимые условия для воплощения кинематографической тишины.

Как правило, способов создания тишины может быть несколько: за счет едва уловимого на слух низкочастотного или высокочастотного эмбиента; с помощью динамического акцента на тихом источнике внутри звукового эпизода; благодаря молчанию. В любом из вариантов, тишина в фильме – это выразительный элемент, сотканный из звука, позволяющий зрителям чувствовать себя в состоянии гиперосознания. Ю.В. Михеева справедливо описывает тишину в звуковом кино как: «<...> феномен не чувственно-физиологический, а пространственно-экзистенциальный, связанный с особой силой эстетического переживания зрителем открывшегося ему пространства смысла – через видимое обнажение пространства акустического. И в этом смысле режиссеру никак не обойтись без расстановок “точек звуковой относительности”, определяющих, но и ограничивающих глубину и смысл этого пространства»²²⁶. Это в свою очередь означает, что присутствие приема тишины в той или иной сцене всегда трактуется как знак. Наблюдение за реальным событием в тишине – это не только способ сокращения дистанции между зрителем и тем, что происходит на экране, это повод акустически замотивировать зрителя участвовать в этом наблюдении.

Например, в фильме «Свадьба тишины» (реж. П. Медведев, звукореж. Л. Лернер, 2003) работа звукорежиссера стремится передать универсальность восприятия мира глухими и слышащими людьми. Звуковое решение опирается в основном на фоновые фактуры – минимизированы синхронные шумы, звуки одушевленных персонажей появляются лишь в самом начале – на длинных планах в изображении маленького ребенка мы слышим его плач. Тем не менее, звуковые акценты на фоне аскетичного, порой деструктивно звучащего эмбиента, на символическом уровне способствуют дальнейшему развитию драматургии. Резкий, буквально взрывающийся телефонный звонок в профильмическую реальность предостерегает о грядущих переменах в жизни младенца. Перезвон бокалов на

²²⁶ Михеева Ю.В. Молчание автора: семантика незвучания в кинофильме // Вестник ВГИК, № 3 (21). 2014. С. 96.

свадьбе указывает на то, что глухонемые люди не лишены всякого звучания – звук внутри них, они его воспринимают не органами чувств, а душой. Треск свечи выступает как символ надежды, грохот сталелитейного цеха вызывает раздражение – автор погружает зрителя не в мир привычных для его уха звуков, а в мир неразборчивых, «тяжелых» звучаний²²⁷. Поскольку с физиологической точки зрения большинство глухих людей способны в определенной степени улавливать басовые тоны, в качестве инструмента звукорежиссером использован фильтр низких частот, благодаря которому выровнены звучания, находящиеся около звукового диапазона слышимости. В кульминации картины звон гигантского колокола указывает на то, что отлитый на заводе глухими рабочими колокол – это символ христианской веры, олицетворяющий связь между Богом и людьми. Понятие тишины в фильме хоть и задано весьма условно, но воспринимается весьма конкретно: здесь тишина, представляет собой самый громкий звук, являясь сильным психологическим контрапунктом формирует третье, иное качество в форме комментария, который не смогли бы реализовать, ни зрительный, ни звуковой элементы в отдельности²²⁸.

В фильме «Корыто, лыжи, велосипед» (реж. И. Твердовский, звукореж. К. Шмырев, 2013), проявление тишины создает эффект иммерсивности благодаря своей ритмической и эмоциональной структуре, выстроенной подобно музыкальному произведению. Не случайно, К. Шмырев, выступивший в роли звукорежиссера и композитора картины имеет профессиональное образование академического исполнителя-виолончелиста.

Весь звук в картине по-голливудски прозрачен и по-вертовски анимистичен. Именно за счет детализации звуковых фактур тишина становится символом изолированности, отчуждения и одиночества. Так, звуковая атмосфера деревни усилена низкочастотным, синтезированным гулом, который создает впечатление

²²⁷ Материал раздела частично изложен в статье: Конева, М. Н. Тишина как особая звучащая атмосфера в звуковом решении документального фильма / М. Н. Конева // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России : Материалы II Национальной научно-практической конференции, Санкт-Петербург, 25 октября 2019 года / Редколлегия: А.Д. Евменов [и др.]. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный институт кино и телевидения, 2019. С. 13-15.

²²⁸ Там же.

блуждающего, холодного ветра; звук падающего снега и хруст шагов по сугробам звучат так, словно они самые громкие звуки в этой заброшенной деревне. Не прерываются звуки и в сцене опустевшего, замершего без людского дыхания дома. Та звуковая атмосфера, что используется авторами на улице, звучит уже и внутри дома: к узнаваемый фактуре сконструированного ветра вмикшированы замедленно звучащие человеческие голоса, которые в сочетании с кадрами разрисованных морозным узором стекол старых фотографий, окон, иконы, замершей лампочки, создают состояние гипнотического эффекта, лишенный всякого императива.

В экспериментально-документальной картине «Волнами» (реж. С. Кальварский, звукореж. А. Чубинец, 2022) звучание тишины оказывается композиционно самым сложным из всех звуков, поскольку олицетворяет собой отдельного персонажа. Двое звукооператоров по сюжету фильма оказываются в Мраморном Ущелье Иркутской области, с целью записать атмосферные звуки исторически зловещего места. Визуальный ряд картины представляет из себя монохромное, беспристрастное и медленное повествование, выстроенное на большом количестве длинных планов. Тревожность места создает визуально немотивированный гул, который сложно отфильтровать от звуков природы, шелеста листьев, потрескиваний от костра и других, вклинивающихся в акустический пейзаж шумовых фактур. Общий тональный центр звучания пространственной тишины имеет минорный характер с периодическими альтерациями в виде точечных звуков, зачастую исходящих от неочевидных источников. Обостряет акустическое восприятие профессиональное молчание главных героев. Заданный темп фильма начальной сценой дороги в поезде, теряет свою динамику, позволяя экранному повествованию пережить временную деформацию. В процессе поиска и записи определенных звуков герои постепенно утрачивают связь с окружающей их действительностью. Тишина, выступающая как отголосок прошлого в сочетании со звуками настоящего формирует своеобразный портал, погружающий их в глубины подсознания.

На рассмотренных примерах можно заметить, что конструирование тишины в звуковой партитуре документального фильма существенно усложнилось с

усовершенствованием технологий звукорежиссуры: от микропаузы в виде молчания, до многослойных звучаний, выстроенных согласно музыкальным канонам. Тишина как акустическое событие демонстрирует рефлексивные и коммуникативные качества невербального характера, что создает содержательное пространство между звуками, образами, словами и лицами, позволяющее тишине выйти за двухмерные границы изображаемой реальности.

Глава 3. Звуковое решение фильма в контексте современной аудиовизуальной культуры

3.1. Особенности восприятия звукового пространства современным зрителем

Звуковое пространство является одной из сторон общего художественного строения фильма, где последовательная система звуковых образов предстает в концептуальном единстве и динамическом взаимодействии. Звукорежиссер Р. Казарян одним из первых исследователей обратил внимание на его ключевую роль в киноповествовании, указав на то, что «<...> акустическая составляющая кинематографического пространства не осознается в качестве актуальной единицы экранного смыслопорождения»²²⁹. Недооцененность автор связывает «не только со спецификой материальной природы звука и непомерными притязаниями “визуальной идеологии”»²³⁰, а объясняет этот феномен тем, что «в отношении к звуку превалирует, скорее, “идеология значения”, осмысливающая звуковые явления преимущественно в категориях семантики “источников звука”, непосредственно вовлеченных в развитие сюжетных коллизий: речь актеров, синхронные шумы, внутрикадровая музыка и т.п.»²³¹. Автор особенно акцентирует внимание на внекадровых звуках, подчеркивая, что “именно внекадровые источники звука” существенно расширяют собственно акустическое пространство фильма, обеспечивая естественную интеграцию его внутри- и внекадровых сегментов. Это стало особенно очевидно, – продолжает Р. Казарян, – в современных цифровых стерео форматах кино, где смена масштабов акустической составляющей пространства стала одним из основных источников экранной экспрессии»²³².

Композитор Д. Кейдж, принимая во внимание возможности еще аналогового редактирования звука характеризовал звуковое пространство тотальными масштабами, «пределы которого ограничены лишь слуховыми возможностями и местоположение отдельного звука в этом пространстве зависит от пяти

²²⁹ Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. С. 14.

²³⁰ Там же. С. 63.

²³¹ Там же.

²³² Там же. С. 163.

детерминант: частоты колебания или высоты, амплитуды или громкости, обертоновой структуры или тембра, длительности и морфологии (как звук начинается, продолжается и прекращается). При этом, – продолжает Кейдж, – При изменении любой из этих детерминант меняется и положение звука в этом пространстве»²³³.

Действительно, с развитием цифровых рабочих станций для аудио существенно увеличивается плотность наполнения звукового пространства за счет того, что единичный звуковой объект, во всем взаимодействии его детерминант становится еще более многослойным и сложно организованным. Программное обеспечение для обработки звука предоставляет возможность неограниченного манипулирования звуковыми характеристиками на «атомарном» уровне, непредсказуемыми интеграциями звуковых элементов как в количественном, так и в качественном значении, которые в результате вариативного микширования образуют оригинальное акустическое пространство. Такая форма организации звуковой эфемерной, но осязаемой материи, схожа с алеаторной техникой, заимствованной из музыкальной практики XX века²³⁴. Подобный индетерминизм формирует альтернативные способы восприятия, созвучные с нестабильностью и изменчивостью окружающего мира. Поскольку современный реципиент неизбежно интерпретирует звуковые образы через призму культурных и социальных контекстов, то звук, будучи культурным кодом, наравне с иными явлениями цивилизации становится символом, который помогает ему осознавать свою идентичность.

Современная аудиовизуальная среда, насыщенная различными медиа форматами, активно демонстрирует возможности виртуальной и дополненной реальности, где иммерсивность звуковой составляющей наиважнейшим образом аккумулирует модальность восприятия. Развитие и усовершенствование форматов пространственного звука напрямую связано с целью создания неверной

²³³ Кейдж Д. Тишина. Лекции и статьи. / Д. Кейдж. (Библиотека Московского концептуализма Германа Титова). Вологда, 2012. С. 20.

²³⁴ Алеаторика как метод композиторского процесса получила широкое распространение в музыке XX-XXI века, благодаря классикам авангарда, таких как Д.Кейдж, которые использовали случайные методы для создания музыкальных произведений, ставившие под сомнение традиционные представления о композиции.

интерпретации реальных акустических стимулов на физиологическом уровне. Иными словами, объемные звучания проявляют себя в качестве звуковой иллюзии, реализованной благодаря использованию большого количества реальных или виртуальных источников воспроизведения. Подобная практика создает эффект «присутствия», из-за многократно повторяющихся отражений звука в пространстве. М. Хагенер и Т. Эльзессер определяют, что благодаря технологии Dolby «акустические объекты кинематографа являются сегодня архитектурно устойчивыми в трех измерениях»²³⁵. Также, авторы указывают на то, что звук обретает «новую технологическую “вязкость” или “липучесть”, которая позволяет звуку приклеиваться как к любой материальной основе, так и к любому семантическому материалу»²³⁶. Здесь, уместно вспомнить о понятии пространственного магнетизма, предложенного М. Шионом. Автор описывает его с помощью следующего примера: «когда мы зрительно локализуем источник звука в определенной точке пространства и когда по разным причинам (звук электрически усилен, он отражается от стен и т.д.) звук, ассоциированный с данным изображением, поступает с другой стороны, мы тем не менее “слышим”, что это звук приходит к нам оттуда, где мы видим его источник»²³⁷. «Именно пространственный магнетизм, – продолжает Шион, – сделал возможным классический звуковой кинематограф»²³⁸. В звуковых реалиях современного кинопроцесса, многоканальный звук и в особенности технология Dolby Atmos, подстраивающаяся под любое оборудование существенно дестабилизировали эффект пространственного магнетизма. Неизбежное увеличение количества звуковых событий, необходимых для реализации полноценного пространственного впечатления, привело к интегрированию в звуковое решение фильма мнимых звучаний, которые стали подчиняться не буквальному и не предполагаемому изобразительному ряду, а взаимодействовать с изображаемым на экране на семантическом уровне. Тем не менее, это не означает, что звук и вовсе отделился от

²³⁵ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело (пер. с англ.). СПб.: Сеанс, 2016. С. 293.

²³⁶ Там же.

²³⁷ Шион М. Звук: слушать, слышать, наблюдать / М. Шион; пер.с франц. И.Кушнаревой. 2-е изд. М.: Новое литературное обозрение, 2023. С. 201.

²³⁸ Там же.

изображения, скорее «магнитное поле», возникающее между ними, существенно ослабело.

В современных условиях, восприятие звукового пространства все более зависит от слухового опыта зрителя, поскольку мгновенная природа акта видения и слушания является именно тем, что заставляет иллюзию кино работать. Слушатель, привыкший к цифровому звуку высокой точности (Hi-Fi),²³⁹ все меньше уделяет ему осознанного внимания. Поэтому, имитированная звуковая реальность склонна восприниматься современным зрителем как абсолютная для конкретного фильма. Возможности личностного моделирования образов утрачиваются и звуковое пространство становится тщательно спланированным полем авторской художественной дефиниции. Как отмечает Е.А. Русинова: «Звуковое пространство неразрывно связано с персонажем, с особенностями образа киногероя, а также, если продолжить это направление мысли, и с личностью автора-режиссера, отражённой в создаваемом им художественном пространстве фильма»²⁴⁰.

Звуковое пространство документального фильма продолжительное время оставалось дискретным, опасаясь открытого проявления субъективной смоделированной реальности. Причина заключалась в инертности развития эстетики звуковой выразительности вопреки активно развивающимся технологиям пространственного звука. Причем, такие процессы можно подтвердить вполне естественными закономерностями, о которых весьма точно сказал звукооператор Я.Е. Харон: «<...> В кинематографе сперва предлагается некое новое техническое средство (нередко даже вне всякого касательства к искусству!), и лишь постепенно оно “осваивается”, втягиваясь в орбиту искусства, одновременно провоцируя и становление новой творческой профессии. Естественно, – продолжает Я.Е. Харон, что при этом неизбежен некий разрыв во времени: прежде чем освоить определенное средство выражения, прежде чем сделать его творческим средством, необходимо хотя бы элементарно разобраться в нем, выяснить его потенциальные

²³⁹ Англ. High Fidelity – высокая точность.

²⁴⁰ Русинова Е.А. Формирование звуковых пространств в кинематографе: дис ... доктора искусствоведения: 17.00.03 / Русинова Елена Анатольевна. М., 2021. С. 16.

возможности, научиться оперировать им – и как технической категорией, и как художественной»²⁴¹. Так и случилось с апробацией нового звукового пространства в эстетике документального фильма. Акт акустического конструктивизма отождествлялся с вымыслом, что в свою очередь представляло угрозу документальной достоверности. При этом, именно несостоятельность звукового пространства на художественном уровне удовлетворить восприятие современного зрителя, препятствовало столь динамичному развитию аудиовизуальных возможностей, как это происходило в игровых видах кинематографа.

Создание акустической среды в документальном фильме неизбежно требовало заимствовать из смежных аудиовизуальных искусств, устоявшиеся приемы работы над звуком. Речь идет, в частности, о технологии использовании амбисонической²⁴² записи звука, о звуковом дизайне с возможностями создания объектно-ориентированного звука (ОВА)²⁴³, а также интеграции способностей искусственного интеллекта редактировать звуковые события. Все перечисленные возможности в совокупности с многоканальными кинотеатральными системами звуковоспроизведения предоставили весь арсенал средств, для создания «звуковой перспективы», которую М. Шион сформулировал как «сверхполе»²⁴⁴. Лишенный этой перспективы ранее, пространственный звук словно демумифицировал документальную реальность из фиксированного факта в буквально разворачивающееся на экране событие, что оказало существенное влияние на повышение уровня зрительской саморефлексии.

3.2. Приемы звуковой выразительности в современном российском документальном кино

На протяжении тридцати лет с момента перехода кинематографа на цифровой звук, российская документалистика всячески отвергала и скептически относилась

²⁴¹ Харон Я. Из жизни звукооператора. М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1987. С. 74-75.

²⁴² Технология записи звука с использованием специальных микрофонов, дающих возможность передачи информации о трехмерности пространства.

²⁴³ Технология объектного аудио позволяет создавать более динамичные и настраиваемые звуковые ландшафты, где предоставляется возможность производить независимые манипуляции над каждым единичным звуковым объектом.

²⁴⁴ Под ним автор понимает звуки природы, городские шумы, музыку и все то, что может исходить из динамиков, расположенных за пределами экрана.

к использованию в своей практике всего спектра возможностей современных технологий звукорежиссуры. В работе с многоканальным, дискретным звуком авторы скорее пытались проецировать привычные принципы аналогового звучания на новые реалии, нежели старались обогатить звуковые решения своих фильмов современным арсеналом выразительных средств. Связано это было в первую очередь с кризисом доверия, где сверхреальный звук ставил под сомнение документальность аудиовизуального образа. Не случайно, в начале нынешнего века, документальный кинематограф переживал различные ответвления в виде «реального» и «горизонтального» кино, которые в своих манифестах имели схожие позиции относительно сведения на минимум звуковой выразительности, более подробно эти вопросы были затронуты в предыдущих главах.

Тем не менее, в нынешние дни, мы можем фиксировать как российский документальный кинематограф заходит на совершенно иной виток развития, где предъявляются высокие требования как к технической, так и к художественной стороне работы со звуком. Несмотря на то, что современное документальное кино только начинает демонстрировать и представлять себя, уже сейчас можно говорить о переосмыслении эстетики документальной фонографии, в рамках которой звуковые решения обретают свои очевидные признаки.

Хоть и не официально, но совершенно справедливо первым фильмом нового направления можно считать картину «Акварель» (реж. В. Косаковский, звукореж. А. Дударев, 2018), которая во многом определяет основные тенденции аудиовизуальной выразительности. Так, впервые в истории отечественной документалистики мы имеем пример реализации иммерсивного звучания в самом совершенном на данный момент формате звука Dolby Atmos. Благодаря интенсивному и объемному звучанию, возникает поглощающий и одновременно ужасающий эффект от изображения, запечатлённого с частотой в 96 кадров в секунду. Пользуясь возможностями многоканальной перезаписи на базе цифровой рабочей станции, звукорежиссер уделил огромное внимание фонам: здесь это не просто атмосфера – это настоящая симфония гипнотических звуков²⁴⁵. Только к

²⁴⁵ Материал раздела частично изложен в статье: Конева, М.Н. Концепция звуковой выразительности в

звнящему звуку трескающего на озере льда можно подбирать огромное количество эпитетов.

Также, с помощью звукового моделирования создан характер и темперамент главного героя, которым Косаковский избирает воду, как мощную, опасную и непредсказуемую, но при этом жизненно необходимую стихию. Вода у Косаковского живая: она то завораживает своим спокойствием, то будоражит активным действием. Через создаваемые звукозрительные образы режиссер стремится эмоционально погрузить зрителя в экранное-пространство, при этом выстраивая смысловые мосты к своему, авторскому видению. Уже из названия становится ясным отношение автора к своему центральному «персонажу» – чистота, прозрачность и в то же время буйство красок становятся ее главными характеристиками. Лейтмотив воды здесь ювелирно соткан из многообразия звуковых нюансов: стихия проявляется то яростно, то спокойно, то таинственно, то кристально прозрачно, но в любом тембре можно услышать ее величие и непокорность. Звук здесь целиком работает на главного героя и сам по себе становится поистине акварельным²⁴⁶. Такое звучание оказывается возможным благодаря сложному послойному редактированию различных звуковых компонентов, известному как звуковой дизайн. Стоит отметить, что звук воды как шум моря или океана представляет из себя одну из сложных фактур для воссоздания, поскольку требует задействовать огромное количество слоев. Как правило, нужный тембр можно получить только благодаря опоре на изобразительный ряд. В дальнейшем, разведение, полученного звучания в многоканальном формате, особенно в технологии Atmos, может привести к тому, что едва различные фазы звучания каждого из слоев станут заметны на слух и фактура буквально «рассыплется» на этапе перезаписи.

Помимо кропотливой работы с шумами, в звуковом решении присутствует нетривиальный для документалистики способ построения музыкальной драматургии, концептуально схожий с принципами функционирования музыки в

документальных фильмах В.А. Косаковского / М.Н. Конева // Вестник ВГИК, 2021. Т. 13, № 3(49). С. 82-94.

²⁴⁶ Там же.

рамках жанрового кинематографа. Используя напряженные, психоделические звучания струнных и духовых инструментов (хэви-метал в исполнении финской группы Aposalyptica) авторы превращают фильм то в настоящий боевик, то испытывают нервы зрителя на прочность, подобно триллеру²⁴⁷. Очевидно, что обработка музыкального материала на этапе перезаписи включала использование различных плагинов, привычных в работе над игровой картиной. Есть в фильме пример гибридной музыки: это эпизод, где спасатели вытаскивают провалившийся под лед автомобиль, на фоне которого звучит балалайка. При том, что сам инструмент был записан в полевых условиях, в финальной фонограмме фильма мы слышим ее звучание не в «соло», а под аккомпанемент, записанной в студии композитором и виолончелистом Эйккой Топпинен²⁴⁸. Достичь подобной цельности и убедительности звучания удалось благодаря использованию интеллектуальных плагинов, задействующих возможности нейросетей.

При всей плотности, выразительности и насыщенности звучания в фильме практически нет речи, кроме единично проскакивающих диегетических фраз. При этом, смысловая составляющая фильма, понятна без слов. Тем самым, работа звукорежиссера в этом фильме демонстрирует как оперируя акустическими знаками в виде шумов и музыки достигается коннотативный полисемантический аудиовизуальный образ. Подобный характер работы можно обозначить как *создание гиперреалистичного звукового ряда*.

Документальный фильм «Крест» (реж. С. Дебижев, звукореж. Е. Петроль, 2024) демонстрирует не менее насыщенную звуковую партитуру, для которой перезапись финальный фонограммы проводилась в формате восьмиканального звука. Основная идея фильма опирается на философские размышления о смыслах бытия. Концепция реализации звукового решения весьма успешно работает на звучащую фразу из уст монаха «мы смотрим на мир через мутное стекло», представляющую из себя сокращенную цитату апостола Павла²⁴⁹. При том, что

²⁴⁷ Там же.

²⁴⁸ Виолончелист и композитор, основатель группы Aposalyptica.

²⁴⁹ «Теперь мы видим, как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу; теперь я знаю отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан. А теперь пребывают сии три: Вера, Надежда, Любовь; но Любовь из них больше» (1 Кор. 13, 12).

изображение в фильме весьма конкретно и выразительно, звук добавляет многозначности визуальному ряду. Так, в картине практически отсутствуют соответствующие изображению фоновые звуки. Все звуковые атмосферы представляют из себя полифонические синтезированные фактуры, воплощенные благодаря звуковому дизайну. Привычное звуковое ощущение реальности замещается онтологическими категориями ее возможного осмысления. Так созвучно аудиовизуальному решению кадрам «Койяанискатци» Г. Реджио, противопоставляющих сбалансированный мир природы с выведенным из равновесия миром цивилизации, мы можем в замедленном темпе наблюдать антитезу мира духовного с миром повседневным. Медитативное погружение во многом обязано как музыке композитора В. Сологуба, так и работе звукорежиссера, который уделил большое внимание не только деталям, но и их тональному значению. В частности, в качестве лейтмотива используется гипнотический звон колокола, который своими низкочастотными вибрациями выходит за пространство визуального подчинения на уровень духовного осязания. Мелодичное звучание кадила, вплетенное в песнопения архимандрита Серафима Бит-Хариби на арамейском языке, провоцирует синестезию в виде ощущения аромата ладана. Акустически убедительно передано цифровое пространство нейрогенерированных кадров: полностью придуманный звук наполняет неодухотворенное изображение сакральными смыслами.

Другой тенденцией, противопоставляющей насыщенное в организации звуковое решение минимализму, можно выделить *принцип аскетичного построения звукового ряда*. Под ним стоит понимать намеренное упразднение количественных значений элементов акустической выразительности, а возможные звучания рассматриваются в качестве завуалированного приема дистанцированного авторского воздействия. Феноменальность актуальности подобного способа художественного повествования в условиях многоканальных технологий звукозаписи и звуковоспроизведения обусловлена перенасыщенностью современной акустической среды. Иммерсивный звук, захвативший кинематограф, не только уплотнил пространственное звуковое поле в фонограммах, но также

существенно увеличил динамический диапазон среднего уровня громкости. В подобных условиях эмоциональное впечатление, полученное от прослушивания кинофонограммы, особенно в условиях кинотеатрального пространства, утрачивает в себе детализацию единично значимых звуковых объектов. Осознавая подобное явление, режиссеры совместно со звукорежиссерами периодически прибегают к осознанному звукового минимализму. В киноискусстве эстетика минимализма склонна проявляться в намеренной попытке авторов различными приемами минимизировать и редуцировать киноповествование, в нашем случае это происходит с помощью основных выразительных средств звука: речи, музыки, шумовых фактур. Однако, это не означает, что минимализм противопоставляется многоканальному звучанию. На примере следующего фильма мы можем свидетельствовать, как аскетичное звуковое решение весьма органично раскрывает себя в формате Dolby Atmos. Так, звукорежиссер А. Дударев в совместном фильме с В. Косаковским «Гунда» (2020) избирают путь с помощью звука воплотить вдумчивое полуторачасовое созерцание над антопоморфизированными героями животного мира. Определяющим во многом фактором построения звукоряда явилась манера съемки: гиперкрупные планы в изображении с одной стороны создают эффект присутствия, с другой, – предоставляют возможность звукового детализирования²⁵⁰. На первый взгляд может показаться, что роль звука в «Гунде» проста: атмосфера и крупные планы по шумам, но на самом деле звуковое решение, в котором отсутствует речь и музыка берет на себя наисложнейшую задачу удержать с помощью выразительных звуковых деталей внимание зрителя.

Своеобразным звуковым лейтмотивом истории свиньи по кличке Гунда и ее поросят становятся издаваемые ею характерные отрывистые звуки. Здесь это целый, непонятный для нас, разговор матери со своими детьми. Но непонятный не значит не имеющий смысла. Через интонации их голосов, звукорежиссер совместно с автором пытаются обратиться к зрителю. При всей кажущейся на первый взгляд аскетичности, присутствуют в фонограмме фильма различные звуковые образы: на

²⁵⁰ Материал раздела частично изложен в статье: Конева, М.Н. Концепция звуковой выразительности в документальных фильмах В.А. Косаковского / М.Н. Конева // Вестник ВГИК. 2021. Т. 13, № 3(49). С. 82-94.

широкой стереофонической базе, словно, растворенная в атмосфере, звучит кукушка. Это птица, если верить мифологии, известный символ поверий и примет. Мы еще наблюдаем за беззаботной жизнью и познанием поросятами мира в семье Гунды, но уже невзначай начинаем слышать кукованье. Параллельно эпизодам из жизни Гунды и ее поросят, Косаковский вводит в контекст фильма кадры с коровами и курицами. Так, для птиц, которые никогда не ходили по траве, а содержались в клетках и помещениях, естественный природный мир – открытие. Каждый шаг, каждое соприкосновение с землей, каждый шорох травы слышен так, будто мы от героев находимся на расстоянии вытянутой руки. Намеренная детализация и укрупнение плановости звука работает на сокращение дистанции до героев в кадре: несмотря на то, что присутствия человека в этом фильме автор категорически не допускает, зрителю он разрешает подойти к животным настолько близко, насколько это возможно²⁵¹. История с коровами и вовсе поражает: бесконечное жужжание мух на фоне безмятежной взаимопомощи друг другу в виде постоянного отмахивания насекомых хвостом. Надоедливый, вредоносный крупноплановый звук насекомых раздражает зрителя, но так смиренно воспринимается животными. Природа и ее обитатели в фильме Косаковского первостепенны. Режиссер не пытается вызвать переживание к ним через речевой комментарий или через закадровую музыку, – автор избегает всяческого навязывания и оставляет зрителя наедине с героями фильма²⁵². Говоря о своем фильме в контексте кинематографа в целом, режиссер уверенно заявляет: «Сейчас у фильмов очень быстрый монтаж, смена кадра каждые две секунды. А я сделал классический фильм с длинными планами, очень медленным монтажом – и дал возможность зрителю самому наблюдать и делать выводы. Поэтому я убрал закадровый текст и даже музыку. Я не показал ни бойню, ни жестокое обращение со свиньями, а обратил внимание на животных как они есть, на их сущность, переживания и страдания»²⁵³.

²⁵¹ Там же.

²⁵² Там же.

²⁵³ Загвоздкина К. Документалист Виктор Косаковский – про животных и людей // Кинорепортер: // URL.: <https://kinoreporter.ru/dokumentalist-viktor-kosakovskij-pro-zhivotnyh-i-ljudej/> (дата обращения: 17.09.2024).

Не менее интересным примером звукового аскетизма может послужить звуковое решение фильма «Аустерлиц» (реж. С. Лозница, звукореж. В. Головницкий, 2016). Вдохновившись идеей эфемерности человеческих воспоминаний, режиссер методом длительного наблюдения снимает неуместное поведение современников-посетителей бывших нацистских лагерей в Дахау и Заксенхаузене, ныне являющихся музейно-мемориальными комплексами под открытым небом. Работая со статичным визуальным рядом, автор ищет внутрикадровые акценты. Придерживаясь зрительного реализма с использованием черно-белого изображения, режиссер создает пространство, в котором документально звучащим фактурам предоставляется возможность выйти за рамки обозначенных границ кадра. Причем сверхзадачей автор ставит не просто вовлечение зрителя в экранный континуум, он ищет способ столкнуть в авторском измерении прошлое и настоящее в едином моменте времени. Избирая этой точкой пересечения звук, В.И. Головницкий создает селективный, минималистичный звукоряд, который становится знаком максимального внутреннего напряжения. Картина начинается с кадра, выстроенного из-за деревьев поодаль от входа в концлагерь-музей, где безмятежное летнее птичье пение сменяется шумом внезапных порывов ветра. Звукорежиссер с первых минут задает состояние тревожного предчувствия. Шелест листьев в дальнейшем теряет свою природную фактурность и начинает звучать на протяжении всего фильма как белый шум²⁵⁴. Интересует ли автора этот звук как физическое явление хаотических колебаний, или привлекает образ «голосов умерших» – сказать однозначно сложно, но трудно отрицать то, что этот звук работает как метафорический образ. Материальное и духовное в данном случае максимально сближаются. С этого же первого кадра В.И. Головницкий вводит в звуковую партитуру повторяющийся, отстранённый стук, который становится шумовым лейтмотивом всего фильма. Это звучание настолько визуально отсутствует, насколько отстраненным воспринимается мышление туристов, праздно разгуливающих, жующих, смеющихся, что-то насвистывающих на бывшем месте нацистского лагеря смерти. На протяжении

²⁵⁴ Белый шум в визуальном представлении органично перекликается с эстетикой черно-белого кадра.

всего фильма раздаются десятки, сотни акцентированно звучащих щелчков камер фотоаппаратов и смартфонов. Подобная звуковая детализация свидетельствует о намеренном изменении звуковой плановости, с целью подчеркнуть семантическую значимость акустических объектов. Автор пристально наблюдает, как люди делают снимки на фоне трагично известного лозунга «Arbeit macht frei»²⁵⁵, столбов-виселиц, печей крематория и т.д. Один посетитель ради эффектного кадра имитирует позу расстрелянного, встав вплотную к столбу. Привычный синхронный звук затвора фотоаппарата с автофокусировкой становится мощным смысловым контрапунктом: там, где уместно было бы почтить память жертв молчанием, мы видим неуместное, порой кощунственное поведение посетителей и слышим настоящий звуковой хаос. Убедительно подбирая документально-звучащие фактуры, В.И. Головницкий создает четко организованную структуру беспорядочных звучаний, тем самым подчеркивая стихийность подобного рода поведения. Вторгаются в повествование и обрывки рассказов экскурсоводов. Лозница без лишней эмоциональности дает пояснительный перевод в субтитрах: «Тела хранились в морге, а затем их притаскивали сюда. Заключенные отвечали за сжигание тел других заключенных. Эти печи были установлены в 1942 году, заменив другие, построенные в промышленном дворе в 1940-м. Каждая печь могла сжигать до шести тел одновременно». <...> «Здесь проходили заключенные. Вначале здесь не было крематория, а тела отправлялись на кремацию в Берлин. Здесь даже проводились вскрытия, тела вскрывались, а затем сшивались обратно». Из подобных довольно натуралистически сформулированных комментариев мы начинаем понимать, что современное общество больше привлекают вопросы, *как* все происходило, а *что* – уже начинает терять свой глубокий смысл. С аудиальной точки зрения, удивительно, насколько легко экскурсоводы рассказывают о трагических событиях в рутине своей работы: их речь заученно суха и индифферентна. Подобного рода интонации еще сильнее обостряют драматургический конфликт: страшнее бессознательности посетителей

²⁵⁵ В переводе с немецкого – «Труд освобождает».

оказывается обыденное равнодушие экскурсоводов. В отличие от безучастных гидов, сами туристы чрезвычайно увлечены увиденным: их интересует каждая щель, каждый барак, каждый ров, они пристально вглядываются в черные печи крематориев, стоят в очереди, чтобы рассмотреть тот или иной «экспонат», а зрители, в свою очередь, через камеру всматриваются в их абсолютно пустые, ничего не выражающие лица. Впрочем, это всматривание возникает в большой степени благодаря организованному В.И. Головницким процессу вслушивания: неестественная реверберация, словно образ «дыхания смерти», приковывает внимание к лицам на киноэкране. Вместе с тем, в фильме есть только одна сцена, где можно поймать осознанный взгляд двух женщин из всей толпы. В звучащей атмосфере этого «озарения» едва уловимо, но предельно точно прослушивается «потустороннее» звучание: смикшированный белый шум с замедленными гудящими звуками из прошлого на фоне внутрикадрового времени настоящего. Это сцена смонтирована по принципу косой склейки с последующим звучанием колоколов, однако, в кадре они не появятся, оставшись закадровым благовестом. В этом эпизоде особенно ярко проявляется как в тандеме творческой работы режиссер-звукорежиссер полисемантически сочетаются аскетичный визуальный ряд «жизни врасплох» с интегрированными в диегезис звучаниями. «Мы этот кадр сделали в самый первый день съёмок, мы просто камеру тестировали. Я потом долго стоял в этом месте, и искал, и ждал, чтобы такой же кадр снять, – непрерывная длительная съемка, в которой проходит по одному человеку, и каждый попадает в эту крупность и подхватывает эту эмоцию, – и не удалось. Специально – не удалось»²⁵⁶. Присутствует в звуковой партитуре прием перемены событийных звуков атмосферными и наоборот. Такой способ используется преимущественно для создания звуковой перспективы у скованного границами предкамерного события изобразительного кадра. Бесконечные людские шаги по гравию постепенно теряют детализированность и начинают восприниматься как звук копания земли. Также, на протяжении всего фильма в атмосферных фонах

²⁵⁶ Гусев А. Сергей Лозница: «Мы ничего не преодолели» // Сеанс. 2016 // URL: <https://seance.ru/articles/austerlitz-interview/> (дата обращения 02.10.2024).

угадывается стрекотание сорок. Подобный факт использования звука, неподтвержденного буквальным присутствием птицы в кадре, может свидетельствовать о возможности семантической трактовки этого звучания как элемента звуковой атмосферы. Можно предположить, что сорока как мифологический образ насмешницы интересует автора больше, чем просто птица, звучащая на фоне теплого летнего дня.

Фильм завершается чьим-то неуместным смешком и невнятным веселым напевом на опустевшем плане ворот с надписью «Arbeit macht frei». Шлейф авторской тревожности оставляет основной шумовой лейтмотив в виде визуально латентного стука на финальных титрах фильма: словно эхо прошлого, не замолкающее в контексте настоящего²⁵⁷.

Следующим, активно проявляющимся методом современной фонографии документального фильма становится *активное интегрирование звукового дизайна* в звуковую партитуру. Причем этот прием может проявляться либо репрезентативными, либо абстрактными формами.

Семантическая составляющая термина «саунд-дизайн» в кинематографе имеет весьма неоднозначные определения. Среди мировых практиков в области звукорежиссуры до сих пор нет единого мнения, является ли дизайн звука результатом уникальной композиторской деятельности или понимается как творческий процесс звуковой компиляции, или вовсе выходит за границы точечных звуковых эффектов в сторону создания особой иммерсивной акустической оболочки. Подобная многозначность обусловлена тем, что звуковой дизайн, на протяжении эволюции средств звуковой выразительности, вбирал в себя различные творческие аспекты работы со звуком, направленные на сохранение акустической иллюзии в звукозрительной перспективе фильма.

Пройдя путь от звуковых эффектов, реализованных с помощью монтажа в «Кинг-Конге» (реж. М. Купер, Э. Шодсак, звук. эффекты М. Спивак, 1933), до специально написанных звуков к фильму «Звездные войны. Эпизод IV: Новая

²⁵⁷ Материал раздела частично изложен в статье: Конева М.Н. Интонация автора в экранном образе реальности // Вестник ВГИК, 2023. Т.15, № 4 (58). С. 36-48.

надежда»²⁵⁸ (реж. Д. Лукас, звук. эффекты Б. Берт, 1977), понятие «саунд-дизайн» вводится в кинематографический дискурс звукорежиссером У. Мерчем, предложившим подобную формулировку для указания в титрах сделанной им работы²⁵⁹ в фильме «Апокалипсис сегодня» (реж. Ф. Коппола, 1979). В последующем, как отмечают киноведы, концепция, которую изначально закладывал У. Мерч, изменилась под влиянием эстетики Нового Голливуда. Так, американский исследователь У. Уиттингтон объясняет: «По мере популяризации этот термин быстро расширял свое значение и метод. Однако <...>, – продолжает автор, – для популярных критиков это понятие было достаточно широким, чтобы охватить любой аспект построения звука и его общее влияние на кинозрителей. Также оно стало обозначением должности, поскольку звукооператоры, монтажеры звука, специалисты микширования присвоили себе термин “саунд-дизайнер” или были названы таковыми в популярной прессе. <...> Позднее, – резюмирует Уиттингтон, – изменение в применении термина “звуковой дизайн” расширило его значение, включив в него конкретный дизайн звуковых эффектов, а также общий дизайн саундтрека к фильму, который включает размещение звука в кинотеатральном пространстве, как первоначально это задумывал У. Мерч»²⁶⁰. В отечественном киноведении характеристику термину дает звукорежиссер А. Деникин: «звуковой дизайн позволяет получать то, что западные специалисты предпочитают называть “гиперреалистичный звук”. Это особое качество, когда при сохранении достоверности основных компонентов звуковой дорожки, звук максимально эффектен, шумы выразительнее, чем в жизни <...>»²⁶¹. При этом, роль звукового дизайнера А. Деникин квалифицирует следующим образом: «В соответствии с режиссером и композитором он формирует драматургически обоснованные звуковые акценты, звукошумовые лейтмотивы, конструирует звуковые мизансцены, записывает звуковые фоны, шумы и специальные звуковые

²⁵⁸ Б. Берт придумал и реализовал звуки фантастических объектов, не имеющих аналогов в реальности.

²⁵⁹ У. Мерч организовал звуковую инсталляцию в квадрафонической системе воспроизведения звука.

²⁶⁰ Whittington U. Sound Design in New Hollywood Cinema // Academia.edu. // URL: https://www.academia.edu/12385974/Sound_Design_Sound_Design_in_New_Hollywood_Cinema (дата обращения 21.01.2024).

²⁶¹ Деникин А.А. К вопросу о специфике звукового дизайна кино // Медиамузыкальный блог. 23.04.2014. // URL: <http://blog.mediamusic-journal.com/?p=99> (дата обращения 21.01.2024).

эффекты, а затем, сообразуясь с изображением, размещает их в звуковой перспективе кинофильма <...>»²⁶².

Обобщая предложенные определения, можно отметить, что саунд-дизайн априори демонстрирует уникальность и оригинальность звучащих объектов, вне зависимости от способа с помощью которого они создаются. Более того, предлагая зрителю получить новый акустический опыт, звуковые дизайнеры существенно расширяют привычное функционирование элементов фонограммы, стирая границы между традиционной идентификацией музыки, речи и шумов.

Не случайно, звуковой дизайн в документальном фильме стал проявлять себя в условиях цифровых рабочих станций, пространственного звучания, компьютерно-музыкальных технологий и современных тенденций в киноповествовании, в частности, связанных с совершенствованием киносъёмочных камер. Так, например, визуальной основой для документальной картины «Гимн великому городу» (реж. А. Ефимов, С. Дебижев, звукореж. А. Ананьев, Ю. Щербаков, 2015) послужили кадры съёмки современного Санкт-Петербурга. Название фильма абсолютно точно определяет его содержание и интонацию. В картине можно увидеть как самые парадные места города: Эрмитаж, Невский проспект, Александро-Невскую лавру, Петропавловскую крепость, крейсер «Аврора» и др., так и заглянуть за кулисы Михайловского театра, зайти в дворы-колодцы, познакомиться с работой хранителя курантов главных часов Петербурга и даже увидеть крупным планом механизм разводки мостов.

Стилистику созданного звукового решения во многом определил изобразительный ряд, реализованный с использованием самых последних технических достижений в области изображения. В картине достаточно много интервальной покадровой съёмки, ускоренной на монтаже. При этом в фонограмме звучит полностью смоделированная атмосфера и лишь некоторые шумовые детали в виде знаковых объектов (полуденный выстрел с Петропавловской крепости, плеск волн, залпы фейерверка в честь праздника «Алые паруса», колокола, театральный

²⁶² Деникин А.А. Звуковой дизайн в кинематографе и мультимедиа: Учебное пособие. М.: ГИТР, 2012. С. 10.

звонок и др.) акцентировано смикшированы в общую звуковую материю. В звучании присутствуют различные эпичные звуковые эффекты или как их еще называют трейлерные звуки. В начале повествования они презентуют название фильма, а в последствии подчеркивают монтажные переходы и внутрикадровые детали, характеризующие величие и монументальность архитектурных сооружений. Много в фильме немотивированной музыки, которая «вытекает» как бы из атмосферных фонов профильмического пространства. Здесь мы можем видеть наглядное подчинение изобразительного ряда звуковому: весь монтажный рисунок строится на темпоритме музыкального материала. В некоторых эпизодах фильма музыка становится внутрикадровой: мы видим скрипачей оркестра, органиста и карильон Петропавловского собора. По способу создания присутствуют как специально написанные для фильма композиции²⁶³ так и заимствованные из классического материала произведения И.С. Баха и П.И. Чайковского. Главным звучащим лейтмотивом всего фильма становятся звуки механизма часов на башне Петропавловской крепости. В изображении мы видим мастера, регулярно заводящего часы с помощью специального рычага, крупные планы вращающихся барабанов, шестеренок, колки толкающие клавиши и слышим в свою очередь целую фантазийную симфонию: тонально-метрические модуляции шумов, реализуемые благодаря саунд-дизайну, организуют звучание в мелодические интервалы, подобно музыкальному интонированию. Выразительная значимость подобного приема демонстрирует смысловую «реабилитацию» механических звуков: в характере фактурной монументальности многоголосного образа, то и дело проявляются сказочные мотивы.

Важно заметить, что в фильме отсутствует речь, но звуковой образ подобран так точно и выразительно, что смысл, который хотел донести автор, не нуждается в словесном подтверждении.

Присутствуют в фильме эпизоды, реализованные в весьма экспериментальной форме. Так, например, реальные будни города с помощью

²⁶³ Над музыкой к фильму работали композиторы В. Сологуб и А. Карпов.

съемки в стиле «Tilt-shift»²⁶⁴ упрощаются до кукольных масштабов. Весьма органично изобразительному ряду, мы слышим стилизованную под сказку шумомузыкальную атмосферу. Подобно звуковой эстетике из компьютерных игр предстает нам то безостановочное движение по скоростному диаметру, то реверсивный монтаж сквозь кадры дорожных заторов города. Полностью смоделированный звук создает иммерсивный эффект. Есть в фильме и космические звучания в виде фонов, сопровождающие графические кадры из телескопа Пулковской обсерватории. Звук выходит за рамки земного пространства и обретает философские интонации.

Настоящий аудиовизуальный калейдоскоп можно наблюдать в эпизоде ремонта дорог: многомерная композиция с использованием отражений в изображении сформировала весьма футуристический аудиоряд. Так на кадрах с тяжелой «артиллерией» дорожных фрезеров, асфальтоукладчиков и грейдеров мы слышим синтезированную композицию в стиле «индастриал»²⁶⁵. В фильме практически отсутствуют синхронные шумы, даже в эпизодах, где они мотивированы изобразительным рядом, с их задачей справляется шумомузыкальная атмосфера. Так, например, Крещенское купание в проруби наполнено синтетическими фонами с акцентами в виде звучащих колокольчиков, придающих статус волшебного преобразования людей, участвующих в действии. Подобного рода семидиегитические звучания, можно услышать в виде звуковых эпитетов, которые подчеркивают блики солнечных лучей, «оживляют» фигурки часов Эрмитажа и передают ледяную прочность застывших вод Невы.

Наравне с искусственно созданными звучаниями есть и уникальные профильмическому пространству атмосферы. В частности, репетиция труппы и оркестра театра перед началом балета «Лебединое озеро», переговоры капитанов за штурвалом прогулочных кораблей сопровождаются достоверными звуковыми фактурами. Органично воспринимаемая имплементация синтетического материала в акустическое подобие повседневной реальности демонстрирует практическую

²⁶⁴ В переводе с англ. «сдвиг наклона».

²⁶⁵ От англ. «industrial» – промышленный. Музыкальный жанр, в котором в качестве музыкальных инструментов задействуются звуки промышленной техники.

состоятельность работы над звуком, схожими методами, принятыми в игровых видах кино.

Стоит также обратить внимание на звуковой монтаж. В фильме можно наблюдать элементы коллажного²⁶⁶ построения звукоряда. В частности, в эпизоде появления «Алых парусов» в акватории Невы на ускоренное с помощью монтажа изображение, сопровождающееся инструментальным исполнением аранжированной композиции Д. Хьюсона «Escelsior», поэтапно накладывается синтезированный атмосферный гул, обработанные звуки человеческих голосов, свистящие залпы ускоренного фейерверка, которые достигнув своего кульминационного звучания, поэтапно растворяются в музыке, завершающейся пароходным гудком. Помимо полифонически сложного наполнения каждого конкретного эпизода, в фильме весьма четко выстроена мелодическая линия, представляющая из себя незатихающую пульсацию города. Ритм, схожий с биением сердца, то угадывается в звуке часовых механизмов, то в стуке трамвайных колес, а то и вовсе в звуке не подтвержденных изображением капель, стекающих с опор моста. Выверенный метрический рисунок звуковых переходов, тембральная убедительность звучащих фактур воплощают характер и настроение города, который «живет» круглый год, независимо от времени суток.

Не менее интересным с точки зрения использования звукового дизайна является короткометражная документальная картина «Выход» (реж. М. Арбугаев, Е. Арбугаева, звукореж. А. Душина, 2022). Фильм представляет из себя наблюдение за биологом, исследующим самое большое лежбище моржей на планете, находящиеся в Чукотском крае. Поскольку территориальная изолированность места и суровые условия побережья Северно-Ледовитого океана сделали невозможным присутствие звукорежиссера в составе съемочной группы, картина полностью состоит из воссозданного звука. В частности, все синхронные шумы профильмической реальности записаны в студийных условиях²⁶⁷. Тем не менее их органичное интегрирование в звуковой контекст фильма не вызывает сомнения в

²⁶⁶ Под коллажным способом работы со звуком в кинематографе следует понимать прием единовременного звучания стилистически различных шумомузыкальных фактур в пределах одного монтажного эпизода.

²⁶⁷ Над записью синхронных шумов работал И. Савельев.

их истинной принадлежности документальному кадру. В интерьерных звучаниях, мы слышим отчетливые шаги по скрипучему деревянному полу хлипкого домика, перелистывание страниц, бытовые детали и многое другое. Пространственно-временная коррекция на этапе перезаписи позволила достигнуть безусловной убедительности в принадлежности репрезентированного звука диегетическому пространству.

Живописно-мрачные пейзажи побережья также наполнены различными звуковыми фактурами. Главным звучащим лейтмотивом фильма, не стихающим на протяжении всего повествования, становится смикшированный шум воды со свистом блуждающего ветра. Характер этих звуков полностью передает темперамент северной природы. В прологе фильма звукорежиссер репрезентирует пространство через намеренное изменение плановости звучаний. Подобно фонограмме игрового фильма, через мощные звуки стихии мы отчетливо слышим детализированные звуки, связанные с героем фильма. Таким образом аскетичный по своей композиции визуальный ряд, преобразуется благодаря воссозданному звуковому ландшафту²⁶⁸.

Далее неспешное, созерцательное повествование сменяет вектор в сторону жанровости: ничего не видя на кадрах черного экрана зритель начинает слышать пугающие, не стимулирующие никакой визуализации звуки. Подобно нагнетающим чувство страха аудиоприемам из фильмов ужасов, стихийно нарастающие звучания поглощают все фоновые звуки и наконец обретают свой визуальный источник. Звуки сотен тысяч оказавшихся на суши моржей представляют из себя отдельный акустически воссозданный микрокосм, чьи герои антропоморфируются с помощью звукоподражания. На протяжении дальнейшего повествования мы слышим разные интонации этих животных: вот они рычат, пытаясь защититься друг от друга клыками; вот встревоженно вопрошают, испугавшись резких звуков; вот страдальчески стонут от истощения. Целые коммуникативные эпизоды можно различить в тембрах этих животных, борющихся

²⁶⁸ Отечественный эквивалент термина «soundscape», введенный Р. Шейфером и позднее конкретизированный П. Родавэй.

за выживание в условиях паники и давки. Звуки моржей еще долгое время будут побуждать к экзистенциональной рефлексии, органично оставаясь при этом частью звукового пространства.

В фильме отсутствует закадровый текст, единственное, что мы можем услышать в качестве привычного речевого компонента – это короткие элементы диетического повествования. Они реализованы за счет периодической записи своих наблюдений биологом на диктофон. Также, внутрикадрово в фильме прозвучит случайно вырвавшаяся из уст главного героя фраза «По очереди!». Риторически адресованная моржам реплика – это единичное проявление эмоций биолога Максима.

Несмотря на то, что просмотр фильма преподносит много душевных волнений, в звуковой партитуре отсутствует музыка. Весь драматизм происходящего завуалирован в звуках среды. Здесь мы можем наблюдать, как семантическая функция документально звучащих шумов смещается в категорию художественно-эмоционального влияния. По сути, с помощью звуковой реконструкции, авторам удалось добавить в кинонаблюдение особое субъективное измерение, в котором аудиовизуальный образ приводит к возможности философского переосмысления глобальных проблем, померкших в меркантильности бытия.

В большинстве вышеупомянутых фильмов, можно проследить еще одну актуальную тенденцию исследуемого периода это *минимизация речевой составляющей*. Осознанный метод бессловесного повествования есть следствие шумомузыкального усложнения звуковой партитуры, когда художественный фокус сконцентрирован на задаче вызвать более глубокий эмоциональный отклик. Отсутствие звучащей на экране речи создает пространство для интерпретации, масштабы которого определяются индивидуальным уровнем саморефлексии. Французский философ Ж. Батай потенциал молчания видел, как инстанцию в разделении опыта посредством возможности драматизировать: «речь ничто, разве лишь средство, но как средство она будет препятствием; не суть важна речь о ветре,

важен сам ветер»²⁶⁹. Отказываясь от всякого вида звучащего слова, современное документальное кино обретает возможность выйти за пределы парадигмы репрезентации. Такой подход позволяет создать принципиально иную документальную эстетику, где доминирующим становится не вербальное высказывание, а сложноорганизованное звуковое пространство, выполняющее одновременно нарративную, эмоциональную и символическую функции.

Обозначенные тенденции в этой работе представляют из себя наиболее яркие методы работы над звуком, которые получили практическое подтверждение в документальных картинах нового витка развития отечественной документалистики. Тем не менее, справедливо отмечает И. Вигдорчик, что «звукорежиссер должен стремиться в звуковом решении найти такие грани, где любые звучания использовались бы с наибольшей выразительностью»²⁷⁰, а это не минуемо способствует активному поиску и формированию новых аудиовизуальных образов, успешная реализации которых лежит в умении находить верный баланс между художественными целями автора и техническими возможностями современной фонографии.

3.3. Творческий подход к использованию многоканального звука в документальной фонографии.

Значимое достижение в области звукозаписи второй половины 1950-х годов, ознаменованное появлением магнитной ленты, позволило начать эпоху вытеснения финального микса в формате моно, а в последствии и стереозвука многоканальными фонограммами. Так, в отечественном документальном кино объемный звук впервые заявил о себе еще в 1958 году в фильме «Широка страна моя...» (реж. Р. Кармен, звукоопер. К. Бек-Назаров)²⁷¹. Однако, технология не

²⁶⁹ Батай Ж. Внутренний опыт. СПб.: Аxiоma; Мифрил, 1997. С. 34.

²⁷⁰ Вигдорчик И. В. Кино! Как много в этом звуке... Записки звукорежиссера. СПб: Реноме, 2013. С. 120.

²⁷¹ Более подробно см. главу 2.

получила дальнейшего использования по причине сложности практической реализации и дороговизны ресурсов, которые необходимо было задействовать.

Попытка создать двухмерное звуковое поле с возможностью перемещения звуков по осям «X» и «Y»²⁷² проявила себя более эффективно в игровых²⁷³ видах американского кинематографа и именно благодаря этому условно объемное звучание продолжительное время ассоциировалось с вымышленной реальностью. Многоканальный звук оказывал существенное влияние на организацию звукового решения, которая происходила на новом уровне: число задействованных каналов оказывало прямо пропорциональную зависимость на количество используемых звуков. Как следствие, в звуковой партитуре появлялись сложные шумомузыкальные ландшафты, полученные путем синтезирования звучаний из более простых исходных материалов.

С появлением технологии Dolby Atmos в 2012 году, добавляется не только еще одно измерение по оси «Z», именуемое высотой, в частности конфигурация 7.1 трансформируется в 7.1.2²⁷⁴, но также каждому звуку в финальном миксе присваиваются координаты в виртуальном пространстве (по осям «X», «Y», «Z»). Ко всему прочему, в зависимости от драматургии кадра положение того или иного звука может меняться с течением времени (шумы, музыка) или оставаться статичным (например, закадровый текст). Преследуя цель выйти за диегетические рамки профильмического пространства, объемный и трехмерный звук получает возможность автономного существования относительно изображения: порой лишь отталкиваясь от визуального ряда, звук провоцирует такие концепции когнитивных процессов как мультисенсорная интеграция²⁷⁵, явление синестезии²⁷⁶ и постдиктивное восприятие²⁷⁷. Не случайно, в качестве примеров ранее, были

²⁷² Наиболее распространенный формат Surround Sound в конфигурации 5.1. или 7.1.

²⁷³ Первым фильмом с эффектом многоканального звучания принято считать анимационную картину «Фантазия» (1940), а последующие эксперименты демонстрируют картины «Звездные войны» (1977) и «Близкие контакты третьей степени» (1977).

²⁷⁴ 7 громкоговорителей, один сабвуфер и два громкоговорителя расположенные на потолке, либо направленные в потолок.

²⁷⁵ Процесс, позволяющий комбинировать информацию из разных сенсорных систем человека.

²⁷⁶ Процесс, при котором стимуляция одного сенсорного канала вызывает автоматическую и непроизвольную реакцию в другом канале.

²⁷⁷ Термин, который используется для описания явления, при котором новый стимул изменяет восприятие увиденного или услышанного человека в прошлом.

приведены случаи, когда синтезированные фоны зачастую создавали больше аудиовизуальной убедительности, чем это сделали бы предполагаемые естественные атмосферы²⁷⁸; благодаря моделированию сложных звуковых фактур, источник обретал прозрачность и цвет²⁷⁹; семидиегитические звучания передавали ощущение температуры и наделяли визуальные события волшебными свойствами²⁸⁰; а ожидание звука работало сильнее, чем его наличие²⁸¹.

С физической точки зрения пространственного звука не существует, однако благодаря человеческой слуховой системе, которая может улавливать разницу в громкости, в искажении тембра и в фазовом сдвиге мы можем говорить о бинауральном эффекте. Алгоритмы Dolby Atmos задействуют математическую функцию²⁸², которая описывает то, как изменяются детерминанты звука по пути от источника к каждому уху. Так, звук в кино становится еще более эфемерным и одновременно конкретным.

С художественной стороны восприятия, пространственный звук кажется нам более реалистичным и убедительным. Действительно, распределение звука по фронтальным каналам добавляет разборчивости, музыка обретает необходимую ей пространственность, каналы окружения наполняют фоны различных акустических пространств. Е.А. Русинова заключает, что «современные многоканальные звуковые технологии вплотную приблизились к исполнению мечты Эйзенштейна о “втягивании” зрителя в экранное пространство и “слиянии” его с художественным творением»²⁸³. В конечном счете, жанровые произведения игрового кинематографа обрели благодаря такому звуку ощутимый эффект «погружения». Концептуально сложилось, что в звуковых решениях игровых картин в каналы окружения обычно отправляют только реверберацию и звуковые атмосферы, но весьма интересно, что при нарушении маршрутизации фонограмм

²⁷⁸ Например, фоны в фильме *Крест*» (реж. С. Дебижев, звукореж.Е. Петроль, 2024).

²⁷⁹ Например, фактура воды в фильме *«Акварель»* (реж. В. Косаковский, звукореж. А. Дударев, 2018).

²⁸⁰ Например, дизайн звуков в фильме *«Гимн великому городу»* (реж. А. Ефимов, С. Дебижев, звукореж. А. Ананьев, Ю. Щербаков, 2015).

²⁸¹ Например, звуковой аскетизм в фильме *«Гунда»* (реж. В. Косаковский, звукореж. А. Дударев, 2020).

²⁸² HTTF-функция, от англ. head-related transfer function, что означает «передаточная функция головы».

²⁸³ Русинова Е.А. Формирование звуковых пространств в кинематографе: дис ... доктора искусствоведения: 17.00.03 / Русинова Елена Анатольевна. М., 2021. С. 222.

во время перезаписи, возможно добиться документального эффекта. Так случилось в игровой картине «Roma» (реж. А. Куарон, звукореж. Х.А. Гарсиа, К. Хениган, С. Льевский, 2018), в фонограмме каналов окружения которой можно услышать синхронные шумы и даже голоса людей, и именно этот весьма смелый прием, добавляет картине эффект документальности, хотя она таковой не является.

Широкое использование многоканального звука стало неотъемлемой частью современного аудиовизуального искусства, и российский документальный кинопроцесс, хотя и с задержкой, но не минуемо откликнулся на современные тенденции в области звуковой выразительности. На примерах ранее рассмотренных звуковых решений исследуемого периода, мы можем констатировать насколько более экспрессивной, детализированной и объемной становится акустическая реальность документального материала.

При этом творческий подход к использованию многоканального звука в документальной фонографии может принимать различные формы. Как уже отмечалось, звукорежиссер перезаписи может экспериментировать с размещением звуков в пространстве для создания уникальных эффектов: использовать каналы окружения как полноценные смысловые каналы. Организация звуковых ландшафтов согласно музыкальной, а не изобразительной композиции, позволяет более тонко акцентировать внимание на эмоциональных деталях. Многоканальный звук позволяет тонально значимые звуковые объекты сделать более мелодичными и разборчивыми. Если в документальном фильме предполагается задействовать архивные материалы как часть художественного контекста, то использование абстрактного звукового дизайна²⁸⁴ может убедительно сработать как проявление авторской рефлексии. При этом в отличие от звучания готовых фактур в стереоформате, многоканальный звук способен дистанцироваться от временных индексов изображения, тем самым создавая более органичный эффект восприятия. Работа с музыкальным материалом в пространственных форматах, позволяет как более тонко вмикшировать его в общую звуковую материю, так и иллюзорно интегрировать зрителя в сценическое пространство, что особенно интересно может

²⁸⁴ Под ним стоит понимать реализацию звуковых фактур, не имеющих эквивалента в реальности.

проявить себя в картинах, где музыки отводится главная драматургическая роль. Плавное панорамирование фоновых фактур позволяет более тонко делать переход между различными акустическими средами. В конечном счете перезапись в пространственных форматах позволяет еще больше отвлечь внимание зрителя от факта присутствия звука как такового и устремить перцепцию чувств в сторону образности. Подобная концепция особенно успешно позволяет уравновесить медитативные формы повествования, где всматривание в порой статичный визуальный ряд происходит более адаптивно благодаря внутренней звуковой динамики.

Заключение

Целью диссертационного исследования было изучение особенностей звуковых решений в современном российском документальном фильме. Проведенный анализ позволил выявить, что в первой четверти XXI века эволюция звукового языка документального кино обусловлена не только внедрением цифровых технологий, но и осознанной художественной позицией авторов, их концептуальным подходом к работе со звуковой материей. В ходе исследования были изучены следующие ключевые особенности: влияние творческой позиции автора на отбор технологических средств звукорежиссером, специфика реализации художественного замысла через архитектуру звукового решения, а также преобразующее воздействие авторской интерпретации действительности на формирование профонографической реальности.

В ходе научной работы были решены следующие задачи:

1. Были выделены ключевые этапы развития звуковых решений в отечественной кинодокументалистике – от ранних экспериментов до современных тенденций, таких как иммерсивный звук и возможности звукового дизайна. В рамках исследования был проведен анализ того, какое влияние оказывали те или иные приемы звуковой выразительности на реализацию художественного образа.
2. Были проанализированы особенности использования музыки, речи, шумов, выявлены их основные функции в архитектонике звуковой партитуры в разные периоды развития отечественного документального фильма.
3. Сформулировано значение кинематографической тишины как важного акустического приема, который играет особую роль в создании баланса между реальностью и ее художественной интерпретацией.
4. Анализ звуковых решений в фильмах различных авторов, позволил выявить уникальные стилистические тенденции, которые формируются в процессе творческого взаимодействия звукорежиссера с тем или иным режиссером.
5. В результате анализа и систематизации наиболее экспрессивных и новаторских звуковых решений определены современные тренды звуковой

выразительности.

6. Определены характерные особенности творческой практики звукорежиссеров, рассмотренные в аспекте интегрирования возможностей цифровых технологий звукорежиссуры для реализации художественного замысла автора в современном российском документальном фильме.

В результате проведенного исследования полученные выводы можно структурировать по главам:

1. В первой главе, посвященной формированию звуковых выразительных средств в документальном фильме, автор приходит к выводу, что развитие звуковой выразительности происходило вопреки ряду ограничений: техническому несовершенству оборудования, идеологическому давлению, а также культурным и технологическим трендам эпохи. Однако эти ограничения не только не подавили творческий поиск, но и стали катализатором для появления новых звуковых решений. Благодаря авторскому видению, звуковые средства выразительности развивались, адаптируясь к условиям и превращая технические и идеологические ограничения в инструменты художественного осмысления документальной действительности.

Кроме того, новые приемы фонографии определили способность звуковых элементов взаимодействовать с изображением на более глубоком и демократичном уровне, достигаемом за счет соблюдения индексально-художественного баланса. Этот баланс предполагает творческую организацию изобразительных и звуковых элементов, направленную на репрезентацию реальности через передачу акустического контекста, организацию плановости звука и эквализацию звучаний, что формирует акустический рельеф и звуковую перспективу.

2. Материал второй главы, посвященной изучению эстетики и семантики звука документального художественного образа, как необходимого единства в создании аудиовизуального произведения, позволил выявить его ключевую роль в обеспечении глубины, многогранности и целостности авторского высказывания. Введенное в разделе 2.1 понятие *«профонографической реальности»* акцентирует

внимание на технической и субъективной интерпретации акустических событий средствами звукозаписи. Эта концепция подчеркивает необходимость дальнейшего переосмысления профонографической реальности как основы для создания эмоционально убедительного звукового пространства фильма, достигаемого средствами фонографии.

В последующих разделах автор приходит к выводу, что диегетические голоса документального фильма сохраняют непосредственную связь с предкамерной действительностью, несмотря на влияние новых технологий редактирования и эстетики гиперреальности. Исторически сложившиеся принципы работы с профонографически звучащими голосами, такие как отказ от тонирования речевой фонограммы, остаются актуальными, что подчеркивает их онтологическую роль в структуре фильма. В свою очередь, не смотря на интенсификацию звуковой фактуры, закадровая речь остается правомерным и уместным приемом, при условии ее полифонически осмысленной интеграции в общую концепцию звуковой партитуры.

Шумы, благодаря обретению многослойной структуры и тонально-ритмической организации, которую обеспечили безграничные возможности цифрового редактирования, играют в исследуемом периоде ключевую роль в создании иммерсивного акустического пространства. Их художественная интеграция в звуковую ткань фильма усиливает как связь с профильмической реальностью, так и поддерживает иллюзию достоверности предкамерного события.

Музыкальный компонент звукового решения, хотя и находится дальше от кинематографической действительности, чем другие акустические элементы, способен усиливать связь между экранной реальностью, повседневным опытом и эмоциональным миром зрителя. Автор отмечает, что работа звукорежиссера с музыкой фильма определяет не только способы ее интеграции в звуковое пространство, но и организацию общего тонального звучания всей партитуры.

Тишина в современной кинофонографии документального фильма представляет собой сложную звуковую структуру, организованную в соответствии с музыкальными канонами. Особенно ярко прием кинематографической тишины

проявляется в контексте медленного кино, что характерно для современной документальной эстетики.

3. Изучение «Звукового решения фильма в контексте современной аудиовизуальной культуры» в третьей главе диссертации позволило выявить такие особенности восприятия звукового пространства современным зрителем как потребность в эффекте присутствия, саморефлексии и подавлении недоверия. Эти особенности обуславливают необходимость создания звукового пространства документального фильма как сложно организованной структуры, аналогично той, что используется в игровых жанрах. В связи с этим в современной эстетике документальной фонографии актуальными приемами становятся: создание гиперреалистичного и аскетичного звукового ряда, активное интегрирование звукового дизайна и минимизации речевой составляющей. Обозначенные творческие решения формируют новый этап развития авторской документалистики, где создаваемое звуковое пространство соответствует тенденциям современной аудиовизуальной культуры. Кроме того, автором выявлены перспективные приемы работы со звуком в условиях многоканального микширования:

- использование каналов окружения как полноценных смысловых каналов;
- организация звуковых ландшафтов согласно музыкальной, а не изобразительной композиции;
- применение абстрактного звукового дизайна.

Проведенное исследование особенностей звуковых решений в современном документальном фильме открывает новые возможности для дальнейшего развития как теоретической, так и практической областей кинематографа. Основные направления использования результатов исследования можно структурировать следующим образом:

1. Теоретическое развитие звуковой выразительности в кино:
 - Полученные выводы могут стать основой для дальнейшего изучения эволюции звуковых решений в документальном кино, включая анализ

новых технологических и художественных тенденций;

- Введенное понятие «профонографической реальности» может быть использовано для определения степени аутентичного звукового материала, оценки роли звукорежиссера на этапе съемочного процесса и в последствии иметь развитие в рамках теории кинофонографии, что позволит углубить понимание индексальных возможностей звука в создании аудиовизуальных произведений;

2. Практическое применение в звукорежиссуре:

- Выявленные современные тренды звуковой выразительности могут быть внедрены в практику звукорежиссеров, работающих над созданием звуковых пространств, требующих эмоциональной убедительности и соответствия профильмической реальности;
- Исследование функции музыки, речи, шумов и тишины в звуковой партитуре может помочь звукорежиссерам более осознанно подходить к их интеграции и соотношению в контексте документального фильма, включая его экспериментальные проявления, где организация звукового материала становится ключевым элементом авторского высказывания;

3. Технологические инновации:

- Благодаря пониманию обширных задач звукорежиссера в документальном фильме, становится очевидной необходимость пересмотра сложившейся системы работы звукорежиссера как моноспециалиста в этом виде кино. Современные требования к звуковой выразительности создают необходимость привлечения новых профессиональных кадров в звуковой департамент, включая звуковых дизайнеров, шумовиков, звукорежиссеров озвучания, монтажеров звуковых эффектов, звукорежиссеров перезаписи и других специалистов, которые ранее были невостребованными в этом виде кино;

4. Образовательные программы:

- Материалы исследования могут быть использованы в образовательных программах для звукорежиссеров и режиссеров-документалистов;

- Разработанные концепции, такие как индексально-художественный баланс и профонографическая реальность, могут стать частью учебных курсов по теории и практике кинофонографии;

5. Междисциплинарные исследования:

- Результаты исследования могут быть задействованы в междисциплинарные проекты, объединяющие кино, музыку, театр и визуальное искусство. Это особенно актуально для создания иммерсивных инсталляций и интерактивных медиапроектов, в том числе в NFT-пространствах²⁸⁵;

6. Культурное и историческое значение:

- Исследование вносит вклад в сохранение и изучении истории отечественной кинодокументалистики, выделяя ключевые этапы развития звуковых решений и их влияние на художественный образ фильма.

В заключение следует отметить, что современные тренды звуковой выразительности демонстрируют как существенное повышение финального качества фонограмм, так и приводят к формированию новой эстетики документального фильма. Еще находясь на начальном этапе этого процесса, можно свидетельствовать, как в условиях быстро меняющегося мира звуковые решения документальных фильмов продолжают эволюционировать, демонстрируя новые звуковые эксперименты. Ключевым импульсом этой динамики послужила трансформация авторского мышления, позволившая преодолеть кризис достоверности, сохранявшийся с постперестроечного времени до второй половины исследуемого периода. Волей автора, в документальное киноповествование первой четверти двадцать первого века приходят новые формы репрезентации реальности, такие как: использование современных технологий съемки, задействование элементов компьютерной графики, динамичный монтаж, возможности цветокоррекции и др., что существенно раскрепощает звукорежиссера как в

²⁸⁵ От англ. non fungible token «уникальный ключ» – цифровая экосистема, где создаются, продаются и используются уникальные цифровые сертификаты, подтверждающие право владения цифровыми или материальными объектами.

техническом, так и в художественном подходе к организации звуковой выразительности. Документальное кино, благодаря приходу звука в новом качестве, меняет ракурс повествовательного стиля, переходя к активному вовлечению в экранное событие. Звукорежиссер становится своеобразным исследователем и психологом, от которого требуется более детальный и конструктивный подход в изучении репрезентируемой звуком реальности, семантики отдельных звучаний, уникальности тех или иных профонографических событий. Работа с иммерсивными звучаниями позволяет на более тонком уровне оперировать к эмоциональной памяти, абстрагируя сознание от мира реального, вовлекая зрителя совершить путешествие по волнам звука в глубокое созерцание, тем самым предлагая пережить новый опыт кинематографического просмотра.

Словарь терминов

Автоматизация: процесс автоматического выполнения каких-либо задач на базе цифровой рабочей станции (DAW).

Динамическая коррекция: процесс усиления или ослабления динамического диапазона сигнала.

Иммерсивный звук (от англ. «immersive» – погружающий): возможность звукового повествования, при котором возникает способность погружать слушателей в расширенное звуковое поле, выходящее за рамки традиционного объемного звука.

Кроссфэйд (от англ. «crossfade» – перекрестное затухание): техника микширования различных звуковых элементов между собой, при которой возникает эффект плавного аудиоперехода.

Реверберация: процесс постепенного уменьшения интенсивности звука при его многократных отражениях.

Сэмпл (от англ. «sample» – образец): оцифрованный звуковой фрагмент, который может быть использован повторно при создании музыки или звуковом дизайне различных эффектов.

Фоносфера: звуковой континуум фильма, репрезентированный как на материально-пространственном, так и абстрактном уровнях.

Частотная коррекция: процесс эквализации звука, связанный с понижением или повышением уровня спектра некоторых частей звукового сигнала.

Эмбиент (от англ. «ambient» – окружение): акустические фоны, наполняющие пространство кадра.

Эквализация (от англ. «equalization» – уравнивание): процесс обработки звука, при котором изменяется баланс частот в аудиосигнале.

NFT – пространство (от англ. «Non fungible token» – уникальный ключ): цифровая экосистема, где создаются, продаются и используются уникальные цифровые сертификаты, подтверждающие право владения цифровыми или материальными объектами.

Библиография

1. Абдулаева, З. Постдок. Игровое/неигровое / З.Абдулаева. – М.: Новое литературное обозрение, 2011. – 480 с.
2. Авербах, Е.М. Рождение звукового образа: Художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио / Е.М. Авербах; [фотоилл.: Е. Яковлева, Б. Вдовенко]. – М.: Искусство, 1985. – 239 с.
3. Агафонова, Н.А. Искусство кино: этапы, стили, мастера: пособие для студентов вузов / Н. А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2005. – 192 с.
4. Алдошина, И.А. Музыкальная акустика: учебник для высших учебных заведений / И.А. Алдошина, Р. Приттс. – СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2006. – 720 с.
5. Аркус, Л. Александр Сокуров. Мастер-класс. Одно занятие в школе «Сеанс» / Л. Аркус. – СПб.: Сеанс, 2025. – 168 с.
6. Арнхейм, Р. Визуальное мышление / Р. Арнхейм // Хрестоматия по общей психологии. Психология мышления / ред. Ю.Б. Гиппенрейтер, В.В. Петухов. – М.: Издательство Московского университета, 1981. – 400 с.
7. Бабушкин, В. Выразительность пространственных звучаний в фонограмме фильма // Рождение звукового образа: художественные проблемы звукозаписи в экранных искусствах и на радио / сост. Е. М. Авербах ; фотоилл. Е. Яковлева, Б. Вдовенко. – М.: Искусство, 1985. – 239 с.
8. Базен, А. Что такое кино?: сборник статей / А. Базен; пер. с фр. В. Божович (книга I), И. Эпштейн (книги II, III, IV); авт. вступ. ст. И. Вайсфельд. – М.: Искусство, 1972. – 383 с.
9. Балаш, Б. Кино. Становление и сущность нового искусства / Б. Балаш. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
10. Батай, Ж. Внутренний опыт. – СПб.: Аxioma; Мифрил, 1997. – 336 с.
11. Бедли, Х. Техника документального кинофильма / Х. Бедли ; пер. с англ. Ю. Шер. – М.: Искусство, 1972. – 240 с.
12. Березовчук, Л.Н. Звуковое решение фильма: учебное пособие / Л.Н. Березовчук ; ред.-сост. Л.Н. Березовчук. – 2-е изд., стер. – СПб.: Планета

музыки, 2021. – 444 с.

13. Булгакова, О. Голос как культурный феномен / О. Булгакова. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 568 с.
14. Булгакова, О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств / О. Булгакова. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 320 с.
15. Бычков, В.В. Эстетика: учебник. – М.: КНОРУС, 2012. – 528 с.
16. Варламов, В.О. некоторых наболевших вопросах документального кино / В. Варламов // Искусство кино. – 1994. – № 8. – С. 17-23.
17. Венгеровский, Б.В. Все, что было не со мной, помню / Б.В. Венгеровский. – М.: Канон + РООИ «Реабилитация», 2004. – 224 с.
18. Вертов, Д. Из записных книжек и дневников // Вертов, Д. Статьи, дневники, замыслы / ред.-сост., авт. вступ. ст. [с. 3-42] и примеч. С. Дробашенко. – М.: Искусство, 1966. – 326 с.
19. Вигдорчик, И.В. Кино! Как много в этом звуке...Записки звукорежиссера. / И.В. Вигдорчик. – СПб: Реноме, 2013. – 256 с.
20. Воскресенская, И.Н. Звуковое решение фильма / И.Н. Воскресенская. – М.: Книга по Требованию, 2012. – 133 с.
21. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский; [сост., авт. послесл. М.Г. Ярошевский; коммент. В.В. Умрихин]. – Ростов н/Д.: Феникс, 1998. – 480 с.
22. Гарин, С. В защиту сценария документального фильма / С. Гарин. – М.: Советское искусство, 1965. – 360 с.
23. Гаркушенко, М. Автор-документалист в кино и на телевидении / М. Гаркушенко – М.: ВГИК, 1971. – 32 с.
24. Герасимов, С.А. О киноискусстве / С.А. Герасимов – М.: Молодая гвардия, 1960. – 144 с.
25. Герлингхауз, Г. Кинодокументалисты мира в битвах нашего времени / Г. Герлингхауз; [пер. с нем. В. И. Болотникова; послесл. Е. С. Громова; науч. ред. Г.В. Краснова, изд. ред. Ю.А. Козловский]. – М.: Радуга, 1986. – 358 с.
26. Гинзбург, С.С. Кинематография дореволюционной России / С.С. Гинзбург. –

- М.: Аграф, 2007. – 490 с.
27. Голдовская, М.Е. Женщина с киноаппаратом / М.Е. Голдовская. – М.: Материк, 2002. – 250 с.
 28. Гуревич, С.Д. Динамика звука в кино / С.Д. Гуревич; [худ. А. Бурякова] – СПб., 1992. – 132 с.
 29. Гуревич, С.Д. Звуковое поле / С.Д. Гуревич // Киноведческие записки – М.: 1992. № 15. – С.165-168. – 210 с.
 30. Дворко, Н.И., Динов, В.Г., Шугаль, С.Г., Кубицкий, Ю.А. Основы звукорежиссуры: творческий практикум / Н.И. Дворко, В.Г. Динов, С.Г. Шугаль, Ю.А. Кубицкий – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2005. – 164 с.
 31. Дворниченко, О. Гармония фильма. / О. Дворниченко – М.: Искусство, 1982. – 200 с.
 32. Деникин, А.А. Звуковой дизайн в кинематографе и мультимедиа: Учебное пособие. / А.А. Деникин. – М.: ГИТР, 2012. – 394 с.
 33. Джулай, Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм - опыты социального творчества / Л. Джулай – 2-е изд. доп. и перераб. – М.: Материк, 2005. – 240 с.
 34. Дзига Вертов в воспоминаниях современников / [сост. Е.И. Вертова-Свилова, А.Л. Виноградова; общ. ред. И.Я. Вайсфельда]. – М.: Искусство, 1976. – 281 с.
 35. Дзига Вертов: Статьи, дневники, замыслы / [ред.-сост., авт. вступ. ст. [с. 3-42] и примеч. С. Дробашенко] – М.: Искусство, 1966. – 326 с.
 36. Динов, В.Г. Звуковая картина: Записки о звукорежиссуре / В.Г. Динов. – СПб.: Геликон плюс, 2002. – 368 с.
 37. Довженко, А. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 2 / А. Довженко; [сост. Ю.И. Солнцева; худ. Р.Г. Галеев]; ред. тома С.С. Гинзбург. – М.: Искусство, 1967. – 596 с.
 38. Документальное кино вчера, сегодня, завтра...: (по материалам международных симпозиумов документалистов. Город Юрмала, 1977-1989

- гг.): сборник стенограмм. – 561 с.
39. Дорфман, Л.Я. Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования / Л.Я. Дорфман – М.: Смысл, 1997. – 424 с.
 40. Дробашенко, С.В. Пространство экранного документа / С. В.Дробашенко. – М.: Искусство, 1986. – 320 с.
 41. Дубровский, Э.А. Остановись, мгновение! Очерки драматургии неигрового фильма / Э.А. Дубровский; [Предисл. Е. Суркова.] – М.: Искусство, 1982. – 150 с.
 42. Ермишева, М.Н. Звук как пластически-смысловое выражение идеи телевизионного документального фильма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / М.Н. Ермишева. – М., 2010. – 20 с.
 43. Ждан, Б.Н. Эстетика экрана и взаимодействие искусств / Б.Н. Ждан. – М.: Искусство, 1987. – 496 с.
 44. Зак, М. Михаил Ромм и традиции советской кинорежиссуры / М. Зак – М.: «Искусство», 1975. – 280 с.
 45. Закревский, Ю. Звуковой образ в фильме / Ю. Закревский. – изд. 2-е, доп. и перераб. – М.: Искусство, 1970. – 127 с.
 46. Захарьин, Д. От звукового ландшафта к звуковому дизайну / Д. Захарьин // Антропологический форум – 2009 – № 11 – С.135-182.
 47. Зингерман, Б. О документальной драме / Б. Зингерман. – М.: Искусство, 1991. – 236 с.
 48. Иванченко, Г.В. Психология восприятия музыки: Подходы, проблемы, перспективы / Г.В. Иванченко – М.: Смысл, 2001. – 252 с.
 49. Изволов, Н. Феномен кино: История и теория / Н. Изволов. – М.: Материк, 2005. – 160 с.
 50. Иоффе, И.И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино / И.И. Иоффе – Л.: Гос. муз. НИИ, 1938. – 412 с.
 51. Казарян, Р. О мнимой самостоятельности изображения / Р. Казарян // Киноведческие записки – 1988 – № 11 – 60 с.
 52. Казарян, Р.А. Эстетика кинофонографии / Р.А. Казарян. – М.: ФГОУ ДПО

- «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. – 248 с.
53. Казин, А.Л. Искусство и зрелище в современной художественной культуре / А.Л. Казин // Киноискусство и кинозрелище. Вопросы истории и теории кино. № 1. – СПб., 2011. – С. 7-25.
 54. Канеман, Д. Внимание и усилие / под ред. А.Н. Гусева. – М.: Смысл, 2006. – 237 с.
 55. Кармен, Р. Л. Героика борьбы и созидания: заметки кинодокументалиста / Р.Л. Кармен. – М.: Знание, 1967. – 63 с.
 56. Кейдж, Д. Тишина. Лекции и статьи. / Д. Кейдж. – (Библиотека Московского концептуализма Германа Титова). – Вологда, 2012. – 383 с.
 57. Кино: энциклопедический словарь / [гл. ред. С. И. Юткевич]. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – 838 с.
 58. Кириллова, Н.Б. Кинометаморфозы: Заметки, интервью, портреты, рецензии, статьи / Н.Б. Кириллова. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 2002. – 320 с.
 59. Корбен, А. История тишины от эпохи Возрождения до наших дней / А. Корбен; [пер. с фр. О. Поляк]. – М.: Текст, 2020. – 141 с.
 60. Костина, А.В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / Костина А.В. – Издание пятое – М.: Издательство ЛКИ, 2011. – 350 с.
 61. Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр; [сокр. пер. с англ. Д.Ф. Соколовой]. – М.: Искусство, 1974. – 235 с.
 62. Кривцун, О.А. Психология искусства / О.А. Кривцун. – М.: Лит. Ин-т им. А.М. Горького, 2000. – 224 с.
 63. Леонтьев, Д.А. Введение в психологию искусства / Д.А. Леонтьев. – М.: Издательство Московского университета, 1998. – 112 с.
 64. Лисса, З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – М.: Музыка, 1970. – 497 с.
 65. Лондон, К. Музыка фильма / К. Лондон; [пер. с нем. под ред. М. Черемухина].

- М.-Л.: Искусство, 1937. – 208 с.
66. Лосев, А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев – 2-е изд., испр. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.
67. Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. / Лотман Ю.М. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 135 с.
68. Лотман, Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи, исследования, заметки / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство – СПб, 2000. – 704 с.
69. Луман, Н. Реальность массмедиа / Н. Луман; [пер. с нем. Ю.А. Антоновский; под ред. О.В. Кильдюшова]. – М.: Праксис, 2005. – 252 с.
70. Малькова, Л., Долматовская, Г., Козырева, Л. Страницы истории отечественного кино / Л. Малькова, Г. Долматовская, Л. Козырева. – М.: Материк, 2006. – 281 с.
71. Малькова, Л.Ю. Современность как история: Реализация мифа в документальном кино / Л.Ю. Малькова. – 2-е изд. доп. и перераб. М.: Материк, 2006. – 188 с.
72. Мартыненко, Ю. Введение в теорию документального кино / Ю. Мартыненко. – М., 1979. – 190 с.
73. Марьямов, А.М. Довженко: жизнь замечательных людей / А.М. Марьямов. – М.: Молодая гвардия., 1966. – вып. 24 (444). – 382 с.
74. Мацкевич, Ю.Я. Музыка и звук в фильме / Ю.Я. Мацкевич. – М.: ВГИК, 1968. – 160 с.
75. Меркель, М.М. Вечное движение / М.М. Меркель. – М.: Искусство, 1971. – 166 с.
76. Мерло-Понти, М. Кино и новая психология / М. Мерло-Понти; [пер. М.Б. Ямпольского] // Киноведческие записки. – 1992. – № 16. – С. 13-22.
77. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти; [пер. с франц. под ред. И.С. Вдовиной; С.Л. Фокина]. – М.: Наука, Ювента, Gallimard, 1999. – 608 с.
78. Михеева, Ю. Тембр-фактор музыки фильма // Музыкальная академия. – 2023.

– № 4 (784). – С. 71-84.

79. Михеева, Ю.В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-х гг.) : дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Ю.В. Михеева. – М., 2016. – 370 с.
80. Михеева, Ю.В. Молчание автора: семантика незвучания в кинофильме // Вестник ВГИК. – 2014. – Т. 6. – № 3. – С. 91-102.
81. Михеева, Ю.В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе / Ю.В. Михеева. – М.: ВГИК, 2016. – 241 с.
82. Муратов, С. Пристрастная камера / С. Муратов. – М.: Аспект Пресс, 2004. – 104 с.
83. Нечай, О.Ф., Ратников, Г.В. Основы киноискусства / О.Ф. Нечай, Г.В. Ратников; [под. ред. И.В. Вайсфельда]. – 2-е изд., пер. и доп. – М.: Просвещение, 1989. – 288 с.
84. Носуленко, В.Н. Психология слухового восприятия / В.Н. Носуленко. – М.: Наука, 1988. – 421 с.
85. Огнев, В. Экран поэзия факта / В. Огнев. – М.: Искусство, 1971. – 158 с.
86. Оттен, Н. Заметки о проблемах документального фильма / Н. Оттен. – М., 1984. – 118 с.
87. Подниекс, Ю. Я боюсь не успеть.../ Ю.Подниекс // После взрыва: Документальное кино 90-х. – НИИК. М.: Андреевский флаг, 1995. – 57 с.
88. Познин, В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения: учеб. Пособие / В.Ф. Познин. – СПб., 2005. – 236 с.
89. Познин, В.Ф. Экранная документалистика: эстетика и этика // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. – 2020. – № 3. – С. 117-125.
90. Познин, В.Ф. Экранное пространство и время. Структурно-типологический и перцептуальный аспекты. – СПб.: ИД «Петрополис»; РИИИ, 2021. – 388 с.
91. Попова-Эванс, Е.Д. Курс лекций по звукорежиссуре в кино / Е.Д. Попова-Эванс. – М.: ВГИК, 2017. – 158 с.
92. Прожико, Г.С. Концепция реальности в экранном документе / Г.С. Прожико.

- М.: ВГИК, 2004. – 457 с.
93. Прожико, Г.С. Проблемы истории и теории документального кино: сборник статей / Г.С. Прожико. – М.: ВГИК, 2023– 576 с.
 94. Прожико, Г.С. Экран мировой документалистики (очерки становления языка зарубежного документального кино) / Г.С. Прожико. – М.: ВГИК, 2011. – 320 с.
 95. Пудовкин, В. Собрание сочинений в 3-х томах. Т.2. / В. Пудовкин. – М.: Искусство, 1974. – 470 с.
 96. Рабигер, М. Режиссура документального кино / М. Рабигер; [Пер. с англ. Е. Масловой и Д. Караваева, под ред. И. Давыдовой]. – М.: ГИТР, 2006. – 96 с.
 97. Разлогов, К.Э. Новые аудиовизуальные технологии: учеб. пособие / К.Э. Разлогов. – М.: Эдиториал УРСС, 2005. – 488 с.
 98. Рифеншталь, Л. Мемуары / Л. Рифеншталь; [Пер. Ю.И. Архипова; прим. В.Ф. Колязина; офор. А. П. Зарубина]. – М.: Ладомир, 2006. – 736 с.
 99. Рошаль, Л.М. Дзига Вертов / Л.М. Рошаль – М.: Искусство, 1982. – 312 с.
 100. Рошаль, Л.М. За кадрами правды: Поэзия факта и авторская точка зрения / Л.М. Рошаль. – М.: СК СССР, 1986. – 80 с.
 101. Румянцев, С.Ю. Книга тишины. Звуковой образ города / С. Румянцев. – М.: Бослен, 2022. – 304 с.
 102. Русинова, Е.А. Звук рисует пространство. // Киноведческие Записки № 70, 2005. – С. 237-248.
 103. Русинова, Е.А. Формирование звуковых пространств в кинематографе: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / Е.А. Русинова. – М., 2021. – 308 с.
 104. Семакин, Ф.В. Теория и практика звукорежиссуры / Ф.В. Семакин. –Л.: ЛИКИ, 1990. – 183 с.
 105. Сокуров, А.Н. Тени звука // Искусство кино. 1994. – № 12. – С.13-17.
 106. Солдатов, А.П. Проблема развития современной российской кинодокументалистики / А.П. Солдатов. – М.: Постскриптум, 2001. – 318 с.
 107. Сычев, С.В. Эволюция тенденций развития документального кино – и телефильма: диссертация канд. филологических наук: 10.01.10 / С.В. Сычев;

- Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. – М., 2009. – 345 с.
108. Тагер, П. «Великий Немой» учится говорить // Жизнь в кино: Ветераны о себе и своих товарищах. – М., 1971. – 332 с.
 109. Теплиц, Е. История киноискусства: собрание сочинений в 4-х томах. Т.2: 1928-1933 / Е. Теплиц. – М.: Прогресс, 1971. – 282 с.
 110. Трусевич, Е.С. Закадровый текст в неигровом кино: попытка реабилитации // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – № 4 (75). – С.11-14.
 111. Турицын, В.Н. Художественно-выразительные средства современного кино / В.Н. Турицын. – М.: Знание, 1981. – 46 с.
 112. Уваров, С.А. Музыка в режиссуре Александра Сокурова: диссертация канд.искусствоведения: 17.00.02 / С.А. Уваров; Моск.гос.конс. им. П.И. Чайковского. – М., 2014. – 259 с.
 113. Урвалов, В.А., Шошков, Е.Н. Александр Федорович Шорин (1890 – 1941). – М.: Наука, 2008. – 152 с.
 114. Усов, Ю.Н. В мире экранных искусств / Ю.Н. Усов. – М.: SvR-Аргус, 1995. – 224 с.
 115. Усов, Ю.Н. Основы экранной культуры: Программа и методические рекомендации / Ю.Н. Усов. – М., 1993. – 90 с.
 116. Феномен массовости кино / [ред. М. Жабский]. – М.: НИИ киноискусства, 2004. – 368 с.
 117. Флиер, А.Я. Современная культурология: Объект, предмет, структура / А.Я. Флиер // Общественные науки и современность. 1997, № 2. – 150 с.
 118. Флоренский, П.А. Собрание сочинений в 2-х томах. Т. 2. У водоразделов мысли / П.А. Флоренский; [Вст. ст. С.С. Хоружего; историограф. ст. игумена Андроника (А.С. Трубачева); сост. игумена Андроника, М.С. Трубачевой, П.В. Флоренского; прим. С.С. Аверинцева, игумена Андроника, В.В. Бибихина, Н.К. Бонецкой, А.Г. Дунаева, С.М. Половинкина, С.З. Трубачева]. – М.: Правда, 1990. – 448 с.
 119. Франк, Г.Я. Звук как зрительная ассоциация / Г. Франк. – Л.: СПИКиТ, 1993. – 90 с.

120. Франк, Г.Я. Звукорежиссура факта: учеб. пособие / Г. Франк; ред. О.А. Оськова. – СПб.: СпбГУКиТ, 2007. – 60 с.
121. Франк, Г.Я. Как много в этом звуке! из записных книжек звукорежиссера / Григорий Франк – СПб.: ЛИКИ, 2002. – 110 с.
122. Франк, Г.Я. Шесть бесед о звуке / Г. Франк. – М.: Искусство, 1971. – 88 с.
123. Фрейлих, С.И. Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского: Учебник для вузов / С.И. Фрейлих. – М.: Академический проект, 2013 – 512 с.
124. Фуртичев, В. Художественность кинорепортажа // Современный документальный фильм. – М.: Искусство, 1970 – 247 с.
125. Харон, Я.Е. Из жизни звукооператора / Я.Е. Харон. – М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1987. – 90 с.
126. Харон, Я.Е. Музыка документального фильма / Я.Е. Харон. – М.: ВГИК, 1974. – 28 с.
127. Цивьян, Ю.Г. Историческая рецепция кино: Кинематограф в России 1896-1930 / Ю.Г. Цивьян. – Рига: Зинатне, 1991. – 492 с.
128. Шак, Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста / Т.Ф. Шак. – Краснодар: изд-во КГУКИ, 2010. – 356 с.
129. Шилова, И.О. Заметки о звуковом решении фильма // Проблемы художественной специфики кино; ред.: С.В. Малинина. – М.: ВНИИ искусствознания, 1986. С. 166-173.
130. Шилова, И.О. некоторых функциях музыки в фильме // Вопросы киноискусства (ежегод. историко-теорет. сб.). – М.: Наука, 1967. – в. 10. С. 226-241.
131. Шилова, И. Фильм и его музыка / И. Шилова. – М.: Сов. композитор, 1973. – 230 с.
132. Шион, М. Звук: слушать, слышать, наблюдать / М. Шион; [пер. с франц. И. Кушнаревой]. – 2-е изд. – М.: Новое литературное обозрение, 2023. – 312 с.
133. Шпаковская, И. Документальный фильм от А до Я // Техника и технология кино, 2006. – № 3-5.
134. Эльзессер, Т., Хагенер, М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело (пер.с англ.) / Т.

- Эльзессер, М. Хагенер. – СПб.: Сеанс, 2016. – С. 291-292.
135. Эйзенштейн, С.М. Избранные статьи / С.М. Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1956. – 456 с.
 136. Ямпольский, М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии // прил. к жур. «Киноведческие записки». – М.: Научно-исследовательский институт киноискусства, Центральный музей кино, Международная киношкола, 1993. – 216 с.
 137. Barnouw, E. Documentary. A History of Non-fiction Film: 2nd Revised Edition / E. Barnouw. – NY: Oxford University Press, 1995. – 416 p.
 138. Belton, J. “1950’s Magnetic Sound: The Frozen Revolution” // Sound Theory Sound Practice, ed. by Rick Altman. – New York: Routledge, 1992. – Pp. 154–67.
 139. Bernar, Sh.C. Documentary Storytelling. Making Stronger and More Dramatic Nonfiction Films. Second Edition / Sh.C. Bernar. – Burlington: Elsevier, 2007. – 400 p.
 140. Broadbent, D.E. Perception and communication / D.E. Broadbent. – London: Pergamon, 1958. – 352 p.
 141. Bruzzi, S. New documentary. (2nd ed.) / S. Bruzzi. – Abingdon, Oxon: Routledge, 2006. – 289 p.
 142. Cherry, E.C. Some Experiments on the Recognition of Speech, with One and with Two Ears / E.C. Cherry. – J. Acoust. Soc. Am. 1 September 1953; 25 (5), pp. 975–979.
 143. Chion, M. Audio-vision: Sound on Screen / M. Chion. – N.Y.: Columbia University Press, 1994. – 239 p.
 144. Chion, M. Film, a Sound Art / M. Chion [transl. by C. Gorbman]. – N.Y.: Columbia University Press, 2009. – 255 p.
 145. Chion, M. The Voice in Cinema. / M. Chion. – NY: Columbia University Press, 1999. – 183 p.
 146. Karathanasopoulou, E., and Crisell A. Radio Documentary and the Formation of Urban Aesthetics. Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage / E. Karathanasopoulou, A. Crisell; edited by Karin Bijsterveld.

- Transcript Verlag, Bielefeld, 2013. – Pp. 136-137.
147. Murray, L. Authenticity and realism in documentary sound // *The Soundtrack*, vol. 3, 2010, №. 2. – Pp. 131-137.
148. Nichols, B. *Introduction to Documentary* / B. Nichols. – 3rd. ed. Bloomington: Indiana University Press, 2017. – 280 p.
149. Robertson, R. *Eisenstein on the Audiovisual: The montage of music, image and sound in cinema* / R. Robertson. – International library of cultural studies, 2009. – 304 p.
150. Rosenthal, A. *The New Documentary in Action: A Casebook in Film Making* / Alan Rosenthal. – Los Angeles: University of California Press: 1971. – 287 p.
151. Schafer, R.M. *The Soundscape: Our Environment and the Tuning of the World* / R.M. Schafer. – Destiny Books, 1994. – 322 p.
152. Schafer, R.M. *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher* / R.M. Schafer. – BMI Canada, 1969. – 36 p.
153. Sharff, S. *The elements of cinema* / S. Sharff. – Columbia University Press: 1982. – 187 p.
154. Treisman, A.M. Contextual cues in selective listening // *Quarterly journal of experimental psychology*, 1960, 12, pp. 242-248.
155. Weis, E., Belton, J., *Film sound: theory and practice* / E. Weis, J. Belton – N.Y., 1985. – 462 p.

Интернет-источники:

156. Белопольская, В., Манский В. Человек без киноаппарата. Беседа о реальном кино) // *Искусство кино*. – 2005. – № 11 (ноябрь). – URL.: <https://old.kinoart.ru/archive/2005/11/n11-article21> (дата обращения 11.04.2025).
157. Бысько, М.В. Шумология / М.В. Бысько // *Медиамузыка*. – 2014. – № 3 (2024). – URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_6.html (дата обращения: 03.03.2025).

158. Гусев, А. Сергей Лозница: «Мы ничего не преодолели» // Сеанс. – 2016. – URL: <https://seance.ru/articles/austerlitz-interview/> (дата обращения: 02.10.2024).
159. Деникин, А.А. К вопросу о специфике звукового дизайна кино // Медиамузыкальный блог. 23.04.2014. – URL: <http://blog.mediamusic-journal.com/?p=99> (дата обращения 21.01.2024).
160. Ерофеев, В. О чем говорит опыт. // Чапаев. Сеанс. – URL: <https://chapaev.media/articles/13092> (дата обращения 12.10.2024).
161. Загвоздкина, К. Документалист Виктор Косаковский – про животных и людей // Кинорепортер: – URL: <https://kinoreporter.ru/dokumentalist-viktor-kosakovskij-pro-zhivotnyh-i-ljudej/> (дата обращения: 17.09.2024).
162. «Звуковая сборная программа № 1» – так называлась первая программа демонстрации звукового кино, состоявшаяся в Москве 5 марта 1930 г. // Procalendar.ru URL: <https://web.archive.org/web/20170421010709/http://procalendar.ru/sobyitiya/254-2-v-moskve-sostoyalas-demonstratsiya-zvukovoy-sbornoy-programmy-n-1-5-marta-1930.html> (дата обращения: 10.09.2024).
163. Кагановская, Л. Материальность звука кино касания Эсфири Шуб. – URL: <https://csdfmuseum.ru/articles/39-материальность-звука-кино-касания-эсфири-шуб> (дата обращения 08.10.2024).
164. Клер, Р. Искусство звука // Сеанс. 2010. – URL: <http://seance.ru/n/37-38/flashback-depress/iskusstvo-zvuka> (дата обращения 20.08.2024).
165. Коненоненко, Н.Г. Музыкальные аспекты метатекстовости в творчестве Александра Сокурова. Эстетика кино № 2, 2018. – URL: <https://goo.su/МаcNxIt> (дата обращения 10.01.2025).
166. Лазарев, В. «Андре Базен. О политике авторов» // Cineticle. 2012. № 27. – URL: <https://cineticle.com/de-la-politique-des-auteurs/> (дата обращения 11.02.2024).
167. Лозница, С. Конец «документального» кино // Искусство кино № 6, 2005, URL.: <http://old.kinoart.ru/archive/2005/06/n6-article9> (дата обращения:

19.03.2025.)

168. Пелешян, А. // Киноведческие записи № 78, 2006. – URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/853/> (дата обращения 02.02.2024).
169. Познин, В.Ф. Кинотекст документального фильма как продукт критического осмысления действительности // Медиалингвистика. 2016. № 2 (12). – С. 26–36. – URL: <https://medialing.ru/kinotekst-dokumentalnogo-filma-kak-produkt-kriticheskogo-osmysleniya-dejstvitelnosti/> (дата обращения: 02.06.2025).
170. Разбежкина, М. Документалист – это аноним / М.А. Разбежкина // Сеанс. – 2010. – URL: <https://seance.ru/articles/dokumentalist-anonim/> (дата обращения 20.08.2024).
171. Разбежкина, М. Начинать надо со сложного/ М.А. Разбежкина // «Искусство кино». 2012. – № 1(январь). – С.61-75. – URL.: <http://old.kinoart.ru/archive/2012/01/nachinat-nado-so-slozhnogo> (дата обращения 10.04.2025).
172. Разгром немецких войск под Москвой («Moscow strikes back») // Музей ЦСДФ. – URL: <https://csdfmuseum.ru/films/9-разгром-немецких-войск-под-москвой-moscow-strikes-back> (дата обращения 08.10.2024).
173. Фукс, А. «Александр Астрюк. Рождение нового авангарда: камера-перо» // Cineticle. 2012 № 27 – URL: <https://cineticle.com/la-camera-stylo/> (дата обращения: 11.02.2024).
174. Шуб, Э. О работе со Всеволодом Вишневским. «Вперед! Вместе с Испанией!» // Чапаев. Сеанс. – URL: <https://chapaev.media/articles/5714> (дата обращения 12.10.2024).
175. Щербенок, А. Песни о главном. «Три песни о Ленине» / А. Щербенок // Искусство кино. – 2009. – № 11. – URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2009/11/n11-article20> (дата обращения: 13.03.2025).
176. Astruc, A. La camera-stylo // L'Écran français. – 1948. – № 144 (30 mars). –

URL.: <http://www.cineressources.net/consultationPdf/web/o001/1369.pdf> (дата обращения 11.04.2025).

177. Truffaut, F. «Une certaine tendance du cinéma français» // Cahiers du cinema. – 1954. – T.VI. – № 31 (Janvier) – P.15 // URL.: <https://archive.org/details/CahiersDuCinma/Cahiers%20du%20Cinéma/031/page/n1/mode/2up> (дата обращения 11.04.2025).

178. Whittington, W. Sound Design in New Hollywood Cinema // Academia.edu. – URL: https://www.academia.edu/12385974/Sound_Design_Sound_Design_in_New_Hollywood_Cinema (дата обращения 21.01.2024).

Фильмография

1. «Акварель»

Режиссер: В. Косаковский

Звукорежиссер: А. Дударев

Композитор: Э. Топпинен

2018 год

Киностудия: Participant Media

2. «Антон тут рядом»

Режиссер: А. Аркус

Звукорежиссер: Г. Ермоленко, Д. Сидоров

Композитор: М. Рихтер

2012 год

Киностудия: СТБ

3. «Арабески на тему Пиросмани»

Режиссер: С. Параджанов

Звукооператор: Г. Кунцев

Композитор: Д. Кахидзе

1985 год

Киностудия: грузинская студия научно-популярных и документальных фильмов
«Мематианэ»

4. «Аустерлиц»

Режиссер: С. Лозница

Звукорежиссер: В. Головницкий

Композитор: —

2016 год

Киностудия: Imperativ film

5. «Битва за нашу советскую Украину»

Режиссер: Ю. Солонцев, Я. Авдеенко

Звукооператор: В. Котов, Е. Кашкевич

1943 год

Киностудия: центральная и украинская студии кинохроники

6. «Блокада»

Режиссер: С. Лозница

Звукорежиссер: В. Головницкий

Композитор: —

2006 год

Киностудия: Санкт-Петербургская студия документальных фильмов

7. «Буду погибать молодым...»

Режиссер: А. Киселёв

Звукорежиссер: В. Петриашвили

Композитор: М. Садыков, Д. Чернышов

1995 год

Киностудия: Санкт-Петербургская студия документальных фильмов

8. «Взгляните на лицо»

Режиссер: П. Коган

Звукооператор: Н. Зинина

Композитор: В. Арзуманов

1966 год

Киностудия: Ленинградская студия кинохроники

9. «Волнами»

Режиссер: С. Кальварский

Звукорежиссер: А. Чубинец

Композитор: Н. Огарков

2022 год

Киностудия: «Пример интонации»

10. «Волосы»

Режиссер: А. Драницына

Звукорежиссер: А. Антонов

Композитор: А. Зарипов

2012 год

Киностудия: Санкт-Петербургская студия документальных фильмов

11. «Времена года»

Режиссер: А. Пелешян

Звукооператор: В. Харламенко

Композитор: Т. Мансурян

1975 год

Киностудия: Студия телефильмов «Ереван»

12. «Выход»

Режиссер: М. Арбугаев, Е. Арбугаева

Звукорежиссер: А. Душина

Композитор: —

2022 год

Киностудия: Albireo films

13. «Гимн великому городу»

Режиссер: А. Ефимов, С. Дебижев

Звукорежиссер: А. Ананьев, Ю. Щербаков

Композитор: В. Сологуб, А. Карпов

2015 год

Киностудия: Санкт-Петербургская студия документальных фильмов

14. «Гунда»

Режиссер: В. Косаковский

Звукорежиссер: А. Дударев

Композитор: —

2020 год

Киностудия: Sant & Usant, Louverture films

15. «Детский джаз»

Режиссер: В. Воробьева

Звукорежиссер: В. Ананьев

Композитор: —

2009 год

Киностудия: Санкт-Петербургская студия документальных фильмов

16. «Дыхание тундры»

Режиссер: М. Горобчук

Звукорежиссер: С. Апостол

Композитор: О. Уханова

2012 год

Киностудия: продюсерский центр DCfilm

17. «Жертва вечерняя»

Режиссер: А. Сокуров

Звукооператор: М. Подтакуй

Композитор: —

1984 год

Киностудия: Ленинградская студия документальных фильмов

18. «Жизнь, осень»

Режиссер: М. Магамбетов, С. Лозница

Звукооператор: А. Закржевский

Композитор: —

1998 год

Киностудия: «поп туту фильм» / Ульрих Миллер

19. «Жил-был писатель»

Режиссер: В. Виноградов

Звукорежиссер: Ю. Кубицкий

Композитор: —

1994 год

Киностудия: Лентелефильм

20. «Испания»

Режиссер: Э. Шуб

Звукооператор: В. Лещев

Композитор: Г. Попов

1939 год

Киностудия: Мосфильм

21. «Когда я выиграю миллион»

Режиссер: А. Драницына

Звукорежиссер: А. Дударев

Композитор: А. Суротдинов

2008 год

Киностудия: Санкт-Петербургская студия документальных фильмов

22. «Койяанискаци – безумие мира»

Режиссер: Г. Реджио

Звукорежиссер: С. Маслоу

Композитор: Ф. Гласс

1983 год

Киностудия: New Cinema

23. «Корыто, лыжи, велосипед»

Режиссер: И. Твердовский

Звукорежиссер: К. Шмырев

Композитор: К. Шмырев

2013 год

Киностудия: киноАртель

24. «Крест»

Режиссер: С. Дебижев

Звукорежиссер: Е. Петроль

Композитор: В. Сологуб

2024 год

Киностудия: Два капитана

25. «К.Ш.Э.»

Режиссер: Э. Шуб

Звукооператор: С. Ключевский, Б. Зайцев, А. Карасев

Композитор: Г. Попов

1932 год

Киностудия: Московская фабрика росфильм союзкино

26. «Мария»

Режиссер: А. Сокуров

Звукооператор: М. Подтакуй

Композитор: —

1988 год

Киностудия: Ленинградская студия документальных фильмов

27. «Мир без игры»

Режиссер: Л. Махнач

Звукооператор: И. Гунгер

Композитор: В. Гевиксман

1966 год.

Киностудия: ЦСДФ

28. «Наш век»

Режиссер: А. Пелешян

Звукооператор: О. Полисонов

Композитор: —

1983 год

Киностудия: студия телефильмов «Ереван»

29. «Обыкновенный фашизм»

Режиссер: М. Ромм

Звукооператоры: С. Минервин, Б. Венгеровский

Композитор: А. Караманов

1965 год

Киностудия: Мосфильм

30. «Олимпиада искусств»

Режиссер: В. Ерофеев

Звукооператор: З. Залкинд

Композитор: Г. Гамбург

1930 год

Киностудия: Союзкино

31. «Отец и сын»

Режиссер: А. Сокуров

Звукорежиссер: С. Мошков

Композитор: А. Сигле

2003 год

Киностудия: zero film, Никола-фильм

32. «Повесть о нефтяниках Каспия»

Режиссер киностудия: Р. Кармен

Звукооператор: А. Керимов

Композитор: К. Караев

1953 год

Киностудия: Центральная студия документальных фильмов

33. «Полк смирно!»

Режиссер: Б. Лизнев

Звукорежиссер: К. Шмырев

Композитор: Л. Волкова

2006 год

Киностудия: киновидеостудия «Юность»

34. «Полное погружение»

Режиссер: А. Киселев

Звукорежиссер: А. Дударев

Композитор: А. Зубарев

2005 год

Киностудия: Санкт-Петербургская студия документальных фильмов

35. «Портрет»

Режиссер: С. Лозница

Звукорежиссер: В. Петриашвили

Композитор: —

2002 год

Киностудия: Санкт-Петербургская студия документальных фильмов

36. «Прогулка в горы»

Режиссер: С. Скворцов

Звукооператор: С. Литвяков

Композитор: —

1988 год

Киностудия: Ленинградская студия документальных фильмов

37. «Процесс промпартии»

Режиссер: Я. Посельский

Звукооператор: С. Семенов

Композитор: —

1930 год

Киностудия: Союзкинохроники

38. «Разгром немецких войск под Москвой»

Режиссер: Л. Варламов, И. Копалин

Звукооператор: И. Гунгер

Музыка, песни: Б. Мокроусов

1942 год

Киностудия: центральная студия кинохроники

39. «Рожденные в СССР»

Режиссер: С. Мирошниченко

Звукорежиссеры: А. Калашников, А. Веселкин, Е. Горяинов, Н. Ганькин

Композитор: И. Демуцкий, С. Сидельников, А. Дойников

1990, 1997, 2004, 2011 год

Киностудия: студия «Остров», ITV Studios

40. «Рок»

Режиссер: А. Учитель

Звукооператор: С. Литвяков

Композитор: Б. Гребенщиков

1987 год

Киностудия: Ленинградская студия документальных фильмов

41. «Русский ковчег»

Режиссер: А. Сокуров

Звукорежиссер: С. Мошков, В. Персов

Композитор: С. Евтушенко

2002 год

Киностудия: Hermitage Bridge Studio

42. «Русский сон»

Режиссер: С. Дебижев

Звукорежиссер: А. Дударев, Е. Петроль

Композитор: В. Сологуб

2013 год

Киностудия: Санкт-Петербургская студия документальных фильмов

43. «Рыбак и танцовщица»

Режиссер: В. Соломин

Звукорежиссер: А. Попов

Композитор: —

2004 год

Киностудия: Кино-Сибирь

44. «Свадьба тишины»

Режиссер: П. Медведев

Звукорежиссер: Л. Лернер

Композитор: —

2003 год

Киностудия: Санкт-Петербургская студия документальных фильмов

45. «Сегодня премьера»

Режиссер: С. Аранович, М. Меркель

Звукооператор: Н. Винаина

Композитор: —

1966 год

Киностудия: учебная студия ВГИК

46. «Симфония Донбасса»

Режиссер: Д. Вертов

Звукооператор: П. Штро

Композиторы: Д. Шостакович, Н. Тимофеев

1930 год

Киностудия: Украинфильм

47. «Соната для Гитлера»

Режиссер: А. Сокуров

Звукооператор: М. Подтакуй

Композитор: —

1988 год

Киностудия: Ленинградская студия документальных фильмов

48. «Старше на десять минут»

Режиссер: Г. Франк

Звукооператор: А. Вишневский

1978 год

Киностудия: Рижская киностудия

49. «Сумерки Богов»

Режиссер: С. Мирошниченко

Звукорежиссеры: Е. Горяинов, Г. Сивер

Композитор: —

2009 год

Киностудия: студия «Остров»

50. «Тише!»

Режиссер: В. Косаковский

Монтаж звука: В. Косаковский

Композитор: А. Попов

2002 год

Киностудия: В. Косаковский

51. «Трамвай идет по городу»

Режиссер: Л. Станукинас

Звукооператор: Н. Зинина

Музыка из произведений: В. Арзуманова, А. Кнайфеля

1973 год

Киностудия: Ленинградская студия документальных фильмов

52. «Три дня и больше никогда»

Режиссер: А. Гутман

Звукорежиссер: Н. Виноградская

Композитор: —

1998 год

Киностудия: Ателье-фильм-Александр

53. «Три песни о Ленине»

Режиссер: Д. Вертов

Звукооператор: П. Штро

Композитор: —

1934 год

Киностудия: Межрабпом фильм

54. «Широка страна моя...»

Режиссер: Р. Кармен

Звукооператор: К. Бек-Назаров

Композитор: К. Молчанов

1957 год

Киностудия: Центрнаучфильм

55. «Я возвращаю Ваш портрет»

Режиссер: В. Виноградов

Звукорежиссер: Ю. Кубицкий

Композитор: М. Блантер, В. Букин

1983 год

Киностудия: Лентелефильм

56. «Яптик-Хэсе»

Режиссер: Э. Бартенев

Звукорежиссер: И. Гусаков

Композитор: А. Орлов

2006 год

Киностудия: Санкт-Петербургская студия документальных

57. «Roma»

Режиссер: А. Куарон

Звукорежиссер: Х.А. Гарсиа, К. Хениган, С. Льевский

Композитор: —

2018 год

Киностудия: Participant media