

На правах рукописи

Русинова Елена Анатольевна

ФОРМИРОВАНИЕ ЗВУКОВЫХ ПРОСТРАНСТВ В КИНЕМАТОГРАФЕ

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

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени

доктора искусствоведения

Москва – 2021

Диссертация выполнена на кафедре эстетики, истории и теории культуры

Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК)

Научный консультант: **Маньковская Надежда Борисовна**

доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Института философии РАН

Официальные оппоненты: **Познин Виталий Федорович**

доктор искусствоведения, заведующий сектором кино и телевидения Российского института истории искусств

Яцюк Ольга Григорьевна

доктор искусствоведения, заведующая кафедрой
Общепрофессиональных дисциплин Национального
института дизайна

Колотаев Владимир Алексеевич

доктор филологических наук, заведующий кафедрой кино
и современного искусства Российского государственного
гуманитарного университета

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

Защита состоится «7» июня 2021 г. в 15.00 час. на заседании Диссертационного совета Д 210.023.01 при Всероссийском государственном институте кинематографии имени С.А. Герасимова по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д.3, конференц-зал.

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

Отзывы просим направлять по адресу: 129226, г. Москва, ул. Вильгельма Пика, д.3, ВГИК, Диссертационный совет

Автореферат разослан «.....» _____ 2021 г. и размещен на сайтах <http://www.vgik.info/dissovet>; <http://www.vak.minobrnauki.gov.ru>.

Ученый секретарь Диссертационного совета

доктор искусствоведения

Ю.В. Михеева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертационное исследование посвящено процессу формирования звуковых пространств в кинематографе как проблеме, которая предполагает ее видение и рассмотрение в двух основных ракурсах. Первый из них инициирует концептуальное обобщение и систематизацию исторических *этапов формирования и развития звуковой сферы кинематографа*, что, в свою очередь, обосновывает исследование исторически изменяемых особенностей *звуковых элементов* кинематографического пространства и *звуковых пространств* как системообразующих структур фильма. Второй ракурс раскрывает тему исследования как актуального творческого процесса разработки и *формирования пространственных звуковых решений* кинофильма в условиях развития современных технологий звукорежиссуры. Однако эти две точки зрения на тему работы не противоречат друг другу, поскольку имеют общее основание в культурной парадигме, в рамках которой формируются определенные возможности и предпосылки, а порой социальные ожидания и потребности, ведущие к созданию на киноэкране различных звуковых пространств.

В течение прошедших ста двадцати лет звуковая сфера кино развивалась от полного отсутствия звуковой дорожки на киноплёнке немого фильма до многоэлементной фонограммы современной кинокартины. В обобщенном виде эволюцию звука в кино можно представить как движение от «оживления» пространства кинозала *внеэкранным* озвучиванием (музыкой, голосом, шумами), последующего технического освоения записи на плёнку («перенесения» на экран) звучания *внутрикадрового* и *закадрового* пространства – до выражения сложных звуковых образов и взаимосвязей большого количества «объективных» и «субъективных» пространств, формирующих общее *изобразительно-звуковое пространство* фильма. При этом на протяжении всей истории развития звук кинематографа отражал не только технические и художественные обстоятельства, в которых создавались кинокартины, но и социально-исторические события,

процессы, влиявшие на сознание людей в соответствующем временном периоде. Развитие кинофонографии шло по пути раздвижения границ внутрикадрового пространства, дополнения и даже замены видения окружающей персонажей действительности слышанием; фильмы увлекали зрителя в вымышленные, в том числе и фантастические миры через синтезированные звуковые пространства, проникали во внутренний мир киногероя (выраженный на экране преимущественно звуком), благодаря постоянному увеличению и совершенствованию профессиональных возможностей звукорежиссуры.

В 1936 г., в начале эпохи звукового кино, В. Беньямин писал: «Кино, в особенности звуковое, открывает такой взгляд на мир, который прежде был просто немислим <...> Характерные черты кино заключаются не только в том, каким человек предстает перед кинокамерой, но и в том, каким представляет он себе с ее помощью окружающий мир <...> Под воздействием крупного плана раздвигается пространство, ускоренной съемки – время»¹. Однако, как подчеркивает киновед Л.А. Зайцева: «Кинопространство ощутило себя выразительным далеко не сразу». Обращаясь в своем исследовании к особенностям развития киноязыка отечественного кино на разных исторических этапах, автор заключает: «...по существу только к началу шестидесятых, пройдя длинный путь к творческой самостоятельности, оно (кинопространство. - *Е.Р.*) легализовалось на экране в качестве выразительного средства, способного вести диалог с героями – от автора и вместо него»².

Обращаясь к роли звука в формировании кинопространства, отметим, что уже в первые десятилетия звукового кино были освоены и осмыслены основные семантические и функциональные возможности музыки, речи и шумов в кинофильме. Были отработаны профессиональные приемы использования средств звуковой выразительности для передачи акустических особенностей и смысловых

¹ Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М.: Медиум, 1996. С. 46, 51, 53.

² Зайцева Л.А. Экранный образ времени оттепели (60-80-е годы): монография. М., СПб.: Нестор-История, 2017. С.135-136.

взаимосвязей элементов внутрикадрового пространства картины, взаимоотношений между персонажами и окружающей их действительностью. Однако смена культурной парадигмы, произошедшая после окончания Второй Мировой войны, создала условия для появления новых направлений в кинематографе, отразивших существенные перемены в сознании человека, его новые отношения с окружающей действительностью и внутренним «Я». Эпоха постмодернизма второй половины XX века открыла иное видение художественного пространства и субъект-объектных отношений внутри него, *другую* реальность. Как отметила Н.Б. Маньковская: «Появившись прежде всего как культура визуальная, постмодернизм в архитектуре, живописи, кинематографе, рекламе сосредоточился не на отражении, но на моделировании действительности путем экспериментирования с искусственной реальностью...»³ В этом контексте произошли изменения и в подходах к формированию звуковых пространств в кино, возникли новые виды звукозрительных (в том числе интертекстуальных) взаимосвязей элементов киноформы, возросло значение субъективного фактора в создании и теоретической интерпретации фильма.

Авторский кинематограф второй половины XX века показал, что сложные и индивидуализированные звуковые пространства фильма, наделенные своеобразными смысловыми и ценностными значениями, часто играют ключевую роль в понимании целостной художественной формы произведения и мира автора-режиссера, способствуют глубине и силе переживания эстетического опыта. В этом отношении важно высказывание А.А. Тарковского, выражающее его *личное* творческое кредо: «Фильм – это некая вещь в себе, модель жизни, как она представляется человеку... Атмосферу не нужно создавать. Она сопутствует главному, возникая из задачи, которую решает автор. И чем эта главная задача сформулирована вернее, чем точнее обозначен смысл, тем значительнее будет атмосфера, которая вокруг него возникает. По отношению к этой главной ноте начнут резонировать вещи, пейзаж, актерская интонация. Все станет

³ Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. 2-е изд., перераб. и доп. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 9.

взаимосвязанным и необходимым»⁴. Соответственно, представление о сущностной связи звука и изображения в авторском кино переходит на новый уровень, обусловленный особенностями мира автора, его отношением с различными культурными кодами, архетипами и прочими элементами художественного пространства его фильмов, требующими, как правило, междисциплинарного подхода в изучении предмета.

Почти сто лет назад С. М. Эйзенштейн утверждал значение звука «не как посторонней стихии, ворвавшейся в кино, а как элемента органического для кино, как дальнейшее развитие черт и принципов, заложенных в структуре образной выразительности кино»⁵ - тогда это был тезис, который приходилось отстаивать. Позднее М. Шион писал о том, что «звук исходит из центра визуального образа», т.е. является одним из его компонентов; Ж. Делез, по сути, солидаризировался с этим взглядом, подчеркнув, что звуковое кино «становится новым измерением и новым компонентом визуального образа»⁶, но, фактически, эти высказывания современных исследователей находятся в парадигме определения С.М. Эйзенштейна. Авторское кино привнесло в эту 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.

Искусство кино нового столетия, несмотря на периодически возникающие пессимистические прогнозы о его конце или, как минимум, переходе в другие формы существования в условиях цифровой эпохи, доказывает свою

⁴ Тарковский А.А. Уроки режиссуры. М.: ВИППК, 1992. С. 9.

⁵ Эйзенштейн С.М. Монтаж тонфильма // Монтаж. М.: РГАЛИ, Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, Музей кино, 2000. С. 299.

⁶ Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. С. 492.

жизнеспособность и, что важнее всего, востребованность зрителем, поскольку продолжает отражать на экране жизнь во всех ее проявлениях, задавать и пытаться ответить на важные для каждого человека вопросы. Но для того, чтобы оставаться в современном художественном пространстве, кинофильм должен предлагать адекватные времени аудиовизуальные формы, в которых воплощается актуальное содержание, и в этом отношении формирование новых (технологически и эстетически) звуковых пространств в фильме становится одним из самых перспективных направлений развития киноязыка.

Актуальность темы исследования

Современные аудиотехнологии, а также общий широкий художественный контекст, в котором существует новейший кинематограф, создают условия и возможности для разработки самых разнообразных, семантически насыщенных и эстетически впечатляющих звуковых пространств. Многие приемы современной звукорежиссуры оказывают существенное влияние на эстетику фильма, на развитие киноязыка и все чаще находят отражение в теоретических работах, посвященных кинематографу. В то же время практика показала, что, помимо неоспоримых преимуществ в создании впечатляющих по силе воздействия пространственных звуковых решений в кинокартинах, новейшие технологии содержат в себе и потенциальную опасность уклона в сторону «аттракционности» создаваемых эффектов в ущерб гармоничному единству звукозрительного художественного образа кинопроизведения. Таким образом, актуальность предпринятого исследования основывается на практическом опыте современной звукорежиссуры в частности и кинопроизводства в целом. Данная работа связана с потребностью в специальном исследовании, содержащем обобщающий анализ и системное описание процесса формирования и эволюции звуковых пространств в кинематографе в контексте развития культуры XX-XXI вв., а также концептуализирующем основные тенденции в разработках звуковых пространственных решений кинофильма.

Степень научной разработанности темы диссертации

К проблематике темы диссертации можно отнести исследования, в которых рассматривается звук и звукозрительные отношения в кинематографическом произведении, поднимаются вопросы формы и содержания, специфики аудиовизуального пространства кинофильма. В этих теоретических работах, в зависимости от научной и творческой специализации их авторов (среди которых - киноведы, историки кино, режиссеры, звукорежиссеры, культурологи, музыковеды, философы, эстетики), затрагиваются различные аспекты звуковой сферы кинематографа, в каждой работе по-особому расставлены смысловые акценты, применены разные подходы к анализу и интерпретации кинотекста, однако все они образуют то «мыслительное пространство», внутри которого формировалась концепция предпринятого исследования.

Теоретические изыскания, посвященные звуку в кинематографе, начались еще в эпоху немого кино и интенсивно ведутся в настоящее время. Надо отметить, что многие тексты 1920-1940-х гг. не только представляют исторический интерес, но и доказывают свое вневременное идейное значение. Среди авторов таких работ необходимо назвать С.М. Эйзенштейна⁷, В.И. Пудовкина⁸, Дз. Вертова⁹, И.И. Иоффе¹⁰, Р. Клера¹¹, Б. Балаша¹², Р. Арнхейма¹³, Я. Мукаржовского¹⁴,

⁷ Эйзенштейн С.М. Будущее звуковой фильма. Заявка // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 тт. Т.2. М: Искусство, 1964. С.315–316; Эйзенштейн С.М. Методология звукозрительного монтажа // Эйзенштейн С.М. Монтаж. – М.: Музей кино, 2000; Эйзенштейн С.М. Синхронность и асинхронность // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000; Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж // Избранные произведения в 6 тт. Т.2.

⁸ Пудовкин В.И. К вопросу звукового начала в фильме; Роль звукового кино; Асинхронность как принцип звукового кино // Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3-х т. М.: Искусство, 1974. Т.1.

⁹ Вертов Д. «Человек с киноаппаратом» (Зрительная симфония) // Вертов Д. Статьи, дневники, замыслы. М.: Искусство, 1966. С.277-280.

¹⁰ Иоффе И.И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. Л.: ГМНИИ, 1937.

¹¹ Клер Р. Искусство звука. URL: <http://seance.ru/n/37-38/flashback-depress/iskusstvo-zvuka>

¹² Балаш Б. Звуковое кино // Балаш Б. Искусство кино. М.: Госкиноиздат, 1945. С. 118-154.

¹³ Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: Иностранная литература, 1960.

¹⁴ Мукаржовский Ян. К вопросу об эстетике кино // Ян Мукаржовский. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С.396-410.

Э. Вюйермоза¹⁵. Еще в конце 1920-х С.М. Эйзенштейн выдвинул важные идеи о возможных путях развития звукового кино, о потенциале звука в развитии киноязыка, ввел в научный обиход понятия «звукозрительный контрапункт» и «вертикальный монтаж», ставшие важными вехами в осмыслении пространственности (акустической и семантической) звукозрительных отношений в фильме. В.И. Пудовкин, приверженец идей Эйзенштейна, в статье 1929 г. предсказывал большие перспективы звука в передаче на экране смысла абстрактных явлений: «Введение звука... в построение кинокартины имеет огромное будущее. Оно невероятно расширяет возможности углубления киноязыка, позволит ему передавать аудитории сложные отвлеченные понятия...»¹⁶

Б. Балаш уже в начале звуковой эры кино применял в своих теоретических статьях такие понятия как «акустическая атмосфера», «звуковой крупный план», «культура слуха», подчеркивая значение звука в создании кинообраза: «Благодаря звуковому кино мы научимся слышать. Разовьется новая акустическая культура... Ведь культура как раз и состоит в том, чтобы постигать воздействия, значения, соотношения. Художник должен представить их образно»¹⁷. Балаш также одним из первых отразил в теоретических работах художественный потенциал звуковой плановости и тишины при создании пространственных слуховых ощущений.

О специфике кинематографического пространства рассуждал в 1930-х гг. видный чешский эстетик Ян Мукаржовский. В основном его мысль касалась проблемы отделения кинопространства от пространств театрального и изобразительного искусства («живописной картины»), однако он упоминает и роль звука в этом процессе. Автор выделяет три средства, которые формируют

¹⁵ Вюйермоз Э. Музыка изображений // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911 – 1933. Пер. с фр. / Предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988.

¹⁶ Пудовкин В. К вопросу звукового начала в фильме // Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3-х т. М.: Искусство, 1974. Т.1. С. 136.

¹⁷ Балаш Б. Звуковое кино // Балаш Б. Искусство кино. М.: Госкиноиздат, 1945. С. 122.

кинематографическое пространство: «изменение кадра, деталь, нахождение звука вне изображения»¹⁸.

Дальнейшее развитие теоретическая мысль о звуке в пространстве кинофильма получает в исследованиях послевоенного времени, в которых были уточнены и по-новому осмыслены положения предшествующих теорий. Так, в труде немецкого социолога и кинокритика З. Кракауэра «Природа фильма. Реабилитация физической реальности» критически переосмыслены понятия звукозрительного контрапункта (введены предикаты «фиктивный» и «подлинный» контрапункт), роль лейтмотивов, диалогов и шумов в звукозрительной структуре фильма и в контексте общего понимания Кракауэром «кинематографичности» звука. Многие положения этой работы сохраняют свое значение в рамках авторской концепции, однако развитие киноязыка в последующие десятилетия свидетельствует и об уязвимости некоторых высказываний Кракауэра – например, о незначительной роли внутрикадровых шумов в фильме¹⁹.

В фундаментальном труде польского музыковеда З. Лиссы «Эстетика киномузыки» можно найти не только специальный анализ функций и семантики музыкальных элементов и приемов музыкальной выразительности, но и разделы, посвященные онтологическим основам объединения звуковой и визуальной сфер в фильме²⁰ в контексте их диалектического единства в звуковом кино, что выводит текст на философско-эстетический уровень теоретизирования и свидетельствует о понимании автором динамической пространственности звукозрительных отношений в кинематографе.

Исследования, посвященные музыке фильма, представлены и в отечественном, и в зарубежном искусствоведении более масштабно, чем труды по

¹⁸ Мукаржовский Ян. К вопросу об эстетике кино // Ян Мукаржовский. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. С. 402.

¹⁹ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 177.

²⁰ Лисса З. Эстетика киномузыки. М: Музыка, 1970. С.493-494.

общей теоретической проблематике звуковой сферы кино. В основном, они сконцентрированы на анализе элементов и приемов музыкальной выразительности, на вопросах применения музыки в конкретных киножанрах, а также на ее роли и значении в творчестве определенных режиссеров. Но, поскольку музыка является чрезвычайно важной составляющей звукового пространства кинофильма, нельзя не отметить ряд исследований в этой области, вышедших из печати начиная с 1930-х гг. и по настоящее время: труды А. Грана²¹, И.И. Иоффе²², М.М. Черемухина²³, Э.Л. Фрид²⁴, Т.И. Корганова и И.Д. Фролова²⁵, В.А. Васиной-Гроссман²⁶, И.М. Шиловой²⁷, Я.Е. Харона²⁸, О.И. Дворниченко²⁹, С.И. Савенко³⁰, Т.К. Егоровой³¹, И.Г. Хангельдиевой³², Л.Н. Березовчук³³, Т.Ф. Шак³⁴, А.В. Богдановой³⁵, Н.Г. Кононенко³⁶, Е.А. Калининой³⁷,

²¹ Гран А. Музыкальная работа в кино. М.: Роскино, 1933.

²² Иоффе И.И. Музыка советского кино. Основы музыкальной драматургии. Л.: ГМНИИ, 1938.

²³ Черемухин М. Музыка звукового фильма. М.: Госкиноиздат, 1939.

²⁴ Фрид Э.Л. Музыка в советском кино. Л., 1967.

²⁵ Корганов Т., Фролов И. Кино и музыка: Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964.

²⁶ Васина-Гроссман В.А. Заметки о музыкальной драматургии фильма // Вопросы киноискусства. Вып. 10. М.: Наука, 1967. С. 209–225.

²⁷ Шилова И.М. Фильм и его музыка. М.: Советский композитор, 1973.

²⁸ Харон Я.Е. Музыка документального фильма. М.: ВГИК, 1974.

²⁹ Дворниченко О.И. Гармония фильма. М.: Искусство, 1981.

³⁰ Савенко С.И. Кино и симфония // Проблемы традиции и новаторства в советской музыке 1970–1980: сб. трудов МГПИ им. Гнесиных / сост. А. М. Гольцман, М. Е. Тараканов. Вып. 82. М.: МГПИ им. Гнесиных, 1982. С. 30–53.

³¹ Егорова Т.К. Музыка советского фильма: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1998; Егорова, Т.К. Вселенная Эдуарда Артемьева. М.: Вагриус, 2006.

³² Хангельдиева И.Г. Музыка, театр, кино, телевидение (О музыкальной выразительности полифонических искусств). М.: Советский композитор, 1991.

³³ Березовчук Л.Н. Об использовании зрелищных жанров режиссерами арт-хауса // Киноведческие записки. 2009. № 92–93. С.418–437.

³⁴ Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. Краснодар: Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2010.

³⁵ Богданова А.В. О киномузыке Альфреда Шнитке: художественные фильмы. М.: МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2015.

³⁶ Кононенко Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. М.: Прогресс-Традиция, 2011.

³⁷ Калинина Е. А. Музыка в творчестве Ингмара Бергмана: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010.

С.А. Уварова³⁸, К. Лондона³⁹, М. Ханиша⁴⁰. Многие издания зарубежных авторов носят исторический характер, представляя обзор основных направлений развития музыки в кинематографе с учетом хронологии и географического распространения⁴¹; также занимают заметное место издания, приближающиеся по содержанию к пособиям по написанию киномузыки⁴². В ряде работ освещаются и теоретические вопросы музыки в кинематографе, выводящие авторов на более обобщенную тематику философско-эстетического характера⁴³.

Собственно звуковому решению фильма посвящены работы, написанные авторами, как правило, на основе собственного звукорежиссерского опыта и имеют преимущественно учебно-прикладное значение, среди них – труды Ю.А. Закревского⁴⁴, И.Н. Воскресенской⁴⁵, Н.Н. Ефимовой⁴⁶, А. А. Деникина⁴⁷, Е.Д. Поповой-Эванс⁴⁸. К этому ряду можно отнести публикации интервью звукорежиссеров, описывающие практические случаи решения нетривиальных творческих задач. Как правило, эти тексты ограничены объемом статей в

³⁸ Уваров С.А. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2011.

³⁹ Лондон К. Музыка фильма. М.-Л.: Искусство, 1937.

⁴⁰ Ханиш М. О песнях под дождем. М.: Радуга, 1984.

⁴¹ Buhler J., Flinn C., Neumeier D. Music and Cinema. Hannover: Wesleyan University Press, 2000; Cooke M. A History of Film Music. N.Y.; Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2008; Burlingame J. Sound and Vision: 60 Years of Motion Picture Soundtracks. N.Y.: Watson-Guptill Publications, 2000; Hickman R. Reel Music: Exploring 100 Years of Film Music. N.Y.: W.W. Norton, 2006; Wierzbicki J. E. Film Music: A History. N.Y.; Abingdon: Routledge, 2009; Miceli S. Film Music: History, Aesthetic-Analysis, Typologies. Ricordi LIM, 2013.

⁴² Adorno Th., Eisler H. Composing for the Films. L.: Bloomsbery Publishing Group Ltd., 2007; Manvell R., Huntley J. The Technique of Film Music. London-New-York: Focal Press. 1975; Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema / ed. by D. Goldmark, L. Kramer, R. Leppert. L.A., L.: University of California Press, 2007; Dickinson K. Off Key: When Film and Music Won't Work Together. N.Y.: Oxford University Press, Inc., 2008; Шрадер М. Создание музыки для кино. Секреты ведущих голливудских композиторов. М.: Эксмо, 2019.

⁴³ Burt G. The Art of Film Music. Boston: Northeastern University Press, 1994; Gorbman, C. Unheard Melodies: Narrative Film Music. Bloomington, IN: Indiana Univ Pr., 1987; Redner, G. Deleuze and Film Music: Building a Methodological Bridge between Film Theory and Music. Bristol; Chicago: Intellect, 2010.

⁴⁴ Закревский Ю.А. Звуковой образ в фильме. М.: Искусство, 1961.

⁴⁵ Воскресенская И.Н. Звуковое решение фильма. М.: Искусство, 1984.

⁴⁶ Ефимова Н.Н. Звук в эфире: Учебное пособие для вузов. М., 2005.

⁴⁷ Деникин А.А. Звуковой дизайн в кинематографе и мультимедиа: Учебное пособие. М.: ГИТР, 2012.

⁴⁸ Попова-Эванс Е.Д. Курс лекций по звукорежиссуре в кино. М.: ВГИК, 2017.

специализированных журналах («Искусство кино», «Киноведческие записки», «Звукорежиссер», «Медиамузыка», «MIX», «Sound & Vision Magazine», «Stereo»), однако встречаются и более репрезентативные издания, - например, книга об известном звукорежиссере И.П. Вепринцеве, включающая описание его богатого опыта и ценные высказывания о работе в разных областях звукорежиссуры⁴⁹.

В большей степени к проблематике диссертации имеют отношение теоретические работы, посвященные звуку фильма как совокупности элементов фонограммы, в том числе в расширенном социокультурном, художественном и философско-эстетическом контекстах. Этот пласт составляют исследования О.Л. Булгаковой⁵⁰, Н.А. Изволова⁵¹, В.Ф. Познина⁵², Ю.В. Михеевой⁵³, М.Б. Ямпольского⁵⁴, Р.А. Казаряна⁵⁵, Ж. Делёза⁵⁶, М. Шиона⁵⁷, Т. Эльзессера и М. Хагенера⁵⁸.

Научный интерес историков кино – О.Л. Булгаковой, Н.А. Изволова, М.Б. Ямпольского - в основном, направлен на дозвуковой и ранний звуковой периоды развития киноискусства, однако теоретические идеи и концепты, выдвигаемые этими авторами, а также обращение к архивным материалам и свидетельствам, введение в научный оборот ранее не публиковавшихся текстов, - все это составляет существенный интерес для современного

⁴⁹ Аватинян А. Мастер звукозаписи. М., 2016.

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 Изволов Н.А. Феномен кино. История и теория. М.: ЭГСИ, 2001.

⁵² Познин, В.Ф. Роль звука в создании экранного времени и пространства. // ЭНЖ «Медиамузыка». 2018. №9. - Режим доступа: http://mediamusic-journal.com/Issues/9_1.html

⁵³ Михеева Ю.В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе. М.: ВГИК, 2016.

⁵⁴ Ямпольский М.Б. Мифология звучащего мира и кинематограф // Киноведческие записки. 1992. № 15. С. 80–110.

⁵⁵ Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011.

⁵⁶ Делёз Ж. Кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013.

⁵⁷ Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen. N.Y.: Columbia University Press, 1994; Chion M. Film, a Sound Art / transl. by C. Gorbman. N.Y.: Columbia University Press, 2009.

⁵⁸ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018.

киноведения, в частности, для исследований эволюции кинозвуча. В этой связи необходимо упомянуть о заслуге Н.А. Изволова в актуализации в ряде научных публикаций такого феномена отечественной киноистории как «рисованный звук»⁵⁹ и связанных с ним новаций в области звукозрительных отношений в отечественной анимации. М.Б. Ямпольский, исследующий кинематограф в широком контексте культуры и философии, проводит связи с современностью через обращение к ранней кинотеории, в частности, к феноменологическому направлению во французской теоретической мысли (в том числе, касающейся звука фильма) первых десятилетий XX века. Парадоксальным образом идеи, а главное, *живое чувство* кино первых теоретиков актуальны и для новейших подходов в кинотеории: «Это категории энергии, абстракции, концентрации, перехода из плоскости в глубину, маски, суггестии, остановленного прошлого, экзистенциально насыщенного настоящего и т.д.»⁶⁰.

В области исследований, посвященных современному, главным образом, авторскому кинематографу, необходимо отметить работы Ю.В. Михеевой, в которых вводится понятие «эстетической локализации автора», а также систематизируются аудиовизуальные решения фильмов по пяти основным типам: чувственно-изоморфный, рефлексивный, феноменологический, игровой и остраненный⁶¹. Интересную работу по исследованию художественного пространства фильма ведет Н.Е. Мариевская, логически продолжившая в этом направлении изучение времени в кино⁶². Будучи кинодраматургом, Н.Е. Мариевская совершенно справедливо подчеркивает в своих работах динамическое свойство пространства кинофильма, неразрывно связанного с действующим в нем персонажем: «Всякий сюжетный фильм представляет собой модель становления новой реальности персонажа, который является подвижным

⁵⁹ Изволов Н.А. Из истории рисованного звука в СССР. // Киноведческие записки. 2001. №53. С. 290–296.

⁶⁰ Ямпольский М. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ Киноискусства, Центральный музей кино, Международная киношкола, 1993. С. 198-199.

⁶¹ Михеева Ю.В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х - 2010-х гг.). Дисс... доктора искусствоведения. М., 2016.

⁶² Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015.

центром живого и целостного мира всего фильма. Именно поэтому пространство сюжетного фильма не может быть рассмотрено само по себе, вне связи с персонажем»⁶³. Несомненно, что звуковое пространство фильма также неразрывно связано с персонажем, с особенностями образа киногероя, а также, если продолжить это направление мысли, и с личностью автора-режиссера, отраженной в создаваемом им художественном пространстве фильма.

Среди перечисленных выше авторов следует особо выделить французского теоретика М. Шиона, который на протяжении многих лет в разных ракурсах исследует звук кино, вводя в научный оборот термины, отражающие его осмысление важных процессов и явлений в этой области. В частности, М. Шион обосновал и концептуализировал понятие «аудиовидения» («audio-vision») как отражения психофизиологического явления, характерного именно для кинематографического пространства; исследовал значение голоса и речи в кинофильме и пр. О значении работ Шиона, заставивших по-новому взглянуть на значение звука в кино, писала киновед О. Булгакова: «Пренебрежение к звуку... было весьма ощутимо в кинопрактике и еще более в кинотеории, где первые книги о звуке появились в 1980-е гг.⁶⁴, в связи с занятием устностью и интересом лакановского психоанализа к голосу»⁶⁵.

Для настоящего исследования важное значение имели идеи Ж. Делёза о звуковом пространстве кинофильма, которое философ концептуализировал в понятии «звуковой континуум». В целом, оставаясь в парадигме главенства визуального в соотношении звука и изображения фильма, Делёз постулирует: «...все звуковые элементы, в том числе и музыка, и безмолвие, формируют некий континуум как принадлежность визуального образа»⁶⁶, соответственно, звуковые

⁶³ Мариевская Н.Е. Утопическая модель паноптикума в художественном пространстве фильма // Человек. 2017. С.167-182.

⁶⁴ Здесь автор ссылается именно на работы М. Шиона.

⁶⁵ Булгакова О.Л. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 39.

⁶⁶ Делёз Ж. Кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 507.

компоненты могут быть «оторваны» друг от друга лишь в «абстракции чистого прослушивания»⁶⁷.

Своеобразный подход к звуковому пространству кинофильма изложен в шестой главе «Кино как орган слуха: акустика и пространство» книги немецких теоретиков Т. Эльзессера и М. Хагенера «Теория кино. Глаз, эмоции, тело»⁶⁸. Звук фильма рассматривается авторами через призму так называемой теории телесности, развиваемой в русле феноменологического направления в киноисследованиях. При этом само включение концепта тела в теорию кино обосновывается как «способ выйти из тех тупиков, в которые зашла теория репрезентации»⁶⁹, не способная адекватно отразить все разнообразие кинематографического опыта. В том числе, по мнению авторов, концепт тела (телесности) помогает осмыслить пространственность звука, специфику его воздействия на телесное (чувственное) восприятие: «... акцент на слухе и звуке напрямую подчеркивает пространственность кинематографического опыта <...> Анализ слухового восприятия смещает фокус нашего внимания на такие факторы, как чувство равновесия и чувство пространства. Зритель перестает быть пассивным получателем визуальных образов на острие оптической пирамиды и становится вполне телесным существом, включенным в акустическую, пространственную и аффективную ткани фильма»⁷⁰. Концепция телесности может быть весьма плодотворно применена в анализе произведений современного кинематографа, в которых использованы возможности многоканальных звуковых форматов, в том числе при изучении особенностей зрительского восприятия, что, впрочем, остается за рамками данной работы, но обозначает возможное направление для дальнейших исследований.

⁶⁷ Там же. С.500.

⁶⁸ Перевод с английского названия русского издания книги вольный. Оригинальное название: «Film Theory. An Introduction Through the Senses» - букв.: «Теория кино. Введение через чувства».

⁶⁹ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. С. 259.

⁷⁰ Там же. С. 259.

При достаточно большом количестве теоретических работ, посвященных различным аспектам звукового решения фильма, функциям и значениям элементов фонограммы, наблюдается существенный недостаток исследований, включающих звуковое пространство кинематографа в контекст культуры, анализирующих комплексно его элементно-структурную организацию, а также исторические, эстетические и технологические особенности его эволюции и современного состояния. В этой связи одной из задач предпринятого исследования была попытка заполнить данную теоретическую лакуну.

Объект исследования – отечественный и зарубежный кинематограф немого и звукового периодов.

Предмет исследования – акустические, семантические и образно-символические особенности звуковых пространств фильмов на разных этапах технологического и эстетического развития кинематографа и в контексте авторского художественного мира.

Рамки исследования

В диссертации исследуются приемы создания и отличительные особенности звуковых пространств игровых кинофильмов отечественного и зарубежного производства немого и звукового периодов. За рамками исследования, за редкими исключениями, остались произведения неигрового и анимационного кинематографа. В отношении темы диссертации необходимо подчеркнуть принципиальное методологическое ограничение искусствоведческим рассмотрением проблематики исследования с привлечением в качестве вспомогательного инструментария компетенций и практического опыта автора в области звукорежиссуры.

Цели и задачи

Цель исследования – концептуализация специфики кинематографического звукового пространства в культурно-историческом, технологическом и художественно-эстетическом аспектах.

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

- раскрыть направления развития и изменение содержания понятия «пространство» в истории философско-эстетической и художественной мысли;
- определить понимание звукового пространства в контексте исторического развития киноискусства;
- проанализировать репрезентативные произведения кинематографа наиболее важных этапов развития киноязыка и кинофонографии;
- обосновать акустические и семантические особенности звукового пространства фильма технико-технологическими возможностями звукорежиссуры периода создания произведения;
- выявить взаимосвязь социокультурного контекста и художественных тенденций, обуславливающих появление новых пространственно-звуковых решений в кинематографе;
- аргументировать целесообразность понимания и теоретической интерпретации звукового пространства фильма в виде акустической, семантической и образно-символической структуры (трехуровневой организации);
- разработать методологию анализа и разработки звуковых решений на основе концепции трехуровневой организации звуковой сферы фильма;

- выявить характер акустических, семантических и образно-символических взаимосвязей в звуковом пространстве фильма на основе принципов авторской (режиссерской) эстетики и соответствующего ей художественного языка;
- соотнести звуковые пространства киноэкрана с современными формами звуковых (аудиальных), визуальных и аудиовизуальных искусств;
- спрогнозировать тенденции в концептуальных разработках и экранных воплощениях звуковых пространственных решений в будущем кинопроцессе;
- обосновать актуальность представленного теоретического подхода к звуковым пространствам кинематографа для современного уровня исследований в киноведении и гуманитарных науках.

Научная новизна исследования

- разработана концепция фоносферы фильма как трехуровневой организации акустических, семантических и образно-символических параметров фонограммы;
- уточнено, расширено, детализировано и актуализировано понимание диегетического, недиегетического, экстрадиегетического и метадиегетического звуковых пространств фильма;
- введены и обоснованы понятия: «парадиегетический звук», «условно мотивированный звук», «интрадиегетическое звуковое пространство», «субъективно-диегетическое звуковое пространство»;
- раскрыты объективный и субъективный (в контексте значения авторских мировоззренческих и эстетических принципов) факторы в формировании звуковых пространств фильма; показано возрастающее значение субъективной точки зрения автора в разработке пространственных звуковых решений начиная со второй половины XX века;

- представлен анализ целостной структуры звуковых пространств ряда фильмов, в том числе новейшего производства, не ставших до сих пор предметом киноведческого рассмотрения в аспекте темы диссертационного исследования;

- звуковые пространства кино рассмотрены в контексте актуальных художественных практик и смежных искусств, а также в ракурсе современных киноведческих и философско-эстетических концепций;

- доказана роль возможностей современных звуковых многоканальных форматов в создании условий для переживания кинозрителем нового синестетического опыта.

Теоретическая и практическая значимость

Теоретическая значимость проведенного исследования определяется возможностью применения ее аналитических материалов, основных тезисов, теоретических моделей, терминологического аппарата и методических рекомендаций для расширения и обновления учебных курсов по звуковому решению фильма, истории и теории киномузыки, а также углубления курсов по истории отечественного и зарубежного кинематографа по профильным специальностям и направлениям подготовки в творческих и гуманитарных высших учебных заведениях.

Рассмотрение звуковых пространств в общем контексте развития культуры позволяет предположить, что диссертация может представлять интерес для специалистов в различных направлениях гуманитарной науки – киноведов, культурологов, эстетиков, психологов и др.

Результаты исследования могут быть применены при разработке звуковых решений в практической работе режиссеров, звукорежиссеров и кинокомпозиторов, а также учтены при написании киносценариев, включены в методические пособия по кинодраматургии.

Методология и методы исследования

Многоаспектность проблематики пространства, экстраполированная на звуковые пространства кинематографа, предопределила необходимость использования различных методологических подходов и общий междисциплинарный принцип исследования. В ходе работы применялись описательно-аналитический, киноведческий, философско-эстетический, структурно-семантический, компаративистский способы анализа кинофильмов. Отдельные разделы работы потребовали обращения к некоторым положениям музыковедения, семиотики, философской герменевтики и феноменологической эстетики.

В качестве общего методологического основания были приняты важные концепты современного отечественного искусствознания и культурологии, изложенные в трудах Н.А. Хренова⁷¹, К.Э. Разлогова⁷², Г.К. Пондопуло⁷³.

Положения, выносимые на защиту

1. Фоносфера кинофильма образуется в художественном единстве акустических, семантических и образно-символических звуковых проявлений в процессе воспроизведения кинодействия в соответствующих творческому замыслу условиях восприятия;

2. Фонограмма фильма может быть рассмотрена как полисемантическая и многофункциональная форма в контексте определенной культурной парадигмы времени его создания и дальнейшего существования;

⁷¹ Хренов Н.А. Взаимодействие между искусствознанием и культурологией: методологические и исторические аспекты // Культура культуры. 2015. № 2 (6). С. 4; Культура культуры. 2015. № 3 (7) С.5; Культура культуры. 2015. № № 4 (8). С. 5; Хренов Н.А. Современное искусствознание как гуманитарная наука в ситуации культурологического поворота // Вестник ВГИК. 2020. № 1 (43). С.98-115.

⁷² Разлогов К.Э. От естественных языков к медиа: методологические и терминологические аспекты медиалогии // Ярославский педагогический вестник. 2019. С. 164-170; Разлогов К.Э. Искусство экрана: от кинематографа до интернета. М.: РОССПЭН, 2010.

⁷³ Пондопуло Г.К. Культура образца. Формирование культурных парадигм Востока и Запада. М.: ВГИК, 2014. 382 с.

3. Семантическая структура звукового пространства фильма организуется в сложном динамическом взаимодействии непосредственно выраженных, планово акцентированных, контекстуальных, подтекстных и интертекстуальных смыслов всех элементов фонограммы;

4. Психофизиологические и чувственно-эмоциональные ощущения, получаемые зрителем благодаря воздействию акустики (акустической среды) фильмического пространства, способствуют уточнению понимания семантики и интенсивности эстетического переживания кинообраза;

5. Для теоретической интерпретации семантики сложно организованного звукового пространства фильма, особенно в авторском кинематографе, плодотворен герменевтический подход к пониманию внутренних и интертекстуальных значений и взаимосвязей элементов фонограммы;

6. Звуковая символика фильма является отражением общей системы мировоззренческих и эстетических принципов автора-режиссера, а также частных особенностей его биографии и социокультурного контекста времени его творчества;

7. Кинофонография развивается по пути увеличения числа звуковых элементов и интенсификации их драматургической роли, что повышает значение пространственных впечатлений, получаемых зрителем благодаря использованию в кинопроизводстве современных многоканальных звуковых технологий;

8. Благодаря внедрению многоканальных звуковых форматов произошел поворот в эстетическом восприятии и понимании ряда явлений, связанных со звуком в кино: в частности, новых форм и векторов звукового *движения и состояния, погружения* в звуковое пространство и *обнаружения* его элементов; *перехода слышания в переживание*;

9. Звук в современном кино благодаря возможностям многоканальных форматов мыслится разнонаправлено, что позволяет авторам фильмов создавать

автономные аудиальные пространства, обладающие признаками *материальности*, придающие диегезису фильма новое измерение, физически ощущаемое зрителем, благодаря его плотности, пластичности, масштабности;

10. Технологические новации в системе звукозаписи и звуковоспроизведения привели к трансформации условий слухового восприятия и возникновению акустического пространства нового типа - *звуковой пространственности*, способной не только определять характеристики акустической среды и погружать в нее зрителя, но и создавать условия для дезориентации и разнонаправленного «перемещения» зрителя в окружающем его квазиреалистическом пространстве;

11. Звуковые пространства, создаваемые в современном кинематографе, существенно меняют представления о соотношении звука и изображения в фильме, что дает основу и перспективу для дальнейших теоретических изысканий в области новой художественной реальности.

Степень достоверности и апробация результатов

Все результаты и выводы, сделанные в ходе и по завершении диссертационного исследования, были получены автором лично, на основании изучения большого массива отечественных и зарубежных кинофильмов, киноведческих, культурологических, философско-эстетических текстов и электронных ресурсов. Достоверность результатов обеспечивается комплексным междисциплинарным подходом к объекту исследования с опорой на авторитетные теоретические источники, представлением анализа фонограмм ряда кинопроизведений, репрезентативных по отношению к основным положениям исследования.

Высокая степень достоверности представленных выводов подтверждается практическим опытом автора как профессионального звукорежиссера.

Результаты исследования были апробированы на протяжении научной, творческой и педагогической деятельности автора на кафедре звукорежиссуры Всероссийского государственного института кинематографии имени

С.А. Герасимова (ВГИК) и вошли в учебные курсы: «Эстетика кинофонографии» и «Звукозрительный анализ фильма» (для студентов режиссерского факультета), «Звуковое решение фильма» (для студентов режиссерского, сценарно-киноведческого, продюсерского факультетов), «Звукорежиссура аудиовизуальных искусств» для студентов программы ассистентуры - стажировки.

Разработки, проведенные в процессе исследования, применены в учебно-методических комплексах и учебных программах дисциплин «Эстетика кинофонографии», «Звукозрительный анализ фильма», «Звуковое решение фильма», «Звукорежиссура мультимедийных программ», «Звукорежиссура аудиовизуальных искусств» и др., составленных автором и утвержденных для студентов, проходящих обучение по специальностям 55.05.02 «Звукорежиссура аудиовизуальных искусств», 55.05.01 «Режиссура кино и телевидения», 55.05.03 «Кинооператорство», 55.05.04 «Продюсерство», 55.05.05 «Киноведение», 55.09.01 «Режиссура аудиовизуальных искусств», 55.09.03 «Звукорежиссура аудиовизуальных искусств» (подготовка кадров высшей квалификации по программе ассистентуры – стажировки) во ВГИКе.

Ряд положений и результатов исследования были представлены в виде докладов на международных и всероссийских научных конференциях:

- доклад «Звуковая эстетика и новые технологии» на научной конференции «Эстетика на переломе культурных традиций» (Москва, ИФРАН, 2002)

- доклад «О перспективах внедрения информационных технологий для освоения звукорежиссерами имитаторов новых звуковых форматов» на Международном конгрессе конференций «Информационные технологии в образовании» (Москва, МИФИ, 16 – 20 ноября 2003);

- доклад «Особенности подготовки специалистов в области звукорежиссуры аудиовизуальных искусств» на Всероссийской научно-практической конференции «Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании» (С-Петербург, 26 марта, 2011);

- доклад «Полифония фонограммы фильма как результат развития современных звуковых технологий» на Всероссийской научно-практической

конференции «Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании» (С-Петербург, 26 марта, 2011);

- доклад «Мультимедийные технологии как средство популяризации науки» на Международной научно-практической конференции «Анимация как феномен культуры. Современная анимация: теория, методология, практика» (Москва, ВГИК, 19 – 21 ноября 2012 г.);

- доклад «Реализация художественного потенциала современных многоканальных звуковых форматов в кинематографе» на Международной научно-практической конференции «Инновационные технологии в кинематографе и образовании» (Москва, ВГИК, 29 - 31 октября 2014 г.);

- доклад «Формирование звукового пространства в картинах А. Тарковского» на Международной научно-практической конференции «Старое и новое» (Казахстан, г. Алматы, Университет «Туран», 22 октября 2015 г.);

- доклад «Новые подходы формирования пространственного звукового образа в кинематографе» (в соавт. с Костиным В.Н., Носуленко В.Н., Сологубовым А.Н.) на Международной научно-практической конференции «Инновационные технологии в кинематографе и образовании» (Москва, ВГИК, 28-30 сентября 2016 г.);

- доклад «Художественно-эстетическая специфика звука в анимационном кино» на Международной научно-практической конференции «Анимация как феномен культуры. Проблемы взаимодействия анимации и мультимедиа с другими видами художественного творчества» (Москва, ВГИК, 23 – 25 октября 2017 г.);

- доклад «Пространственный дизайн музыкальных фонограмм» (в соавт. с Нипков Л., Швейцария) на Международной научно-практической конференции «Запись и воспроизведение объемных изображений в кинематографе и других областях» (Москва, ВГИК, 16-18 апреля 2018 г.);

- доклад «Звуковые пространства в кино: искусство vs технологии» на Международной научной конференции «Искусствознание: наука, опыт,

просвещение» (Москва, Государственный институт искусствознания, 4-5 октября 2019 г.);

В процессе работы над диссертационным исследованием автором были проведены творческие встречи и мастер-классы в Высшей школе кино и телевидения имени Конрада Вольфа (Потсдам - Бабелсберг, Германия, 2003, 2019); Санкт-Петербургском Университете Профсоюзов (2005); Национальной Академии театрального и киноискусства (София, Болгария, 2012); Высшей национальной школе аудиовизуальных искусств (La Fémis, Париж, Франция, 2013); Высшей школе режиссуры аудиовизуальных искусств (Ницца, Франция, 2014); на Факультете драматического искусства (Университет искусств в Белграде) (Сербия, 2015); Государственном институте искусств и культуры Узбекистана (Ташкент, Республика Узбекистан, 2018), Азербайджанском государственном университете культуры и искусств (Баку, Азербайджанская Республика, 2019) и др.

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

По теме диссертации было опубликовано 26 научных работ, из них – 16 статей в научных рецензируемых изданиях из перечня ВАК. Общий объем изданных работ – 27 а.л.

Соответствие паспорту специальности

Содержание диссертации соответствует следующим пунктам Паспорта специальности 17.00.03 – «Кино-, теле- и другие экранные искусства»: п.2. Исследование проблем взаимодействия кино с литературой, живописью, музыкой и другими видами художественного творчества; п.3. Исследование эстетических и социокультурных аспектов киноискусства в разрезе его отдельных видов (игровой, документальный, анимационный кинематограф) и жанров; п.4. Изучение эволюции киноязыка и выразительных средств киноискусства;

п.6. Изучение художественной и производственной специфики отдельных кинематографических профессий и специальностей (режиссура, сценарное и операторское мастерство, мастерство актера и художника-постановщика и т.д.).

Структура работы

Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения, списка терминов, списка литературы и фильмографии. Общий объем диссертации 308 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

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

Глава 1., «Звук в контексте эволюции аудиовизуального пространства кинофильма», состоит из пяти параграфов и подпараграфов, в которых последовательно, от общего к частному, определяется проблемная область исследования. Прослеживаются истоки формирования художественного пространства кинематографа, дается обзор основных вех практического освоения и теоретического осмысления звуковой сферы киноискусства.

В параграфе 1.1. - *«Понятие пространства в искусстве»* - в качестве необходимого исторического экскурса представлены основные концепции пространства, формировавшиеся в течение столетий в меняющихся культурно-исторических парадигмах, в рамках различных философско-эстетических и художественных концепций. Отмечается, что в современном дискурсе гуманитарных наук и искусствоведения слово «пространство» общеупотребительно и многозначно: в пространственных координатах

описываются и теоретизируются самые разнообразные явления истории, культуры, искусства – от физических до метафизических и мифопоэтических. Как важнейшее основание для дальнейшего анализа звуковых пространств в кинематографе подчеркивается переход к новым концепциям пространства, произошедший в XX веке в связи с появлением современной философской антропологии, «наук о культуре», нового знания о человеке, актуализации субъективного фактора в понимании и интерпретации художественных произведений. В связи с этим, дается обзор наиболее значимых представлений о субъект-объектных пространственных отношениях в работах выдающихся мыслителей – П. Флоренского, О. Шпенглера, М. Шелера, Э. Гуссерля, М. Хайдеггера и др.

Как обобщающий тезис постулируется положение о том, что XX веке утверждается представление о множественности пространств как *форм культуры*, «человеческих миров», не сводимых в ценностно-иерархическую вертикаль или моноцентристскую (например, европоцентристскую, христологическую и др.) систему, что породило такие понятия как мультикультурность, транскультурность, кросскультурность и пр. Но и сама культура в современном понимании может быть представлена как совокупность многообразных форм «человеческого мира», что стало импульсом для разработки новых глобальных пространственно-обобщающих понятий: *ноосферы* (пространства взаимодействия человеческого общества и природы), *пневматосферы* (мира души человека), *семиосферы* (пространства значений в культуре), *фоносферы* (звуковой среды человеческой жизнедеятельности).

Сам факт расширения областей, по отношению к которым можно применить слово «пространство» («сфера») свидетельствует об освобождении человеческой мысли в выборе *смыслового центра*, исходя из которого и по отношению к которому формируется некое *мыслимое* пространство. Актуализируется и аспект *динамической изменчивости* внутри- и внешнепространственных отношений, что, безусловно, повышает значение временного и субъективного факторов в

понимании пространства, особенно в художественном творчестве. В творческом процессе пространство не только мыслится и создается автором, но и переживается – не только им самим, но и реципиентом, в котором художественное произведение нуждается как в субъекте своего *жизненного продолжения*, возможности дальнейшего бытования в эстетическом восприятии, изменчивом во времени и различных ситуативных контекстах жизни личности. Художественные миры авторов и их многочисленных произведений становятся *идеальными* пространствами, обладающими, тем не менее, свойствами *реального* воздействия на жизнь человека. Входя в мир автора и в пространство художественного произведения, человек открывает новые пространственные возможности и в своем сознании, соотнося их со своим жизненным миром. Так, Й. Хейзинга актуализирует «магический круг» игры как собственное, индивидуальное, создаваемое по своим правилам пространство; Г. Башляр видит особенное сущностное значение для человека не только «больших» пространств, но и «интимных локусов».

Современное искусство существенно повышает внимание, с одной стороны, к внутреннему миру *субъекта творчества*, а с другой – актуализирует значение *субъекта восприятия*, его точки зрения, которая не может быть теперь обусловлена лишь традицией или неким предустановленным отношением, но характеризуется свободой, изменчивостью и динамикой. Соответственно, в современной теории понятие художественного пространства во многих аспектах усложняется и субъективизируется (в немалой степени благодаря художественной практике), что означает необходимость задействования когнитивных и интуитивных способностей реципиента в процессе художественно-эстетического восприятия произведения искусства.

Кинематограф, как искусство *пространственно-временное*, стал той областью, в которой взаимоотношения человека с различными формами пространства являются не только «декоративными обстоятельствами» киноистории, но и отражением актуальных общественных проблем, и возможностью выражения

состояния сознания современного человека в *художественном пространстве* произведения. Таким образом, общая задача исследования, как резюмируется в конце данного параграфа, сводится к попытке систематизации *звука как элемента* многоаспектно понимаемого кинематографического пространства и *звуковых пространств* как системообразующих структур фильма, понимаемого как *динамичное и диалогичное* целое.

Параграф 1.2. – «*Этапы и основные направления осмысления пространственности звукозрительных отношений в фильме*» - логически делится на ряд подпараграфов, анализирующих важнейшие этапы практического и теоретического освоения звука в пространстве кинофильма.

В подпараграфе 1.2.1. – «*Визуализация звука в немом кинофильме. Звук в пространстве кинопоказа*» - описываются характерные черты взаимодействия визуального ряда и звука, существовавшего изначально вне экрана, однако сопровождавшего кинопоказ с первых шагов нового искусства. Кроме того, существовала практика «звуковой визуализации»: С.М. Эйзенштейн описывал попытки воплощения звука на экране, помимо ритмической организации внутрикадрового и межкадрового движения в монтаже, через особый подход к съемкам визуального объекта — например, с помощью использования двойной экспозиции в «сцене гармошки» в картине «**Стачка**» (1924). После «Стачки» попытки изображения звука предпринимались Эйзенштейном в немых фильмах «**Броненосец “Потемкин”**», 1925 (крупные планы звучащей трубы горниста на корабле, кричащих людей и пр.) и «**Октябрь**», 1927 (звук пулеметов, вкатываемых по каменным плитам полов Смольного, который «отражается» в выражениях лиц слышащих его меньшевиков; бой часов во время осады Зимнего дворца; дребезжание стеклянных люстр в его опустевших залах; перестрелка на площади, увеличение шрифта межкадровых надписей и пр.).

Таким образом, визуальный ритм и внутреннее звучание в кадре (воспринимаемые зрителем в результате действия ассоциативных механизмов человеческой памяти) стали предпосылками появления реально слышимого звука

на экране. Однако звук в кино существовал и до его фактического введения в визуальное пространство фильма: аккомпанирующая музыка стала практически неотъемлемым элементом *кинопоказа* (но еще не *киноформы*) начиная с первых публичных сеансов немых картин. Музыка *в пространстве кинозала* была необходима не только для того, чтобы заглушить раздражающий и отвлекающий внимание зрителей треск проекционного аппарата, но прежде всего потому, что экран немого фильма нуждался в третьем измерении, *акустическом объеме*, способном не только придать плоскому изображению глубину, но и создать психологическое ощущение живого, *одушевленного пространства*. Способом «оживления» кинопространства в немом периоде был и человеческий голос — голос *внеэкранного* комментатора, а также, в ряде случаев, «хор» зрительской аудитории: по отношению к диегезису фильма в таких случаях можно говорить о *парадиегетическом* (от греч. *παρά* — «возле, около, помимо») голосе, что указывает на векторы ситуативного расширения звукового пространства немого фильма. Однако с полным основанием рассматривать голос, как и другие элементы фонограммы фильма (шумы, музыку) в контексте его художественно-эстетической формы и аудиовизуального образа, *в пространстве фильма* возможно лишь с началом звуковой эры кинематографа.

В подпараграфе 1.2.2. – «*Звукозрительный контрапункт. Синхронность и асинхронность*» - описываются первые теоретические шаги по осмыслению природы и специфики кинематографического звука и его отношений с визуальным рядом фильма. С пришествием в кино звука в конце 1920-х годов особенно остро встал вопрос не только об образе, но о самой природе кинематографа. «Озвучивание» экранного пространства, потенциально несущее угрозу отката от достижений немого кино, встретили с большим опасением и даже с открытым неприятием такие великие кинематографисты как Ч. Чаплин, Р. Клер, А. Хичкок и др. С. Эйзенштейн, еще до прихода звука в практику производства отечественных кинокартин, предупреждал об опасности его чисто иллюстративного (синхронного к изображению) использования. Его

теоретические работы 1920-1930-х гг. стали важным этапом в исследовании звука, только входившего в практику кинотворчества и кинопроизводства. В частности, важность введения в теорию и практику кино понятия звукозрительного контрапункта состояла не только в том, что осмысливалась *кинематографичность* звука в фильме, но и в том, что идея о несовпадении звука с изображением открывала практически безграничные возможности создания многоуровневого *смыслового пространства* образа, в том числе отражающего сложный субъективный авторский мир.

Понятие звукозрительного контрапункта в манифесте «Будущее звуковой фильма. Заявка» 1928 года, подписанном С. Эйзенштейном, В. Пудовкиным и Г. Александровым, с современной точки зрения во многом обусловлено своим временем. В частности, оно практически сливается с понятием *асинхронности*, т.е. формального несовпадения видимого и слышимого, во всяком случае, эти понятия во многом пересекаются. Более поздние разработки проблематики аудиовизуального контрапункта в кинотеории (З. Кракауэр, З. Лисса, М. Шион и др.) уточнили само содержание термина, углубили понимание его внутренних возможностей. Кроме того, понятие синхронности звука и изображения во многом было также переосмыслено и реабилитировано в отношении своей кинематографичности. В то же время, современное понятие звукозрительного (аудиовизуального) контрапункта переводит его функцию на уровень создания полифонических (полисемантических) аудиовизуальных пространственных решений при создании кинокартины. При использовании многоканальных звуковых форматов режиссер располагает возможностями различных звукозрительных «смещений» внутри самих планов, умножающих пространственно-динамические конфликты между звуком и изображением. При этом изображение и звук образуют особую звукозрительную полифоническую структуру, где пластическое начало сливается со звуковым, создавая *звукопространственную перспективу* фильма.

В подпараграфе 1.2.3. – «*Тишина как драматургический прием и пространственный феномен звукового кино*» - обосновывается необходимость включения понятия тишины в область рассмотрения именно звуковых решений фильма, причем начиная с эпохи немого кино, поскольку уже в то время, помимо драматургической функции тишины, использовалась и другая ее потенциальная возможность - создания на экране художественного, глубокого по смыслу *пространства*. Но этот важнейший аспект тишины в полной мере был раскрыт уже в эпоху звукового кино, став своего рода «осуществленным парадоксом» - по словам Р. Брессона: «Звуковое кино открыло тишину»⁷⁴. В качестве примеров использования драматургических и пространственных функций тишины приводятся картины дозвукового и звукового периодов («**Броненосец “Потемкин”**», реж. С. Эйзенштейн, 1925; «**Дети Хиросимы**», реж. К. Синдо, 1952; «**Холм**», реж. С. Люмет, 1965; «**Лицом к лицу**», реж. И. Бергман, 1976 и др.).

В целом, основные направления в исследовании и освоении звука, которые были «проложены» первыми теоретиками и практиками киноискусства и изложены в 1 Главе диссертации, могут быть концептуализированы в следующих пунктах:

- понимание звука как *органичного* элемента звукозрительного образа, а не «чужеродной стихии» для кино;
- осознание пространственно-акустических возможностей фонографии, дающих возможность перехода от *глубины* к *объему* звукового пространства фильма;
- использование семантики и символики звука в построении многослойных и многоуровневых смысловых пространств;
- разработка драматургического и пространственно-семантического потенциала тишины как феномена звукового кинематографа;

⁷⁴ Брессон Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 32.

- видение возможностей *авторского* (режиссерского) звукового решения фильма, отражающего внутренний мир автора и существенно влияющего на зрительское восприятие экранного образа.

В Главе 2, «Формообразующее деление и взаимосвязи звуковых пространств фильма», исследуется строение звукового пространства кинофильма с применением устоявшихся в киноведении понятий *диегетического, недиегетического и метадиегетического* пространств. В то же время, привлечение в качестве аргументированного основания фактического материала в виде результатов звукозрительного анализа ряда кинокартин позволило внести некоторые уточнения в эту терминологическую область и ввести важные новые понятия, отражающие актуальные феномены и художественные течения современного кинопроцесса.

Параграф 2.1. – *«Звук в диегетическом и недиегетическом пространствах фильма»* - актуализирует принципы и способы звукового разграничения и в то же время взаимодействия диегетического и недиегетического пространств фильма, формирующих единый звукозрительный образ, отражающий, в свою очередь, эстетику и художественный язык автора-режиссера. Особенности такого взаимодействия представлены на примере ряда репрезентативных кинокартин, объединенных темой города в кино. В современном кинематографе город зачастую выступает как некое мифологизированное пространство, позволяющее режиссерам играть с его сложившимся в зрительском сознании художественным образом, и при этом актуализировать, акцентировать или демифологизировать некоторые аспекты этого образа, в том числе через звуковое решение. Городское пространство с его огромным диапазоном звуковых проявлений способствует созданию полифоничной фонограммы, выводящей диегетический нарратив на уровень символического высказывания, значительно превосходящего область конкретно-смысловых значений сюжета. Звукозрительный образ города часто становится неотъемлемым признаком художественного мира автора – например, Париж в творчестве Ж.-Л. Годара или Москва в фильмах М.М. Хуциева. Но,

зачастую, еще важнее возможности, которые предоставляет городское пространство для раскрытия драматургического замысла, в том числе, через слом клишированного восприятия визуального и звукового образа города, устоявшегося в зрительской памяти. Не случайно появление целых киноальманахов «городских» фильмов, снятых самыми разными по эстетическим взглядам режиссерами, объединенных одним названием («**Париж, я люблю тебя**», 2006; «**Нью-Йорк, я люблю тебя**», 2009; «**Москва, я люблю тебя**», 2010, «**Берлин, я люблю тебя**», 2019...), которое в контексте каждого фильма может быть понято совершенно по-разному — от выражения преданной любви до горькой иронии. В упомянутых картинах *город как локация* выступает в качестве фонового пространства: смысл смещается на восприятие *города как пространства людей*, живущих в нем.

Возможности звукорежиссуры позволяют выстраивать сложные акустические и семантические взаимоотношения звуковых фактур в пространстве фильма; использовать звуковые особенности *интрадиегетических* пространств (в данном случае - локаций внутри городского пространства), раскрывать их разные семантические уровни, в том числе за счет создания разнообразных по плановости многоканальных фонограмм, акцентированного внимания на определенных звуковых фактурах, имеющих приоритетное значение для формирования целостного звукозрительного образа (фоносферы) фильма. Этот процесс прослежен в анализе фильмов М. Хуциева «**Застава Ильича**» («Мне двадцать лет», 1964) и «Июльский дождь» (1966); О. Иоселиани («**Листопад**», 1966 и «**Жил певчий дрозд**», 1971), в которых ощутимо особое внимание к звуку, органично включенным в пространство фильма и создающим эффект жизненности, «схваченной» реальности. В контексте особых семантических отношений звука диегетического и недиегетического пространств представлен также анализ фильмов «**Последний император**», реж. Б. Бертолуччи, 1987, «**Бегущий по лезвию**», реж. Р. Скотт, 1982 и др.

В подпараграфе 2.1.1. – «*Переходность мотивированного и немотивированного звука. Условно мотивированный звук*» - акцентируется динамическая характеристика во взаимоотношениях элементов диегетического и недиегетического пространств фильма, а также вводится новое понятие: «условно мотивированный звук». На примере музыкальной составляющей фонограммы ряда фильмов («*Пианист*», реж. Р. Полански, 2002; «*Слишком красивая для тебя*», реж. Б. Блие, 1989; «*Иди и смотри*», реж. Э. Климов, 1985; «*Мечтатели*», реж. Б. Бертолуччи, 2003 и др.) выделяется специфика, семантика и художественные перспективы этого приема звукового решения, в отличие от мотивированного и немотивированного звука фильма. В самом общем виде этот прием можно описать как звук, *изображенный* актером в кадре и полноценно (и, как правило, неадекватно акустическому внутрикадровому пространству) озвученный за кадром. Условно мотивированный звук позволяет выполнить сразу несколько художественных задач при разработке аудиовизуального решения эпизода фильма: обогатить смысловое значение изображения в кадре (вплоть до метафоризации и символизации звуковой семантики); «приблизить» персонажа к зрителю, тем самым усилив эффект зрительской эмпатии; передать некий интеллектуальный режиссерский посыл (в том числе с использованием интертекстуальных связей элементов аудиовизуальной структуры эпизода); выразить важные концепты авторской эстетики.

В подпараграфе 2.1.2 – «*Субъективно-диегетическое звуковое пространство*» – вводится новое определение одного из видов звукового пространства в кинофильме. Субъективно-диегетическое пространство определяется как феномен, импульсом к появлению которого на киноэкране стало одно из изобретений западной индустрии аудиотехнологий – а именно, портативного плеера с наушниками, позволившими человеку динамично и беспрепятственно перемещаться в окружающем пространстве вместе со звуком в наушниках. Кинематограф немедленно отразил эту новую музыкально-пространственную реальность: на экране появились персонажи, слушающие музыку через наушники

езде, где бы они не находились в соответствии с режиссерским замыслом. На примере ряда фильмов («**Зов волка**», реж. А. Бодри, 2019; «**Брат**», реж. А. Балабанова, 1997; «**Как я провел этим летом**», реж. А. Попогребский, 2010; «**Аритмия**», реж. Б. Хлебников, 2017; «**Трудности перевода**», реж. С. Коппола, 2003; «**Одержимость**», реж. Д. Шазелл, 2014; «**1+1**», реж. О. Накаш, Э. Толедано, 2011 и др.) обосновывается значение наушников не только как внешней детали образа персонажа, но и как повода для искусствоведческого дискурса о границах внешнего и внутреннего пространств, в которых существует персонаж; о разделении или, наоборот, неразличимости в одновременном восприятии разных звуковых пространств.

Параграф 2.2. – «*Звук в метадиегетическом пространстве фильма*» - посвящен воплощению на киноэкране внутреннего мира (субъективного пространства) киноперсонажа как важнейшему этапу в процессе создания целостного художественного образа кинофильма. *Субъективное пространство* героя вводится в общую сюжетную реальность (диегезис), помимо внешне-выразительных особенностей характера (передающихся в нюансах актерской игры, рисунке роли), посредством представления на экране различных форм деятельности его сознания: это могут быть как физиологически естественные проявления - воспоминания, сновидения, мечтания, - так и состояния, связанные с психическими девиациями (например, с раздвоением личности) или смещениями восприятия действительности (вследствие воздействия различных веществ и препаратов, проявления болезней или ранений, самоощущения в экстремальных обстоятельствах и пр.).

Приставка «мета» указывает на наличие некоего сдвига относительно условного референса (пространства диегетического), определяемого в кинематографе как «реальность». Метадиегетическое пространство как совокупность субъективированных состояний персонажа, создает важный уровень кинематографического повествования, помогающий зрителю раскрыть для себя драматическую ситуацию через возможность проникнуть в чувственный

и ментальный мир героя. В отношении аудиоряда в этом случае применяется ряд приемов, способствующих не только более ясному пониманию зрителем пространственных различий внутри киноформы, но и более полно раскрывающих художественный и идейный замысел (а также эстетику и даже мировоззрение) режиссера, среди них: пространственная обработка звука, частотная и динамическая обработка фонограммы и др. Звуковое решение сцен, где персонажи «переходят» границу диегезиса/метадиегезиса, часто базируется на сочетании пространственно-временной, частотно-динамической обработки звука и звукового дизайна. Переход между этими пространствами осуществляется путем применения ряда художественно-эстетических (изменение мелодических, темпо-ритмических, темброво-акустических, динамических, стилистических музыкальных характеристик) и технических звукорежиссерских приемов, которые включают: синтезирование звука, преобразование и изменение динамики, длительности и скорости звучания, тембра, акустического объема.

В параграфе подробно анализируются возможности таких элементов фонограммы как музыка, речь (голос), шумы в формировании субъективного пространства киноперсонажа, в том числе измененных состояний его сознания на примере фильмов различных периодов («Шантаж», реж. А. Хичкок, 1929; «Приговоренный к смерти бежал, или Дух веет где хочет», реж. Р. Брессон, 1951; «Иваново детство», реж. А. Тарковский, 1962; «Осенняя соната», реж. И. Бергман, 1978; «Декалог», реж. К. Кесьлевский, 1988; «Прикосновение руки», реж. К. Занусси, 1992; «Три цвета: Синий», реж. К. Кесьлевский, 1993; «Танцующая в темноте», реж. Л. фон Триер, 2000; «Дансер», реж. Ф. Гарсон, 2000; «На десять минут старше: Труба», реж. В. Вендерс, 2002; «Глухой пролёт», реж. М. Даус, 2004 и др.). Отдельное внимание обращено на феномен «онейрического» (сновидческого) пространства фильма в теоретическом осмыслении и практическом воплощении этого понятия.

В подпараграфе 2.2.1. – *«Экзистенциальное состояние киногероя как концептуальная основа формирования звукового пространства»*

фильма» - анализируется частный, но очень значимый вариант формирования звукового пространства фильма на основе субъективного состояния киногероя. Зачастую ключом к пониманию художественного образа таких картин служат уже их названия («**Ностальгия**», реж. А. Тарковский, 1983; «**Молчание**», реж. И. Бергман, 1963; «**Одинокий голос человека**», реж. А. Сокуров, 1978-1987; «**Нелюбовь**», реж. А. Звягинцев, 2017), хотя, безусловно, название и содержание кинофильма не всегда релевантны. В этом отношении достаточно репрезентативен анализ картин, в основу художественного образа которых положена тема отчуждения как одного из распространенных состояний современного человека, свидетельствующего не только о частном душевном кризисе, но и о серьезной социальной проблеме, выходящей на экзистенциальный уровень.

Тема отчуждения как утраты связи с окружающим миром, в силу разных обстоятельств не раз становилась предметом художественного отражения, например, в фильмах И. Бергмана, М. Антониони, А.А. Тарковского, А.Н. Сокурова, К.Г. Муратовой, многих других режиссеров; прозвучала она не только в авторском кинематографе («**Отчуждение**», реж. Н. Джейлан, 2002; «**Изгнание**», реж. А. Звягинцев, 2007, и др.), но становилась значимой частью сюжета во многих коммерческих киножанрах, что свидетельствует об актуальности проблемы для большого числа зрителей.

Кинотеория рассматривает отчуждение как одну из знаковых проблем в разных ракурсах (от искусствоведческого до социологического), однако один из важнейших аспектов отражения этой темы на киноэкране остается на периферии внимания исследователей - область *звука*. Зачастую именно она является неотъемлемой, а иногда и главной составляющей в смысловом проявлении художественного образа фильма, рассказывающего о внутреннем мире отчужденного киноперсонажа. Несомненно, проведение такого анализа - непростая задача, поскольку предмет исследования - полифоническое единство речи (со всеми нюансами интонационных, темпо-ритмических,

акустических и иных характеристик, включая наполнение сюжета смыслом молчания), шумов (в том числе, роли и значения пространственной тишины), мотивированной и немотивированной музыки (или ее отсутствия) в фильме. При этом анализ должен учитывать не только внутренние характеристики каждого элемента фонограммы, но и сложную пространственно-временную (в условиях непрерывного сюжетного развития) динамику их взаимодействия между собой, а также соотношение с визуальным рядом фильма, что продемонстрировано на примере фильмов **«Время развлечений»**, реж. Ж. Тати, 1967, **«Я нанял убийцу»**, реж. А. Каурисмяки, 1990, **«Седьмой континент»**, реж. М. Ханеке, 1989, **«Изгнание»**, реж. А. Звягинцев, 2007, **«Человек, который спит»**, реж. Б. Кейзанн, 1974 и др.

Безусловно, отчуждение – не единственное состояние сознания, характеризующее самоощущение современного человека и восприятие им окружающей действительности, что позволяет рассматривать проблему в психологическом, экзистенциальном, философском или социальном ракурсе. Фильмы, в которых внутренние переживания персонажей передаются в многообразных тонких нюансах художественной выразительности, являются ценным материалом для теоретических исследований и основой для разработок аудиовизуальных концепций кинопроизведений. Следует подчеркнуть, что во многом ключом к передаче сути авторского замысла является нахождение верного звучания – а иногда даже единственного звука (лейт-тембра), зачастую становящегося узнаваемой деталью образа киногероя и смысловой доминантой, дающей импульс к созданию фоновой сферы фильма.

В Главе 3, «Трехуровневая организация фоновой сферы фильма», фонограмма кинопроизведения рассматривается как полифоническая многофункциональная форма, каждый элемент которой выстраивается определенным образом и включается в общую систему взаимосвязей в фоновой сфере фильма.

В параграфе 3.1. – *«Акустическая среда»* - особое внимание уделяется физическим параметрам элементов фонограммы фильма, а том числе

соотношению прямого и отраженного звука, формирующему у зрителя впечатление об акустической среде кадра. Важность акустики фильма связана с тем, что благодаря ей зритель «оказывается» в конкретном акустическом экранном пространстве, что способствует более точному и глубокому пониманию семантики и драматургической роли того или иного звука, соотношению его с изображением и, в итоге, эстетическому переживанию и осознанию звукозрительного образа. Во многом характер восприятия этого образа и его смысловое наполнение зависит от индивидуальных особенностей зрительского сознания, его эстетического и жизненного опыта, но тем важнее роль эмоциональной настройки, которую обеспечивают акустические характеристики звукового решения фильма. В параграфе дается подробное описание приемов создания определенного акустического пространства кадра на примере работ ряда звукорежиссеров, в том числе формирование звуковой плановости, динамических взаимосвязей звуковых элементов фонограммы (макро- и микродинамика), мелодико-гармонических и стилистических взаимосвязей на основе разработки акустического решения киноэпизода и фильма в целом. Так, фильм **«Русский ковчег»**, реж. А. Сокуров, 2002, снятый в Государственном Эрмитаже одним кадром, без монтажных склеек, предоставляет зрителю уникальную возможность почувствовать через изменение акустической среды атмосферу огромных залов, парадных и черных лестниц, потайных комнат и узких коридоров дворца, куда последовательно, шаг за шагом, переходит (одновременно перемещаясь в разные исторические периоды) действие картины. В подобном стиле съемки «одним кадром» снята и военная драма **«1917»**, реж. С. Мендес, 2019, в которой сильнейшее психологическое напряжение передается, в том числе, через постоянную смену акустики внутрикадрового пространства.

В разделе также показано, какую роль в акустической среде фильма играют динамические, мелодико-гармонические и стилистические взаимосвязи элементов фонограммы. В частности, стилистическая тенденция создания *квази-документального* и *псевдо-документального* пространственного звучания

рассмотрена на примере фонограмм фильмов «**Все умрут, а я останусь**», реж. В. Гай Германика, 2008, «**Блокада**», реж. С. Лозница, 2005, «**Первые на Луне**», реж. А. Федорченко, 2005.

В параграфе 3.2. – «*Семантическая структура*» - показано, что палитра звуковых значений является весьма действенным в семантическом отношении инструментарием, используемым в процессе создания интересного и глубокого кинообраза как отдельного персонажа, так и произведения в целом. Здесь фонограмма фильма рассматривается как сложная структура смысловых взаимосвязей звуковых элементов и фактур, чему необходимо предшествует краткий экскурс в историю развития «звукового лексикона» кинематографа, начиная с первых лет звукового кино. Отмечается, что уже в то время, помимо необходимого отбора и выделения семантически значимых для фильма звуковых элементов (знаков-икон), важное значение придавалось звуковой плановости, применяемой в формировании не только акустической, но и семантической структуры фильма.

Звуковую плановость, как и в отношении изобразительного ряда, можно условно разделить по крупности на деталь, крупный, средний и общий планы. *Деталь* — подчеркнутый звуковой элемент, акцентирующий внимание на каком-либо объекте, действии в кадре или за его границами. Например, в прологе фильма «**Персона**», реж. И. Бергман, 1966, укрупненный ритмичный звук капель воды прибавляет тревожности ожидания и непонимания происходящего. *Крупный план* применяется, когда звуковой элемент имеет первостепенное значение, несет важную информацию, которую звукорежиссер хочет выделить и донести до зрителя. Самый распространенный случай применения крупного звукового плана — говорящий персонаж в кадре. На *среднем плане* звуковой элемент близок по значимости к информации крупного плана, но приоритеты между звуковыми компонентами расставляются в пользу основной семантической информации. *Общий план* дает представление о времени, месте действия, характеризует пространство, в котором происходит развитие сюжета. Но общий звуковой план

может также играть существенную роль в динамике драматургии внутрикадрового действия.

Сложность анализа семантики звукового пространства, важного и в теоретическом исследовании, и в практике разработки звукового решения фильма, состоит в том, что многообразные звуковые значения, смыслы и их тонкие нюансы зачастую включаются в весьма сложную динамическую систему взаимосвязей, относящихся, в том числе, и к звуковой плановости, и к характеру пространственных отношений в аудиовизуальной структуре фильма. В особенности эта сложность проявляется в авторском кино, где звук выражает еще и особенности индивидуальной режиссерской эстетики, а понимание звуковой многослойности порой предполагает выход за пределы киноформы в область интертекстуальных значений. При этом звук может свободно «перетекать» из области простого знака-иконы в важное семантическое и даже символическое пространство. Например, первые минуты фильма **«И корабль плывет»**, реж. Ф. Феллини, 1983, дают возможность проследить, как звук «перетекает» между разными планами и свободно перемещается из закадрового во внутрикадровое пространство и обратно, а также образует многослойную смысловую структуру. В таких случаях исследователю не обойтись без знания источника и смысла используемых музыкальных или речевых цитат, способности распознавать звуковые аллюзии или пародии, понимать тонкости исполнительской интерпретации или оригинальной аранжировки. При этом многослойность звуковых смыслов распадается на понимание звукового значения как некой сообщаемой *информации* и ее выразительной *звуковой формы*, передающей, в свою очередь, целую палитру смысловых нюансов.

Для разделения семантической бинарности звуковых элементов в данном разделе исследования используются термины *информационная* и *эстетическая* семантика, прилагаемые к анализу таких фильмов как **«Монолог»**, реж. И. Авербах, 1972, **«Иваново детство»**, реж. А. Тарковский, 1962, **«Зеркало»**, реж. А. Тарковский, 1974, **«Заводной апельсин»**, реж. С. Кубрик, 1971, **«Кочегар»**,

реж. А. Балабанов, 2010, «**Социальная сеть**», реж. Д. Финчер, 2010 и др. Отмечается, что в области авторского кинематографа можно встретить совершенно особые случаи не просто создания полифоничных семантических пространств, но *творения самого фильма звуковыми пространствами* – таковым является, например, фильм представителя британского независимого кино Д. Джармена «**Blue**» (1993), в котором весь изобразительный ряд сведен к ярко-голубому экрану, т.е. «изображение» всех событий, о которых рассказывает закадровый голос автора, перенесено в звуковую область. При этом общий смысл создаваемого звуко-зрительного образа невозможно до конца понять без знания подробностей последнего этапа жизни и творчества режиссера.

В данном параграфе рассмотрены примеры формирования семантической звуковой структуры с помощью музыкальных, речевых и шумовых элементов, фонов и звуковых эффектов. Делается вывод о том, что семантическая структура звукового пространства фильма организуется в сложном динамическом взаимодействии непосредственно выраженных, планово акцентированных, контекстуальных, подтекстных и интертекстуальных смыслов всех элементов фонограммы. Для теоретической интерпретации и понимания семантики сложно организованного звукового пространства, особенно в авторском кино, необходим более глубокий подход к пониманию каждого элемента фонограммы, эстетики автора в целом и, в то же время, способность синтезирования этих смыслов в восприятии целостного художественного аудиовизуального образа конкретного произведения.

Параграф 3.3. – «*Образно-символическая система*» - посвящен исследованию звука на уровне философско-эстетического обобщения киноматериала. В отношении восприятия и понимания художественного образа в киноискусстве особенно важно подчеркнуть динамический и процессуальный характер этого феномена. Если же говорить о понятии символа, в том числе звукового, то оно еще более сложно, объемно и во многом предопределяется культурно-историческим контекстом его происхождения и бытования, а также характером и

направлением его интерпретации субъектом. В то же время можно проанализировать конкретные приемы и звуковые элементы, используемые в творческом процессе при разработке звукового решения, поднимающегося на высокий образно-символический уровень художественного высказывания.

Тема *звуковой символики* в кинофильме неизбежно предполагает обращение к истории и содержанию самого понятия символа, а также к особенностям режиссерского мировоззрения и художественного языка. Как пишет пишет В.В. Бычков: «*Сущностным ядром художественного образа <...> является художественный символ. Внутри образа он представляет собой тот трудно вычленимый на аналитическом уровне глубинный компонент, который целенаправленно возводит дух реципиента к духовной реальности, не содержащейся в самом произведении искусства*»⁷⁵. Необходимо уточнить, что рассуждать о символике, в том числе звуковой, возможно, в основном, в отношении кинопроизведений особого духовного содержания, созданных авторами «трансцендентального стиля», по определению П. Шрейдера⁷⁶. Как правило, эти произведения относятся к интеллектуальному авторскому кинематографу, востребованному соответственно подготовленной и настроенной зрительской аудиторией. В качестве таких примеров представлены картины А. Тарковского «*Зеркало*» (1974), «*Сталкер*» (1979), «*Ностальгия*» (1983), которые, во многом благодаря звуку, строятся на символических переходах границы внешнего и внутреннего, реального и духовного мира героя. В отношении формирования духовно-символического звукового пространства фильма большое внимание было уделено феномену *трансцендентального звукового стазиса*, т.е. особо значимого в авторском художественном пространстве звукового элемента (музыкального фрагмента, символического звука и т.п.), знаменующего переход общего смысла сюжета картины с

⁷⁵ Бычков В.В. Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. 2-е изд., перераб. и дополн. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 373.

⁷⁶ Шрейдер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер. Пер. Н. Цыркун. // Киноведческие записки. 1996/97. № 32

реалистического на символический, даже религиозно-философский уровень. Так, финальные кадры военной драмы **«Иди и смотри»**, реж. Э. Климов, 1985, в которых партизаны уходят в лес, обретают сверхсмысл благодаря закадровому звучанию хора *«Lacrimosa»* («День плача») из *«Реквиема»* В.А. Моцарта.

Роль и значение звуковой символики в создании фоносферы фильма проанализированы также в контексте авторской эстетики таких режиссеров как И. Бергман, В. Вендерс, К. Кесьлевский, Л. Шепитько, Х. Тэсигахара, М. Кобаяси, Т. Малик и др.

Несомненно, звуковая символика должна органично вписываться в *общую систему* мировоззрения и эстетических принципов автора-режиссера, осознаваться им в процессе разработки общей художественной концепции фильма. При этом необходимо иметь в виду возможность оперирования символическим потенциалом таких рабочих инструментов звукорежиссуры как шумы и фоны (звуковые символы, связанные с архетипами бессознательного), тембры музыкальных инструментов, учитывать символику используемых музыкальных произведений (мессы, пассионы, реквиемы, оды, гимны, народные песни и пр.). Работа звукорежиссера по созданию гармоничной образно-символической системы заключается не просто в выборе подходящих звуковых фактур, но и в их обработке, нюансировке, нахождении нужного акустического и стилистического баланса, динамического взаимодействия в общем аудиовизуальном пространстве.

Глава 4, «Звуковые пространства кинематографа в контексте аудиотехнологий и культурно-художественной парадигмы XXI века», посвящена актуальным проблемам, возникающим на пересечении возможностей современных технологий звукорежиссуры и творческих задач, стоящих перед создателями кинопроизведения.

Параграф 4.1. – *«Генезис, специфика и значение многоканальных звуковых форматов»* - вводит в проблематику главы. Подчеркивается, что на всем пути развития кинофонографии наблюдается прямая зависимость изменений в

художественном языке кино от появления и освоения новых звуковых технологий. В параграфе анализируется значимость появления таких передовых для своего времени в технологическом отношении фильмов как «**Звездные войны**», реж. Дж. Лукас, 1977, «**Апокалипсис сегодня**», реж. Ф. Коппола, 1979, «**Бэтмен возвращается**», реж. Т. Бертон, 1992 и ряда других.

В то же время, открывающиеся почти безграничные возможности звука в формировании аудиовизуального пространства фильма имплицитно несут в себе и негативные факторы: в частности, опасность «увлечения» техническими средствами в экранных искусствах в ущерб художественному качеству произведения. Помимо этого, развитие технологий вызывает и более существенную озабоченность постепенного утрачивания ценности уникального проявления личности в создании и восприятии искусства. Тем не менее, технический прогресс, развитие цифровых технологий бессмысленно отрицать или игнорировать: речь идет о необходимости нахождения оптимального баланса «технического» и художественно-эстетического начал в развитии современного искусства, в том числе в аудиовизуальных формах.

В параграфе рассматриваются такие явления в экранных искусствах, как иммерсивность и интерактивность, создание виртуальной и дополненной реальности, в том числе с помощью многоканальных звуковых технологий. В условиях цифровой среды возникает возможность для создания нового типа пространства чувственно-ментального существования человека, в котором практически неразличимыми становятся границы реального и гиперреального (технически преобразованного) мира. Многоканальные системы звуковоспроизведения дают возможность создавать звуковые пространства с очень большой степенью детализации и нюансировки пространственного звучания, что еще больше способствует впечатлению правдоподобия у зрителя и даже возможности вовлечения его в экранное действие.

Таким образом, современные звуковые технологии вплотную приблизились к реализации мечты Эйзенштейна о «втягивании» зрителя в экранное пространство

и «слиянии» его с художественным творением. Но здесь возникает очень важный вопрос о соотношении понятий психофизиологического *вживания* зрителя в художественное *пространство* и его эстетического *переживания* художественного *события*. Развитие киноискусства (прежде всего, авторского кино) показывает, что существуют и другие, альтернативные подходы к выстраиванию отношений автора со зрителем, в том числе через создание эстетической «дистанции» с ним при помощи звукового «отстранения», что не мешает получить сильное эстетическое впечатление от фильма.

В параграфе 4.2. – «Проблемы соотношения технологических и художественно-эстетических параметров при формировании объемного звукового пространства» - рассматриваются конкретные особенности аудиовизуального пространства фильма, которые существенно трансформировались или стали возможными с появлением многоканальных звуковых форматов записи и воспроизведения звука. Так, расширение собственно акустического пространства диегезиса позволило по-новому работать со сверхкрупной визуальной деталью. Более глубокое значение приобрел аудиовизуальный контрапункт: в монтаже, последовательно комбинируя различные планы, режиссер располагает возможностями различных звукозрительных смещений внутри самих планов, умножающих и усиливающих пространственно-динамические «конфликты» между звуком и изображением. При этом изображение и звук формируют особую звукозрительную полифоническую структуру, где пластическое начало сливается со звуковым, создавая звукопространственную перспективу фильма.

Возможности формата Dolby Atmos позволили появиться ряду фильмов, в которых пространственные характеристики звука не только производят сильное эмоциональное впечатление, но существенно дополняют и обогащают драматургическую структуру. В качестве примера, где воплощаются эти возможности, подробно анализируется фильм «Гравитация», реж. А. Куарон, 2013, как первая картина, в которой звук сделан по принципу *абсолютного*

панорамирования, заключающегося в постоянном передвижении всех источников звука вокруг кинозала в соответствии с их положением в пространстве. Также возможности формата Dolby Atmos, художественная и драматургическая роль иммерсивного звука продемонстрированы на примере ряда фильмов различных жанров («Обливион», реж. Дж. Косински, 2013; «Богемская рапсодия», реж. Б. Сингер, 2018; «Чужой: Завет», реж. Р. Скотт, 2017; «Паразиты», реж. Пон Чжун Хо, 2019; «Малыш на драйве», реж. Э. Райт, 2017), в том числе авторского направления («Чемоданы Тульса Люпера», реж. П. Гринуэй, 2003-2004; «Книга образа» («Образ и речь», реж. Ж.-Л. Годар, 2018), из чего становится очевидно, что многоканальный звук может использоваться не только как «слуховой аттракцион», но и быть выразительным средством режиссерского киноязыка, вводить в своеобразный, уникальный авторский мир, давать возможность получения нового эстетического (синестетического) опыта.

Параграф 4.3. – «*Взаимосвязи звуковых пространств кино с практикой sound art и современной кинотеорией*» - завершает предпринятое многоаспектное исследование звука в кино возвращением в общий широкий контекст состояния и развития современной культуры, как в художественном, так и в научно-гуманитарном отношении. Включение кинозвука в общий контекст культуры имеет чрезвычайно важное значение, поскольку смысл звуковых пространств в современном кинематографе, а также перспективы развития этой области кинотворчества невозможно понять достаточно глубоко, если не рассматривать их в связи с развитием смежных искусств, появлением новых художественных практик, а также не принимая во внимание различные направления теоретических исследований, во многом отходящих от традиционных подходов к киноязыку и киноэстетике. Именно с этой целью в данном параграфе рассматривается соотношение звуковой сферы киноискусства с актуальными практиками *sound art* («звукового искусства») и с одним из значительных направлений *film studies* (теоретических исследований киноискусства) – так называемой теорией телесности кино. Обозначенные соотношения, разумеется, не охватывают все

многообразие явных и имманентных связей кинематографа с другими видами творческой и гуманитарной деятельности в современном мире, однако указывают значимые и перспективные направления в художественно-практическом и научно-теоретическом взаимодействии этих сфер.

Саунд-арт стал выражением закономерного развития творческих экспериментов со звуком (музыкальным и не только) на протяжении первых десятилетий XX века. Этот процесс, начавшийся с «подрыва» традиционных представлений о том, *как, когда и где* должна (или не должна, может или не может) звучать музыка, привел к практически безграничному расширению представлений о звуке как художественном материале, с помощью которого проявляется авторская индивидуальность и творится искусство, отражающее взаимоотношения человека с миром и самим собой. При всех довольно радикальных изменениях в подходах к элементам музыкальной выразительности, в развитии саунд-арта прослеживается усиливающееся внимание к формальным, пластическим и *пространственным* взаимоотношениям элементов звуковой композиции. Слияние саунд-арта с пластическими и пространственными искусствами можно видеть, например, в творчестве братьев Б. и Фр. Баше, Ж. Тэнгли и других саунд-артистов, которые, начиная с середины XX века, занимались созданием «звуковых скульптур». Дальнейшее развитие звуко-пространственных отношений находит выражение в таких феноменах, как *саунд-инсталляция* и *саунд-скейп* - звуковое окружение, передающее атмосферу определенных мест (чаще всего, городских и природных локаций), в том числе с электронной обработкой звучания. Важно отметить, что саунд-артисты в своих звуковых изысканиях постоянно обращались не только к *проявлениям*, но к различным способам *взаимодействия* звука с внешними и внутренними пространствами, в которых физически и ментально существует человек.

Взаимосвязи звуковых пространств в современном кинематографе и в саунд-арте представляет собой перспективную область как в творческом плане, так и в искусствоведческом дискурсе, поскольку сам саунд-арт до конца не определен в

своих сущностных характеристиках. До сих пор нет единого представления о различии саунд-арта и, например, медиаискусства или экспериментальной (шумовой, конкретной, электронной) музыки. Однако большинство исследователей сходятся в том, что основная проблематика саунд-арта связана с вопросами акустики и психоакустики, а также с культурологическими и технологическими аспектами фонографии. Значение практики современного саунд-арта для кинематографа может быть оценено при разработке звукового решения фильмов, сюжет которых (эпизодически или концептуально) предполагает создание в аудиовизуальном экранном пространстве определенных, например, медитативных, состояний сознания персонажей, или выход на обобщенно-философский уровень разговора со зрителем, или является выразительным элементом авторской эстетики, в которой звук имеет не меньшее значение, чем визуальная выразительность в создании художественного образа. В этом смысле кинематограф имеет свои преимущества - неоспоримые по силе эмоционального воздействия возможности и приемы, палитра которых существенно расширилась с введением в практику кинотворчества многоканальных систем звукопередачи.

И здесь уже сам кинематограф становится плодотворной почвой для продуцирования и развития новых идей в искусствоведческом дискурсе. В частности, свойство объемного звука фильма буквально обволакивает зрителя звучанием и погружать его в физически ощущаемое пространство дали новый импульс кинотеории, которая актуализировала такие понятия как *телесность*, *пластичность*, *мультисенсорность* (*полисенсорность*), *синестезия* (одновременное действие двух и более каналов чувственного восприятия, в данном случае зрения и слуха), *интермодальность* (способность выстраивать ощущения, полученные от разных органов чувств, в единую систему) именно в связи с новым, существенно повышающимся уровнем значения звука в современных фильмах, представляющих как мейнстрим, так и авторское кино. В этом контексте в современных киноисследованиях не только возникают новые

идеи, но и некоторые традиционные концепты переосмысливаются в новых художественных реалиях.

Методы некоторых значимых теоретических исследований кинематографического звука последних десятилетий можно отнести к парадигме феноменологической эстетики. Во многом теория телесности восприятия аудиовизуального контента основана на вполне осязаемом воздействии звуковой волны на органы чувств (*тело*) зрителя, просмотр фильма с объемным звуком в современном кинозале позволяет этому тезису преобразоваться во вполне реальный опыт. Таким образом, в рамках данной концепции традиционная, исторически сложившаяся и долгое время превалировавшая иерархия взаимоотношений между изображением и звуком, которая предполагала подчиненное положение аудиоряда по отношению к визуальности и в целом – к нарративу кинотекста, в ряде случаев может быть поставлена под сомнение и во многом пересмотрена.

Произошли радикальные изменения в пространственной организации кинематографического опыта. Ранее восприятие фильма было сосредоточено на изображении, демонстрируемом *перед* зрителем, соответственно, слух зрителя был также направлен к источнику звукового сигнала, отождествляемому с изображением. Технологические новации в системе звукозаписи и звуковоспроизведения, связанные с внедрением многоканального звука, привели к трансформации условий слухового восприятия и возникновению акустического пространства совершенно нового типа. Звук фильма стал еще более сложным, еще более полифоничным и разнонаправленным, в структуру фонограммы вошли, кроме привычных акустических фактур, синтезированные звучания (фонограммы, созданные в результате саунд-дизайна).

Характерной особенностью новой звуковой пространственности стало не только погружение зрителя в новую акустическую среду, но и способность кинозвука дезориентировать зрителя, буквально «выбивая почву из-под ног», вселяя чувства, подобные потерянности, невесомости или свободного падения в

пространстве. Современный объемный звук способен создавать собственное воображаемое пространство, независимое от изображения, более того, он обладает всеми признаками материальности: звук может быть плотен и пластичен, что придает изображению современного фильма новое физическое ощущение веса, плотности и масштаба.

В **Заключении** подводятся итоги и систематизируются результаты, достигнутые в ходе решения задач, поставленных в каждой главе исследования, отмечается достижение цели предпринятой работы, намечаются перспективы дальнейших теоретических исследований темы звукового пространства в аудиовизуальных искусствах.

В качестве достигнутой *цели* исследования - концептуализации специфики кинематографического звукового пространства в культурно-историческом, технологическом и художественно-эстетическом аспектах - представлена *динамическая трехуровневая модель звуковой фоносферы фильма, состоящая из акустического, семантического и образно-символического уровней*. Было показано, что каждый из уровней организуется в синхроническом и диахроническом взаимодействии диегетического, недиегетического и метадиегетического звуковых пространств фильма

Общий вывод, обоснованный исследованием звуковых особенностей кинофильмов разных периодов развития кинематографа, сводится к утверждению о том, что творческий процесс создания звука фильма не может происходить в отрыве от общих художественно-эстетических реалий своего времени, и в этом отношении невозможно игнорировать контекст (культурную парадигму) времени появления и последующего бытования фильма. Этот факт предопределяет необходимость не только анализа внутренней аудиовизуальной структуры произведения, но и «выход» за рамки эстетической формы конкретного кинопроизведения, соотнесение контекста времени создания, рецепции и теоретического анализа фильма, рассмотрение звуковых пространств в горизонтах культуры, с учетом терминологического расширения, смыслового умножения,

усиления субъективного фактора в понимании слова «пространство». Помимо междисциплинарного подхода в теоретико-методологическом аспекте, необходимо рассматривать звуковые пространства кино в контексте актуальных художественных практик, смежных искусств. И эта необходимость продиктована не только стремлением «не отстать» от современного художественного процесса, но и пониманием общего духа времени, тенденций развития искусства, отражающего состояние сознания современного человека, его внутренние духовные запросы.

Публикации по теме диссертации

Монография:

1. Русинова Е.А. Звук в пространстве кинематографа. - М.: ВГИК, 2021. – 268 с. (12 а.л.)

Публикации в научных рецензируемых изданиях из перечня ВАК:

2. Русинова Е.А. О дубляже зарубежных картин // Вестник ВГИК. - 2009. - № 1. - С. 134-142. (0,5 а.л.)

3. Русинова Е.А. Способы аудиального и визуального разграничения диегезиса и метадиегезиса в кинопроизведении // Вестник ВГИК. - 2017. - № 1 (31). - С. 20-26. (0,4 а.л.)

4. Русинова Е.А. Музыка в метадиегетическом пространстве кинофильма // Вестник ВГИК. - 2017. - № 2(32). - С. 80-89. (0,45 а.л.)

5. Русинова Е.А. Голос в метадиегетическом пространстве кинофильма // Вестник ВГИК. - 2017. - № 3(33). - С. 46-59. (0,75 а.л.)

6. Русинова Е.А. Значение новых технологий звукозаписи в создании эстетического пространства кинофильма // Вестник КемГУКИ. - 2017. № 41/2. - С.138-144. (0,75 а.л.)

7. Русинова Е.А. Звук физического и духовного пространств в фильме «Сталкер» Андрея Тарковского // Вестник славянских культур. - 2017. - № 46. - С. 207-216 (0,7 а.л.)

8. Русинова Е.А., Хабчук Е.М. Влияние традиций национальной культуры на приёмы звукорежиссуры в японском кинематографе. Шумы и музыка // Вестник ВГИК. - 2018. № 1 (35). С.92-105 (0,8 а.л.)
9. Русинова Е.А., Хабчук Е.М. Влияние традиций национальной культуры на приёмы звукорежиссуры в японском кинематографе. Речь и пауза // Вестник ВГИК. - 2018. - № 2 (36). - С. 74-84 (0,5 а.л.)
10. Русинова Е.А. Звук в кинофильме как знак и художественный символ // Вестник ВГИК. - 2018. - № 3 (37). - С. 19-33 (0,9 а.л.)
11. Русинова Е.А. Значение звука в создании внутреннего мира киноперсонажа (на примере фильма Л. Шепитько «Восхождение») // Вестник славянских культур. - 2019. - №52. - С.243-250. (0,6 а.л.)
12. Русинова Е.А. Звуковое пространство города как отражение «духа времени» и внутреннего мира киногероя // Вестник ВГИК. - 2019. - №1 (39). - С.15-26 (0,7 а.л.)
13. Русинова Е.А. Звуковой мир отчужденного киноперсонажа // Вестник ВГИК. - 2019. - №2 (40). - С.64-78. (0,9 а.л.)
14. Русинова Е.А. Условно мотивированная музыка в структуре полисемантического кинообраза // Артикульт. - 2019. - №3 (35). - С.91-96. (0,4 а.л.)
15. Русинова Е.А. Идеи С.М. Эйзенштейна в контексте современного киноискусства. Звукозрительный контрапункт // Вестник ВГИК. - 2019. - №3 (41). - С.10-16. (0,4 а.л.)
16. Русинова Е.А. Идеи С.М. Эйзенштейна в контексте современного киноискусства. Стереokino и стереозвук // Вестник ВГИК. - 2019. - №4 (42). - С. 25-33 (0,4 а.л.)
17. Русинова Е.А. Звуковые пространства в кино: искусство vs технологии // Художественная культура. - 2019. - №3 (Т. 2). - С. 144-159 (0,7 а.л.). - URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2019-3-tom-2-30/>

Публикации в изданиях Scopus:

18. Rusinova Elena. Debates on sound in the 1970s and 1980s and the beginning of vocational training for sound producers at V.G.I.K [Русинова Е.А. Проблемы звука в российском кино в 1970-х - 1980-х годах и начало профессиональной подготовки звукорежиссеров во ВГИКе] // Studies in Russian and Soviet Cinema. L.: Routledge, Taylor&Francis Group. - June 2019. - V. 13. Issue 2. - Pp.199-207 (0,75 а.л.)

Публикации в других рецензируемых научных изданиях:

19. Русинова Е.А. Звук рисует пространство. // Киноведческие записки. – 2005. – № 70. – С. 237–248. (0,6 а.л.)

20. Русинова Е.А. Работа со звуком в кино // Основы фильмопроизводства. Техника и технология: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по специальности «Продюсерство» / под ред. В.И. Сидоренко, П.К. Огурчикова. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2017. (Серия «Продюсерство»). – С. 77-94 (8 Глава). (1 а.л.)

21. Русинова Е.А. Реализация художественного потенциала современных многоканальных звуковых форматов в кинематографе// Инновационные технологии в кинематографе и образовании. Научно-практическая конференция. Москва, 29-31 октября 2014 г. Материалы и доклады. – М.: ВГИК, 2014. – С.34-38. (0,4 а.л.)

22. Русинова Е.А. «Форматный» звук. // Шоу-мастер. - 2003. - № 2-33. // URL: <https://laewerwyn.livejournal.com/14527.html> (0,3 а.л.)

23. Русинова Е.А. Влияние новых звуковых технологий на развитие киноязыка // Сб. докладов: Всероссийская научно-практическая конференция: Высшее гуманитарное образование в условиях современных аудиовизуальных технологий. – СПб, СПбГУП, 29-20.01.2004. //

URL: <https://www.gup.ru/books/shop/detail.php?ID=163490> (0,1 а.л.)

24. Русинова Е.А. Что мы знаем о Surround Sound: Фил Рамон // Шоу-Мастер. - 2004. - №4-39. - URL: <http://www.show->

master.ru/categories/что_мы_знаем_о_surround_sound.html (0,3 а.л.)

25. Русинова Е.А. Что мы знаем о Surround Sound: Элиот Шайнер // Шоу-Мастер. - 2005. - №4 – 43 // URL: http://www.show-master.ru/categories/250что_мы_знаем_о_surround_sound_intervyu_s_eliotom_shaynerom.html (0,2 а.л.)

26. Русинова Е. Песни в кинофильмах периода Великой Отечественной войны // Образ войны на экране (на материале фильмов и архивных документов стран-участниц Второй мировой войны) / Отв. составитель В.С. Малышев. - М.: ВГИК, 2015. – 452с. – С.162-202. (1,5 а.л.)

Общий объем публикаций – 27 а.л.