

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

На правах рукописи

Русинова Елена Анатольевна

ФОРМИРОВАНИЕ ЗВУКОВЫХ ПРОСТРАНСТВ В КИНЕМАТОГРАФЕ

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

Диссертация

на соискание ученой степени доктора искусствоведения

Научный консультант:

Маньковская Надежда Борисовна

доктор философских наук, профессор

Москва – 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	4
Глава 1. ЗВУК В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА КИНОФИЛЬМА.....	30
1.1. Понятие художественного пространства в искусстве.....	30
1.2. Этапы и основные направления осмысления пространственности звукозрительных отношений в фильме	49
1.2.1. Визуализация звука в немом кинофильме. Звук в пространстве кинопоказа.....	49
1.2.2. Звукозрительный контрапункт. Синхронность и асинхронность.....	54
1.2.3. Тишина как драматургический прием и пространственный феномен звукового кино.....	66
Глава 2. ФОРМООБРАЗУЮЩЕЕ ДЕЛЕНИЕ И ВЗАИМОСВЯЗИ ЗВУКОВЫХ ПРОСТРАНСТВ ФИЛЬМА	76
2.1. Звук в диегетическом и недиегетическом пространствах фильма.....	76
2.1.1. Переходность мотивированного и немотивированного звука. Условно мотивированный звук.....	89
2.1.2. Субъективно-диегетическое звуковое пространство.....	100

2.2. Звук в метадиегетическом пространстве фильма.	107
2.2.1. Экзистенциальное состояние киногероя как концептуальная основа формирования звукового пространства фильма.....	130
Глава 3. ТРЕХУРОВНЕВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ФОНОСФЕРЫ ФИЛЬМА	143
3.1. Акустическая среда.....	143
3.2. Семантическая структура.....	162
3.3. Образно-символическая система.....	187
Глава 4. ЗВУКОВЫЕ ПРОСТРАНСТВА КИНЕМАТОГРАФА В КОНТЕКСТЕ АУДИОТЕХНОЛОГИЙ И КУЛЬТУРНО- ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПАРАДИГМЫ XXI ВЕКА	207
4.1. Генезис, специфика и значение многоканальных звуковых форматов.....	207
4.2. Проблемы соотношения технологических и художественно-эстетических параметров при формировании объемного звукового пространства.....	224
4.3. Взаимосвязи звуковых пространств кино с практикой sound art и современной кинотеорией.....	242
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	257
СПИСОК ТЕРМИНОВ	268
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	279
ФИЛЬМОГРАФИЯ.....	300

ВВЕДЕНИЕ

Диссертационное исследование посвящено процессу формирования звуковых пространств в кинематографе как проблеме, которая предполагает ее видение и рассмотрение в двух основных ракурсах. Первый из них предполагает 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 оба эти подхода не противоречат друг другу, поскольку имеют общее основание в культурной парадигме, в рамках которой формируются определенные (художественные и технологические) возможности и предпосылки, а также 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 сложнейшей фонограммы современной кинокартины. В обобщенном виде эволюцию звука в кино можно представить как движение от «оживления» пространства кинозала *внеэкранном* 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 своего развития звук кинематографа отражал не только технические и художественные обстоятельства, в которых создавались кинокартины, но и социально-исторические события, процессы, происходившие в сознании людей определенного временного периода. Развитие кинофонографии шло по пути раздвижения границ внутрикадрового пространства, дополнения и даже замены видения окружающей персонажей действительности слышанием; фильмы увлекали зрителя в вымышленные, в т. ч. и фантастические миры через синтезированные звуковые пространства, проникали во внутренний мир киногероя (представленный 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 немыслим <...> 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.*)

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

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 взаимосвязей элементов внутрикадрового пространства картины, взаимоотношений между персонажами и окружающей их действительностью. 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 последней трети XX века открыла иное видение художественного пространства и субъект-объектных отношений внутри него, *другую* реальность. Как отметила видный исследователь постмодернизма, эстетик 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

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

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

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 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

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.

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 жизнеспособность и, что важнее всего, востребованность зрителем, поскольку продолжает отражать на экране человеческую 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 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 звукоорежиссуры 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. 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. 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,

⁷ Эйзенштейн С.М. Будущее звуковой фильмы. 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

Р. Клера¹¹, Б. Балаша¹², Р. Арнхейма¹³, Я. Мукаржовского¹⁴, 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

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.

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.И. 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.

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. 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 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 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 музыковеда З. Лиссы «Эстетика киномузыки» можно найти не только специальный анализ функций и семантики музыкальных элементов и приемов музыкальной выразительности в фильме, но и разделы, посвященные онтологическим основам объединения звуковой и визуальной сфер

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.

в кинофильме²⁰ 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 фильме.

Исследования, посвященные музыке фильма, представлены и в отечественном, и в зарубежном искусствоведении более масштабно, чем труды по 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. Существенный интерес представляет ряд исследований в этой области, выходящих 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,

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

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.И, Фролов И.Д. 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.

Е.А. Калининой³⁷, 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,

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.

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., Neumeyer 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.

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 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

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.

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

⁵⁰ Булгакова О.Л. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2010; Булгакова О.Л. 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.

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 киноведения, в частности, для исследований эволюции кинозвука. 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 остранный⁶¹. Интересную работу по исследованию художественного пространства фильма ведет Н.Е. Мариевская, логически продолжившая в этом

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.

направлении изучение времени в кино⁶². Будучи киносценаристом, 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 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.

Другой ракурс в осмыслении кинематографического пространства представлен в теоретических трудах Р.А. Казаряна, обобщающих его богатый профессиональный опыт звукорежиссера. Автор одним из первых теоретиков в области звука кино обратил внимание на часто недооцененное значение и творческий потенциал акустического пространства кинофильма. В своей монографии Р.А. Казарян утверждает: «... в качестве специфического средства кинематографа – и до, и после 1930 года – выступает *изменяющееся во времени оптико-акустическое пространство фильма*»⁶⁴ (курсив автора. – Е.Р.). В современных условиях развития аудиотехнологий многие идеи Р.А. Казаряна получают новый импульс к дальнейшему развитию.

Среди перечисленных выше авторов следует особо выделить теоретика и композитора М. Шиона, который на протяжении многих лет (начиная с 1980-х) 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»

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

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

⁶⁴ Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011.С. 42.

(«audio-vision») как отражения психофизиологического явления, характерного именно для кинематографического пространства; исследовал значение голоса и речи в кинофильме и пр. О значении работ Шiona, 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.⁶⁵, в связи с занятием устностью и интересом лакановского психоанализа к голосу»⁶⁶.

Для настоящего исследования большое 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»⁶⁷, соответственно, звуковые компоненты могут быть «оторваны» друг от друга лишь в «абстракции чистого прослушивания»⁶⁸.

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»⁶⁹. Звук фильма рассматривается авторами через призму, так называемой теории телесности, как вариации феноменологического направления в киноисследованиях. При этом само включение тела в теорию кино обосновывается как «способ выйти из тех тупиков, в которые зашла теория репрезентации»⁷⁰, не способная адекватно отразить все разнообразие

⁶⁵ Здесь автор ссылается именно на работы М. Шiona.

⁶⁶ Булгакова О.Л. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 39.

⁶⁷ Делёз Ж. Кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 507.

⁶⁸ Там же. С.500.

⁶⁹ Перевод с английского названия русского издания книги вольный. Оригинальное название: «Film Theory. An Introduction Through the Senses» - букв.: «Теория кино. Введение через чувства».

⁷⁰ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. С. 259.

кинематографического опыта. В том числе, по мнению авторов, концепт тела 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»⁷¹. 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.

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. Поэтому 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

⁷¹ Там же. С. 259.

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 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 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 высших учебных заведений творческих и гуманитарных направлений.

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 художественного 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, философской герменевтики и феноменологической эстетики.

В качестве общего методологического основания были приняты важные концепты современного отечественного искусствознания и культурологии, изложенные в трудах Н.А. Хренова⁷², К.Э. Разлогова⁷³, Г.К. Пондопуло⁷⁴.

⁷² Хренов Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности. М.: Аграф, 2006; 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.

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;

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

⁷³ 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 синематографа до интернета. М.: РОССПЭН, 2010.

⁷⁴ Пондопуло Г.К. Культура образа. Формирование культурных парадигм Востока и Запада. М.: ВГИК, 2014. 382 с.

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, меняют представления о соотношении звука и изображения в фильме, что дает основу для дальнейших теоретических изысканий в области создания 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 и философских 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) *(0,1 а.л.)*
- 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) *(0,1 а.л.)*
- доклад «Влияние новых многоканальных звуковых технологий на киноязык» на Всероссийской межвузовской научно-практической конференции «высшее гуманитарное образование в условиях современных аудиовизуальных технологий» (С-Петербург, 29 – 30 января, 2004) *(0,5 а.л.)*
- 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) *(0,1 а.л.)*
- 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, Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 26 марта, 2011) *(0,1 а.л.)*
- 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 2012г.) *(0,1 а.л.)*

- 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.) *(0,1 а.л.)*
- доклад «Новые подходы формирования пространственного звукового образа в кинематографе» (в соавт. с Костин В.Н., Носуленко В.Н., Сологубов А.Н.) на Международной научно-практической конференции «Инновационные технологии в кинематографе и образовании» (Москва, ВГИК, 28-30 сентября 2016 г.) *(0,1 а.л.)*
- 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 2017г.) *(0,1 а.л.)*
- 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 2018г.) *(0,3 а.л.)*
- 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.) *(0,76 а.л.)*
- доклад «Особенности международного межвузовского сотрудничества» на Всероссийской научно-практической конференции «Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании» (С-Петербург, 28 марта, 2020) *(0,4 а.л.)*

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.

Глава 1. ЗВУК В КОНТЕКСТЕ ЭВОЛЮЦИИ АУДИОВИЗУАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА КИНОФИЛЬМА

1.1. Понятие художественного пространства в искусстве

Изучение эволюции звука в кинематографе позволяет не только проследить ее основные этапы, но и рассмотреть важные тенденции в освоении звуковой сферы фильма. Ретроспективный взгляд на историю кинозвuka во многом обнаруживает параллели в понимании его акустических и семантических возможностей и различных аспектов художественного пространства в философско-эстетическом и культурологическом смыслах данного понятия. Кинематограф проходил (и проходит в настоящее время) этот путь, конечно, гораздо быстрее: пространство в культуре осмысливалось на протяжении многих столетий, а звуковая сфера кино эволюционировала кардинальным образом в течение нескольких десятилетий XX и XXI веков.

В самом общем виде эволюцию звука в кино можно представить как движение от «оживления» пространства кинозала *внеэкранном* озвучиванием (музыкой, голосом, шумами), последующего технического освоения записи на пленку («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. Употребленные здесь термины «объективное» и «субъективное» в отношении звуковых пространств и их разновидностей требуют детального и аргументированного обоснования, анализа и систематизации, чему и посвящена данная работа. Однако заявленная выше аналогия эволюции

кинематографической фоносферы с развитием понятия пространства в культуре требует краткого обзорно-аналитического представления в качестве идейно-методологического основания дальнейшего рассуждения о звуке в кино.

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». В XXI веке никого не удивит выражение «внутреннее пространство личности». Но всегда ли пространство объединяло в своем расширительном толковании внутренний мир человека и его внешнее — физическое и культурно-социальное — окружение? Ведь в книге о пространстве, вышедшей относительно недавно, в последней трети XX века, французский философ А.Лефевр писал: «Пространство! Еще несколько лет назад это слово означало всего лишь одно из геометрических понятий: пустое место. Любой образованный человек немедленно дополнял его каким-нибудь ученым термином, вроде “евклидово”, или “изотропное”, или “бесконечное”. Принято было считать, что понятие пространства относится к математике, и только к ней»⁷⁵. Поэтому для осознания метаморфоз⁷⁶, произошедших с понятием пространства и приведших к современному пониманию художественного пространства в киноискусстве, необходим некоторый экскурс в историю его развития.

Наряду со своим «понятием-спутником» — временем — пространство осмысливалось с древнейших времен. Стремление проникнуть мыслью в «устройство» окружающего мира было свойственно уже мифологическому мышлению (движение от хаоса к космосу), в котором пространство отделялось от «не-пространства», хаоса, т. е. пространство мыслилось как некая организованная структура с определенным центром. По выражению А.Ф. Лосева, для античного

⁷⁵ Лефевр А. Производство пространства. М.: Strelka Press, 2015. С. 17.

⁷⁶ Подробнее об этом: Свирида И.И. Метаморфозы в пространстве культуры. М.: Индрик, 2009.

мышления пространственно-ограниченный космос есть «универсальное живое существо»⁷⁷.

В древнегреческой философии пространство в современном представлении о его физических и геометрических параметрах только начинает определяться: у Демокрита есть близкое к пространству понятие «пустоты», где действуют физические объекты; в философских системах Платона и Аристотеля встречается «место» («хора» в «Тимее» Платона, «топос» в «Физике» Аристотеля), некое «где»; вводится понимание трехмерности как свойства пространства, на основе которого развивается евклидова геометрия.

В диалоге Платона «Тимей» восприятие пространства противопоставляется «природе истинного бытия», а понимание пространства называется «незаконным умозаключением»: «Мы видим его как бы в грезах и утверждаем, будто всякому бытию непременно должно быть где-то, в каком-то месте, и занимать какое-то пространство, а то, что не находится ни на земле, ни на небесах, будто бы и не существует. Эти и родственные им понятия мы в сонном забытии переносим и на непричастную сну природу истинного бытия...»⁷⁸

Говоря о пространстве в контексте философии Платона, основной вопрос которой заключен в различении и понимании подлинного (истинного, *идеального*) и неподлинного бытия, нельзя не вспомнить о приводимой в Седьмой книге диалога «Государство» аллегории пещеры как пространстве чувственного (неподлинного) восприятия человеком вещей и явлений. Обращаясь к Главкону, Сократ образно описывает это пространство: «Представь, что люди как бы находятся в подземном жилище наподобие пещеры, где во всю ее длину тянется широкий просвет. С малых лет у них на ногах и на шее оковы, так что людям не двинуться с места, и видят они только то, что у них прямо перед глазами, ибо повернуть голову они не могут из-за этих оков. Люди обращены спиной к свету, исходящему от огня, который горит далеко в вышине <...> Прежде всего разве ты

⁷⁷ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: В 2-х книгах. Книга 1. М.: Искусство, 1992. С. 406.

⁷⁸ Платон. Тимей / Платон. Собрание сочинений в 4-х тт. М.: Мысль, 1994. Т.3. С. 455.

думаешь, что, находясь в таком положении, люди что-нибудь видят, кроме теней, отбрасываемых огнем на расположенную перед ними стену пещеры?»⁷⁹ В ранней кинотеории⁸⁰ сравнение кинопространства с платоновской пещерой возникает в контексте осмысления кинематографических оппозиций *реальности и иллюзорности* (подлинности/неподлинности, действительности/сновидения и т. д.), в том числе в ракурсе психофизиологии зрительского восприятия, а не *внутренней структуры и семантики самого пространства*, что является основным предметом нашего дальнейшего анализа.

Понимание пространства не только как объективной физической данности, но и как субъективного проявления человеческого сознания и восприятия становится предметом теоретизирования в немецкой классической философии. И. Кант в «Критике чистого разума» представляет пространство как трансцендентальную априорную форму чувственности. При этом понятия пространства и времени у Канта непосредственно связываются с внешними и внутренними чувствами души человека: «Посредством внешнего чувства (свойства нашей души) мы представляем себе предметы, как находящиеся вне нас и притом всегда в пространстве. В нем определены или определимы их форма, величина и отношение друг к другу. Внутреннее чувство, посредством которого мы наглядно представляем самих себя или свое внутреннее состояние, не дает, правда, наглядного представления самой души, как объекта, однако существует определенная форма, под которой единственно возможно наглядное представление ее внутреннего состояния: именно все, что принадлежит к внутренним определениям, представляется в отношении времени»⁸¹. Кант дает метафизическое и трансцендентальное толкование понятия пространства, и в итоге выводит следующее определение: «Пространство есть не что иное, как только форма всех явлений внешних чувств, т. е., субъективное условие чувственности, под которым единственно возможны для нас внешние наглядные

⁷⁹ Платон. Государство. Книга Седьмая // Платон. Собрание сочинений в 4-х тт. М.: Мысль, 1994. Т.3. С.295.

⁸⁰ Из истории французской киномысли: Немое кино. 1911-1933. М.: Искусство, 1988. С.215-216.

⁸¹ Кант И. Критика чистого разума. СПб.: ИКА «Тайм-аут», 1993. С. 51.

представления <...> Следовательно, только с точки зрения человека можем мы говорить о пространстве, о протяженных сущностях и т.п.»⁸².

По-новому вопрос о пространстве ставится уже в XX веке в контексте различения методов и целей «наук о природе» и «наук о культуре»⁸³, происходит переход к новому *знанию о человеке*. Пространство из области онтологической проблематики смещается в сферу современной философской антропологии, нового знания о структуре человеческого сознания. Как и время, пространство становится объектом разных теоретических подходов, которые не только дают новые (в свете научных открытий, прежде всего теории относительности А. Эйнштейна) представления о его *физической* природе, но и ставят целый ряд вопросов, касающихся пространственных аспектов *внутреннего мира* человека: структуры сознания и личности, специфики творческого процесса и психологии восприятия и пр.

Так, культуролог М. Элиаде определил существенную разницу восприятия пространства человеком религиозным и нерелигиозным (далее курсив Элиаде): «Для религиозного человека *пространство неоднородно*: в нем много разрывов, разломов; одни части пространства качественно отличаются от других <...> для религиозного человека эта неоднородность пространства проявляется в опыте противопоставления священного пространства, которое только и является *реальным, существует реально*, всему остальному — бесформенной протяженности, окружающей это священное пространство»⁸⁴. Это *другое* восприятие пространственных отношений отмечает и религиозный философ и теоретик искусства П.А. Флоренский, в частности, исследуя значение обратной перспективы как нарушения традиционного (реалистического) представления о пространстве в русской иконописи: «Иконы, для непосредственного художественного восприятия наиболее творческие, всегда оказываются с

⁸² Там же. С. 54.

⁸³ См.: Риккерт Г. Науки о природе и науки о культуре. М.: Республика, 1993.

⁸⁴ Элиаде М. Священное и мирское. М.: МГУ, 1994. С. 22.

перспективным “изъяном”»⁸⁵. Философ пишет о «неслучайности» этих нарушений, говорящей «об особой системе изображения и восприятия действительности, на иконах изображаемой»⁸⁶, т. е. о пространстве *символическом*.

Образу мыслей Флоренского созвучно и высказывание философа и теоретика культуры О. Шпенглера: «Проблема перспективы есть проблема метафизическая. Что для духовно пробуждающегося культурного человека означает переживание глубины, т. е. неожиданное возникновение некоего ему одному принадлежащего мира, то же повторяется в каждом из этих больших искусств, которые стремятся воспроизвести на *плоскости* часть вселенной, некоторую часть протяженности знаменательного типа. Существует несколько возможных перспектив, из которых каждая представляет известное мировоззрение, и тот или иной выбор, предпринимаемый с безусловной необходимостью живописью данной культуры, имеет значение символа»⁸⁷.

М. Шелер, основоположник современной философской антропологии, констатировал своего рода «расширение» взаимоотношений человека и мирового пространства за счет более глубокого понимания возможностей его сознания: «Сознание мира, самосознание и сознание Бога образуют неразрывное структурное единство»; философ писал не только об «открытом мире», но и «никогда не утихающей страсти к безграничному продвижению в открытую мировую сферу»⁸⁸.

Важнейшим направлением философской и культурологической мысли XX века стало рассмотрение пространства в аспекте взаимоотношений субъекта и объективной реальности, а главное, придание все большего значения

⁸⁵ Флоренский П.А. Обратная перспектива // Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. Антология. М.: Прогресс, 1993. С. 248.

⁸⁶ Там же. С. 248.

⁸⁷ Шпенглер О. Картина души и чувство жизни // Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск, ВО «Наука», Сибирская издательская фирма, 1993. С. 429-430.

⁸⁸ Шелер М. Положение человека в Космосе // Проблема человека в западной философии. М.: Прогресс, 1988. С. 91.

субъективному аспекту в этом вопросе. Так, в позднем творческом периоде⁸⁹ основателя философской феноменологии Э. Гуссерля в контексте анализируемого философом кризиса европейского научного рационализма появились важные понятия «Lebenswelt» («жизненный мир») и «Umwelt» («окружающий мир»), актуализировавшие сферу субъективного и повлиявшие, в частности, на становление европейского экзистенциализма.

Философ-экзистенциалист М. Хайдеггер значительно усложняет понимание пространства через целый ряд вводимых им категорий — таких как «пространственность», «мир», «Dasein» («вот-бытие», «присутствие»), «экзистенция» и др. Философ исследует человека, его место в бытии через характеристики его отношений с пространством и *миром* (который имеет в философской концепции Хайдеггера особое толкование), сущность человека определяется через «открытость миру» (далее курсив Хайдеггера): «*Ни пространство не в субъекте, ни мир — в пространстве*. Пространство наоборот “в” мире, насколько оно разомкнуто конститутивным для присутствия бытием-в-мире»⁹⁰. В контексте понятий «пространства» и «мира» Хайдеггер говорит и о соприсутствии «других»: «Мир присутствия есть *совместный-мир*. Бытие – в есть *со-бытие* с другими. Внутримирное по-себе-бытие есть *соприсутствие*»⁹¹. Таким образом, понимание пространства усложняется через вводимые соотносимые с ним категории – «мир», «экзистенция», «со-бытие» и др.

Если спроецировать проблематику понимания пространства на мир художественного творчества, нельзя не обратиться к еще одной, значительно более поздней, чем «Бытие и время», работе М. Хайдеггера — «Искусство и пространство» (1969). В этой небольшой статье, тезисы которой, как пишет сам автор, «не выходят за рамки изобразительного искусства, а внутри него — за рамки скульптуры», ставятся весьма важные вопросы, имеющие отношение к

⁸⁹ См: Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная философия. СПб.: Владимир Даль, 2004.

⁹⁰ Хайдеггер М. Бытие и время. СПб.: Наука, 2006. С.111.

⁹¹ Там же. С. 118.

общему пониманию искусства, культуры и сущности художественного пространства. Напоминая об исторически обусловленных сущностных отличиях в понимании пространства, «что нашло свое первое определение только после Галилея и Ньютона», Хайдеггер задается вопросом: «А что, если объективность объективного мирового пространства есть фатальным образом коррелят субъективности сознания, которое было чуждо эпохам, предшествовавшим европейскому Новому времени? Но даже если мы признаем разнородность восприятия пространства в прошедшие эпохи, достигнем ли мы тем самым уже и прозрения в собственное существо пространства? Вопрос о том, что такое пространство как пространство, на этом пути еще и не поставлен, не говоря уж об ответе»⁹². Однако именно в этой работе Хайдеггер дает если не ответы, то важные ориентиры для понимания пространственных аспектов в искусстве: философ вводит понятия «простираания», «простора как высвобождения мест», «пустоты» как игры в «ищуще-выбрасывающее допускание, создание мест»⁹³ и пр.

В XX веке выдвигается и утверждается представление о множественности пространств как *форм культуры*, «человеческих миров», несводимых в ценностно-иерархическую вертикаль или моноцентристскую (например, европоцентристскую, христологическую и др.) систему. Российский культуролог, филолог и философ Г.Д. Гачев во второй половине XX века ввел понятие *космо-психо-логоса*, раскрывая его в национальных образах мира как единство местной природы, характера народа и его склада мышления⁹⁴.

Развитие в последней трети XX века идей постмодернизма, свидетельствующих о смене культурной парадигмы, привело к переосмыслению самого понятия «культура», которое стало мыслиться в контексте разнообразия форм человеческой жизнедеятельности, изменяющихся во времени и

⁹² Хайдеггер М. Искусство и пространство // Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления. М.: Республика, 1993. С. 313.

⁹³ Там же. С.315.

⁹⁴ Гачев Г.Д. Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира. М.: Академический проект, 2015.

пространстве. Н.Б. Маньковская пишет: «Постмодернизм как широкое культурное течение, в орбиту которого в последние четыре десятилетия попадают философия, эстетика, искусство, наука, – наиболее характерное свидетельство мультикультурности, кросскультурности, транскультурности, постиндустриализма»⁹⁵. Но, что не менее важно, в постмодернистском мыслительном пространстве «отмечается углубленный интерес к самопознанию и самоосуществлению личности, повышенная чувствительность и обостренное восприятие тонких и хрупких межличностных отношений и связей...»⁹⁶

Уже с XIX века, благодаря археологическим и этнографическим исследованиям (производимым и в настоящее время), были открыты новые уникальные и самоценные культурные пространства Африки, Азии, Полинезии и др., что способствовало изменению общемировой культурной парадигмы. Благодаря обнаружению в этих культурах *других* пространственно-пластических и звукомзыкальных форм, *другой* философии пространства и бытия человека в нем обновлялся и развивался художественный язык искусства XX века, появлялись новые направления в разных видах искусства — от постимпрессионизма до минимализма, а общий вектор развития общественных отношений в самых разных областях выражался в движении от мультикультурализма к транскультурализму⁹⁷.

Эти многочисленные повороты сознания и расширение горизонта видения мирового культурного пространства существенно повлияли на развитие современного гуманитарного знания и художественного творчества, что приводило, в том числе, к появлению весьма радикальных, с точки зрения «традиционного» сознания, философских и художественных течений. Характерно в этом отношении высказывание философа М. Фуко о *пустом* пространстве в

⁹⁵ Маньковская Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. 2-е изд., перераб. и доп. – М.- СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. С.113.

⁹⁶ Там же. С. 111.

⁹⁷ Термин «транскультурация» был введен в 1940 г. кубинским антропологом Ф. Ортисом для описания феномена сближения и слияния различных культур.

достаточно пессимистическом контексте видения им состояния знания («несуразные и нелепые формы рефлексии») о человеке: «В наши дни мыслить можно лишь в пустом пространстве, где уже нет человека. Пустота эта не означает нехватки и не требует заполнить пробел. Это есть лишь развертывание пространства, где наконец-то можно снова начать мыслить»⁹⁸.

Многие направления искусства получили сильнейший импульс благодаря изменениям в художественном сознании и *другому взгляду* на целый ряд феноменов, формирующих семантику пространственно-временных отношений внутри художественной формы. Так, итальянский художник-абстракционист Лючо Фонтана совершает революционный прорыв – в прямом и переносном смысле – *в и за* пространство картины, *физически* прорезая холст. Но этот эпатажный художественный жест имеет под собой серьезное идейное основание, выраженное художником в манифестах основанного им течения спациализма⁹⁹. С конца 1940-х гг. Фонтана не изображает пространство *на* своих картинах, а обнаруживает и творит его *через и вокруг* них, буквально прорываясь в третье измерение сквозь черноту прорезей и дыр в холстах, и называет свои работы «Concetti spaziali», т. е. «Пространственные концепты». Впрочем, еще до концептуального оформления спациализма, в «Белом манифесте» 1946 г., Фонтана заявляет, что отдельные виды искусства – живопись, скульптура, музыка, – на современном этапе развития человеческого сознания должны преодолеть свои границы: «Требуется изменение – как сущности искусства, так и его формы... Требуется более значимое искусство, которое соответствовало бы требованиям нового духа»¹⁰⁰.

Вводя важный модус *динамизма* как характеристики нового искусства, Фонтана заявляет: «Эстетика органичного движения приходит на смену пустой

⁹⁸ Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сad, 1994. С. 362.

⁹⁹ Спациализм ((от итал spazio – пространство) – современное художественное направление, рассматривающее живопись и скульптуру как один вид искусства, объединяющего цвет, звук, пространство, движение и время.

¹⁰⁰ Лючо Фонтана. Белый манифест / Пер. А. Терещенко // Искусствознание. 2014. № 1-2. С. 548.

эстетике фиксированных форм. Обращая внимание на это изменение, произошедшее в природе человеческой, на психические и моральные изменения и на все человеческие виды деятельности и отношений, мы отказываемся от существующей практики искусства и приступаем к развитию искусства, основанного на единстве времени и пространства»¹⁰¹. Это стремление к динамичному, что практически тождественно живому, *органичному*, в концепции художника, синтезу различных форм искусства отсылает и к тезисам концепции пространственности П.А. Флоренского: «...вещи, каждая порознь, стремятся к самозамкнутости. Связи между ними слабнут, а вместе с тем бледнеет пространство, утрачивая внутреннюю структуру, связность и целостность»¹⁰².

Идеолог-основатель музыкального минимализма Дж. Кейдж как бы продолжает мысль Фуко: «Не зафиксированные в нотах звуки появляются в сочинении в моменты тишины, открывающей шумам окружающей среды путь к музыке. Такая открытость характерна для современной скульптуры и архитектуры <...> Нет пустого пространства или незаполненного времени. Всегда есть, на что посмотреть и что послушать»¹⁰³, или, как сказал философ Ж. Делез: «Отверстия — не более, как места, где находится более тонкая материя»¹⁰⁴.

Но и сама культура, представляющаяся как совокупность многообразных форм человеческого мира, стала осмысливаться с помощью новых глобальных пространственно-обобщающих понятий: ученые П. Тейяр де Шарден и В.И. Вернадский¹⁰⁵ развили понятие *ноосферы* (пространства взаимодействия человеческого общества и природы), философ П.А. Флоренский вводит понятие *пневматосферы* (мира души человека), семиотик Ю.М. Лотман – *семиосферы* (пространства значений в культуре). Введенное литературоведом М.М. Бахтиным

¹⁰¹ Там же. С. 550.

¹⁰² Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М.: Мысль, 2000. С. 79-421. URL: http://philologos.narod.ru/florensky/fl_space.htm#zi

¹⁰³ Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи. Вологда, 2012. С. 19.

¹⁰⁴ Делез Ж. Складка, Лейбниц и барокко. М.: Логос, 1998. С. 50.

¹⁰⁵ Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста. М.: Наука, 1988.

понятие *хронотопа* обосновывает нераздельность понимания времени и пространства художественного образа при анализе литературных текстов. При этом Бахтин оговаривается, что заимствует понятие хронотопа из теории относительности А. Эйнштейна, однако использует его «почти как метафору»: «...нам важно выражение в нем неразрывности пространства и времени (время как четвертое измерение пространства) <...> Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и определяется временем»¹⁰⁶. Особое значение в контексте данной работы имеет выдвинутая в 1980-х гг. музыковедом М.Е. Таракановым идея глобальной *фоносферы Земли* как важной, «органической» части ноосферы, поскольку подчеркивалось, что фоносфера – это не просто «шумовая среда», но «фон, создаваемый целенаправленно в речевой и музыкальной деятельности людей»¹⁰⁷.

Сам факт расширения областей, по отношению к которым можно применить слово «пространство» («сфера») свидетельствует об освобождении человеческой мысли при выборе *смыслового центра*, исходя из которого и по отношению к которому формируется некое *мыслимое* пространство. Актуализируется и аспект динамической изменчивости внутри и внешне пространственных отношений, что, безусловно, повышает значение фактора субъективности в понимании пространства, особенно в художественном творчестве. Объективное пространство теперь не просто воспринимается или понимается субъектом, но *переживается* им, причем вариативно или с разной степенью погруженности в разных временных (жизненных) контекстах, присваивается и наделяется индивидуальной ценностью. Так, философ и культуролог Й. Хейзинга актуализирует «магический круг» игры как собственное, индивидуальное, создаваемое по своим правилам пространство, отделенное от

¹⁰⁶ Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С.234.

¹⁰⁷ Тараканов М.Е. Звуковая среда современности. // Из личных архивов профессоров Московской консерватории. Научные труды Московской государственной консерватории. Вып.42. М., 2012. С.76-77.

окружающей действительности, как физическими, так и воображаемыми («виртуальными») границами¹⁰⁸.

Философ и искусствовед Г. Башляр видит особенное сущностное значение для человека не только «больших» пространств, но и «интимных локусов»: областью его «прочтения» становятся дом, хижина, гнездо, чердак, подвал, ящик, сундук... Помимо объективно существующих (независимых от индивидуального сознания), творимые сознанием и существующие лишь в воображении, иллюзорные, но эмоционально, интеллектуально, экзистенциально переживаемые миры становятся не менее важными пространствами человеческого бытия. Говоря о *поэтике* пространства, Башляр подчеркивает именно этот субъективный аспект: «Пространство, которым овладело воображение, не может оставаться индифферентным, измеряемым и осмысляемым в категориях геометрии. Речь идет о пространстве переживаемом. Переживается оно не в силу его объективных качеств, но со всей пристрастностью, на какую способно воображение. В частности, почти всегда это пространство обладает притяжением»¹⁰⁹.

В творческом процессе пространство не только мыслится и создается автором, но и переживается – и им самим, 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. Х. Ортега-и-Гассет, писал о том, что «человеку не дано никакого заранее предопределенного мира. Ему даны только радости и горести жизни. Влекомый ими человек должен изобрести мир»¹¹⁰. В этом же

¹⁰⁸ Хейзинга Й. *Homo ludens*. В тени завтрашнего дня. М.: Издательская группа «Прогресс», «Прогресс – Академия», 1992.

¹⁰⁹ Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М.: РОССПЭН, 2004. С.22.

¹¹⁰ Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 475.

русле размышляет о смысле творчества У. Эко, называя роман «космологической структурой», где «задача сводится к сотворению мира»¹¹¹.

Входя в мир автора и в пространство художественного произведения, человек открывает новые «пространственные возможности» и в своем сознании, соотнося их со своим «жизненным миром». В процессе прочтения художественных текстов — а иногда и чтения, длящегося всю жизнь — человек как бы поддерживает и продлевает «духовную энергию» авторского высказывания, одновременно умножая его пространственно-смысловую структуру за счет не только расшифровки внутренней многослойной семантики, но и прибавления собственных связанных с ним (чувственно-эмоциональных, интеллектуальных, экзистенциальных) значений. Как емко сформулировал философ Х.-Г. Гадамер: «Истина творения, его смысл не лежит на дороге, его смысл — неисчерпаемая глубина»¹¹². В этом отношении особое значение приобретают разрабатывавшиеся в XX веке концепции «диалогизма» в культуре и художественном творчестве¹¹³, а также герменевтический подход к пониманию текста и авторского мира.

В целом обращенность XX века к человеку, точнее, новое видение «человека как проблемы» в контексте множества глобальных социально-политических и культурно-художественных событий, пережитых в прошлом веке человечеством, заставляет обратить особое внимание на пространство культуры, и в частности, на изменения, происходящие в понимании смысла художественного творчества и эстетического бытия. Искусство, как ни одна другая область человеческой деятельности, ярко и образно отражает в многоуровневом пространстве художественного произведения изменения и проблемы,

¹¹¹ Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. Роман. Заметки на полях «Имени розы». Эссе. СПб.: Симпозиум, 1997. С. 610.

¹¹² Гадамер Х.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 113.

¹¹³ См.: Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963; Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1979; Бубер М. Два образа веры. М.: Республика, 1995.

происходящие не только в окружающем жизненном пространстве, но и в человеческом сознании, индивидуальном и массовом. Как подчеркивал О. Шпенглер, «Искусство — организм, а не система»¹¹⁴. И этот организм живет в обстоятельствах своего пространства-времени.

Х. Ортега-и-Гассет отмечал, что «за века художественной истории Европы точка зрения сместилась — от ближнего видения к дальнему». Рассуждения философа об эволюции искусства живописи Западной Европы, заключающейся «в перемещении внимания с объекта на субъект, на самого художника», отражают общую логику развития искусства и культуры. Ортега-и-Гассет говорит о законе «великих переворотов»: «Сначала изображались предметы, потом — ощущения и, наконец, идеи. Иными словами, внимание художника, прежде всего, сосредоточилось на внешней реальности, затем — на субъективном, а в итоге перешло на интрасубъективное»¹¹⁵. Важно и то, что автор подчеркивает не только возрастающее значение субъективного начала в культуре, но и акцентирует роль *динамики* этого процесса, приводя аналогию с кинематографом (этим пассажем, собственно, и начинается статья, впервые опубликованная в 1924 году, в эпоху немого кино): «История — если, конечно, эта наука следует своему истинному назначению — не что иное, как съемка *фильма*»¹¹⁶. Отдельные образы-факты истории представляются автору «кадрами», которые должны быть приведены в движение своего рода монтажом мыслительной деятельности, цель истории — «заменить статичные, замкнутые образы картиной движения».

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

¹¹⁴ Шпенглер О. Музыка и пластика // Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск, ВО «Наука», Сибирская издательская фирма, 1993. С. 303.

¹¹⁵ Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 200-201.

¹¹⁶ Там же. С. 186.

характеризуется свободой, изменчивостью и динамикой. Именно точка зрения, (у Шпенглера — «point de vue»¹¹⁷), пространственное положение наблюдателя-реципиента может дать ключ к пониманию пространственно-смысловой структуры произведения.

История мировой культуры и искусства дает примеры разнообразия представлений о пространстве, выраженных в мифологических и художественных образах, философских системах и научных теориях, определяющих, в свою очередь, картину мира, сущность культуры, образ жизни и состояние сознания социума и индивида. П.А. Флоренский писал: «Проблема пространства залегает в средоточии миропонимания во всех возникавших системах мысли и предопределяет сложение всей системы <...> Миропонимание — пространствопонимание»¹¹⁸. Изменение представлений о пространстве свидетельствует о смене мировоззренческой парадигмы, наступлении нового культурно-исторического периода. И в этом глобальном утверждении заключено в обобщенном виде наиважнейшее свойство пространства – его неразрывная связь *со временем*¹¹⁹ во всем многообразии значений этого понятия. Настоящее исследование, сфокусированное на звуковом пространстве как неотъемлемой составляющей художественного пространства кинематографа, безусловно, не могло оставить без внимания эту сторону рассматриваемой проблематики. Ведь сам предмет исследования – звук – это феномен, проявляющийся во времени (включая время *послезвучия* или *незвучания*, т.е. продленного во *времени восприятия* звучания/незвучания). Тем не менее, надо оговориться, что в данной работе внимание сосредоточено именно на пространственных аспектах кинематографического звука как недостаточно изученной области кинопроцесса, при этом художественное время фильма (в том числе историческое время

¹¹⁷ Шпенглер О. Картина души и чувство жизни. О форме души // Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск, ВО «Наука», Сибирская издательская фирма, 1993. С. 303.

¹¹⁸ Флоренский П.А. История и философия искусства. М.: Мысль, 2000. С.272-273.

¹¹⁹ Вершина естественно-научного осмысления пространства-времени была достигнута в теории относительности А. Эйнштейна, однако в данной работе ракурс смещен на анализ специфики художественного пространства.

внутрикадрового действия, временная структура и длительность киноформы, монтажный ритм, экзистенциальное время персонажа, темпоральность авторского стиля и пр.) включается в общий контекст рассуждения, но не становится предметом специального анализа, чему посвящены другие фундаментальные работы¹²⁰. Но в общем подходе к рассматриваемому предмету автор солидарен с тезисом М.М. Бахтина о том, что «...всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов»¹²¹.

Однако история осмысления пространства — это не только история миропонимания, но и осознания места и значения человека в этом процессе. Современное искусство, и в особенности кинематограф, как искусство *пространственно-временное*, стало 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. Как пишет философ И.П. Никитина, «Художественное пространство, или пространство произведения искусства, выражает в искусстве то чувство пространства, которое пронизывает всю культуру и лежит в ее основе. Конкретное решение проблемы пространства налагает отпечаток на все используемые художником изобразительные средства и представляет собой один из характерных признаков художественного стиля»¹²².

Понятие «художественное пространство», имеющее важнейшее значение в современной эстетике и искусствоведении, концептуализировалось только в XX веке, хотя проблематика, к которой имеет отношение этот термин, затрагивалась в

¹²⁰ См.: Делез Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2013; Мариевская Н.Е. Время в кино. М.: Прогресс-Традиция, 2015; Познин В.Ф. Художественное пространство и время в экранном хронотопе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2019. № 1. С. 93-109.

¹²¹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. С. 406.

¹²² Никитина И.П. Тема художественного пространства в современной философии искусства // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. 2003. С.83. Подробнее о понятии художественного пространства в: Никитина И.П. Пространство мира и пространство искусства. М.: РГГУ, 2001; Никитина И.П. Художественное пространство как категория современной эстетики // Вестник ВГИК. 2013. №16. С.66-80.

философии искусства (как уже было показано выше) начиная с античности. 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. Одной из основных проблем в теории художественного пространства становится проблема *глубины* пространства – но глубины не геометрической, физически измеряемой, а содержательной, интуитивной, в которой оказываются «связанными воедино вопросы перспективы, дистанции, линии, внешней формы предметов, цвета, тектоники, статики и динамики изображенного, воздушной и цветовой перспективы»¹²³. Немаловажное значение в развитии этого концепта имеют идеи, разрабатывавшиеся и развивающиеся в настоящее время в феноменологической эстетике. В этом отношении высока роль трудов М. Мерло-Понти, повлиявших не только на развитие современной эстетики, но и на теорию киноискусства (например, в области теоретизации понятий зрения, тела, глубины и пр. применительно к анализу кинофильмов). Так, описательное определение философом глубины пространства художественного произведения переводит это понятие на метафизический уровень: «То, что я называю глубиной, или не означает ничего, или означает мою причастность Бытию без ограничений, и прежде всего – пространству вне какой бы то ни было точки зрения»¹²⁴.

Возвращаясь в художественному пространству в контексте киноискусства, можно констатировать, что визуальное пространство фильма в самых разных его модификациях давно является предметом искусствоведческого, культурологического, философского, психоаналитического и прочих исследований, в то же время пространство звука остается мало изученной областью кинотеории. Логично, что история исследования звука в кино идет от

¹²³ Художественное пространство // Философия. Энциклопедический словарь. М.: Гардарики, 2004. URL: <http://philosophy.niv.ru/doc/dictionary/encyclopedia/articles/1387/hudozhestvennoe-prostranstvo.htm> (дата обращения 20.12.2020)

¹²⁴ Мерло-Понти М. Око и дух. М.: Искусство, 1992. С.30.

«объективных» звуковых данностей, интерпретация которых, хотя и может варьироваться, остается в поле конвенциональных значений: так, например, разрабатывались концепции функционально-семантических отношений внутрикадровой и закадровой музыки и визуального ряда в фильме¹²⁵. Однако с появлением авторского кино, с его уникальными аудиовизуальными решениями, а также с развитием технологий звукорежиссуры и возможностей саунд-дизайна, теория кинозвука встает перед новыми вызовами, требующими введения, в том числе, и нового терминологического инструментария, и опоры на убедительную, апробированную и в то же время актуальную методологическую базу.

В данном исследовании предпринимается попытка показать, что, основываясь на возможностях субъект-объектных пространственных отношений, представленных в контексте культуры в этом кратком введении, можно анализировать достаточно сложные, глубоко индивидуализированные пространства, наделенные ценностными и смысловыми значениями, воплощенными в звуковом решении фильма и часто *определяющими* в понимании целостной художественной формы произведения и мира автора-режиссера. Таким образом, задача сводится к попытке систематизации *звука как элемента* многоаспектно понимаемого кинематографического пространства и *звуковых пространств* как системообразующих структур фильма, понимаемого как *динамичное и диалогичное* целое, в котором, по словам Ж. Делеза, «определенное и детерминированное» пространство может превращаться в «какое-угодно-пространство»¹²⁶.

¹²⁵ См.: Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970; Лондон К. Музыка фильма. М.-Л.: Искусство, 1937; Корганов Т.И., Фролов И.Д. Кино и музыка: Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964.

¹²⁶ Делез Ж. Кино. М.: «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 134.

1.2. Этапы и основные направления осмысления пространственности звукозрительных отношений в фильме

1.2.1. Визуализация звука в немом кинофильме. Звук в пространстве кинопоказа

Обращение к эволюции воплощения пространственных особенностей звука и формированию разных типов звуковых пространств в кинематографе предполагает понимание контекста формирования собственно киноязыка, художественного лексикона средств кинематографической выразительности, что дает основание говорить о художественном кинопространстве уже в отношении кино как искусства. В данном исследовании практически за рамками рассмотрения остаются вопросы формирования визуального пространства кинофильма, однако априори предполагается неразрывная связь звука фильма с визуальным образом. Такая связь необходимо возникает уже в немом периоде развития кинематографа, и этот тезис даже нельзя назвать парадоксом.

С современной точки зрения кино, в сущности, никогда не было немым — оно, как показала история, лишь было вынуждено, в силу технических обстоятельств, временно оставаться *неслышимым*. На экране персонажи разговаривали, пели и играли на музыкальных инструментах; стреляло оружие, взрывались боевые снаряды — таким образом, зрители наблюдали в немых фильмах *сюжетно «звуковые» эпизоды*, вызывающие, благодаря работе памяти, *воображаемые* слуховые ассоциации. Можно сказать, что в раннем периоде кино звук *имплицитно* существовал как элемент внутрикадрового пространства. Именно эту особенность отмечал режиссер Г.М. Козинцев: «Как это ни покажется странным, но многие эпизоды наших немых фильмов были звуковыми. Звукового кино еще и в помине не было, а образы возникали не только “видимыми”, но и “слышимыми”. В надписях “**Чертова колеса**” цитировались бытовавшие тогда песни. <...> Дело было не только в таких внешних положениях, но и в самом строении фильма, в его ритме»¹²⁷. В этом высказывании важно отметить акцент на

¹²⁷ Козинцев Г.М. Глубокий экран // Козинцев Г.М. Собрание сочинений в 5 тт. Л.: Искусство, 1983. Т.1. С.154.

«чувстве ритма» в режиссуре, напрямую связывающем изображение со звуком в *ритмически организованном художественном пространстве*, и этот аспект, вызывающий ассоциации с музыкальной формой, занимал теоретическую мысль, начиная с первых лет развития кинотеории и до настоящего времени¹²⁸.

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): «...этот прием был использован не в узкопластическом порядке, а как средство передать через одну экспозицию изображение, а через вторую — звук»¹²⁹. По идее режиссера, через общий план передавалась конкретная предметность события (вечерняя прогулка рабочей молодежи под музыку гармонии), а через крупный план — «идея звучания» самой гармошки. 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 и пр.). Как визуализацию звука можно рассматривать и динамическое (включенное в монтажный ритм) увеличение шрифта межкадровых надписей (реплик-интертитров), например, слова «Ура!», все более вырастающего в масштабе и, в конце концов, заполняющее все пространство кадра в «Октябре»¹³⁰.

¹²⁸ См.: Вюйермоз Э. Музыка изображений // Из истории французской киномысли: Немое кино, 1911 – 1933. Пер. с фр. / Предисл. С. Юткевича. М.: Искусство, 1988. С. 149; Тарковский А.А. Уроки кинорежиссуры. М.: ВИППК, 1992. С. 26; Булгакова О.Л. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 52 – 77.

¹²⁹ Эйзенштейн С.М. Изобразительность и ритм. Двупланность зрелища // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, Музей кино, 2000. С. 303.

¹³⁰ Значение надписей и титров в немом кинематографе и их влияние на развитие звуковой сферы кинематографа подробно проанализировано в статье: Аносова А. Опыт оживления мертвой буквы. К проблеме надписи в звуковом фильме // Киноведческие записки. 2000. № 48. С. 54-80.

Таким образом, визуальный ритм и «внутреннее» звучание в кадре (воспринимаемые зрителем в результате действия ассоциативных механизмов человеческой памяти) стали предпосылками появления реального звука на экране. Однако реальный 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*. Так, Б. Балаш писал: «Совершенно беззвучное пространство мы никогда не воспринимаем как конкретное и действительное. Оно всегда будет действовать как невесомое, невещное. Ибо то, что мы только видим, — лишь видение. Видимое пространство мы воспримем как реальность, лишь, если оно обладает звучанием. И только тогда оно приобретает глубину»¹³¹.

Способом «оживления» кинопространства в немом периоде был и человеческий голос — голос *внеэкранного* комментатора. Режиссер Л. Бунюэль в мемуарах подробно описывает эту особенность первых киносеансов: «Помимо постоянного тапера, в кинотеатрах был свой “экспликадор”, то есть человек, который рядом с экраном громко объяснял происходящее. Скажем, он говорил:

— И вот граф Уго видит, что его жена идет под руку с другим мужчиной. А сейчас, дамы и господа, вы увидите, как он открывает ящик своего стола и достает револьвер, чтобы убить неверную женщину»¹³².

По воспоминаниям Бунюэля, кино, несмотря на простые повествовательные сюжеты ранних картин, принесло столь необычную форму рассказа, что большая

¹³¹ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. С. 216-217.

¹³² Бунюэль Л. Мой последний вздох. // Бунюэль о Бунюэле. М.: Радуга, 1989. С.65.

часть зрителей с трудом понимала происходящее, публике требовался своего рода переводчик с визуального языка экрана, который помогал соединить в восприятии последовательность событий¹³³.

Устное сопровождение немых фильмов было широко и довольно долго, до конца 1930-х гг., распространено в Японии, где эта особенность кинопоказа переместилась в сферу кино из национального театра: комментаторы (*бэнси*) были необходимыми участниками традиционного японского театрального представления (сценического пространства). Бэнси требовались для объяснения значений мимики и жестов актеров западных фильмов, непонятных японским зрителям, воспитанным в совершенно иной культуре. Отдельные кинокомментаторы достигали необыкновенных артистических высот в своих устных выступлениях, что практически сравняло их в популярности у зрителей с кинозвездами. Во многом присутствие бэнси повлияло и на визуальный язык японского кино, обусловив тенденцию к съемкам длинных статичных планов, дававших комментатору достаточно времени для объяснения всех перипетий киносюжета.

Киновед О.Л. Булгакова со ссылкой на исследование В. Познер пишет о том, что практика устного комментария в немом кино, распространенная в 1909–1916 гг., постепенно исчезала в Европе и США, но в России вновь активизировалась между 1919 и 1926 гг., что, безусловно, было связано с новой социально-политической ситуацией: «Актеры, певцы, агитаторы, “устные аккомпаниаторы” озвучивали фильмы за экраном и в зале. Они не просто читали вслух титры для неграмотных зрителей, но трактовали увиденное. Комментаторы могли совмещать разные традиции (научно-популярную и фольклорную), прибегать к пению, интермедии, лекции, докладу, живой стенгазете, включая в

¹³³ Ироническое воплощение образа «экранного переводчика» в кинокартинах советского времени можно увидеть в персонажах Валико Мизандари (актер В. Кикабидзе) из фильма «Мимино» (реж. Г. Данелия, 1977) и «хозяина иллюзиона Пашки» (актер Е. Леонов) из фильма «Гори, гори, моя звезда» (реж. А. Митта, 1970).

сеанс рекламу книг из передвижной библиотеки и викторину, они могли вовлекать зрителей в диалог вопросами и провоцировать их реплики»¹³⁴.

Благодаря памяти свидетелей эпохи немого кино известно еще об одном примечательном явлении — о «коллективном голосе» зрителей, вслух озвучивавших надписи на экране. Об этом писал, например, литературовед и киносценарист В.Б. Шкловский: «Просмотр ленты тогда сопровождался шепотом чтения надписей. Люди забывали про соседей и читали надписи все громче и громче. Они становились хором, подобным хорам античных трагедий»¹³⁵. По отношению к диегезису фильма в описанных случаях можно говорить о *парадиегетическом* голосе, учитывая контекстуальность употребления этих терминов в теоретическом анализе. Приставки «пара-» (от греч. *παρά* — «возле, около, помимо») указывают на векторы ситуативного (обусловленного обстоятельствами конкретного киносеанса) 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.

¹³⁴ Булгакова О.Л. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 93.

¹³⁵ Шкловский В.Б. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1973. С.38.

1.2.2. Звукозрительный контрапункт. Синхронность и асинхронность

С пришествием в кино звука (конец 1920-х годов) особенно остро встал вопрос не только об образе, но о самой природе кинематографа. Проблемность этого переломного этапа в контексте соотношения зримого и слышимого на экране описал киновед В.С. Соколов: «Если в немом фильме доминирующей была проблема, как звуковую реальность выразить в предметно зримой, то сейчас не менее важной становится обратная проблема – как предметно-физическую реальность выразить через звуковой ряд, исходя из принципов полифонической художественной природы киноискусства, а не синтетического характера его технологического “первофеномена”»¹³⁶. Автор подчеркивает, что для понимания специфики различия звукозрительных отношений в немом и звуковом кино следует различать «два пласта» звуковой экранной реальности: изображаемой в немом и воспроизводимой в звуковом фильме.

Озвучивание экранного пространства, потенциально несущее угрозу отката от достижений монтажной и визуальной выразительности немого кино, встретили с большим опасением и даже с открытым неприятием такие великие кинематографисты, как Ч. Чаплин, Р. Клер, А. Хичкок и др.; позднее Р. Арнхейм назвал звуковое кино «Новым Лаокооном»¹³⁷. С.М. Эйзенштейн, еще до прихода звука в практику производства отечественных кинокартин, предупреждал об опасности его чисто иллюстративного (синхронного к изображению) использования. В начале 1930-х, еще до широкого распространения звукового кино в отечественном кинопроизводстве, В.И. Пудовкин утверждал асинхронность как принцип звукового кино, вводил понятие «субъективного» звука по отношению к «объективному» изображению¹³⁸. Г. Козинцев вспоминал,

¹³⁶ Соколов В.С. Киноведение как наука. М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2010. С. 167.

¹³⁷ Арнхейм Р. Новый Лаокоон: «синтетические искусства» и звуковое кино // Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: Иностранная литература, 1960. С. 157-184.

¹³⁸ Пудовкин В.И. Асинхронность как принцип звукового кино // Пудовкин В.И. Собрание сочинений в 3-х тт. М.: Искусство, 1974. С. 158-162.

что кинематографистам того времени «хотелось усилить зрительные образы контрастом со звуковым рядом»¹³⁹.

Тем временем, речь, шумы, музыка — собственно, звук уверенно «вошел» в пространство картины и, при всей дискуссионности значения этого события (остающейся таковой в теоретическом дискурсе даже в настоящее время), было определено его место «не как посторонней стихии, ворвавшейся в кино, а как элемента органического для кино»¹⁴⁰.

Важные изменения произошли с музыкой фильма, которая, в отличие от речи и шумов, функционировала и в дозвуковой эпохе кинематографа, став практически неотъемлемым элементом пространства кинопоказа. Заметим, что попытки речевого и шумового озвучивания кинофильма также существовали в немом периоде, однако они имели локальный характер и не оказывали такого существенного влияния на восприятие картины как музыка, исполнявшаяся вживую в течение всего времени киносенаса. В то время, когда речь и шумы только начинали свой путь технического и эстетического развития, перспективу которого предсказал Р. Клер в своей статье 1929 года¹⁴¹, музыка кино уже имела опыт взаимодействия с киноизображением и значительно трансформировалась в своих функциях и семантике по сравнению с предыдущим периодом.

Прежде всего, музыка из внеэкранной локализации перешла в единое аудиовизуальное пространство кинопроизведения, одновременно разделившись (в терминологическом определении) на внутрикадровую и закадровую. Эта бинарная оппозиция, широко распространенная в киноведческом и музыковедческом дискурсе, начиная с 1930-х годов, в настоящее время уступает по точности отражения звуковых особенностей фильма другим

¹³⁹ Козинцев Г. Собрание сочинений в 5 тт. Л.: Искусство, 1989. Т.1. С.199.

¹⁴⁰ Эйзенштейн С.М. Изобразительность и ритм. Двупланность зрелища // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, Музей кино, 2000. С. 299.

¹⁴¹ Клер Р. Искусство звука. URL: <http://seance.ru/n/37-38/flashback-depress/iskusstvo-zvuka> (дата обращения 16.08.2020).

терминологическим парам: в частности, более корректно говорить о музыке *диегетической и недиегетической*, или *мотивированной* (обусловленной сюжетом) и *немотивированной* (относимой к пространству автора фильма), что может совпадать или не совпадать, соответственно, с внутрикадровой и закадровой. Такого рода формальное структурирование аудиальной сферы в кино (даже в отношении начала звуковой эпохи, не говоря о современной ситуации в этой области) не может в должной мере отразить всей сложности взаимодействия звуковой и визуальной составляющих кинопроизведения, воспринимаемого в актуальном эстетическом переживании и с трудом переводимого в теоретические конструкции, прежде всего, вследствие временной природы самой киноформы и контекстуальности времени ее создания и восприятия. Тем не менее, попытки теоретического осмысления и систематизации звуковой сферы кинематографа необходимы для анализа исторического развития и понимания перспектив применения различных звуковых, в том числе музыкальных, приемов в современных аудиовизуальных концепциях.

Основные элементы, составляющие аудиовизуальную структуру пространства кинофильма, были осмыслены уже в первые десятилетия существования звукового кинематографа. В том числе, определена роль музыки в фильме, вошли в практику заимствования принципов и приемов симфонической и оперной драматургии (прежде всего лейтмотивов), но творчески преобразованные кинематографом; отработаны способы психологического воздействия определенных музыкально-звуковых клише в различных киножанрах; шла работа над расширением области использования шумов, предпринимались первые попытки «саунд-дизайна» (например, в фильме «**Кинг-Конг**» 1933 г., реж. М. Купер, Э. Шодсак, где знаменитый крик обезьяны был создан звукорежиссером М. Спиваком при помощи совмещения рычания льва и тигра). Стандартные приемы создания необходимого режиссеру аудиовизуального образа и воздействия через звук на эмоции зрителя не потеряли своего значения и в современном кинематографе, рассчитанном на массового зрителя, поскольку

базируются на принципах психологии восприятия звука и определенных музыкальных традициях.

Но звук осваивался не только как элемент аудиовизуального пространства кинофильма, но и как относительно автономный акустический и семантический феномен. Важным теоретическим шагом в этом направлении были теоретические работы С.М. Эйзенштейна, введшего в практику и теорию кино, в частности понятие звукозрительного контрапункта. Важность этого шага была 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 мир¹⁴².

В 1928 г., в начале звуковой эпохи, когда в советском кинопроизводстве предпринимались только первые попытки создания «звуковых фильм»¹⁴³, публикация тезисов знаменитого манифеста «Заявка»¹⁴⁴ была весьма смелым шагом. В то же время, осознание возможностей контрапунктического соединения изображения и звука стало первым этапом разделения кино на *звучащее и звуковое*, теоретического осмысления *специфики* звука в кинематографе и основой для дальнейших разработок *авторского подхода* к звуковому решению фильма. Впоследствии С.М. Эйзенштейн писал: «С первых же попыток осмыслить явление тонфильма теоретическая мысль брала в штыки синхронность. “Натуралистическая” синхронность сразу инстинктивно ощутилась как цепи, как образ и проявление мертвой, себе подчиняющей косности непреодолимого status

¹⁴² Материал раздела частично изложен в статье: Русинова Е.А. Идеи С.М. Эйзенштейна в контексте современного киноискусства. Звукозрительный контрапункт // Вестник ВГИК. - 2019. - №3 (41). - С.10-16.

¹⁴³ Кинокартины в двух вариантах — немом и звуковом — производились в Советском Союзе до второй половины 1930-х гг.

¹⁴⁴ Автограф «Заявки», хранящийся в РГАЛИ, написан рукой Г.В. Александрова, с дополнениями В.И. Пудовкина и пометами С.М. Эйзенштейна. Опубликованный вариант «Заявки» в журнале «Советский экран» (1928, №32) содержит редакторское дополнение к названию: «Будущее звуковой фильмы» и подписан С.М. Эйзенштейном, В.И. Пудовкиным и Г.В. Александровым.

quo действительности»¹⁴⁵. В этом смысле значение, придававшееся авторами «Заявки» контрапунктическому звуку, может быть сравнимо со значением монтажа, который, по словам Эйзенштейна, в 1928–1929 гг. понимался в качестве «средства прежде всего переделывать образ действительности на путях к переделке самой этой действительности»¹⁴⁶.

В «Заявке» был высказан ряд положений, которые выражали обеспокоенность авторов возможным «не кинематографическим» использованием звука при создании кинокартин, и в то же время как бы «прозревали в будущее» звуковые возможности в кино. «Звук — обоюдоострое изобретение, и наиболее вероятное его использование пойдет по линии наименьшего сопротивления, то есть по линии *удовлетворения любопытства*. В первую очередь — коммерческого использования наиболее ходового товара, то есть *говорящих фильм*. Таких, в которых запись звука пойдет в плане натуралистическом, точно совпадая с движением на экране и создавая некоторую “иллюзию” говорящих людей, звучащих предметов и т. д. Только *контрапунктическое* использование звука по отношению к зрительному монтажному куску дает новые возможности монтажного развития и совершенствования. *Первые опытные работы со звуком должны быть направлены в сторону его резкого несовпадения со зрительными образами*. <...> Звук, трактуемый как новый монтажный элемент (как самостоятельное слагаемое со зрительным образом), неизбежно внесет новые средства огромной силы к выражению и разрешению сложнейших задач, угнетавших нас невозможностью их преодоления путем несовершенных методов кинематографа, оперирующего только зрительными образами»¹⁴⁷.

Манифест русских кинодеятелей был замечен не только в отечественном киносообществе, но и за границей, был переведен на основные европейские

¹⁴⁵ Эйзенштейн С.М. Синхронность и асинхронность // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 336.

¹⁴⁶ Там же. С. 336.

¹⁴⁷ Эйзенштейн С.М. Будущее звуковой фильмы. Заявка // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 тт. Т.2. М: Искусство, 1964. С. 315–316.

языки. Впечатление, которое произвели его положения, можно оценить хотя бы по заглавию статьи в немецком издании «Lichtbildbühne», напечатавшей манифест в №181 за 1928 г.: «Achtung! Goldrube!» («Внимание! Золотые россыпи!»). Б. Балаш позднее писал: «Предоставляемые звуковым кино возможности слышать пространство, не видя его, наблюдать интимнейшие сцены, снятые крупным планом, и одновременно слышать звуки, доносящиеся со всего огромного пространства, позволяют применять приемы контрапунктического воздействия, которыми кино пользуется редко и которые оно вообще едва ли когда-нибудь использовало в полной мере»¹⁴⁸.

Однако, при всем произведенном эффекте «Заявки», далеко не все кинодеятели были согласны с тем значением, которое придавали ее авторы звукозрительному контрапункту (асинхронности). Так, Дз. Вертов писал: «Ни для документальных, ни для игровых фильмов вовсе не обязательны ни совпадение, ни несовпадение видимого со слышимым. Звуковые кадры, так же, как и немые кадры, монтируются на равных основаниях. Совершенно следует также отбросить нелепую путаницу с делением фильмов на разговорные, шумовые или звуковые (музыкальные). Только принципиальная разница между документальным и игровым кино (теперь определяемым как кино с искусственными разговорами и шумами) остается в силе»¹⁴⁹. Американские кинематографисты вообще считали синхронность звука и изображения главным достижением и преимуществом звукового кино. В западной литературе более позднего времени можно найти критику «асинхронной» теории звука русских кинематографистов и с культурологической точки зрения. Так, канадский ученый-культуролог М. Маклюэн, относя Россию к странам с «холодной культурой», где не могут воспринимать визуальный объект и производимый им звук как единое целое, в своей книге «Понимание медиа: внешние расширения человека» писал, что русским, как представителям устной культурной традиции, присуща потребность в соучастии с видимым, поэтому приход звукового кино в виде синхронного с

¹⁴⁸ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. С. 73.

¹⁴⁹ Вертов Д. Статьи. Дневники. Замыслы. М.: Искусство, 1966. С. 124.

изображением звука стал для отечественных кинематографистов «днем страшного суда»: «Звуковое кино стало днем страшного суда для русского фильмопроизводства, потому что русским, как и любой другой отсталой или устной культуре, свойственна неудержимая потребность в участии, кот орая при добавлении звука к визуальному образу перестает удовлетворяться. И Пудовкин, и Эйзенштейн осуждали звуковой фильм, но считали, что если пользоваться звуком символически и контрапунктически, а не реалистически, то результат будет не так вреден для визуального образа»¹⁵⁰.

По прошествии некоторого времени после публикации «Заявки», уже имея опыт работы со звуковым фильмом, Эйзенштейн уточнил и даже пересмотрел некоторые тезисы, выдвинутые в 1928 году: «[“Заявка”] предвидела верно. Но в пылу горячности, а главное, не имея еще под руками ничего, кроме “одних общих идей” и аналогий с только что начавшим отходить периодом немого кино, “Заявка” не смогла сделать большего. <...> “Заявка” обратила внимание на естественный первый этап морфологической цельности и единства в этом вопросе. “Заявка” поторопилась хотя бы выкриком ускорить исторически необходимую расколку этого единства во второй фазе развития всякого процесса. Но “Заявка”, конечно, была не в состоянии на подступах к первому этапу провозгласить уже третий»¹⁵¹.

Понятие звукозрительного контрапункта в манифесте 1928 года, 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. Историк кино Н.А. Изволов, отдавая должное первым экспериментаторам со звуком в кино, тем не менее, называет прокламированную авторами манифеста в качестве творческого метода асинхронность «всего лишь

¹⁵⁰ Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека. М.: Гиперборея, Кучково поле, 2007. С.326.

¹⁵¹ Эйзенштейн С.М. Синхронность и асинхронность // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С.337.

одним из элементов монтажной структуры фильма, очередным механическим трюком»¹⁵². По мнению Н.А. Изволова, этот метод был актуален лишь для небольшого по времени переходного периода от немого кино к звуковому и был призван к сохранению лучших монтажных достижений «немого» этапа.

Более поздние разработки проблематики аудиовизуального контрапункта в кинотеории уточнили само содержание термина, углубили понимание его внутренних возможностей. З. Кракауэр подчеркивает отличие подлинного контрапункта от фиктивного, который возникает, по его мнению, в том случае, когда звук в смысловом и динамическом отношении превалирует над зрительными образами: «Подлинный контрапункт на экране требует непрямого господства зрительных образов; во всяком случае кинематографичность контрапункта определяется смысловым вкладом изображения»¹⁵³. З. Лисса говорит о подлинном контрапункте в несколько ином аспекте, отличающем его от асинхронности в том, что требует «самостоятельного высказывания обеих (т. е. зрительной и звуковой. – *Е.Р.*) сфер»¹⁵⁴. Эту мысль продолжает М. Шион, утверждающий необходимость не только самостоятельности звуковой и визуальной линий контрапункта, но и ясности смыслового посыла: «Аудиовизуальный контрапункт будет замечен, только если оппозиция между звуком и изображением выстроена на точном смысле»¹⁵⁵, иначе он воспринимается лишь как «противоположность» («contradiction») или диссонанс. В.С. Соколов, с акцентом на речевом компоненте фонограммы современного фильма, пишет о необходимости различать «визуально-акустический контрапункт» и «визуально-(семантически-речевой) контрапункт»¹⁵⁶.

¹⁵² Изволов Н.А. Феномен кино. История и теория. М.: ЭГСИ, 2001. С. 275.

¹⁵³ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974. С. 163.

¹⁵⁴ Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. С. 119.

¹⁵⁵ Chion M. Audio-Vision: Sound On Screen. N.Y.: Columbia University Press, 1994. P. 38.

¹⁵⁶ Соколов В.С. Киноведение как наука. М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2010. С. 174.

Соавторы С.М. Эйзенштейна также со временем отошли от провозглашенных в ней принципов, работая в найденной каждым из них художественной стилистике и авторской манере. Сергей Михайлович позднее писал, подразумевая Г.В. Александрова и В.И. Пудовкина: «...Одного из подписавших ее заела эстетика “шлягера”. Другой от нее просто отвернулся...»¹⁵⁷ Самого же Эйзенштейна, приступившего к созданию звукового фильма, как он пишет, «постигли тяжелые творческие неудачи» (речь идет о печально известной истории создания «**Бежина луга**»). Также не удалось реализовать эксперименты со звукозрительным контрапунктом, намеченные режиссером в сценариях «Американская трагедия», «Черное величество», «МММ».

Много позднее, в работе «Вертикальный монтаж» Эйзенштейн возвращается к теоретической разработке проблемы внутренней связи изображения и звука, используя опыт работы (в основном, с музыкальной партитурой) над фильмом «**Александр Невский**»¹⁵⁸: «Какова же методика установления звукозрительных сочетаний? Наивная точка зрения в этом вопросе состоит в том, чтобы искать адекватность изобразительных элементов музыки и изображения»¹⁵⁹. В «Александре Невском» эта звукозрительная «адекватность» была найдена через пластическую выразительность образов: «Здесь музыка была написана к совершенно законченному пластическому монтажу». Как писал режиссер, в данном случае им был применен «метод установления *органической связи* через движение»¹⁶⁰.

По мере приобретения опыта в звуковой области кинотворчества и логического развития теоретических изысканий, позиция Эйзенштейна по отношению к изначально отвергаемой «натуралистической синхронности»

¹⁵⁷ Эйзенштейн С.М. Синхронность и асинхронность // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С.337.

¹⁵⁸ Музыкальные партитуры фильмов С.М. Эйзенштейна «Александр Невский» (1938) и «Иван Грозный» (1944-1945) создавал С.С. Прокофьев.

¹⁵⁹ Эйзенштейн С.М. Вертикальный монтаж // Избранные произведения в 6 тт. М.: Искусство, 1964. Т.2. С.236.

¹⁶⁰ Там же. С.244.

звукозрительных отношений в кино меняется: «нисколько не мешает ей иметь место в построениях, но никак не как единственному, даже не как основному, а просто как одному из многих видов сочетания звука со зрительным кадром»¹⁶¹.

Тем не менее, синхронность уже не мыслится Эйзенштейном как «вульгарно-натуралистическая», а поднимается им на новый уровень теоретического осмысления, им вводятся понятия «интеллектуальный монтаж», «обертонный монтаж», главным становится понятие «образ»: «Проблема синхронности, таким образом, станет проблемой синхронности не изображения и звука, а синхронности зрительного образа и образа звукового. То есть в конечном счете – слиянности обоих, которая, в свою очередь, есть возвращение результата к исходному положению: рождению звукового образа, как и зрительного, из того единого образа, *ощущаемого автором по отношению к произведению в целом*»¹⁶². Так идея звукозрительного контрапункта как кинематографического приема вырастает до проблематики художественной образности, противопоставление изображения и звука переходит в задачу создания полифонических (полисемантических) аудиовизуальных решений при создании кинокартины.

В своем фундаментальном труде «Кино», по сути, развивая идею Эйзенштейна о звуке как «четвертом измерении» в кино, Ж. Делёз рассуждает: «...имеется один-единственный звуковой континуум, чьи элементы отделяются друг от друга лишь в зависимости от некоего возможного референта или означаемого, но никак не “означающего”. <...> Звуковые компоненты отрываются друг от друга лишь в абстракции чистого прослушивания. К тому же, поскольку они составляют собственное измерение, четвертое измерение визуального образа (что не значит, будто они совпадают с неким референтом или

¹⁶¹ Эйзенштейн С.М. Синхронность и асинхронность // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С.338.

¹⁶² Эйзенштейн С.М. Методология звукозрительного монтажа // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С.370.

означаемым), все они вместе формируют один и тот же компонент, особый континуум»¹⁶³.

О том, что многие идеи С.М. Эйзенштейна имеют актуальное значение и потенциал для развития, свидетельствует не только практика новейшего кинотворчества, но и многочисленные теоретические изыскания, научные и творческие конференции, посвященные звуку в кино. Так, в 2000-м г. в Москве прошла научно-практическая конференция «“Звуковая заявка” сегодня». На протяжении научной дискуссии, в которой приняли участие известные звукорежиссеры, киноведы, искусствоведы, философы, постоянно возникал вопрос: актуальны ли идеи «Заявки» для современного кинопроцесса? Нельзя сказать, что в ответах на этот вопрос все участники конференции были единодушны. Однако общий итог прений, думается, был подведен в выступлении звукорежиссера и теоретика кино Р.А. Казаряна: «Натуральная акустика и стереофония позволяют во многом по-новому осмысливать те звукозрительные проблемы, которые впервые были подняты именно в знаменитой “Заявке”. Для меня ее положения сохранили ценность и сегодня. Проблема асинхронного сочетания звука и изображения, осознание звука “как самостоятельного монтажного элемента”, идея звукозрительного “оркестрового контрапункта” — вполне реальные проблемы современного кино. Другое дело, что сегодня эти идеи реализуются через несколько иные механизмы»¹⁶⁴.

Современное кинопроизводство предоставляет авторам — создателям кинопроизведения (режиссерам, звукорежиссерам, в т. ч. Саунд-дизайнерам, кинокомпозиторам и пр.) совершенно иные, по сравнению с теми, в которых работал С.М. Эйзенштейн, условия для творчества. Новые многоканальные звуковые технологии в кино способны вызывать у зрителей ощущение полного погружения в реальность происходящего на экране, эмоционального вовлечения в кинематографическое действие, вплоть до «помещения» зрителя внутрь

¹⁶³ Делёз Ж. Кино. М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. С. 500.

¹⁶⁴ «“Звуковая заявка” сегодня». Научно-практическая конференция. Март, 2000. // Киноведческие записки. 2000. №48. С.167.

кинопространства, как непосредственного участника, а не стороннего наблюдателя события, происходящего на экране. Теперь более глубокое значение приобретает и аудиовизуальный контрапункт: в монтаже, последовательно комбинируя различные планы, 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.

1.2.3. Тишина как драматургический прием и пространственный феномен звукового кино

Как уже упоминалось, в немом периоде предпринимались попытки *изображения (визуализации) звука*, предполагавшего возникновение в зрительском восприятии ассоциативной связи «звучащего» на экране объекта (музыкального инструмента, природного явления и пр.) с его звучанием в реальности. Как отмечал приверженец немого кинематографа Р. Арнхейм, «Отсутствие звука в немом кино раскрывает определенный художественный потенциал этого вида искусства. Если в немом фильме возникает необходимость передать какое-либо звуковое событие, то оно может быть транспонировано в событие изобразительное — вместо звучания самого по себе, в зрительном ряду могут быть даны только наиболее выразительные детали, формирующие у зрителя представление о том или ином звуке»¹⁶⁵.

Но нельзя не упомянуть, что в немых фильмах имелись и случаи *изображения тишины*, что можно рассматривать, с одной стороны, как попытку воплощения на экране *звукового инобытия*, а с другой стороны — как первоначальный этап осознания художественных (драматургических и пространственных) возможностей тишины как феномена звукового кино.

Если в изображении звука на экране немом фильма использовалась ассоциативная память — «предмет-звучание», то воплощение тишины сводилось, как правило, к созданию впечатления отсутствия в кадре признаков жизнедеятельности. Дело, однако, осложнялось, если ставилась задача не просто «удаления» из кадра любых признаков активности, связанной с воображаемым произведением звука, но и придания *драматургического смысла* создаваемой тишине. В работах С.М. Эйзенштейна можно встретить описание хода его творческой мысли, ... при создании драматургически «наполненной» тишины в одном из самых психологически напряженных эпизодов фильма **«Броненосец**

¹⁶⁵ Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: Иностранная литература, 1960. С. 108.

“Потемкин”» (расстрел взбунтовавшихся матросов на палубе корабля). Вспоминая устное свидетельство одного из участников событий 1905 г. как «отправную точку» своего художественного решения, режиссер пишет: «“В воздухе повисла мертвая тишина”. Что в этом выражении общего с конкретной осязаемостью зрительного явления? Где крюк в том воздухе, на который надлежит повесить тишину? А между тем эта фраза из воспоминаний одного из участников восстания на “Потемкине” определила всю концепцию гнетущей мертвой паузы, когда на колыхаемый дыханием брезент, покрывающий осужденных к расстрелу, наведены дрожащие винтовки тех, кому предстоит расстрелять своих братьев. <...> ...При всей невзрачности самой формулы она в трех словах содержит: предмет (тишина), его качества (мертвая) и его действия (повисла). Да еще все три слова сами по себе глагольные образы при этой разной и повышающейся степени затиханья этой глагольности, то есть деятельности. Я думаю, именно в этой градации темы затишья, данной через потухание глагольной активности от слова к слову, которую мне удалось *выслушать ощущением* из этой мало претенциозной строчки рядового воспоминания, и достигнут самый эмоциональный эффект от трех деталей, в которые была переложена эта строчка» <...> «Детали эти были следующими: труба горниста, неподвижно приставленная к колену. Неподвижный спасательный круг с именем броненосца. Андреевский флаг, слабо колеблющийся по ветру. И Андреевский флаг, вяло повисавший и замиравший около древка. “Повисла” и “мертвая” возникали, по-видимому, из этих деталей. Занятнее была разрешена “тишина”. Тишина это вовсе не “ничто”. Тишина — это как бы клубок не развившихся в действие потенциальных возможностей природы и среды. То напряжение, беззвучность которого, *кажется*, начинаешь слышать, когда выключено все случайное и поверхностное, все преходящее в звуках»¹⁶⁶.

Заметим, что в этом эпизоде, «выключая» звук, Эйзенштейн акцентирует *ритм*, который и создает ту драматически напряженную ситуацию, которая

¹⁶⁶ Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: Музей кино, 2000. С. 269.

должна разрешиться неким «взрывом»: священник постукивает крестом по ладони; офицер нервно поглаживает кортик. Режиссер создает своего рода «ритмическую пульсацию», частота и продолжительность которой нарастает по мере психологического нагнетания ситуации, приближения «взрыва», которым становится выкрик матроса Вакулинчука: «Братья!», разорвавший тишину и толкнувший вперед сюжетное действие.

Таким образом, в этом опыте практического и теоретического осмысления Эйзенштейном тишины в условиях немого кино обосновывается одно из основных направлений применения, а также теоретического исследования тишины в кинематографе уже звуковой эпохи — а именно, тишины как драматургического приема, в основном, предшествующего (или последующего) некоему важному *действию* персонажа, а также выражающего его внутреннее эмоциональное переживание, связанное с этим действием.

Однако, помимо драматургической функции тишины, в немом периоде не осталась незамеченной и другая ее потенциальная возможность — создание на экране художественного, эмоционально и смыслово глубокого *пространства*. Но этот важнейший аспект тишины в полной мере получил возможность своего воплощения уже в эпоху звукового кино, став своего рода «осуществленным парадоксом». Как писал режиссер Р. Брессон: «Звуковое кино открыло тишину»¹⁶⁷. Но даже по прошествии многих десятилетий это «открытие» (как и, собственно, пришествие кинозвука) далеко не всеми теоретиками воспринимается как благо для искусства кино. Так, исследователь С. Кэвелл рассматривает тишину в звуковом кинематографе (по крайней мере, первых лет звуковой эпохи) как «травматическое», болезненное явление, которого звуковой фильм боится и старается избегать: «Большинство звуковых фильмов стремится избежать травматической встречи с этой ранящей тишиной с помощью отвлечения внимания». Приводя в качестве аргумента практически непрерывное звучание

¹⁶⁷ Брессон Р. Заметки о кинематографе //Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 32.

саундтрека в фильме 1933 г. «**Кинг-Конг**», Кэвелл заключает: «Фильм боится тишины гораздо больше, чем Фэй Рэй — монстра»¹⁶⁸.

Действительно, тишина открывается звуковым кинематографом совершенно по-новому, во всем многообразии ее акустических и образно-семантических возможностей в создании художественного кинообраза, всю глубину которой нельзя понять без *возможности присутствия* на экране звука — предшествующего ей, последующего, порождаемого тишиной; без звука, физическое проявление которого тишина завершает (поглощает, растворяет, обрывает...), тем самым продлевая или углубляя смысл звучания.

Уже в самом начале развития звукового кинематографа было отмечено, что тишина на экране не означает полное отсутствие звучания, «звуковой вакуум». Р. Арнхейм в те годы писал: «Тишина воспринимается нами не как полное отсутствие звуков окружающего мира, а скорее, как нейтральный фон, который является не пустотой, а значимым компонентом кинематографического пространства (также как ничем не примечательный фон на живописном портрете составляет единое целое с изображаемой фигурой)»¹⁶⁹. Б. Балаш размышлял о тишине в первых звуковых фильмах: «Когда я воспринимаю тишину? Разумеется, не тогда, когда я ничего не слышу (глухой не знает, что такое тишина). Напротив, когда утренний ветер доносит крик петуха из соседней деревни, когда с горы, с очень большой высоты слышится топор дровосека, когда среди зимнего пейзажа, где-то вдали, на расстоянии нескольких километров, вдруг хлопнет бич, — вот тогда я “слышу” тишину. Тишина — далекая слышимость. И чем тоньше мой слух, тем больше я охватываю пространство, которое становится моим окружением»¹⁷⁰.

Эта особенность кинематографической тишины, связанная с присутствием в фонограмме неких, иногда едва слышимых, точек звуковой относительности,

¹⁶⁸ Цит. по: Buhler J. Theories of The Soundtrack. N.Y., Oxford University Press, 2019. P.264.

¹⁶⁹ Арнхейм Р. Кино как искусство. М.: Иностранная литература, 1960 С. 210.

¹⁷⁰ Балаш Б. Искусство кино. М.: Госкиноиздат, 1945. С. 125-126.

своего рода звуковых «маркеров», которые определяют характеристики (акустические и смысловые) экранного пространства, и сегодня учитывается в звукорежиссуре, свидетельствуя о тонкой работе создателей фильма с тихими деталями. В этом смысле показательна небольшая история, переданная режиссером С. Люметом: «[Работая] на “Холме”¹⁷¹ я как-то попросил звукорежиссера, чтобы определенная сцена прошла в полной тишине. Когда он дал мне прослушать дорожку, я услышал жужжание мухи. “Мне казалось, мы договаривались, что тишина будет полной?” — сказал я. Он ответил: “Сидни, если ты слышал муху, значит, тишина действительно полная”. Хороший урок»¹⁷².

Безусловно, временной контекст начала 1930-х годов, когда публиковались первые теоретические работы по проблемам звукового кино, позволял лишь наметить пути дальнейшего освоения и исследования тишины не просто как «нейтрального фона», но как значимого условия формирования художественного образа в его пространственно-временном экранном развитии, что стало возможным с развитием киноязыка и киноэстетики, а также благодаря совершенствованию фонографии.

В вышедшей 1935 г. в русском переводе книге Б. Балаша «Дух фильма» идеи относительно свойств и возможностей тишины как феномена звукового кино были во многом развиты и продолжены. В частности, Балаш обращает внимание на *темпоральность* тишины (говоря, что «тишина — это не состояние, а событие»¹⁷³), т. е. значимое влияние временного фактора при ее создании на экране, а также на *релятивный характер* ее восприятия по отношению к предшествующему и последующему звучанию. Причем взаимосвязь «тишина-звук» отмечается Балашем не просто как значимый для зрительского восприятия факт звуковой *контрастности*, но рассматривается в *динамических характеристиках* соотношения звучания и тишины. Автор подчеркивает, что

¹⁷¹ «Холм» — фильм С. Люмета, вышедший в 1965 г.

¹⁷² Люмет С. Как делается кино // Искусство кино. 1998. №11. С. 135.

¹⁷³ Балаш Б. Дух фильма. М.: Гослитиздат, 1935. С. 140.

разница в динамическом диапазоне от «*fortissimo*» (очень громко) до «*pianissimo*» (очень тихо) имеет не только «количественный», но и качественный, *драматургический* характер: «Тишина приобретает значение только там, где может быть и шумно, или где это делается намеренно; например, человек умолкает внезапно. Тишина при этом может приобрести большое драматическое напряжение. Она становится пронзительным молчанием. Тишина — это задержанное дыхание. Как в цирке, когда в момент наиболее ответственного номера внезапно смолкает музыка. Но зато перед этим она должна звучать громко. И потому только в звуковом кино можно по-настоящему передать тишину»¹⁷⁴.

Тишина как «задержанное дыхание» придает особое значение предстоящему действию, но кинематограф, в отличие от циркового или театрального искусства, имеет еще одно преимущество, извлекаемое из этой ситуации: тишина как *пред-действие* приковывает внимание к *лицу*, к эмоциям персонажа (в крупном плане), тем самым чрезвычайно интенсифицируя драматургическое и психологическое развитие экранного действия, производя усиленный эффект на зрителя: «Приближенное к нам лицо молчащего человека помогает нам понять звук, мы, может быть, совсем не восприняли бы звука, шума, если бы не увидели его действия на лице»¹⁷⁵. Однако не только лицо, но и любой объект, специально «выделенный» тишиной и визуально укрупненный в кадре, по мысли Балаша, может приобретать особое семантическое и драматургическое значение: «Если в фильме нам показали какой-то предмет в шуме нормальной жизни, а затем во внезапно наступившей тишине вдруг приблизили его к нам, изолировав от всего остального, предмет концентрирует в себе сильное, значительное напряжение, он почти что говорит и обуславливает последующее событие»¹⁷⁶.

¹⁷⁴ Там же. С. 140-141.

¹⁷⁵ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. С. 107.

¹⁷⁶ Там же. С. 107.

Направление исследования тишины как драматургического приема в звуковом решении фильма продолжает З. Лисса. В частности, она замечает, что тишина — «это не просто отсутствие звуковых явлений. Нередко она наполнена равноправным с другими элементами звукового ряда содержанием, а не только служит средой, в которой происходят звуковые явления... она несет порою важную драматургическую нагрузку; она может выступать совместно с другими элементами произведения, причем иногда приобретает значение самостоятельного эмоционального момента звуковой сферы»¹⁷⁷. Лисса выделяет несколько приемов «снятия» физического звучания, придающих сильное «драматургическое звучание» визуальному ряду: это, например, окружение визуального объекта непривычной акустической тишиной, или лишение объекта привычного (ожидаемого) звучания. В качестве примера автор приводит довольно типичный случай: «Во многих фильмах о войне можно обнаружить эффект, когда вдруг умолкает полевой телефон. Внезапно наступившая тишина информирует зрителя о том, что человек, только что передавший донесения, убит ...»¹⁷⁸

В качестве еще одного примера «снятия» привычного звукового проявления с целью передачи особого смысла события в субъективном переживании персонажа Лисса приводит сцену из фильма «Дети Хиросимы» (реж. К. Синдо, 1952): «Учитель возвращается через много лет в Хиросиму и вспоминает момент взрыва атомной бомбы. Тиканье часов, которое становится все громче и громче и как бы отмеряет последние секунды жизни, предшествует взрыву бомбы. Самый взрыв совершается в полной тишине, по экрану пробегает лишь яркая молния. Затем, все еще в тишине, мы видим испепеленный цветок, птиц, камнем падающих на землю, неподвижные, лишенные кожи лица людей, и только после этого раздается мощный хор полных ужаса человеческих голосов»¹⁷⁹.

В современной кинотеории исследование тишины развивается в двух описанных основных направлениях, актуализирующих и ставящих в центр

¹⁷⁷ Лисса З. Эстетика киномузыки. М: Музыка, 1970. С.79.

¹⁷⁸ Там же. С.282.

¹⁷⁹ Лисса З. Эстетика киномузыки. М: Музыка, 1970. С.284.

внимания либо драматургический, либо пространственный аспект этого явления. Так, М. Шион вслед за З. Лиссой выделяет, говоря обобщенно, два вида тишины в кинофильме: это «контрастная» тишина, предполагающая последовательное сопоставление (столкновение) громкого и тихого звучания, и тишина «пространственная», связанная с использованием акустически «дальних» звуковых фактур. В качестве примера автором приводится эпизод из фильма И. Бергмана «**Лицом к лицу**», где эффект «экзистенциальной» тишины достигается путем удаления фоновых звучаний и укрупнения звука часов: «Женщина в глубокой депрессии готовится ко сну. Ход будильника на ночном столике, ранее незаметное, становится всё громче и громче. Парадоксальным образом, возникает волнующее ощущение тишины несмотря на то, что звук часов в этой сцене фильма чрезмерно интенсивен. Ощущение тишины усиливается отсутствием фоновых звуков. В конечном счете диегетическое пространство производит впечатление пугающей пустоты»¹⁸⁰. Заметим, что Шион подмечает не просто контрастность звука часов и фона, но и динамическое *развитие* укрупнения одного звука и «снятия» звучания второго, что производит необходимый психологический эффект.

В современных исследованиях феномена тишины в кинофильме прослеживается связь с развитием кинофонографии и, в частности, с использованием не просто звуковых фактур в их сопоставлениях и изменением их динамических характеристик, но и *акустических отражений*, позволяющих использовать тонкие нюансы звука в создании сложных аудиовизуальных образов. Так, М. Шион подчеркивает возможности реверберации как одного из инструментов при создании атмосферной тишины в сцене: «Кино использует для репрезентации тишины различные звуки: далекие крики животных, тиканье часов в соседней комнате, различные шорохи, а также все близкие шумы предкамерного пространства. Кроме того, как это ни странно, еле уловимый реверберационный отклик отдельно звучащих шумовых фактур (к примеру, шаги на улице) способен

¹⁸⁰ Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen. N.Y.: Columbia University Press, 1994. P. 56-57.

усилить ощущение пустоты и тишины. Мы бы не услышали реверберацию шагов на улице, если бы одновременно с ними звучали другие шумы улицы (например, звук проезжающих машин в дневное время)»¹⁸¹.

Именно эффект реверберации дает зрителю полное психоакустическое представление о диегетическом пространстве. Об этом важном обстоятельстве пишет Р.А Казарян: «Наличие “временной задержки” между двумя уровнями артикуляции звука, выражающееся “эффекте реверберации”, имеет принципиальное значение для понимания природы механизмов передачи звуком “пространственности”»¹⁸². Роль акустики кадра (в том числе тишины), смысл акустических отражений заключается не только в репрезентации изображаемого пространства, но и в передаче дополнительной информации об этом пространстве, связанной с семантическими и стилистическими особенностями эстетической формы произведения и художественного языка режиссера, и в этом контексте особое значение приобретают возможности тонкой звуковой нюансировки звуковых элементов фонограммы фильма.

Из представленного краткого обзора наиболее важных идей в истории осмысления тишины как феномена звукового кино можно вывести два тезиса, определяющих основные ракурсы рассмотрения этого явления:

1. Тишина как *драматургический прием* в кинофильме. В этом случае тишина рассматривается как акустическое обстоятельство *пред-действия/ пост-действия или эмоционального переживания* персонажа с акцентом на временной составляющей (ритмическая пульсация, динамическая напряженность, контрастное сопоставление тихого и громкого звучания соседних сцен);

2. Тишина как *пространственно-смысловая атмосфера* эпизода. Акцент переносится на пространственные характеристики, акустические отражения, плановость звучания. Большее значение приобретают акустические

¹⁸¹ Ibid. P.58.

¹⁸² Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011.С. 132.

отражения, тембральная окраска, аритмичность звуковых «маркеров» диегетического пространства.

В целом, обобщая основные направления в исследовании и освоении звука, которые были «проложены» первыми теоретиками и практиками киноискусства, отметим наиболее существенные из них:

- понимание звука как *органичного* элемента звукозрительного образа, а «не как посторонней 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;
- видение возможностей *авторского* (режиссерского) звукового решения фильма, отражающего внутренний мир автора и существенно влияющего на зрительское восприятие экранного образа.

Глава 2. ФОРМООБРАЗУЮЩЕЕ ДЕЛЕНИЕ И ВЗАИМОСВЯЗИ ЗВУКОВЫХ ПРОСТРАНСТВ ФИЛЬМА

2.1. Звук в диегетическом и недиегетическом пространствах фильма

Специфика формы аудиовизуального искусства и, в частности кинематографа, предполагает введение зрителя в художественное пространство (или, по ходу развития сюжета, многочисленные пространства) экранного действия. Это необходимо в качестве психологического приготовления к последующему разворачиванию художественного материала и настройке зрительского сознания на восприятие жанрово-стилистических особенностей кино. Наиболее заметно такое «погружение» происходит в фильмах, ориентированных на массовую аудиторию и имеющих в своей основе, независимо от киножанра, нарративный характер. Очевидно, что этот процесс осуществляется не только за счет визуального воплощения на экране конкретных локаций, определяемых сценарием, но и с помощью формирования многообразных звуковых проявлений предкамерного пространства: это и звуковые ландшафты, и характерные для какой-либо местности звуковые акценты, своеобразие речи, особенности музыкального звучания, которые должны создать *художественно убедительный* звуковой образ места и времени сюжетного действия — иными словами, *хронотопа диегезиса* фильма. Здесь во взаимодействие вступают акустические и семантические характеристики звука, которые звукорежиссер тщательно выверяет при разработке и создании концепции звукового решения и фонограммы фильма.

Но еще более сложная задача состоит в том, чтобы все эти детали творчески объединить в звукозрительном образе, отражающем, в свою очередь, эстетику и художественный язык автора-режиссера и дающем основание для представления о духе времени (*Zeitgeist*) его творения. Звук *диегетического* пространства должен войти в «органический синтез» со звуком *недиегетическим* (детерминированным не сюжетом, но необходимостью эмоционально-чувственного или смыслового дополнения визуального ряда) для воссоздания на экране *художественного* пространства фильма¹⁸³. Специфика же этого соединения состоит в том, что «органический синтез» диегетического и недиегетического звука на экране формально есть результат записи и сведения звука в фонограмме, но в эстетическом отношении – это динамический процесс взаимодействия эмоционально-чувственных и семантических характеристик элементов диегетического и недиегетического звуковых пространств и их воздействия на зрителя в процессе восприятия.

Звук диегетического пространства, в котором происходит развитие экранной истории, важен не сам по себе, а в контексте художественного языка режиссера, авторской интонации, особенностей воплощения драматургии и раскрытия образов персонажей. При таком подходе анализ диегетического звука фильма является необходимым этапом в исследовании художественного мира картины в целом. Однако рассмотрение звука диегезиса не может осуществляться предварительно или изолированно от особенностей звуковых проявлений на других уровнях киноповествования, в том числе на уровне метадиегезиса, т. е. отражений в звуке субъективных состояний персонажей (о чем пойдет речь в

¹⁸³ А.А. Деникин в своей статье отождествляет понятия «экстрадиегетический звук» и «недиегетический звук»: «Недиегетические (экстадиегетические) звуки – это такие звуки, которые может слышать исключительно зритель, но они не могут быть услышаны персонажами экранного действия». (Деникин А.А. Модель диегетического анализа звука в экранных медиа // ЭНЖ «Медиамузыка». 2013. №2. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html. В контексте данной работы эти понятия не считаются тождественными, поскольку приставка «экстра-» (лат. «сверх») понимается нами как прибавление значения, что не всегда применимо в отношении недиегетического звука. Также не вполне корректным представляется выражение «диегетический анализ звука».

следующих параграфах), поскольку диегетический звук находится с ними в постоянном динамическом взаимодействии.

Достаточно полное представление о важности и сложности такого рода взаимодействий дают фильмы, в которых драматургически глубокая и динамичная история, включающая психологическую разработку характеров киноперсонажей, разворачивается в интересных по звуку пространственных локациях. В этом отношении вполне репрезентативными представляются картины, действие которых происходит в городском пространстве. С одной стороны, очевидно, что город – наиболее доступная локация для съемок, своего рода естественная декорация для сюжетного развития, дающая различные возможности для воплощения аудиовизуального разнообразия на экране. В то же время городское пространство ярко отражает специфику историко-культурного контекста фильма, а также контекст времени ее перенесения на экран и ракурс художественного видения города режиссером¹⁸⁴. Более того, 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.

Изначальная данность состоит в том, что каждый город, попадающий в объектив кинокамеры, представляет самобытный мир, наполненный самыми разнообразными звуками. Особую городскую атмосферу создают не только шумовые фоны, среди них есть и говор разноязычной толпы, и звонки трамваев, а иногда и цокот затерянных во времени конных экипажей, рев мопедов или шелест шин велосипедов, гудки фабрик и заводов, звуки стройки или рыночной суеты... «Фоносферу» города во многом создают люди, его населяющие, — ритм и

¹⁸⁴ Материал раздела частично изложен в статье: Русинова Е.А. Звуковое пространство города как отражение «духа времени» и внутреннего мира киногодея // Вестник ВГИК. 2019. №1 (39). С.15-26.

интонации их речи, национальные песни и танцы, тембры голосов и музыкальных инструментов, местные празднества, митинги с их неповторимой палитрой звуковых нюансов. Звуки некоторых городов как будто «вживлены» в нашу память, в том числе благодаря кинематографу (например, с Парижем ассоциируется звук аккордеона, исполняющего ностальгическую мелодию французского шансона). Особую атмосферу в фильм вносят хроникальные кадры с сохраненным аутентичным звуком, передающим «подлинность», дух своего времени и пространства — как, например, было в случае с включением в фильм **«Застава Ильича»** («Мне двадцать лет») М.М. Хуциева большого эпизода записи поэтического вечера в Политехническом музее¹⁸⁵.

Звукорежиссер Б.В. Венгеровский вспоминал, как передавался «дух времени» 1960-х и образы «шестидесятников» через воспроизведение полифоничного пространства Москвы в фильме режиссера Хуциева **«Июльский дождь»**: «...музыка, шумы, фрагменты радиопередач — одно наслаивалось на другое, но все было точно организовано. На мой взгляд, полифонией звуковой партитуры был создан образ времени. В фильме звучали песни Окуджавы и Визбора, снявшегося в одной из ролей. Назову по памяти, что звучало в “Июльском дожде”: квинтет Шостаковича, финал 6-й симфонии Прокофьева, Бах в исполнении популярного тогда ансамбля “Свингл Сингерс”, канкан из оперетты Оффенбаха «Орфей в аду», Бинг Кросби — “Жизнь в розовом свете”, утесовская “Дорога на Берлин”, вариация на тему народной песни “Цвели цветики”, исполненная Павлом Нечепоренко, виртуозом-балалаечником. Звучал фрагмент из спектакля БДТ “Три сестры”, прекрасно сработавший на сцену объяснения Лены с матерью, звучали репортажи Николая Озерова с первенства мира по футболу, “Шахматный выпуск последних известий”, комментируемый знаменитым Вадимом Синявским, фрагменты новостных передач — всего не

¹⁸⁵ Эпизод в Политехническом музее с записью выступлений многих выдающихся поэтов того времени был подвергнут цензуре и восстановлен в первоначальном виде лишь в конце 1980-х гг.

перечислить. Но самое главное, что весь этот довольно разнотипный звуковой материал выстроился в фильме в единое целое»¹⁸⁶.

При этом вопросы репрезентации и запоминаемости звукового образа пространства-времени затрагивают не только режиссерское видение и *чувствование* города, но и возможности звукорежиссуры в момент создания внутреннего мира персонажа и отражения его различных ментальных состояний, которые формируются, в том числе, с помощью звуковых фактур городской среды. В современном кинематографе город зачастую выступает как некое мифологизированное пространство, позволяющее режиссерам «играть» с его устоявшимся, «вживленным» в зрительское сознание художественным образом, и при этом актуализировать, акцентировать или демифологизировать некоторые аспекты этого образа. 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 людей*, живущих в нем (в этом смысле можно понимать городской звукошумовой фон как «новую тишину», по выражению Дж. Кейджа).

В отношении собственно звукового пространства города интересен анализ фильмов, действие которых происходит в колоритной и узнаваемой звуковой реальности — например, в Тбилиси. Яркое «звуковое лицо» этого города, его самобытность и в то же время поликультурность позволяет различить разные эстетические подходы при использовании его звуковых красок, проследить через

¹⁸⁶ Борис Венгеровский: «Просто надо подойти ближе других». Воспоминания звукорежиссера. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2003/12/n12-article15> (дата обращения 16.08.2020).

звуковые особенности взаимосвязи с временным и культурно-историческим контекстом фильма.

Драматург А.Б. Гребнев вспоминал о Тбилиси — городе своей юности (т.е. 1940–1950-х гг.): «Это был наш Тбилиси, отзывчивый, благородный и нищий, приноровившийся к своей обшарпанной бедности, но все еще с замашками князя; Тбилиси галерей, обращенных внутрь дворов, очередей за керосином, отдельно мужских и женских, больших полупустых комнат, где в старой качалке бабушка с вязаньем, а с улицы голоса зовущих тебя друзей... В семьях старых грузинских интеллигентов одинаково говорили и по-грузински, и по-русски, да еще и по-французски иногда... То, о чем я говорю, можно еще увидеть в фильмах Отара Иоселиани — вот эту уходящую и ушедшую тбилисскую старину»¹⁸⁷.

«Листопад» (1966) и «Жил певчий дрозд» (1971) — два фильма Иоселиани, в которых отразились и грузинская национальная самобытность, с отголосками многовековой истории и культуры, и веяния уже другого времени, «оттепели», ставшей знаковой страницей в истории отечественного кино. Главная особенность этих фильмов — в новой интонации, в интеллигентной иронии, снижающей пафос разговора о «герое», «проблеме» или «идее» фильма. В этом отношении первые фильмы Иоселиани близки к эстетике французской «новой волны» с ее дедраматизацией сюжета, упрощением конфликтов и выведением на первый план «негероя», персонажа без ярко выраженных личностных героических черт характера. Характерные черты стиля Иоселиани передаются через ироническую интонацию, мягкий юмор и «игру с реальностью», через редкостное по смыслу пространство, населенное порой экстравагантными персонажами, заполненное причудливыми объектами и абсурдными ситуациями, которое нередко порождает щемящее и печальное чувство утраты, грусть об ускользающем, потерянном или несбывшемся.

¹⁸⁷ Гребнев А.Б. Записки последнего сценариста. URL: <https://kinodramaturg.ru/grebnev-zapiski-poslednego-scenarista/60/> (дата обращения 16.08.2020).

Этот авторский мир предполагает особое внимание, тонкую работу со звуком, органично включенным в иронически-игровое пространство фильма и создающим эффект жизненности, «схваченной реальности». В одном из интервью Отар Иоселиани заметил, что строит произведение «по законам, которые сам себе придумал и которые имеют отношение к музыкальной форме. Например, сонатную форму, то есть столкновение двух противоположных тем, в теории музыки это еще называется борьбой, развитием, коллизией и разработкой, я стараюсь исключить. И наоборот — беру за образец полифоническое построение, фугу с контрапунктом, с повторяющимися темами, с подспудными темами, выходящими на первый план»¹⁸⁸.

В фильме «**Жил певчий дрозд**» зрители видят главного героя — музыканта-ударника Гию — в бесконечных «делах» и передвижениях по городу. Быстрые перемещения героя из одной городской локации в другую сопровождаются совершенно разными по стилистике звуковыми фрагментами, которые иногда воспроизводятся лишь в нескольких звуках: уличное движение, шум водопада, начало оркестровой репетиции, первые несколько нот арии альта из «Страстей по Матфею» И.С. Баха, птичье пение, музыка духового оркестра, финал оперного спектакля, грузинское песнопение, фокстрот «Рио-Рита», грузинское многоголосие, «салонная» гитара, обрывки разговоров... Мозаика звуков города составляется, как в калейдоскопе, из звучания большого количества «*субпространств*» (кафе, ресторанов, окон квартир, научной лаборатории, врачебного кабинета, бани, ремонтной мастерской...), которые, с учетом создаваемых особых акустико-семантических особенностей, выделенных из общей (в данном случае городской) звуковой среды, в то же время остающихся внутри нее как часть аудиального диегезиса, могут быть названы *интрадиегетическими пространствами*.

¹⁸⁸ Цит. по: Малышев В.С. Влияние шедевров мирового кино на творческое мировоззрение режиссера // Вестник ВГИК. 2018. № 4 (38). С. 16.

Но, среди этой звуковой мозаики, особое значение приобретают паузы и звуковые «зависания», благодаря которым режиссер переходит из пространства игры в область экзистенциальных смыслов, — к ним можно отнести, например, акцентированный стук часов и арию «*Erbarne Dich, mein Gott*» — «Будь милостив, мой Бог» из оратории «Страсти по Матфею» И.С. Баха. Начальные ноты мелодии вызывают ощущение внутренней тоски по *другой* жизни, и в эти моменты герой как бы приостанавливает свой бег, оставаясь наедине с самим собой. Укрупненный звук хода часов, символизирующий неумолимость времени, появляется как предвестник беды не один раз в течение времени фильма - прозвучит он и в последних кадрах фильма, когда случится непоправимое (Гия, перебегая дорогу, попадает под колеса автомобиля). К понятию «экзистенциальной остановки» можно отнести и эпизод в ресторане, когда зрители слышат прекрасное грузинское песнопение в исполнении нескольких друзей Гии. Философ М.К. Мамардашвили удивительно тонко определил феномен грузинского застольного пения: «Когда <грузины> пьют и поют, это выражает специфическую грузинскую трагичность, которая есть радость через отчаяние»¹⁸⁹.

По прошествии нескольких десятилетий со времени создания первых картин О.Д. Иоселиани в грузинском социуме произошли серьезные изменения, отразившиеся и на состоянии культуры, и на самоощущении людей. Однако в грузинских фильмах новейшего времени можно наблюдать и константы, сохраняющиеся несмотря ни на что, отражающие некий культурный код нации. Во многом эти константы связаны с различными звуковыми феноменами, акцентирующими метаморфозы нового городского пространства, состояние человека в нем.

¹⁸⁹ Мамардашвили М.К. Сознание и цивилизация. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. С. 262.

В 2005 году грузинский режиссер Л. Закарейшвили снял картину «Тбилиси-Тбилиси»¹⁹⁰, где грузинская столица предстает в реалиях конца 1990-х, когда Грузия переходила на новые социально-политические и экономические рельсы. Неслучайно рефреном всей картины избран звук электрички как символ движения без начала и конца. В первых кадрах фильма зрители видят плохо отапливаемую печкой-буржуйкой комнату главного героя — молодого кинорежиссера Дато (Давид Такашвили), в пространстве которой слышны доносящиеся с улицы редкие проезды машин и бляение козы, которую держит соседка по двору. Утренний сон Дато и его жены Саломеи прерывает резкий телефонный звонок, женщина спрашивает: «Который час?» — Дато отвечает: «Время выпить вина». Но зрители ни разу не увидят этой культурной традиции — благородного грузинского винопития, сопровождаемого мужским многоголосным пением. Жители Тбилиси конца 1990-х, как показано в картине, пьют только пиво и водку. Дато, встав с кровати, закуривает, включает магнитофон (модная грузинская фолк-рок-группа поет на французском) и пьет пиво из бутылки.

Иначе, видимо, и не может быть в городе, превратившемся в сплошной дешевый рынок, где торгуют даже бывшие научные сотрудники. Профессор кинодраматургии Отар Эристави, которого едва признал в старике с тележкой его бывший ученик Дато, торгует маргарином, а листы своей диссертации «Грузинский кинематограф в отношении к мировому кино» он отдает знакомой торговке, делающей из научного труда кульки для семечек. Жена Дато Саломея, преподавательница консерватории, готовясь к лекциям, варит кофе на печке-буржуйке, а по вечерам подрабатывает игрой на фортепиано в ресторане. В фильме много деталей, красноречиво говорящих о трудностях городской жизни: инвалид без левой ноги ведет на поводке собаку с перевязанной левой лапой; мальчишка во дворе закидывает мяч в «баскетбольную» корзину, сделанную из сломанного венского стула. На улице традиционную грузинскую музыку исполняет дуэт — Гаврош, юный ударник (на грузинском двустороннем барабане

¹⁹⁰ Картина «Тбилиси-Тбилиси» была удостоена приза «Ника» как лучший фильм стран СНГ и Балтии 2005 года.

доли), и аккордеонист, а на восторженное замечание Дато: «Хорошо парень играет!», — слышится ответ его собеседника: «И хорошо зарабатывает!»

Дато ищет сюжет для фильма о родном городе, но находит лишь фабулу для трагического рассказа: с горечью во взгляде, в полной тишине (ассоциирующей с омертвлением чувств) он пересматривает отснятый рабочий материал. На экране — сплошной рынок, уголовные лица, бомжи, безработные... В дешевой «забегаловке», где на стене висит вымпел «Коллектив коммунистического труда», он слышит, как подвыпивший мужчина исполняет профессиональным басом арию короля Филиппа из оперы Дж. Верди «Дон Карлос» для... «девушки легкого поведения» Эльзы. Дато восклицает: «Это же Большой Театр! Шаляпин! Москва!», — на что его друг Нодар отвечает: «Это не Москва. Это Тбилиси. Тбилиси. Здесь у людей камни вместо сердец».

Звуковое пространство города выражено в рыночной какофонии, где в одном потоке слышны переругивания продавцов и покупателей, причитания обворованной женщины, русский «шансон», далекий звук электрички, ритмичная дробь барабана, мелодия аккордеона, и ответ профессора Эристави на вопрос соседа по торговой палатке о газетном кроссворде: «Отец-основатель французского кинематографа, шесть букв?» — «Мельес...» Насмотревшись и наслушавшись городских реалий, Дато уходит в хмельное забытие, чувствуя, что теряет профессиональное и человеческое достоинство при полном отсутствии потребности общества в искусстве, которым он владеет. И на очередное «коммерческое предложение» некоего Роланда снять рекламный ролик о таможне, который будет спонсироваться колумбийцами, Дато взрывается: «Мне предлагали снимать о дружбе, потом о собаках, а теперь — о наручниках? Ты продал таможню, ты продал родину, я — следующий?». Все, чем дорожил Давид, будто бы унеслось под звук ночной электрички... Заключительный эпизод фильма только усиливает состояние утраты: долгое время стоявший отцепленный товарный вагон, в котором жили брат и сестра — две маленькие бездомные сироты, вдруг начинает движение, отправляясь в неведомую даль.

Диегетическое звуковое пространство в приведенных примерах способствует созданию общей эмоциональной и стилистической атмосферы города, внутри и благодаря которой происходит интенсификация драматургического развития сюжета и ярче прорисовываются образы киноперсонажей. Киногерои как бы встроены в окружающую их действительность, и во многом характеры, образ жизни и действий этих людей определяется этими обстоятельствами. Точнее, характер киноперсонажа во многом раскрывается *в отношении* к окружающим обстоятельствам, в сопротивлении, стремлении что-то изменить или покорному приятию тех условий, в которых оказывается. В этом процессе развития кинодействия диегетическое звуковое пространство может сыграть определяющую роль. Особенно впечатляюще драматургические способности звука проявляются в случае смыслового сопоставления различных внутрикадровых аудиовизуальных пространств, составляющих многослойную структуру диегезиса фильма.

Такая структура характерна, например, для картины Б. Бертолуччи «**Последний император**» (реж. Б. Бертолуччи, 1987). Действие фильма, рассказывающего историю жизни последнего императора Китая Пу И, разворачивается в различных временных и географических пространствах (от 1908 года до 1960-х; на русско-китайской границе, в Пекине, Маньчжурии и пр.). Но основные события происходят в двух городских локациях – в Дворцовом комплексе Запретного города и во внешнем городе, которые одновременно становятся и метафорами разделенности внутреннего мира главного героя картины. Сюжетная линия, связанная с воспоминаниями императора из его детства и юности, представлена в пространстве Запретного города. При этом развитие драматургических линий, раскрытие образа героя, в том числе отражение его переживаний, выстроено при помощи контрастного сопоставления звуковых атмосфер.

В одной из первых сцен внешний город показан густонаселенным, его изображение сопровождается разнообразными подходящими к месту звуковыми

фактурами. Среди этой мозаики звуков отчетливо выделяется детский плач – так режиссер обозначает завязку драмы. Плач становится импульсом к формированию трагически-напряженной атмосферы последующих сцен: плачущего ребенка, трехлетнего Пу И, отбирают у матери и передают кормилице, надолго заточая в Запретном городе. Большая тяжелая дверь становится границей, разделяющей два мира.

«Другой» мир представлен резко контрастным по отношению к звучному внешнему городу; в концепции его звукового решения превалируют гулкость, возникающая за счет длинного акустического отзвука. Такой характер создает ощущение пустого, неуютного пространства, в котором одиночество героя подчеркивается величественным и также акустически гулким голосом императрицы, доносящимся как будто сверху.

Тема одиночества героя в Запретном городе будет развиваться на протяжении всего сюжета, выразившись, в том числе, в лейтмотиве заключенного в коробочку сверчка. Его освобождение произойдет только в финале картины, когда император вернется в Запретный город, как посетитель музея. Теперь это некогда чужое, холодное для него пространство предстанет величественным и прекрасным, ярко освещенным лучами солнечного света. По-новому представленное пространство наполнено тишиной, но это не та тревожная, напряженная тишина дворца далекого прошлого, из удушающей атмосферы которого император не раз хотел вырваться. Теперь Запретный город сопровождается *другой тишиной*, что тождественно новому состоянию героя, примирившегося со своей судьбой и обретшего внутренний покой.

Если в картине Бертолуччи город был разделен – географически и символически – на внешний и Запретный по горизонтали, то в фильме **«Бегущий по лезвию»** (реж. Р. Скотт, 1982) фантастический город будущего (действие происходит в Лос-Анджелесе – «городе ангелов») разделен по вертикали (визуально отсылая к **«Метрополису»** Ф. Ланга). И так же, как в фильме

итальянского мастера, в картине Р. Скотта город является важным элементом развития драматургии и раскрытия образов персонажей. Здесь все погружено во тьму, которая оживляется лишь лучами прожекторов и яркими пятнами рекламных витрин. «Нижний» город будущего – это промозглый, заливаемый бесконечным дождем мегаполис, где остались только толпы угрюмых людей, холодный неоновый свет рекламы, общий хаос и беспорядок.

Над городскими джунглями царственно возвышается здание корпорации Тайрелл в форме зиккурата, недвусмысленно намекающего на вавилонскую башню – архетипический символ посягательства человека на обретение божественного величия (обитатели «верхнего» города называют себя «творящими благо», а персонажи разговаривают на так называемом «городском языке» – смеси японского, немецкого, испанского, венгерского и китайского). Атмосфера нижнего города создается шумом бесконечного холодного ливня и усилена низкочастотной электронной музыкой.

В противодействие с людьми вступили ими же созданные, но гораздо более совершенные по интеллекту создания – репликаны, внешне почти неотличимые от людей. В звуковом решении картины их сопровождает длительная низкочастотная фактура, ассоциирующаяся со звуком огромного вращающегося маховика. В сцене разговора двух репликантов-бунтарей, Роя и Леона, на фоне безжизненной атмосферы, задаваемой редкими звуками капель воды на общем плане, впервые появляется звук маховика. Этот звук ассоциируется «ожившем» механическим сердцем техногенного города. Повторно он появится в кульминационной сцене, когда репликант Рой спасает от неминуемой гибели своего главного врага и преследователя Рика Декарда, вытянув того из бездны. А во время предсмертного монолога Роя вновь появляется звук маховика, который сейчас уже воспринимается не как предвестник бури, а как символ зарождения нового миропонимания и новой жизни.

Таким образом, можно заключить, что диегетическое пространство с его широким диапазоном звуковых проявлений способствует созданию полифоничной фонограммы, дающей возможность вывести сюжетный нарратив на более высокий уровень художественного высказывания, значительно превосходящий область конкретно-смысловых значений сюжета. Возможности звуорежиссуры, использованные в приведенных фильмах, позволяют выстраивать сложные акустические и семантические взаимоотношения звуковых фактур внутри диегетического и недиегетического пространств фильма и между ними; использовать звуковые особенности интрадиегетических пространств, раскрывать их разные семантические уровни, в том числе за счет акцентированного внимания на определенных звуковых фактурах, имеющих приоритетное значение для формирования целостного звукозрительного образа.

2.1.1. Переходность мотивированного и немотивированного звука. Условно мотивированный звук

Диегетическое и недиегетическое пространства фильма формируют возможности для воплощения мотивированного или немотивированного звука в фильме. Однако на практике звуковые взаимоотношения не настолько разделены, как в проекции их теоретического представления. Звуковая сфера фильма представляет довольно сложную динамичную систему различных, в том числе пространственных взаимосвязей, и многие из этих взаимосвязанных особенностей звуковых проявлений еще требуют своего теоретического осмысления. В частности, в практике звукового решения фильма существует прием, благодаря которому на экране создается феномен, до сих пор не только не получивший достаточного внимания в кинотеории, но даже не выделенный терминологически. Это своеобразное явление можно определить как *«условно мотивированный звук»*¹⁹¹. Для того, чтобы прояснить и аргументировать вводимый термин,

¹⁹¹ Материал раздела частично изложен в статье: Русинова Е.А. Условно мотивированная музыка в структуре полисемантического кинообраза // Артикульт. 2019. №3 (35). С.91-96.

необходимо еще раз обратиться к содержанию понятий «мотивированный» и «немотивированный» звук, выделить специфику звука *условно* мотивированного, а также проанализировать семантику и художественные перспективы этого приема. Определение «условно мотивированный звук» применимо в отношении любых элементов фонограммы фильма, включающих речь и шумы, но наиболее наглядно этот прием может быть представлен на примере использования музыки в фильме.

Из уже приведенного определения ясно, что мотивированная (диегетическая) музыка обоснована сюжетом, при этом источник звучания виден или контекстуально предполагается в кадре (опуская вопрос технического воплощения внутрикадрового звучания). Соответственно, музыка, не мотивированная (формально) сюжетом (недиегетическая), может быть введена в фильм достаточно произвольно, — хотя вопрос мотивации *как причинности, смысловой обоснованности* присутствует и в этом случае, однако он может выходить за рамки сюжетного материала в область авторского мира, интертекста и прочих контекстуальных значений. Неоднозначность понимания мотивировки применения той или иной закадровой музыки в фильме вызывает и неопределенность ее теоретической интерпретации. Если с функциями и семантикой мотивированной музыки все достаточно ясно (обозначение места и времени экранного действия, характеристика социальной группы, способ формирования психологического портрета персонажа и пр.), то в случае с немотивированной музыкой все намного сложнее и многозначнее. Особую задачу создает такой феномен, как взаимовлияние звука и изображения в фильме, привнесение дополнительных семантических и эмоциональных коннотаций как в изображение, так и в звук при их одновременном существовании в кадре. Это явление было давно отмечено и отечественными, и зарубежными исследователями. Так, Т.И. Корганов и И.Д. Фролов писали: «Музыка в кинематографе при взаимодействии то с кадром, то со словом, то с монтажным строем, то со всеми вместе приобретает новые функции и вместе с тем, как бы

новые качества, во многом отличающие ее от музыки как самостоятельного искусства»¹⁹². М. Шион ввел важное понятие «аудио-видения», выражающее факт, что «мы никогда не видим то же самое, если при этом слышим; мы не слышим то же самое, если одновременно видим»¹⁹³.

Таким образом, в отношении как мотивированной, так и немотивированной музыки возникают трудности интерпретации и понимания, возникающие в *синхронизации* звука с изображением. Но возникают сложности и в *диахроническом* отношении, в частности, при переходе немотивированной музыки в мотивированную и обратно. В анализе семантики таких переходов важно учитывать не только смену визуального пространства кадра, но и (как правило) изменение звучания в его акустических, тембральных, частотных характеристиках, особенностях аранжировки и манеры исполнения музыки. Обратимся к примерам.

Фильм Р. Полански «**Пианист**» (2002) рассказывает о судьбе выдающегося польского музыканта Владислава Шпильмана. Во время Второй Мировой войны Шпильман, как и тысячи других польских евреев, был вынужден жить в Варшавском гетто, испытывая в полной мере унижения и страдания своего положения в условиях нацистской оккупации Польши. Фильм начинается черно-белыми хроникальными кадрами польской столицы 1939 года: по улицам идут трамваи, автомобили, повозки, движутся прохожие, женщины с детскими колясками... - обычная, будничная жизнь. Но именно благодаря звуку эта визуальная «обыденность» приобретает тревожный эмоциональный фон: за кадром звучит Ноктюрн №20 до-диез минор Ф. Шопена — композитора-символа Польши. (Слегка приглушенное, сопровождающееся характерным треском, звучание музыки в первых кадрах воспринимается как проигрывание старой грампластинки.) Примерно через 30 секунд экран переносит нас из хроники в пространство студии звукозаписи, где пианист продолжает играть тот же ноктюрн

¹⁹² Корганов Т.И., Фролов И.Д. Кино и музыка: Музыка в драматургии фильма. М.: Искусство, 1964. С.85.

¹⁹³ Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen. N.Y., 1994. P. XXVI.

(характеристики звучания меняются — оно становится чистым и более «близким», в соответствии с акустическими условиями студийного пространства). Гармония музыки нарушается оглушительным взрывом начавшейся бомбежки. Но выражение лица пианиста не меняется, он лишь слегка «поводит бровью» и продолжает играть. Частота взрывов нарастает, в студии разбиваются оконные стекла, осколки попадают на клавиатуру, но даже это не может заставить музыканта прервать игру. Сотрудники студии отчаянными жестами призывают пианиста покинуть помещение, однако тот лишь делает отрицательное движение головой (музыка Шопена в этот момент становится выражением характера персонажа, символом его духовной стойкости и внутреннего сопротивления насилию). И только взрывная волна, буквально сбившая пианиста на пол, заставляет его прекратить исполнение.

В картине Б. Блие **«Слишком красивая для тебя»** (1989) основой звукового решения фильма и одновременно своеобразной «звуковой границей» реальности и фантазий героя становится музыка Ф. Шуберта. Но таким «проводником» в сознание Бернара музыка становится не сразу. Нереальность происходящего проявляется постепенно, когда зритель замечает, что экранное повествование приобретает черты абсурда. Воображение главного действующего лица как бы «сплетено» с реальностью, что делает границу пространств сюжета и субъективного мира героя едва уловимой, а музыка приобретает функцию перехода между этими пространствами.

Бернар живет с безупречной Женщиной — своей женой Флоранс. Интерьер их дома, похожего на Версальский дворец, стиль одежды, аристократические манеры — все воплощает безупречный вкус и... отсутствие живого человеческого чувства. Все домочадцы, включая детей, как будто играют роли, боясь «сбиться»: дети в фильме практически не разговаривают (не говоря о том, чтобы бегать или смеяться), что еще больше подтверждает искусственность созданной в доме атмосферы. Этой прекрасной с виду жизни, которой, глядя со стороны, завидуют все окружающие, недостает лишь одного — собственно, самой жизни, ее

чувственного проявления. В этой безупречной красоте Бернар задыхается, не живет по-настоящему, но неожиданно от «омертвелости чувств» его спасает совершенно обыкновенная, «не совершенная» женщина по имени Колетт. Зарождение подлинного чувства, начало *новой жизни* в обыденном существовании Бернара и Колетт обозначается появлением музыкальной темы Шуберта. Музыка, звучащая в голове Бернара, как зов судьбы, которому он не в силах сопротивляться, влечет его и определяет его поступки. Теплые тона мотеля, домика Колетт в деревне и квартиры, в которой встречаются герои, погружают нас в атмосферу любви и чувственности, заполняющей все пространство кадра нежностью.

Фильм имеет довольно сложную композицию: действие постоянно перемещается между внутренним миром героев и объективной действительностью, которые во второй половине картины так сильно смешиваются друг с другом, что повествование практически полностью переносится в чувственную реальность персонажей. Музыка Ф. Шуберта в сознании Бернара связана с его мыслями о Колетт. В одной из сцен начала картины, когда Бернар с женой и детьми ужинают, появляется музыка: подразумевается, что она звучит в сознании героя. Позднее оказывается, что она доносится из соседней комнаты, являясь частью реального пространства: меняется акустика, и это дает понять зрителю, что музыка звучит из проигрывателя. Бернар как будто не замечает ее присутствия в общем поле «реального» звучания, уверенный, что она «звучит в его голове». Однако дальше, на протяжении фильма, появление музыки становится менее мотивированным, она усиливает свое присутствие, как бы «закрепляясь» в сознании героя. Сначала в кадре появляются большие колонки в гостиной дома Бернара, потом герой слушает музыку ночью, сидя в наушниках. В одной из сцен этот прием доходит до абсурда, когда в гостиной появляется пианист, играющий на рояле. Время и пространство диегезиса становятся условными. Например, сцена, когда Бернар «следит» за Колетт после поезда, проживается им дважды: один раз в реальности,

а другой — в воображении. Эпизод, где Бернар выбегает вслед за Колетт на остановку автобуса, повторяется трижды, каждый раз заканчиваясь по-разному. Этот прием «темы с вариациями» позволяет режиссеру еще более «размывать» грань реального и ирреального, объективного и субъективного, несколько дезориентируя зрительское восприятие.

Продолжительная сцена в финале фильма, которая начинается с появления в гостиной пианиста, незаметно «оборачивается» свадьбой Бернара и Флоранс, нарушая и хронологию событий, и единство пространства. Столь же неожиданным оказывается появление Колетт за свадебным столом: прошлое и настоящее сливаются воедино. Женщина играет роль Другого («Другой») и является основным катализатором сюжетного развития. Она выводит из равновесия привычный уклад жизни героя и его окружения, ее внешняя непривлекательность вызывает недоумение. Взаимоотношения Бернара с музыкой Шуберта идут как бы в параллель развитию его отношений с Колетт. Адюльтер героев проходит несколько этапов — от зарождения до краха. Добившись Колетт, Бернар разочаровывается, мыслями он возвращается к Флоранс (сцена, где Бернар, живя за городом с Колетт несколько дней, вспоминает жену), и музыка иллюстрирует этот разворот.

В звуковом решении пространство ирреального отображено с помощью фоновых фактур, несоответствующих изображению. Так, например, в сцене, где Бернар и Колетт едут в поезде, звучит пение птиц, невозможное в данном пространстве. Иллюзорность действия подчеркнута и странными репликами героев: герои то и дело обращаются «в никуда» или выражаются пространственными и абсурдными фразами: «Она похожа на мою сестру. — Какую сестру? — Ту, которой у меня никогда не было». Кроме того, режиссер неоднократно прибегает к приему разрушения «четвертой стены», вступая в диалог со зрителем, например, в сцене, где персонаж по имени Марчелло, обустривающий квартиру для Бернара и Колетт, обращается прямо в камеру: «Кстати, оперу тоже придумали

итальянцы». (Тот же прием использован в уже финальной реплике Бернара в адрес Шуберта.)

Финал фильма имеет открытый характер. С одной стороны, внешняя сюжетная линия приводит к очевидной развязке, Бернар остается один. Но некоторые кадры позволяют предположить и другой исход событий — всего происходящего просто не было в реальности, являясь только плодом воображения. В этом случае становятся понятными и алогичность событий, и их пространственно-временная условность. Такому пониманию финала способствует, например, сцена в мотеле, где Флоранс объявляет Бернару о своем уходе, но тот искренне не понимает слов жены, не узнает номера, в котором они виделись с Колетт. Пальто, которое герой отдает Колетт — доказательство ее существования, последнее, за что хватается разум героя, теряющий ощущение реальности происходящего.

Приведенные примеры позволяют сделать вывод, что взаимообратная «переходность» мотивированной и немотивированной музыки создает возможность продленного «вчувствования» в экранное смысловое высказывание, постепенного переживания смены нюансов эмоциональных состояний. Но в ряде случаев появляется возможность пережить и опыт практически мгновенного «схватывания» полисемантики образа, создаваемой благодаря приему *условно мотивированного звука (музыки)*. В уже упомянутом фильме Р. Полански «**Пианист**» есть эпизод, в котором Шпильман, тайно поселившийся в одной из конспиративных квартир в Варшаве, подходит к обнаруженному им в комнате пианино, и, не в силах противостоять своей природе музыканта, садится к инструменту. Зная, что любой громкий звук, произведенный им, может его выдать, Владислав лишь возносит руки над клавиатурой, изображая пальцами, парящими над ней, исполнение музыки Шопена. Одновременно за кадром эта «изображаемая» музыка начинает звучать в полноценном концертном исполнении (и в акустике большого концертного зала) на рояле с симфоническим оркестром. Анализируя этот эпизод, не удастся в полной мере отнести музыку ни к

мотивированной (поскольку фактически она не звучит в кадре), ни к немотивированной (поскольку ее появление за кадром однозначно мотивировано сюжетным моментом и непосредственно связано с изображением). В то же время это «незвучание» в кадре нельзя причислить и к метадиегезису (субъективному состоянию сознания героя): мы явно видим в кадре *объективное* проявление «квазизвука» и *действенное присутствие* героя в реальности происходящего, визуально кадр не меняется (нет «перевода» в субъективность через применение, например, рапида или смены цветокоррекции). Это пример *условно* мотивированной музыки в фильме, которая не просто дополняет, но умножает смысл видимого в кадре (несломленный дух главного героя, превосходство красоты и гармонии над злом и хаосом, предощущение грядущей победы в войне...). В отличие от переходности мотивированного и немотивированного звука, прием условно мотивированного звука позволяет ощутить полисемантику художественного образа в не столь продленном, а более быстром, и порой более интенсивном переживании.

Для произведения этого эффекта довольно часто и продуктивно используются музыкальные цитаты: при их введении в новый художественный контекст (соединении с визуальным рядом фильма) активизируется ассоциативная память зрителя, воздействующая на интенсивность эмоционального переживания и заставляющая по-новому воспринимать уже знакомые образы. Но в случае с условно мотивированным звуком музыкальная цитата еще и входит в прямое (одновременное) взаимодействие с внутрикадровым звуком, тем самым как бы «дополняя» и умножая семантику кинообраза.

В эпизоде из фильма Э.Г. Климова **«Иди и смотри»** (1985), где молодые герои Глаша и Флёра в оккупированной фашистами Белоруссии с огромным физическим и психическим напряжением пробираются к своим через лесные заросли и болота. Пережив бомбежку, обессиленные герои ночуют в лесу, где наутро так обманчиво светит солнце, льет грибной дождь, под которым Флёра и Глаша с радостью смывают грязь и ужас прошедшего дня. Девушка, наслаждаясь

этой передышкой, преисполненная энергии молодости, забирается на ящик с патронами и начинает пританцовывать и напевать, подражая Марион Диксон — героине Любви Орловой из знаменитого довоенного фильма **«Цирк»** («Я из пушки в небо уйду, диги-диги-ду...») Танец девушки «дополняется» за кадром узнаваемым голосом Любви Орловой, исполняющей с акцентом под джазовый оркестр эту ставшую после выхода фильма популярной песенку. Конечно, в памяти зрителей мгновенно возникает яркий образ цирковой воздушной гимнастки, в искрящемся костюме отбивающей чечетку на дуле пушки, из которой она «в небо уйдет» — «Мэри верит в чудеса, Мэри едет в небеса...» Трудно представить что-то более противоположное условиям военного времени, но именно такой сильный образный контраст умножает семантическую наполненность кадра: в этот момент зритель не просто видит молодую красивую (несмотря на слипшиеся мокрые волосы, потрепанное платье и грубые сапоги) героиню, но и вспоминает то, что так радовало советских людей 1930-х – 1940-х годов, представляет счастливое, еще совсем недавнее для героев мирное время, так жестоко перечеркнутое военным вторжением; возникает предчувствие, что эта девушка может скоро погибнуть, не познав всех радостей молодых лет («Я любить хочу! Я рожать хочу!»). Вместе с юными героями зритель переживает краткий момент счастья посреди ужаса войны — об этом напоминает гулкий низкочастотный фоновый шум, сопровождающий сцену, и подчеркивает хрупкость жизни.

Условно мотивированный звук не только помогает в создании полисемантического художественного образа в фильме, как бы «раздвигая» рамки сюжетной мотивировки, но может многое сказать и о режиссерской эстетике, особенно если речь идет об авторском кинематографе. В таких фильмах довольно часто встречаются звукозрительные решения, рассчитанные не только на эмоциональный отклик зрителя, но и на понимание более сложных интеллектуальных построений. Например, в фильме Б. Бертолуччи **«Мечтатели»** (2003) — картине-посвящении киноманам, сплошь пронизанной синефильской

эстетикой парижской бунтующей молодежи конца 1960-х годов — используется значительное количество аудиовизуальных цитирований, чаще всего в виде мизанабимов (экран в экране). В большой мере выбор цитируемых фрагментов фильмов (от Т. Броунинга до Ж.-Л. Годара) обусловлен не только сценарием (фильм снят по мотивам романа Г. Адера «The Holy Innocents» — «Святые невинные», Адер является и автором сценария), но и вкусом и предпочтениями самого режиссера. Трое молодых людей (двое из которых — брат и сестра Тео и Изабель, дети обеспеченных парижских интеллектуалов, а третий — их новоявленный друг, американец Мэтью, приехавший на учебу в Париж) — постоянные посетители парижской синематеки, фанаты искусства кино. Их увлечение переносится и в жизнь: друзья, в частности, развлекаются тем, что угадывают фильмы по цитатам и пантомимам, разыгрываемым друг перед другом. В одном из эпизодов Изабель в забавном самодельном «костюме» — белом комбинезоне, с намотанным на голову полотенцем и метелкой в руках — танцевальным шагом «вплывает» в комнату, где находятся юноши, напевая: «Пам, пам, пам-пам-пам, тюрю-тюрюрю, пам-пам-пам...» и требует сказать, из какого фильма изображаемая ею сцена? Тео силится вспомнить фильм, просит хотя бы малейшей подсказки, но Изабель неумолима. А зрителю такая «подсказка» дается: слышна оркестровая мелодия из фильма, а на экране мелькают отрывки картины Дж. фон Штернберга **«Белокурая Венера»** (1932): кордебалет (движение которого изображала Изабель), актриса варьете Элен в исполнении Марлен Дитрих. Условно мотивированный звук здесь вызывает целую гамму эмоций, соединяя воедино много образов: атмосферу кино 1930-х годов, многозначное имя Венеры — богини любви; историю интимных взаимоотношений Изабель, Тео и Мэтью; свободолюбивую, «игровую», чувственно-интеллектуальную атмосферу Парижа 1960-х...

Используя прием условно мотивированного звука, режиссер рассчитывает на своего рода «интерактивность» зрителя — прежде всего в плане готовности, открытости его сознания для восприятия полисемантики создаваемого образа. В

авторском кино, где существенное значение имеет интеллектуальная составляющая, эта зрительская аудитория существенно уменьшается: интертекстуальность фильмов того же Бертолуччи требует значительной эрудиции в области не только истории киноискусства, но и литературы, мировых религий, социальной политики, психоанализа и т. д. Безусловно, такой эрудированный зритель имеет возможность получить более сильное впечатление при восприятии эпизода с условно мотивированным звуком. В то же время, и в киножанрах, рассчитанных на массового зрителя, прием условно мотивированного звука также может обогатить аудиовизуальное решение киноэпизода, что не останется незамеченным и неоцененным зрителем. Например, напеваемая персонажем мелодия, знакомая зрителю, а в особенности мелодия знаковая или даже культовая для определенной части аудитории — как бы сближает персонажа и зрителя. Так, например, в сериале **«Семнадцать мгновений весны»** (реж. Т. Лиознова, 1973) есть эпизод, в котором Штирлиц, уединившись в своем коттедже, отмечает 23 февраля — праздник Красной Армии. Он садится у камина, вынимает из золы горячую печеную картошку и, налив рюмку водки, напевает «про себя» русскую народную песню «Ой, ты, степь широкая». Это *как бы* «пение» (которое он *как бы* начинает дважды, желая вернее попасть в ноты) проявляется в кадре лишь задумчивым выражением лица и раскачиванием головы в такт музыки, за кадром же голос звучит в полную силу, поддержанный все более нарастающим в силе звучания аккомпанементом русской гармонии. В этот момент таинственный резидент Штирлиц становится не просто полковником Исаевым, а своим, *настоящим* Максим Максимычем (это имя вызывает в памяти и образ из романа М.Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»), а мощь звучания гармонии метафорически выражает духовную силу русского народа, воюющего с фашизмом.

Таким образом, прием условно мотивированной музыки, и шире — звука, 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 «месседж» (в т. ч. с использованием интертекстуальных связей элементов аудиовизуальной структуры эпизода); выразить важные концепты авторской эстетики. При этом условно мотивированный звук может найти применение в киноэпизодах, рассчитанных на восприятие самой разной аудитории — от массового зрителя, интеллектуальной элиты до представителей определенных социальных сообществ или субкультур (например, рок-культуры), тем самым усилив эмоционально-интеллектуальное воздействие на зрителя.

2.1.2. Субъективно-диегетическое звуковое пространство

При анализе диегетического и недиегетического пространств кинофильма нельзя пройти мимо феномена, нашедшего заметное отражение в целом ряде картин и существенно повлиявшего на развитие кинодраматургии и создание образа киноперсонажа. Это явление, ставшее следствием выпуска в 1979 г. одного изобретения западной аудиоиндустрии технологий — портативного плеера Walkman корпорации Sony. Отныне прослушивание музыки в наушниках стало не только пространственно *индивидуальным*, но и пространственно *мобильным*. Ранее наушники, соединенные со стационарным источником звучания, предполагали не только отдельное помещение (выделенное *пространство*) для прослушивания, но и статичность слушателя, «принужденность» его к месту, где располагался источник звука. Музыка, звучащая из наушников, соединенных с портативным аудиоплеером (позднее — с CD-плеером, iPod и т. п.), теперь могла сопровождать человека, где бы он ни был, куда бы ни пошел, чем бы одновременно ни занимался. Кинематограф немедленно отразил эту новую «музыкально-пространственную» реальность: на экране появились персонажи, слушающие музыку через наушники везде, где бы они не находились в соответствии с режиссерским замыслом. Но как этот внешний атрибут облика

персонажа повлиял на создание и раскрытие на экране его образа, его внутреннего мира?

В кинематографе более раннего периода можно найти немало эпизодов, где показаны действующие лица в наушниках, сосредоточенно внимающие подаваемому в них звуку. Как правило, по сюжету это связано с профессиональной необходимостью (работа пилота, радиста, диспетчера и т. п.), поэтому наушники выполняют лишь функцию детали внешнего облика персонажа. Но в современном кинематографе есть показательные исключения, когда наушники становятся деталью, акцентирующей не только профессию, но и сущностные характеристики образа героя. В военно-драматическом триллере **«Зов волка»** (реж. А. Бодри, 2019) главный герой Шантерод (Ф. Сивиль), служащий акустиком на подводной лодке «Титан», получает от сослуживцев прозвище «Золотое ухо», благодаря своим способностям распознавать и идентифицировать малейшие и самые разнообразные звуковые сигналы. Однако именно его невольная ошибка в опознавании неизвестного подводного звука чуть не приводит к гибели «Титана» и запускает цепочку дальнейших драматических событий. В финале картины Шантерод спасается из глубины океанских вод благодаря самопожертвованию капитана, но и теряет не только свой уникальный слух, но и вовсе глохнет. Черные наушники на его голове заменяет белая медицинская повязка, а затем его уши закрывают, как от боли, ладони любимой девушки.

Если отойти от случаев профессиональной необходимости использования наушников в кадре, то стоит остановиться на тех эпизодах, где их применение является существенной деталью в раскрытии внутреннего мира персонажа, служит значимым элементом в развитии драматургии или даже раскрывает ее внутренние смыслы и подтексты. Герой фильма А.О. Балабанова **«Брат»** (1997) Данила Багров, вернувшийся в мирную жизнь после участия в военных действиях, везде носит CD-плеер, слушая через наушники музыку рок-группы «Наутилус Помпилиус». Этот мальчик-убийца, с обаятельной улыбкой на юном

лице, по сути, находится в страшной духовной пустоте — без любви, без привязанностей, без цели и смысла существования, ведь единственное, что он научился делать — это убивать: недаром визуальным инообразом этой внутренней пустоты становится трамвай с зияющей «дырой» вместо салона. И его спасением от «свободного падения» в эту бездну становятся, по сути, песни Юрия Бутусова, рефлексивные тексты которых столь явно противоречат всем внешним обстоятельствам жизни и действиям Данилы. К этой музыке, к этому *миру* герой испытывает неодолимую тягу — и это его влечение становится тем выразительным средством, которое создает такую привлекательную для зрителей уже не одного поколения сложность (амбивалентность) художественного образа главного героя фильма. Как писал кинокритик Ю. Гладильщиков, «герою “Брата” не нужен именно “Нау”. Он искусственно ищет себе зацепку: пытается ухватиться за “Нау”, как за наркоманку Кэт. <...> Коли нет других опор, герой пытается ощутить культурную причастность к “своим”»¹⁹⁴. Но важно и то, что с помощью наушников Данила Багров не только приобщается к иному миру, воплощенному в звуках «Нау», но и отделяет свое *внутреннее пространство* от своего *внешнего* страшного и пустого мира — прошлого и настоящего.

В фильме А.П. Попогребского **«Как я провел этим летом»** (2010) противопоставление внешнего и внутреннего пространств главного героя задается с первых же кадров благодаря совмещению в фонограмме поп-музыки, приглушенно доносящейся из наушников Павла (Г. Добрыгин), и внешнего окружения — звукового ландшафта сурового заполярного края (низкий гул холодного северного ветра, крики полярных птиц), куда судьба занесла героя (его отправляют в качестве техника-практиканта на метеостанцию на острове Аарчым). Молодой парень, по сути еще мальчик с взъерошенными волосами и серьгой в ухе, прыгающий по валунам и железным бочкам в ритме музыки, которую он слушает через наушники, «охотящийся» за кроликом, бросающий камешки с обрыва, играющий в компьютерные «стрелялки» — в общем,

¹⁹⁴ Гладильщиков Ю. Одинокое плавание // Итоги. 2000. 5 июня. № 23 (209). URL: <http://www.itogi.ru/archive/2000/23/113549.html> (дата обращения 15.07.2020).

«играющий в жизнь»: недаром суровый взрослый наставник Гулыбин (С. Пускепалис) отчитывает его после того, как Павел, потерявший где-то выданные ему патроны, не находит ничего лучше, как выдать: «Упс!» — «Это ты медведю скажешь, если успеешь... Скоро будешь дома, там играй в кого хочешь». Павел (которого Гулыбин называет «туристом») и правда «убегает» от трудной жизни на северном острове: засыпает в своих наушниках, пропускает время сбора метеоданных, не находит в себе сил передать наставнику радиogramму о несчастье с его женой и сыном... И только после целой череды физических и духовных испытаний, поняв, что жизнь — это не игра, совсем забыв про наушники, Павел наконец становится взрослым (по крайней мере, в финале у зрителей появляется на это надежда).

Музыка в наушниках как символ непонимания одного человека другим становится важным элементом драматургии в фильме **«Аритмия»** (реж. Б. Хлебников, 2017). Сюжет картины представляет собой как бы две пересекающиеся «окружности»: частные проблемы молодой супружеской пары врачей «Скорой помощи» Олега (Александр Яценко) и Кати (Ирина Горбачева) «накладываются» на более широкую социальную проблематику. Тема человеческих взаимоотношений рассматривается через показ и тяжелой работы врачей в небольшом провинциальном городе, и преодоления кризиса брака Олега и Кати в разных, но пересекающихся под разными углами ракурсах. В начале фильма Катя, измученная рутиной ежедневного беспросветного унылого существования, посылает мужу сообщение по телефону: «Нам надо развестись», Олег отвечает ей: «Я реально ничего не понимаю», — и, кажется, что их отношения обречены, супруги все больше отстраняются друг от друга. В кульминационном по психологическому напряжению эпизоде, на пике своего отчуждения Катя слушает песню группы «Сансара» «Облака этим летом, пожалуй, будут особенно хороши» в наушниках, лежа в кровати и глядя безучастным взглядом в потолок их обшарпанной съемной квартиры, а из кухни доносятся звуки очередной попойки Олега с друзьями, и, уйдя в свой личный

музыкальный мир, Катя засыпает... Но именно музыка, «выведенная» впоследствии из субъективности прослушивания в наушниках вовне, в пространство разговора и общения, становится тем «триггером», который напомнит супругам обо всем главном и хорошем, что с ними было и вновь соединит их: во время дружеской вечеринки Катя включает на телефоне (при этом акустически звук заполняет все внутрикадровое пространство) песню со словами «Это лето не вернуть уже, я знаю / Но когда печаль в моей душе, я вспоминаю: / Яхта, парус, в этом мире только мы одни...» и поет, «озвучивая» голос Валентина Стрыкало, свободно кружась в танце под восхищенные взгляды Олега, как будто по-новому увидевшему свою Катю.

Наушники, надетые персонажем в комнате, где он находится в полном одиночестве и, казалось бы, ничто и никто не мешает ему их снять и заполнить окружающее пространство звуком, еще более подчеркивают потребность персонажа к внутреннему уединению, к сосредоточенному слушанию и слышанию, пребыванию в эпицентре своего, субъективного звукового пространства. Такое состояние героини можно наблюдать, например, в фильме С. Копполы **«Трудности перевода»** (2003), где молодая женщина Шарлотта (С. Йоханссон), прилетевшая с мужем в Токио и пребывающая в некоем экзистенциальном, если не кризисе, то поиске, довольно часто остается в гостиничном номере одна и в наушниках, в которых не всегда звучит музыка, но и иногда, например, буддистская проповедь о душе.

Вполне логично, что в фильмах о музыкантах, которые переживают творческий кризис, наушники со звучащей в них музыкой становятся признаком глубокой внутренней работы над собой в виде крайне сосредоточенного внимания к особенностям исполнения музыки теми людьми, которые для киногероя являются образцами, к уровню которых он стремится всеми силами, *одержимо*. Такой эпизод есть, например, в фильме **«Одержимость»** (реж. Д. Шазелл, 2014), где главный герой, джазмен-ударник Эндрю, испытывает творческие муки и

стремится постичь тайну игры великих джазовых музыкантов, слушая их записи в наушниках.

Интересен и пример «обратного» использования наушников в качестве характеристики персонажа: в комедийной драме «1+1» (реж. О. Накаш, Э. Толедано, 2011) главный герой, богатый аристократ Филипп (Франсуа Клузе), прикован к инвалидному креслу в результате несчастного случая. Страсть Филиппа — классическая музыка, по интенсивности звучания которой можно определить местонахождение героя в одной из комнат его роскошного особняка. Музыка сопровождает Филиппа в его доме постоянно и звучит настолько оглушительно, заполняя все пространство, где он находится (тем самым, видимо, заглушая его внутреннюю боль и восполняя пустоту его существования), что вся прислуга, не разделяющая меломанию хозяина, вынуждена носить с собой большие ярко-красные наушники и надевать их при входе в комнату, где находится Филипп, который, естественно, слушает музыку — а точнее, погружается в пространство ее звучания — без наушников.

Значение наушников в кинофильме как небольшого атрибута, дающего повод для искусствоведческого дискурса о границах внешнего и внутреннего пространств, в которых существует персонаж, о разделении или, наоборот, неразличимости в одновременном восприятии разных звуковых пространств, не осталось незамеченным кинотеорией. Так, Т. Эльзессер и М. Хагенер замечают, что «в этом внешнем пространстве наушники создают пространство внутреннее, которое слушателю не приходится делить с кем-либо еще. Иными словами, плеер поставил под сомнение, если не окончательно перевел в категорию устаревших понятий, привычные границы между внешним и внутренним, центром и периферией, мобильностью и статикой, а также способствовал дальнейшему стиранию грани между частным и публичным»¹⁹⁵. В качестве наглядной иллюстрации такого «стирания» границы между частным и публичным с использованием звука в наушниках можно привести эпизод из фильма «Бум»

¹⁹⁵ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. С. 288.

(реж. К. Пиното, 1980), снятого в самом начале эпохи «плееризации» молодежи. В разгар молодежной вечеринки, во время звучания динамичной рок-н-рольной композиции юноша по имени Матье надевает на голову главной героини Вик (Софи Марсо) наушники, в которых звучит лиричная баллада со знаковым названием «Dreams Are My Reality» («Мечты — это моя реальность»). И Вик, поддавшись романтическому настроению и ритму, начинает, посреди окружающего бурного движения, танцевать с Матье медленный танец, мгновенно перейдя, из «внешнего» пространства вечеринки в свой внутренний мир благодаря музыке в наушниках.

Таким образом, звуковое пространство, непосредственно генерирующееся в голове персонажа через наушники, можно представить одновременно и как *диегетическое*, мотивированное сюжетом, имеющее источник звучания внутри кадра, и как *субъективное*, существующее, воспринимаемое и имеющее значение лишь для субъекта восприятия (киноперсонажа), поэтому представляется возможным ввести такое его определение как *субъективно-диегетическое* звуковое пространство. Предлагаемый термин, безусловно, требует дальнейшей апробации в виде применения в киноведческом анализе, однако, судя по приведенным примерам, вполне может быть введен в теоретический оборот.

2.2. Звук в метадиегетическом пространстве фильма¹⁹⁶

Воплощение на киноэкране внутреннего мира киноперсонажа — важнейший этап процесса создания целостного художественного образа кинофильма. Формирование образа персонажа происходит в пространственно-временном континууме картины через показ среды бытования героя, его характера, состояний сознания, в целом — его субъективного (в том числе внутреннего, часто сокрытого от внешнего проявления в кадре) мира. *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 естественные проявления — воспоминания, сновидения, мечтания, — так и сложные, неестественные 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.). Совокупность множеств таких субъективированных состояний персонажа в кинофильме называют *метадиегетическим пространством* (или метадиегезисом).

Приставка «мета» указывает на наличие некоего сдвига относительно условного референса (пространства диегетического), определяемого в кинематографе как «реальность». В общее употребление термин «метадиегетический звук» (meta-diegetic sound) вошел благодаря К. Горбман¹⁹⁷, профессору киноведения Вашингтонского университета, определяющей его как звук, транслирующий субъективные ощущения персонажей, звук,

¹⁹⁶ Материал раздела частично изложен в статье: Русинова Е.А. Способы аудиального и визуального разграничения диегезиса и метадиегезиса в кинопроизведении // Вестник ВГИК. - 2017. - № 1 (31). - С. 20-26.

¹⁹⁷ Gorbman C. Unheard Melodies: Narrative Film Music. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1987. P.3.

сопровождающий сны, галлюцинации, видения и иные состояния, связанные с изменением сознания. Это условная, транспонированная через сознание героя, реальность. Теоретики Д. Бордуэлл и К. Томпсон¹⁹⁸ в дополнение к общепринятому разделению звука на диегетический и недиегетический по принадлежности / не принадлежности источников к пространству повествования, вводят понятия «внешнего» (external), «проговоренного вслух» и «внутреннего» (internal), «представленного в голове» звука субъективного пространства. Развивая теории Д. Бордуэлла и К. Томпсон, М. Шион разделяет «внутренний звук» на «объективно-внутренний» и «субъективно-внутренний». «Внутренний звук — это звук, который, хотя и существует в настоящем, соответствует внешнему психофизическому состоянию героя. В эту подкатегорию я включаю звуки дыхания героя, стоны, сердцебиение, все звуки, которые можно было бы назвать “объективно-внутренними”. Также, в категорию “внутренних звуков” я включаю звуки внутреннего голоса, воспоминаний и т. д. — эти звуки я называю “субъективно-внутренними”»¹⁹⁹, — пишет Шион.

Метадиегетическое пространство создает важный уровень кинематографического повествования, помогающий зрителю раскрыть для себя драматическую ситуацию через возможность «проникнуть» в чувственный и ментальный мир героя, узнать его невербализованные мысли, «увидеть» мечты, понять внутреннюю мотивацию его реальных последующих действий. Очевидно, что роль метадиегезиса в структуре фильма определяется на этапе формирования режиссерского замысла и используется в случае необходимости не только, чтобы «проявить» внутреннее состояние героя, но и подсказать зрителю «код» к пониманию драматической ситуации и дальнейшему сюжетному развитию. Но неоправданное введение субъективного пространства может лишь усложнить восприятие зрителем семантического уровня повествования, при этом, не добавляя ему информативности. В сопоставлении и взаимодействии

¹⁹⁸ Bordwell D., Thompson K. Film Art: An Introduction 2nd. ed. N.Y.: Addison and Wesley, 1979. Pp. 246-249.

¹⁹⁹ Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen. N. Y.: Columbia University Press, 1994. P. 76.

диегетического и метадиегетического пространств кинофильма возникает структура их взаимосвязей, в которой наиболее полно и объемно раскрывается замысел режиссера. При этом, для лучшего восприятия зрителем этого замысла, как в изобразительном ряде, так и в звуковом предполагается наличие ясно распознаваемой *границы* между создаваемым субъективным пространством и реальностью (художественным реализмом) повествования.

Визуальное сопоставление (разграничение) фильмической реальности и субъективного мира персонажа осуществляется, например, через световое и цветовое решения сцен: это может быть сопоставление цветного и чёрно-белого изображения, в субъективном пространстве — цветовая инверсия или доминирование в кадре определённого цвета²⁰⁰. Изменённая субъективная ситуация может передаваться при помощи ракурса, смены точки съёмки, отличающейся от той, которая выбрана за основную в общем стилистическом решении. «Внутреннее» и «внешнее» пространства могут «разводиться» благодаря эффекту «субъективной камеры» — смены точки съёмки на план «взгляда героя», когда происходит изменение движения камеры, имитирующей траекторию движения человеческого глаза. Часто в этом случае используется ручная съёмка: таким способом воссоздается хаотичное и быстрое движение в изобразительном ряду, подобно тому, как человек меняет, иногда довольно резко, точку (объект) зрительного внимания.

Нередко для визуализации восприятия времени в субъективном пространстве героя авторы ускоряют или замедляют темп изображения, используя, например, приемы рапидной и цейтраферной съёмки²⁰¹. Среди других возможностей создания эффекта «особого пространства» можно выделить применение оператором различных оптических средств — специальных

²⁰⁰ Цветовую «переходность» можно увидеть в пространственной структуре фильмов А.А. Тарковского «**Сталкер**», Л. фон Триера «**Танцующая в темноте**», М.Гарроне «**Реальность**» и др.

²⁰¹ Например, в фильмах «**На игле**» (реж. Д. Бойл, 1996) и «**Покидая Лас-Вегас**» (реж. М. Фиггис, 1995) в сценах опьянения главных персонажей.

объективов и световых фильтров. Средством оптической трансформации может являться отражающая поверхность, вода, жар от огня, создающая своеобразный фильтр между камерой и объектом съёмки. Так, отдельные сцены фильма «Фауст» (реж. А. Сокуров, 2011) сняты с применением зеркала, которое являлось посредником между камерой и объектами: отражение искажает облик персонажей, что добавляет действию впечатление измененного состояния сознания.

В отношении аудиоряда также 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. Один из таких приемов, получивший распространение уже в первые десятилетия звукового кино — *пространственная обработка звука*. В своей книге «Эстетика кинофонографии» Р.А. Казарян подчеркивает значительную роль «семантических эффектов акустики» в формировании экранной образности уже в 1930-е – 1940-е годы. «...Первые “прозрения” в этом направлении связаны с наиболее очевидной формой семантических эффектов акустики, а именно — с преувеличенным “эффектом реверберации”. <...> Воспоминания, сны, видения, виртуальный мир сказок и фантастики успешно “означивались” особенностями “эффекта реверберации” именно потому, что несоответствие акустики кадра видимому на экране пространству автоматически “переводило” звуковое событие в иное, обусловленное контекстом драматургии *воображаемое* пространство повествования»²⁰².

Уже в первом британском звуковом фильме А. Хичкока «Шантаж» (1929) в сцене обеда семьи встречается прием передачи субъективного (душевного) состояния героини через звук. Отец просит передать Элис нож, но Элис не в силах взять его в руки: нож — орудие совершенного накануне ею убийства. В

²⁰² Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. С.71-72.

фонограмме контрапунктом звучит рассказ гостыи о подробностях произошедшего, неоднократное повторение фраз усиливает смятение и страх девушки: на крупном плане рук и лица героини слово «нож» подчеркнуто отчетливым и резким звучанием. Ее состояние выдает выпадающий из дрожащей руки нож. Однако в момент обращения отца к героине ее сознание возвращается к реальности, и зритель вновь воспринимает естественно звучащее пространство диегезиса: нормальную речь без повторов — как бытовые реплики. В конце 1920-х годов средства звукорежиссуры, применяемые сегодня, еще не были освоены, поэтому, в силу технических причин, фонограмма не содержит драматургических шумов. Необходимые звуковые эффекты, работающие на режиссёрский замысел, достигаются за счет *работы с репликами*: семантический уровень создается за счет связи реплики с контекстом, эстетический уровень достигается благодаря приему повтора — предтечи современного эффекта дилэй.

Не потерял актуальности этот прием и в настоящее время. Наиболее распространено применение эффекта чрезмерной реверберации для создания ирреального художественного пространства. Этот же прием эффективно работает в ситуации, когда необходимо усилить патетику происходящего, придать звуку большую смысловую значимость. Нередко эффект реверберации используют в совокупности с крупным планом, планом-деталью или со съёмкой действия в рапиде. При этом реальное пространство звучит без реверберационного отзвука, без трансформации, соответствуя характерному звучанию акустики места действия.

Современные звуковые форматы воспроизведения звука предоставляют большие возможности для варьирования пространственного звучания (фронт — окружение, псевдостерео — многоканальное звучание, полифония семантического материала, подчеркнутая эффектами обработки каждого голоса и др.) и определяются главным образом замыслом режиссёра, стилистическим и жанровым решениями. В картине **«Гарри Поттер и Тайная комната»** (реж. К. Коламбус, 2002) в сцене «перехода» Гарри Поттера на страницы дневника Тома

Реддла визуализация прошлого стилизована под эффект черно-белой киноплёнки. Сначала прошлое (и мир призраков) совмещаются в одном кадре с настоящим, различаясь только цветовым решением. Сцену сопровождает музыка, придающая сказочный и таинственный характер. В момент, когда возникает разговор призраков, к репликам добавлена несколько преувеличенная реверберация.

К приемам, применяемым в звукорежиссуре при передаче «особых»²⁰³ психофизиологических состояний героев, относятся также *частотная и динамическая обработка фонограммы*. В основном звукорежиссеры используют фильтры на высоких частотах, имитируя особенности слухового восприятия при контузии, нахождении под водой. Например, в картине «Дансер» (реж. Ф. Гарсон, 2000) в сцене «В танцевальном зале» глухота танцовщицы передана подчеркнутыми низкими частотами с выраженным эффектом «бубнения» («бочки»), а присутствие толпы вокруг танцующей определяется только фонограммой. Во время танца героиня быстро кружится, звук панорамируется на 360 градусов, передавая субъективное состояние и имитируя то, как слышит сама героиня. Общий план зала появляется существенно позже, подтверждая слуховые ощущения. Похожий прием использован в картине «Глухой пролёт» (реж. М. Даус, 2004), рассказывающей историю глухоты популярного диджея Фрэнка Уайлда. В сцене в кафе под ритм зажигательного танца Фрэнк понимает, что теперь он может только чувствовать музыку. На экране крупный план стакана на столе,двигающийся в ритме музыки, переходит «в стык» на крупный план глаза героя. В следующей сцене герой в домашней студии ставит под ноги два сабвуфера, зритель и герой здесь отождествляются, поскольку слышат музыку — низкие ритмичные удары с усиленным басом — с субъективной точки зрения.

Для создания особой звуковой атмосферы различных художественных пространств режиссеры применяют эстетические возможности *звуковых ландшафтов*. Как правило, атмосфера, созданная как ландшафт, продолжительна,

²⁰³ В данном случае под особым состоянием имеем в виду субъективное пространство восприятия героя.

— зрителю требуется время для узнавания (распознавания) фактуры и ее сопоставления с имеющимся слуховым опытом, возможно, декодирования и отождествления с неким понятием или образом. Фонограмма звукового ландшафта чаще всего полифонична, организована по структуре и времени, и каждый ее звук по-своему выявляется в «вертикальном сложении». В сценах субъективного пространства звуковой ландшафт характеризуется отсутствием речи либо её незначительным присутствием: вся семантическая нагрузка ложится на шумы, располагая зрителя к созерцанию или погружению в определенное состояние. Во втором фильме цикла «Декалог»²⁰⁴ (реж. К. Кесьлевский, 1988) посредством акустических характеристик пространства создан образ умирающего человека. Зрительный ряд — стекающие по стене, падающие с потолка и с трубы капли и деформированные, уродливые поверхности. Но главную роль играет синхронный звук, его акустические свойства. Умиравший человек выключен из мира реального и заключен, как в капсулу, в узкое пространство своей болезни — между жизнью и смертью. Реальная акустика больницы — фоновый гул, в который включены шумы: хлопки дверей — далекие, близкие, визги лифтов, каталок, стук каблучков по кафельной плитке, гул голосов, отдельные возгласы. Атмосфера и акустика больницы узнаваемы, реальны, но преувеличены, фонограмма перенасыщена звуками, все шумы даны крупным планом, преувеличенно реверберированы, усилены. Совсем в другой атмосфере пребывает умирающий: больничный гул и отзвуки шумов присутствуют в его мире в виде далекого размытого звукового фона, на переднем плане лишь два звука — шумное неритмичное дыхание и громкий звук капель. Но акустические свойства их таковы, что эти звуки заполняют собой все пространство, превращаются в непрерывный кошмар, создавая образ мертвой пустоты и замкнутости этого мира. Противоположную роль играет фоновый шум в фильме «Приговоренный к

²⁰⁴ Цикл «Декалог» основан на 10 заповедях Моисея, однако действие всех фильмов перенесено в современную действительность. Второй фильм цикла сюжетно может быть соотнесен со второй заповедью в католической традиции (третьей по Синодальному переводу): «Не произноси имени Господа, Бога твоего, напрасно», а также с восьмой заповедью в католической версии: «Не лжесвидетельствуй», или девятой в православной: «Не произноси ложного свидетельства на ближнего твоего».

смерти бежал, или Дух веет где хочет» (реж. Р. Брессон, 1951) — это звук периодически проходящего поезда. В гулком пространстве тюрьмы, где сидит заключенный, любой шорох достигает слуха невидимого врага, сам становится «врагом». Любой, самый безобидный шум, заставляет вздрагивать, страшит. Он заключает в себе и роль помощника, надежду на спасение, и образ близкой свободы: только под защитой этого шума два героя картины, готовые побег, могут действовать.

*Музыка*²⁰⁵

Уже в раннем звуковом кино для авторов было очевидно, что музыкальные характеристики метадиегетического пространства должны отличать его от звуков реального мира, в том числе от сюжетно мотивированной музыки диегетического пространства. При этом даже первоначальные технические условия звукозаписи в кино давали для этого достаточно большие возможности. З. Лисса отмечала: «Фоническое преобразование нормальных звуков, производимых инструментами, началось в киномузыке значительно раньше, чем возникла электронная или конкретная музыка. <...> Сокращенный динамический объем, урезанные обертоны и форманты звука и т. д. видоизменяют тембр, а отсутствие или усиление резонанса меняет длительность звучания. Фоническое преобразование звукового материала — позднее электронно-синтезированный звуковой материал — открывает совершенно новые горизонты, причем не только для киномузыки»²⁰⁶.

В начальном периоде развития звукового кинематографа различие смысловых векторов диегетической и недиегетической музыки подчеркивалось и на акустическом уровне, так как музыка в кино выполняет не только художественную функцию, но и придает кадрам естественное и живое

²⁰⁵ Материал раздела частично изложен в статье: Русинова Е.А. Музыка в метадиегетическом пространстве кинофильма // Вестник ВГИК. - 2017. - № 2(32). - С. 80-89.

²⁰⁶ Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. С.176.

выражение, одновременно компенсируя отсутствие пространственной глубины²⁰⁷. Исходя из этой установки, запись сюжетно-мотивированной музыки часто была ориентирована на схожесть акустической и предметно-материальной среды видимого в кадре пространства, в то время как для недиегетической музыки использовались студийные записи.

Первые режиссерские опыты в звуковом кино демонстрируют попытку моделирования посредством музыки разных типов кинематографической реальности: сначала пространство диегезиса и, соответственно, музыка, звучащая в кадре, отделялись от закадрового пространства и музыки в роли авторского комментария через противопоставление характеров музыкальных фрагментов либо за счет заметной слуху смены инструментовки. Иногда сам факт появления определенной закадровой авторской музыки означал переход в субъективное пространство персонажа. Этот прием сохранил свое действенное значение и в более поздних периодах развития кинематографа, а также в современном кино. Так, в фильме **«Иваново детство»** (реж. А. Тарковский, 1962) лирический музыкальный лейтмотив композитора В. Овчинникова сопровождает сны мальчика (в изобразительном ряду — эпизоды довоенного счастливого детства Ивана). «Граница» между субъективным пространством (сном) героя и страшной военной реальностью его жизни (в музыкальном сопровождении слышен резкий переход из развернутой мелодии в приглушенный тревожный ритм) обозначается символическим — в художественном мире Тарковского — звуком воды: падение капель воды на руку засыпающего подростка, плеск воды в колодце в конце эпизода сна²⁰⁸. В фильме **«Танцующая в темноте»** (реж. Л. фон Триер, 2000) эпизоды, где звучит авторская музыка и мощный голос исландской певицы Бьорк, исполняющей главную роль Сельмы, связываются в восприятии зрителя с внутренним миром, грезами и мечтами героини и отделяют от «реальности»

²⁰⁷ Балаш Б. Кино: Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. С. 286.

²⁰⁸ О роли музыки в отражении на экране внутреннего мира персонажей фильмов Тарковского см: Шлегель Х.-Й. Звучащие миры внутреннего. О звуко-музыкальной концепции Андрея Тарковского // Киноведческие записки. 2007. № 82. С.50-58.

мелодий классического мюзикла «Звуки музыки», разучиваемых участниками самодеятельного театра при фабрике, на которой работает Сельма.

С начала 1950-х годов отмечается тенденция к «размыванию» границы диегезиса и метадиегезиса фильма в звуковом аспекте. Этот процесс во многих случаях приводит к формированию единого художественного пространства фильма, свободно совмещающего «реальность» и «субъективность» в зрительском восприятии. В этот период заметно уменьшается и количество закадровой музыки, особенно в западноевропейском авторском кино, что было подмечено З. Лиссой: «Задачи, которые ставят себе новые школы, выражаются в первую очередь в стремлении объединить всю звуковую сторону фильма и включить ее как объединяющий фактор в кинопроизведение в целом»²⁰⁹. Это стремление выразилось, по мнению автора, в отказе от применения музыки в функциях, не вытекающих напрямую из внутрикадрового действия. В этом отношении можно привести эпизод из фильма «**Летят журавли**» (реж. М. Калатозов, 1957): во время бомбежки Марк, признающийся Веронике в любви, своей игрой на рояле старается заглушить грохот взрывающихся бомб. Экспрессия исполняемого им концертного произведения совпадает с силой его чувств к героине. Музыка из внутрикадрового фортепианного изложения перерастает в закадровое звучание концерта для фортепиано с оркестром. Акустические характеристики при этом остаются неизменными, но меняется семантическое и психологическое содержание сцены.

Переход из диегетического пространства в пространство метадиегезиса возможен и посредством трансформации мотивированной музыки в немотивированную через флешбэк. В фильме «**Осенняя соната**» (реж. И. Бергман, 1978) неустойчивость отношений между главной и побочной темами в экспозиции (музыкальная метафора взаимоотношений двух главных героинь — матери и дочери) в начале разработки переходит — через развитие — в драматическое столкновение. Заявленный в экспозиции скрытый конфликт между

²⁰⁹ Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970. С. 290.

матерью и дочерью, уходящий корнями в далекое прошлое, раскрывается в полной мере в разработке. Во флешбэках детства Эвы (дочери) передается ее одиночество, душевные страдания из-за холодности по отношению к ней Шарлотты (матери). Побочная партия звучит все более агрессивно, жестко, а в кульминации переходит в отчаянный крик. Во время ночного разговора с матерью Эва открывает «свое истинное лицо», символически снимая очки и высказывая, почти крича, всё, что скрывалось и переживалось ею долгие годы. Тема матери (главная партия в разработке) меняется, переходит в тональность темы дочери.

Развивая тему использования режиссерами возможностей внутрикадровой музыки, обратим внимание на новеллу «12 миль до Троны» из цикла **«На десять минут старше: Труба»** (реж. В. Вендерс, 2002). В этой картине музыка сопровождает путешествие героя на автомобиле в поисках госпиталя. Первая музыкальная тема строго соответствует темпо-ритму и настроению изобразительного ряда. Интрига еще не раскрыта: зритель наблюдает смену пейзажей и движение автомобиля. При смене плана становится понятно, что музыка звучит из радио автомобиля — на крупном плане герой регулирует громкость звучания фонограммы. Как уже подчеркивалось, варьирование частотного диапазона позволяет различать мотивированную и немотивированную музыку, но данный пример «не вписывается» в эту установку: эффект искажения и суженный частотный диапазон определяются стилем самой композиции. С начала монолога героя зритель воспринимает эту музыку так же, как и герой, — в неразрывной связи со звуковой реальностью повествования. Далее по сюжету, по мере воздействия отравляющих веществ на организм героя, первая музыкальная тема соединяется с акцентными шумами и варьируется, характеризуя изменяющееся состояние сознания и искаженное восприятие героем реальности до тех пор, пока первая ритмичная музыкальная тема не сменяется второй, медленной и лиричной, сопровождающей галлюцинации. Таким образом, первая музыкальная тема является формообразующей, и одновременно она управляет темпо-ритмической динамикой фильма.

В фильме **«Три цвета: Синий»** (реж. К. Кесьлевский, 1993) музыка становится объединяющим началом и объективного, и субъективного пространства главной героини. По сюжету Жюли теряет в автомобильной аварии маленькую дочь и мужа — талантливого композитора, писавшего тогда большую ораторию для хора и оркестра, предназначавшуюся для мировой премьеры. В сознании молодой женщины, с трудом физически и психически восстанавливающейся после перенесенной трагедии, отдельными звуками, как бы болезненными «сплохами» (сопровождающимися синими «вспышками» на экране) возникают звуки недописанной мужем оратории. Но, именно музыка становится тем «спасательным кругом», который вытянет героиню из ее отчужденного состояния: в финале Жюли дописывает и оркеструет музыку по оставшимся наброскам мужа, при этом изменение тембров при введении новых инструментов оркестра в закадровом звучании как бы иллюстрирует направление мысли Жюли, звук все больше «облегчается» и «высветляется» — и, тем самым, возвращается в реальную жизнь.

Подобную же роль героя, как «проводника» музыки, можно увидеть в фильме **«Прикосновение руки»** (реж. К. Занусси, 1992). Развитие сюжета начинается с кадров, где семь нот некой мелодии являются во сне молодому музыковеду Стефану. Стефан понимает, что эту музыку должен написать знаменитый в прошлом композитор Г. Кэшиди, который вот уже сорок лет, в знак протеста против современной музыки (которая, по его словам, лишь - «загрязнение тишины») и после пережитой им лично трагедии Холокоста, не пишет музыку, живя в затворничестве. Музыкальный лейтмотив, постоянно сновившийся, как наваждение, Стефану, оказывается первыми нотами еврейской мелодии²¹⁰, которую, когда-то хотел использовать Кэшиди в своем сочинении, но так и не смог «развить». Под воздействием Стефана композитор все-таки

²¹⁰ Мелодия композитора В. Кияра, звучащая как лейтмотив в фильме — из его сочинения «Exodus» — «Исход», что позволяет провести смысловую параллель между 40 годами хождения по пустыне Моисея с евреями на пути к земле обетованной и с 40 годами молчания композитора Кэшиди в поисках своей музыки.

возвращается к написанию музыки, обретя как будто «второе дыхание» в прямом и переносном смысле (Стефан, которого Кэшиди называет то ангелом, то Мефистофелем, избавляет его от приступов астмы, как и от других недугов, методом «прикосновения рук»).

Обратимся к примеру, в котором музыка субъективного пространства не отделяется от «реальности» ярко очерченной границей, однако через их стилистическое противопоставление дает зрителю возможность распознавания замысла автора. Картина «**4 минуты**» (реж. К. Краус, 2006) иллюстрирует свободу перемещения действия между реальностью и субъективностью, настоящим и прошлым с помощью возможностей музыкальной выразительности. Режиссер умело пользуется и приемом отождествления по звуковой аналогии, и эмоциональным звукозрительным контрапунктом (через музыкальную тему, звучащую в диегетическом пространстве). По сюжету - талантливая юная пианистка Дженни, осужденная за убийство, оказывается попавшей в тюремное заключение. Пожилая учительница музыки фрау Трауде берется подготовить ее к участию в престижном конкурсе. Во время одного из уроков музыки взрывная Дженни ввязывается в жестокую драку с охранником, а фрау Трауде впадает в состояние «эмоционального оцепенения»: возникает тихий, но пронзительный высокочастотный писк, сопровождаемый трансфокаторным увеличением лица пожилой женщины. Резкие, артикулированные удары драки приглушаются, в них подчеркиваются низкие частоты, и параллельно на крупном плане показано трепетание беспомощной бабочки на скользкой блестящей крышке нового рояля: треск ее лапок замедляется, звучание переходит в тихий общий гул, который считается зрителями как «гулкая тишина», в которой тяжело и резко звучат удары тюремных дверей, шаги полицейских. Изображение на экране паники, состояния общего возбуждения иллюстрируется вторым звуковым слоем — «диким» исполнением Дженни на рояле «африканской музыки» (собственные импровизации девушки — предмет постоянного недовольства фрау Трауде). В финальном эпизоде фильма — выступлении Дженни на заключительном этапе

конкурса в здании Немецкой оперы — пространства диегезиса и метадиегезиса представлены как единое целое, но несущее в себе индивидуальные черты и характеристики каждого участника эпизода: отчаянные импровизации Дженни, выражающие трагическую судьбу героини и одновременно ее внутреннюю свободу; звуки полицейской погони и «захвата» здания оперы (Дженни сбежала из тюрьмы ради участия в конкурсе); переживания «организатора» побега — фрау Трауде на фоне экспрессивной музыки Шумана.

Голос

Из приведенных выше примеров, очевидно, что шумы и закадровая музыка, благодаря изменениям своих звуковысотных, динамических, тембральных и прочих характеристик могут обозначать границу метадиегезиса и диегезиса в фильме. Но способен ли и голос — а если способен, то каким образом — обозначать эту границу и смыслово передавать в киноэпизоде измененное состояние сознания персонажа?

Приход звука в кино позволил голосу стать неотъемлемой частью киноформы²¹¹, открыв теоретикам новые области для исследований голоса в фильме. Кроме «фотогении», появляется термин «фоногения» («тоногения») и соответствующие дискуссии как технологического, так и эстетического, культурологического, психоаналитического порядка, связанные с особенностями голосовых проявлений в кинокартине («тоногеничность» актерского голоса, жанровые «амплуа» голосовых тембров, особенности микрофонной звукозаписи и т. д.). В.С. Соколов писал: «Многие изобразительные приемы немого фильма, связанные с необходимостью “визуализации” естественной речи (начиная от семантики вплоть до фонетики) в структуре оптического ряда, оказались не

²¹¹ Говоря о голосе как неотъемлемом элементе киноформы, мы оставляем «за скобками» технические аспекты работы с фонограммой фильма, а также вопросы дубляжа, реконструкции, реставрации фильма и т.п.

только ненужными, но и противоречащими магистральным тенденциям и законам развития киноискусства»²¹².

Одним из наиболее ранних способов звукового «расширения» семантики визуально представленного экранного события, то есть *отделения звука от визуального объекта* в кадре, стал закадровый голос отстранённого рассказчика. В США первая игровая картина с закадровым комментарием — **«Сила и слава»** — была снята У. Ховардом в 1933 г. Закадровый монолог часто применялся в фильмах нуар, при этом объединялась нарративная техника отстраненного рассказчика (внеэмоциональное повествование) и психологическая «обнаженность» (откровенность сообщаемой информации) участника внутрикадрового действия. Этот прием, получивший название «монолог мертвеца», сохраняется и в современных экранных произведениях на криминальный сюжет.

К особому случаю можно отнести использование закадрового голоса в творчестве Р. Брессона, уникальный стиль которого, С. Сонтаг называет «духовным»²¹³, а П. Шрейдером — «трансцендентальным»²¹⁴. В этом стиле, характеризующемся аскетичностью выразительных средств, применяемых режиссером, одним из важнейших элементов является звук, в частности голос «модели», как называл актеров своих фильмов Брессон. Голос, по мысли режиссера — «душа, сделанная телом»²¹⁵, голос уникален, он может принадлежать только одному человеку, и в этом отношении режиссер подчеркивал «наивное варварство дубляжа»²¹⁶, разрушающего органику телесно-голосового единства модели. Недаром Брессон предпочитал прослушивать

²¹² Соколов В.С. Киноведение как наука. М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2010. С. 172.

²¹³ Sontag S. Spiritual Style in the Films of Robert Bresson // Sontag S. Against Interpretation. New York: Dell Publishing Co, 1969. P. 181 – 198.

²¹⁴ Шрейдер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер. / пер. с англ. Н.А. Цыркун // Киноведческие записки. 1996/97. № 32.

²¹⁵ Брессон Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 23.

²¹⁶ Там же. С.20.

претендентов на роль (как правило, не профессиональных актеров) по телефону, нежели встречаться с ними лично. Не случайно и то, что второй раз мастер своих моделей уже не снимал, сохраняя на киноплёнке уникальность их явления. С развитием киноискусства и обретением им собственного языка, функция закадрового рассказчика все заметнее выходит за границы чистого повествования.

В современном кинематографе значительно повышается роль голосовых возможностей для создания уникальной эстетической формы кинопроизведения. Закадровый голос комментатора (наряду с внутрикадровыми голосами актеров), его тембр, скорость, речевая манера, интонация могут играть существенную роль в выражении авторской эстетики и художественного стиля. Так, особым стилистическим приёмом становится использование закадрового голоса в фильме «Амели» (реж. Ж.-П. Жене, 2001): на протяжении всего действия закадровый голос автора в таперской манере сообщает нам не только о событиях, происходящих на экране, но и о мыслях, переживаниях героев. Например, в эпизоде, когда героиня О. Тоту идёт по освещённому солнцем бульвару и улыбается, закадровый голос произносит: «Амели вдруг охватило чувство удивительной гармонии с самой собой. В этот момент всё было совершенно...». Некоторая «книжность» произносимого текста, по-доброму проинтонированного слегка иронизирующим закадровым голосом, становится органическим элементом эстетической формы фильма. В российской картине «Кислород» (реж. И. Вырыпаев, 2009) закадровый голос стилизован под музыкально-разговорный рэп, что соответствует эстетике фильма, во многом приближенного к музыкальному видеоклипу. Таким образом, закадровый голос в современном кино может становиться не только полноправным элементом *художественного пространства* фильма, но и его стилеобразующим компонентом.

Однако объективный (интонационно дистанцированный от экранного события) закадровый голос комментатора существенно отличается от субъективной природы голоса *внутреннего монолога*, также формально звучащего за кадром, но окрашенного глубоко эмоциональным (а иногда

экзистенциальным) переживанием происходящего именно «здесь и сейчас». Проблема внутреннего монолога в кинофильме имеет свою историю теоретического осмысления, начало которой одним из первых положил С.М. Эйзенштейн, развивавший идеи, инспирированные художественной литературой. Вот что писал Н.И. Клейман о движении мысли режиссера в связи с его работой над сценарием (не поставленным) «Американской трагедии» по одноименному роману Т. Драйзера: «“Внутренний монолог” в кульминации сценария был беспрецедентным решением и обеспечивал невиданную еще структуру экранного зрелища — хотя, вместе с тем, он логически развивал не только литературные новации “Улисса” Джойса, но также эксперименты советского, французского, немецкого киноавангарда 20-х годов»²¹⁷.

О большой роли внутреннего монолога как сильного психологического инструмента, обладающего в то же время свойством кинематографической асинхронности, писал Б. Балаш. В качестве примера он приводит следующий эпизод фильма: молодой солдат, попав под обстрел, бросил своих товарищей, спасаясь от огня. Крупным планом показано его лицо: сжатые губы безмолвны. «Но мы слышим, как он говорит. Мы напряжённо и взволнованно вслушиваемся в его внутренний монолог. Если бы солдат те же слова произнёс в действительности, сцена была бы невыносимой. Ибо “неестественный” монолог с трудом воспринимается в наше время даже в театре. Ещё более невыносим он в кинофильме, который связан с самыми естественными вещами. Но разве не ещё более неестественно, когда раздаётся голос человека, а он молчит? Мы отвечаем: именно это составляет особенность кино!»²¹⁸

Отдельно следует сказать о феномене «акусметра» — т. е. персонажа, обладающего голосом, существующего «без тела», но в пространстве диегезиса фильма. Термин «акусметр» ввел в киноведческий обиход М. Шион²¹⁹, соединивший в одном слове греческую и французскую этимологию: к понятию

²¹⁷ Клейман Н.И. Что почерпнуть у Эйзенштейна? // Искусство кино. 2011. №12.

²¹⁸ Балаш Б. Кино: становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. С.113.

²¹⁹ Chion M. The Voice in Cinema. NY: Columbia University Press, 1999. P. 18.

«акусматический», означавшему, со времен древнегреческих мифов об оракулах, звук, который человек слышит, но источника которого не видит, он присоединил французский глагол *être* (быть). В качестве примеров «акусметрического» голоса Шион приводит голос волшебника из фильма **«Волшебник из страны Оз»** (реж. В. Флемминг, 1939), голос матери из **«Психо»** (реж. А. Хичкок, 1960), голос компьютера Хэла из **«2001: Космическая Одиссея»** (реж. С. Кубрик, 1968) и голос доктора из **«Завещания доктора Мабузе»** (реж. Ф. Ланг, 1933). Если продолжить «список Шиона» и обратиться к более современным примерам, можно назвать такие фильмы, как **«Сияние»** (реж. С. Кубрик, 1980), **«V значит Вендетта»** (реж. Дж. МакТиг, 2006), **«Она»** (реж. С. Джонз, 2013), **«Коллектор»** (реж. А. Красовский, 2016) и т.п.

Шион пишет о пространственной неопределенности *акусметра* как *персонажа*, «чьи отношения с экраном связаны с определенной двойственностью и нестабильностью»²²⁰: он как бы и не внутри экрана, и не вне его. Однако, *голос* акусметра не является элементом метадиегетического пространства персонажа и относится, скорее, к частному случаю воплощения звука, *как бы* отделенного от тела, но при этом он не выделяется из диегезиса фильмов научно-фантастического жанра или артхауса: например, сцена из фильма Д. Линча **«Малхолланд Драйв»** (2001), в которой голос певицы «отделялся» от ее вполне видимого тела (певица падает на сцене замертво, а ее поющий голос продолжает звучать), не меняя при этом своих акустических характеристик.

Если же обратиться к роли голоса в киноэпизодах, изображающих *измененные состояния сознания* персонажа, в первую очередь возникает связь со словом «сновидение». Именно со сном сравнивали киносенсации первые теоретики (а пациенты психоаналитиков свои сны сравнивали с кинофильмами). Еще в 1926 г. Р. Клер писал: «Темнота зала, усыпляющая музыка, мелькающие тени на светящемся полотне — все убаюкивает зрителя, и он погружается в полусон, в котором впечатляющая сила зрительных образов подобна власти видений,

²²⁰ Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen. NY: Columbia University Press, 1994. P. 129.

населяющих наши подлинные сны»²²¹. Философ А. Бергсон, исследовавший сознание человека, писал, что сновидению не свойственно озвучивание, в сон вторгаются и трансформируются внешние звучания (например, шум улицы, бытовые звуки). Таким образом, и звук кинофильма как «онирического зрелища», по выражению Клера, во многом уничтожает его сновидческую природу, приближая к жизнеподобной реальности. Но если отойти от философско-эстетического или аллегорического взгляда на кино вообще как вид сновидения, то вспоминаются конкретные случаи изображения сна внутри действия фильма, при этом фильма звукового. Как решается проблема звука в эпизодах сна (или подобия сна), если звук, как известно, способен разрушить ощущение пребывания в сновидческом пространстве у зрителя?

В. Петрич использует понятие онирического²²² фильма для описания киноработ, воспроизводящих различные типы измененного состояния сознания, называя «отклонением от [стереотипов] обыденного поведения»: «Показываемое на экране событие на рациональном уровне воспринимается как нечто абсурдное и невозможное, но в то же время принимается как данная “реальность”, при этом происходит полное психологически-эмоциональное погружение зрителя в показываемый на экране мир»²²³. К. Метц пишет о сне как о состоянии, наиболее полно соответствующем потоку экранных образов: «Поток фильма больше схож с онирическим потоком, чем другие продукты бодрствования. <...> Само его означающее (звуковые образы и движение) придает ему определенное сходство со сновидением, поскольку непосредственно совпадает с онирическим означающим в одном из его основных свойств — выражением — в «образах», то есть, согласно Фрейду, поддается образному воплощению. Среди различных режимов бодрствования фильмическое состояние является одним из тех, которые имеют

²²¹ Клер Р. Размышления о киноискусстве. М., 1958. С.94-95.

²²² Более корректен, в соответствии с этимологией понятия, термин «онейрический». Здесь и далее термин «онирический» применяется в соответствии с написанием в переводных публикациях.

²²³ Petric V. Oneiric Cinema: The Isomorphism of Film and Dreams, Handout for the course Oneiric Cinema. Cambridge, Massachusetts: Harvard University, Spring 1995. P.1

больше всего сходства со сном и сновидением, со сном, в котором мы видим сны»²²⁴. Так есть ли возможность выделить звуково «сон во сне» как метадиегетическое состояние, учитывая онирическую природу кинообразов вообще?²²⁵

При просмотре фильма зрителю дается возможность почувствовать состояние «сна наяву» благодаря созданию на экране эффекта присутствия в странной, ирреальной среде, как бы сближающей субъективную и объективную реальность. Картина **«Все ушли»** (реж. Г.Параджанов, 2013) начинается эпизодом сна главного героя, который снят как реальное событие: в изображении нет каких-либо трансформаций или спецэффектов, герой просто движется по тёмным коридорам дома, поднимается по лестнице. Ощущение ирреальности происходящего возникает благодаря слышимым героем голосам из его детства. Фонограмма наполнена тональными, гудящими, тихими, напряженными фактурами; повторяемость звуков, характеризующая «зацикленность» сознания, «скрипучий» характер шумов будто вводят в состояние транса. Позже герой говорит, что ему *«опять снился тот же сон»*.

Сон, как и мечты, воспоминания, означают измененные (по отношению к обыденной реальности), но *естественные* состояния сознания, в отличие от измененных *неестественных* состояний сознания (алкогольное или наркотическое опьянение, транс) или психики (отклонения от психической нормы), что тоже часто становится предметом изображения в кинофильме. Различение «голосов сна» от «голосов безумия» происходит, в основном, благодаря сюжетному (семантическому) контексту. В фильме И. Бергмана **«Как в зеркале»** (1960) главная героиня Карин слышит голос «Бога» (впоследствии оказавшегося в ее видении пауком) и разговаривает с ним. То, что Карин входит в

²²⁴ Метц К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. СПб.: Изд. Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. С.150.

²²⁵ Об онирической природе фильма также см: Филиппов С. Фильм как сновидение. // Киноведческие записки. 1999. №41. С.243-260; Михалкович В.И. Избранные российские киносы. М.: Аграф, 2006.

трансовое состояние разговора с «Богом», зритель понимает по ее изменившемуся взгляду (он становится расфокусированным и останавливается на некоем не визуализированном объекте) и *изменению тембра голоса*: Карин говорит вслух с видимым только ей собеседником ровным покорно-приглушенным голосом, в то время как в «обычном» состоянии Карин ведет себя эмоционально, даже истерично, переходя за короткий промежуток времени с шепота на крик. Как писал Бергман в книге воспоминаний, в этом фильме он хотел «описать случай религиозной истерии или, если желаете, шизофрении с религиозными симптомами»²²⁶.

Главная героиня фильма Л. фон Триера «**Рассекая волны**» (1996) Бесс тоже разговаривает с «Богом». Но, в отличие от героини фильма Бергмана, она озвучивает голос своего собеседника. То, что устами Бесс в данный момент говорит «Бог», становится понятно по тому, что женщина закрывает глаза, и ее голос из слабого, детски-наивного, становится более низким тембрально, с жестко-повелительными мужскими интонациями. В одном из интервью Триер определил состояние героини как «странная смесь религии, эротики и одержимости»²²⁷.

В приведенных примерах режиссеры обходятся в звуковых решениях эпизодов «измененного сознания» персонажа голосовыми возможностями одного актера. Но в более сложных концептуальных решениях на помощь могут прийти новые технические возможности. В современном кинопроизводстве технические характеристики многоканальных звуковых форматов и систем их воспроизведения позволяют создавать полифоничные фонограммы благодаря распределению звуковых элементов по каналам, в том числе с целью уменьшения эффекта маскирования сигналов. В картине «**Бёрдман**» (реж Х.-Г. Иньярриту, 2014) пространства внутреннего и внешнего мира героя визуально различаются с помощью приема «субъективной камеры», что является стилистической

²²⁶ Бергман И. Жестокий мир кино. М.: Вагриус, 2006. С.361.

²²⁷ Фон Триер Л.: Интервью: Беседы со Стигом Бьоркманом. СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. С. 215.

особенностью картины. Режиссер воссоздает хаотичное движение в изобразительном ряду, имитируя взгляд человека, который меняет, подчас резко, точку зрительного внимания. В то же время, благодаря многоканальным форматам звукопередачи, в пространстве зрительного зала и в сознании зрителей объединяются время настоящего и время прошлого, представленного через субъективный мир героя Риггана: закадровый голос второго «я» Бёрдмана звучит из всех каналов, он окружает нас, создавая ощущение невероятной близости и внутренней замкнутости, как будто этот голос находится «внутри зрителя»²²⁸. Такого эффекта невозможно было бы достичь в эру монофонии, принимая во внимание технические ограничения возможностей одноканального формата.

Вышеприведенный анализ характеристик шумов, музыки и голоса в метадиегетическом пространстве фильма позволяет сделать некоторые обобщающие выводы:

- звуковое решение сцен, где персонажи «переходят» границу диегезиса/метадиегезиса, часто базируется на сочетании пространственно-временной, частотно-динамической обработки звука и звукового дизайна;
- современные многоканальные звуковые форматы (Dolby Digital 5.1, Dolby Surround EX, Dolby Atmos) дают большие возможности для драматургически осмысленной работы режиссера в пространстве метадиегезиса, в частности, для создания трёхмерной акустической модели предкамерной реальности с возможностью комбинирования и совмещения различных смысловых пространств фильма в едином пространстве зрительного зала;
- большое значение в создании аудиовизуального образа, в том числе внутреннего мира и множества нюансов субъективных состояний персонажа имеет выбор музыкального материала, принципы и подходы к музыкальному решению фильма, взаимодействие режиссера с

²²⁸ Обычный голос героя (в диегетическом настоящем, реальности) в многоканальных звуковых форматах воспроизведения звучит только из центрального фронтального канала.

композитором в создании целостной фоносферы картины. Музыка может играть важную, а часто определяющую роль в различении и понимании диегетического и метадиегетического пространств фильма. Переход между этими пространствами осуществляется путем применения ряда художественно-эстетических (изменение мелодических, темпоритмических, темброво-акустических, динамических, стилистических музыкальных характеристик) и технических звукорежиссерских приемов, которые включают: преобразование и изменение динамики, длительности и скорости звучания, тембра, акустического объема, электронное синтезирование звука;

- голос в диегетическом и недиегетическом пространствах фильма, кроме смысловой, осуществляет функцию формирования стилевых характеристик картины, ее эстетического своеобразия и выражения режиссерской индивидуальности. Голосовые характеристики персонажей отражают особенности контекста времени создания кинопроизведения, а также этапа развития технологий звукозаписи и звуковоспроизведения в кинематографе. В отношении метадиегетизиса звукового фильма можно рассматривать голос в роли звукового маркера субъективного пространства персонажа — от естественных изменений сознания (сновидения, мечты, воспоминания) до психических расстройств личности. С развитием многоканальных форматов звукозаписи возможности для сложных полифоничных голосовых решений в фильме многократно возрастают, что создает благоприятные условия для воплощения самых сложных режиссерских идей.

2.2.1. Экзистенциальное состояние киногероя как концептуальная основа формирования звукового пространства фильма

Анализируя метадиегетическое пространство кинофильма как область отражения на экране субъективного мира киноперсонажа, исследователь встречается с проявлением множества его состояний. Как правило, в фильме палитра таких личностных состояний (эмоций, мыслей, воспоминаний) достаточно многослойна, т. к. режиссеры применяют для их воссоздания на экране разнообразные средства художественной выразительности. Но есть и картины, в которых основу художественной образности составляет одно или, во всяком случае, главное субъективное состояние, переживаемое героем, что не может не отразиться на всей стилистике фильма, в том числе, на ее звуковой составляющей. Зачастую ключом к пониманию художественного образа таких картин служат уже их названия²²⁹, хотя, безусловно, название и содержание кинофильма не всегда релевантны. В этом отношении достаточно репрезентативен анализ картин, в основу художественной образности 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 уровень²³⁰. Особый интерес в контексте темы настоящей работы представляет *звуковой мир* отчужденного киноперсонажа²³¹.

В ряде теоретических работ, произведений искусства, где в центре находится феномен отчуждения, выделяются три основных его аспекта: *отчуждение как потеря сущностных связей* (идентификация) *с окружающим миром* (обществом, социальной группой, природой); *утрата связи с близкими*

²²⁹ Примеры фильмов на основе субъективного состояния киногероя: «Ностальгия» (реж. А. Тарковский, 1983); «Молчание» (реж. И. Бергман, 1963); «Одиноким голос человека» (реж. А. Сокуров, 1978-1987), «Нелюбовь» (реж. А. Звягинцев, 2017) и др.

²³⁰ См.: Ступин С.С. Искусство и пределы человеческого. Опыт экзистенциального искусствознания. М.-СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2020.

²³¹ Материал раздела частично изложен в статье: Русинова Е.А. Звуковой мир отчужденного киноперсонажа // Вестник ВГИК. 2019. №2 (40). С.64-78.

людьми (любимым человеком, семьей, друзьями); разрыв *с самим собой, со своим подлинным «Я»*. Именно эти аспекты осмысления отчуждения как явления можно увидеть в кинематографе, наиболее оперативно, наглядно и образно откликающемся на проблемы современной действительности. 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.

Эти усугубляющиеся тенденции в социальной среде осмысливаются киноведами в рамках искусствоведческого анализа, который затрагивает язык кинорежиссуры, жанрово-стилистические и композиционные особенности кинопроизведения, его значимость в художественном и социально-историческом контексте времени.

Кинотеория рассматривает отчуждение как одну из знаковых проблем в разных ракурсах²³² (от искусствоведческого до социологического), однако один из важнейших аспектов отражения этой темы на киноэкране остается на периферии внимания исследователей. Это область *звука* как неотъемлемая, а иногда и главная составляющая 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, темпоритмических, акустических и иных характеристик, включая наполнение сюжета смыслом молчания), шумов (в том числе, роли и значения пространственной

²³² См.: Вайсфельд И. Искусство опустошения // Вайсфельд И. Крушение и созидание. М.: Искусство, 1964.

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. Таким образом, выявление лакуны в этой части киноведения актуализирует проведение анализа образа «отчужденного персонажа» в кинематографе в ракурсе звукозрительных особенностей его экранного воплощения.

Рассмотрим пример французской иронической комедии Ж. Тати **«Время развлечений»** (1967), который и сыграл в ней роль главного героя — господина Юло. Действие происходит в недавно построенном деловом квартале Парижа Ла-Дефанс. Технологическая «продвинутость» нового района играет в фильме ключевую смысловую роль, представляя в разных ракурсах своего рода оксюморон: «обезличенность нового лица старого города». Небоскребы из стекла и бетона, транспортные заторы, рекламные вывески, оживленные толпы людей присутствуют почти в каждом кадре. Одинаковые улицы и автомобили, в которых то и дело запутываются герои фильма, стеклянные двери, на которые наталкиваются персонажи. Культурные же ценности Парижа, его архитектурные символы (Эйфелева башня, Триумфальная арка, собор Сакре-Кёр) показаны лишь в зеркальных отражениях (стеклянные двери, окна, витрины) или в «кичевых» вариациях (рисунки достопримечательностей на задней стенке пивного бара рядом с гигантскими муляжами пачек сигарет и крышек бутылок). Визуальный акцент, переходящий в пародию, сделан с учетом технических достижений того времени, размывающего облик старого Парижа, стирающий его уникальность, что делает город почти неотличимым от любых других урбанистических локаций.

Господин Юло, чудаковатый пожилой молчаливый француз, напоминает скорее «посланца из прошлого» в этом новом Париже, которого он не узнает и к которому не может приспособиться, а потому часто попадает в забавные неловкие ситуации, «поглощается» людской массой, обезличенной толпой, несущейся

неведомо куда. Растворение национальной и культурной идентичности Парижа в процессе неизбежной глобализации угадывается в обрывках разговора: «Не хотите *суши*?»; «Пройдите на *международную* выставку»; «Звонок из *Дюссельдорфа*»; «Пойдемте посмотрим, девушки, насколько они современны! У них здесь есть даже *американские товары!*»; «Раздевайтесь, пожалуйста, будьте как дома. *Ферштейн?*»; «Там красная кнопка, по-английски написано “*push*”»; «Славно оформили ресторан. Подумайте об *иностранных* клиентах»; «Что это такое — «*cheese*»? Не могут, как люди, написать по-французски?».

Одной из главных задач в формировании художественного образа фильма было создание звуковой атмосферы города, «отчужденного» от человека и «отчуждающего» его обитателей. Бытовые звуки постепенно заполняют всё пространство, начиная с первой статичной сцены в аэропорту Орли и, постепенно смешиваясь, перерастают в нескончаемый плотный фон из шумов, звучащих неестественно гулко. Этот прием создает мост между визуальным и звуковым пространствами, превращая темпоритм Парижа в хаос²³³, и формирует, с одной стороны, эстетически непривычный образ французской столицы, с другой — передает пространственный объем, характерный для новых строений Парижа 1960-х годов: зал аэропорта Орли, длинные коридоры офисных помещений в небоскребах, выставочные комплексы, кафе самообслуживания, современные рестораны и магазины.

В одной из сцен господин Юло оказывается в длинном коридоре небоскреба. Завидев человека, с которым назначена встреча, он вынужден долго ждать, пока тот, громко стуча каблуками, дойдет из другого конца этого, как кажется, бесконечного коридора. Помимо стука каблуков, господину Юло приходится слушать и гул электросетей, обслуживающих современные приборы, которыми напичкан небоскреб. Этот гул, порой неожиданно меняющий частоту,

²³³ Примечательно, что в шуме уличного трафика не слышно автомобильных клаксонов, что тоже «играет» на обезличенность звукового образа города.

возникает в разных сценах фильма, являясь одним из «звуковых образов» современной деловой столицы Франции.

Интересна и роль музыки, использованной в фильме. *Первая группа* музыкальных тем, написанных Ф. Лемарком и Ж. Ятовом, — классические инструментальные композиции в жанре французского шансона (с подчеркнуто преобладающим звучанием аккордеона), соответствующие традиционному восприятию Парижа и жанру комедии. Но именно этот стереотип слухового восприятия создает контраст с визуальным образом города. *Вторая группа* композиций написана в экспериментальном для того времени жанре «smooth jazz» (мягкий джаз, поп-джаз) и использована для создания иного образа — «американизированного» Парижа, утрачивающего свою культурную уникальность. В одной из сцен в недавно открытом новомодном ресторане «Роял Гарден» поочередно выступают музыкальные ансамбли: латиноамериканский, американский и африканский. Всё смешивается на сцене, как смешиваются и люди в зале, иностранцы и местные жители разных социальных слоев. В финальных кадрах господин Юло оказывается совсем потерянным в городском круговороте, в своеобразной «карусели», закрученной спирали автомобильного потока, сопровождаемой музыкой с ироничным названием «Парижский цирк» (которой в кадре вторят визуальные приметы цирковой эстетики).

Воплощение мотива отчужденного персонажа можно увидеть и в «черной» комедии финского «**Я нанял убийцу**» (реж. А. Каурисмяки, 1990). В фильме показана история одинокого, немногословного французского эмигранта Анри Буланже, живущего в Лондоне, столь же далекого от традиционных представлений о городе, как и Париж в фильме Тати. Вместо Биг-Бена или Вестминстерского дворца на экране доминируют разваливающиеся дома, неряшливые граффити, мусорные свалки в мрачном лондонском Ист-Энде конца 1980-х. Это непривычный Лондон, чья атмосфера пронизана классовой и этнической враждой, преступностью, бедностью. Все компоненты визуального ряда исполнены в разных оттенках серого цвета — от «мышинных» костюмов

офисных клерков до нависающего над городом грозно-свинцового неба. Так, визуально прорисовывается тема внутренней тревоги, нестабильности, опустошенности. Анри, в силу немолодого возраста, «невписанности» в ту жизненную реальность, в которой он оказался. Он не может найти пристанища ни для своего тела, ни для души. Не может «найти» самого себя. С первых же кадров подчеркивается его маргинальность: в столовой офиса он обедает один, в отдалении от компании сослуживцев, так же одиноко сидит в автобусе, возвращаясь в свою холостяцкую квартиру.

После 15 лет службы клерком в Водопроводной компании Ее Величества Анри бесцеремонно увольняют, вручив «За безупречную службу» поддельные «золотые» часы. Решив покончить с собой, главный герой предпринимает несколько неудачных попыток осуществить задуманное, и, в конце концов, сняв в банке все свои сбережения, нанимает убийцу для себя. Однако его планы меняются, когда он встречается свою любовь — цветочницу Маргарет. Но оторваться от киллера и, главное, от внутреннего опустошения не так просто. Временами Анри «накрывает» полное отчаяние, несмотря на поддержку Маргарет. В одной из сцен Маргарет пеняет ему: «Ты не должен был бросать меня, Анри», — и слышит: «Я вообще родиться не должен был».

Главный герой фильма немногословен и внешне мало выразителен (тем сильнее эффект от произносимых им реплик). Недостаток речевых фраз восполняет музыка: в фильме звучит в основном классика джаза и блюза в исполнении Б. Холлидей, Л.-У. Джона, а также музыка в стиле «латино» и внутрикадровая рок-композиция Д. Страммера в одной из сцен (Анри заходит в кафе, где играют гитарист и ударник, но будучи в подавленном состоянии, он не замечает их). Свободный ритм, замечательные мелодии традиционно соответствуют жанру комедии, хотя в данном случае звуковой ряд выступает неким ироническим контрапунктом к мрачному визуальному ряду, придавая художественному образу фильма оттенок *блюзовой* грусти: неслучайно в первой же композиции, звучащей на фоне неприглядного ландшафта окраины, слышатся

слова «I need your love» («Мне нужна твоя любовь»). И кажется, что Анри выходит из трагического состояния отчуждения благодаря любви. Но даже фабульно счастливый финал фильма оставляет чувство печали и неуспокоенности.

Отчуждение киноперсонажа при потере связи с окружающим миром может приводить и к более зловещему финалу. И в этом случае стоит говорить не столько о потере, сколько о разрыве или взаимном отторжении человека и общества.

Первый игровой полнометражный фильм признанного мастера авторского кино, режиссера М. Ханеке «**Седьмой континент**» (1989) рассказывает о трех годах (1987 - 1989) вполне, казалось бы, благополучной семьи — Анны, Георга и их маленькой дочери Эвы. У мужа и жены — прекрасная работа, есть перспективы карьерного роста, они живут в комфортабельном доме, ездят на добротном автомобиле, дочь ходит в школу. Но что-то подспудно, в рутине ежедневного сытого²³⁴ существования разъедает души этих людей, приводя — через отчуждение — к отчаянию и трагедии, решению уйти всем вместе из *этой* жизни. Они говорят людям, их окружающим, что собираются эмигрировать в Австралию, но на самом деле их «Седьмой континент» находится в мире, откуда не возвращаются.

Кадр за кадром режиссер показывает процесс нарастания отторжения от внешнего мира, укрупняя бытовые детали и подолгу задерживаясь на незначительных действиях (размешивание еды в тарелке, завязывание шнурков, открывание и закрывание дверей). При этом в кадре долго не видны лица персонажей (используется общий план, ракурс со спины, на уровне груди). Слова Н.А. Бердяева, сказанные по поводу творчества Метерлинка, точно отражают подобное состояние современного человека: «Для изображения трагизма

²³⁴ В фильме показывается продуктивное изобилие, деликатесы, включая сцену в супермаркете, где легким фоном звучит музыка финала девятой симфонии Л. ван Бетховена в легкой электронной аранжировке.

человеческой жизни не нужно чисто внешнего сцепления событий, не нужно фабулы, не нужно катастрофы, не нужно шума и крови. Вечная внутренняя трагедия совершается до этого, совершается в тишине, она может свалиться на голову человека ежесекундно, когда он менее всего ждет, так как в самой сущности жизни скрываются безысходные трагические противоречия»²³⁵. Так, в сцене семейного обеда, на фоне беседы и веселой музыки, совершенно беспричинно брат Анны начинает вдруг горько плакать...

Вкупе с бытовыми визуальными деталями Ханеке укрупняет и смысл некоторых бытовых звучаний: фильм начинается с неприятного шума автомобильной мойки, при этом сидящие внутри автомобиля Георг и Анна видят лишь мутные мыльные разводы на лобовом стекле (эта сцена несколько раз повторится в фильме). Продолжительность времени этого кадра переводит его смысл на иной уровень — шум в голове и пелена в глазах становятся метафорой бессмысленности человеческого существования, а мыльная пена соотносится с идеей потребности в очищении души и тела от грязи и пороков современного мира (Георг и Анна выезжают с мойки в *тишину* под надпись: «Не тормозить»).

Еще один звучащий бытовой предмет, который станет своего рода «лейтмотивом отчуждения» в творчестве Ханеке, — звук работающего телевизора. Голоса дикторов, без эмоций зачитывающих новости (о политике, о светской жизни, о катастрофах), бесконечные шоу, игры, конкурсы, воспринимаемые как ничего не значащий фоновый шум. Телевизор становится символом отупения, эстетической и этической деградации общества, внутри которого царит не только отчуждение, но и творятся реальные трагедии (в финале фильма семья мучительно умирает на фоне работающего телевизора, из которого звучит песня «Power of love» — «Сила любви», Георг уходит последним на фоне телепомех). Не случайно и то, что наиболее выразительным *аудиовизуальным* приемом в фильме становится затемнение — черный беззвучный кадр,

²³⁵ Бердяев Н.А. К философии трагедии. Морис Метерлинк // Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. М.: Искусство, ИЧП «Лига», 1994. Т.2. С.192.

появляющегося все чаще и продолжительнее, по мере продвижения сюжета к страшному финалу.

Использование музыки в фильме тоже несет особый, интуитивно ощущаемый символический смысл. В одном из эпизодов, где маленькая Эва видит речной катер, как бы пароход, на котором, как она мечтает, семья поплывет в Австралию, звучит музыка скрипичного концерта А. Берга. Даже не зная, что этот концерт посвящен умершей юной девушке («Памяти ангела»), музыка все равно воспринимается как распадающаяся, искаженная классическая гармония... Музыка резко обрывается захлопыванием дверцы автомобиля, который Георг привез на автомобильную свалку, чтобы избавиться от него (как и от всех остальных вещей, символизирующих этот мир, — они крушатся, рвутся, ломаются в кадре, деньги смываются в унитаз) перед окончательным уходом из жизни. В финальных титрах режиссер еще более умножает ужас, сообщая, что фильм основан на реальных, произошедших в год съемок событиях, и даже называет точную дату ухода из жизни всех членов семьи.

Чаще всего, однако, тема отчуждения в фильме строится на разработке художественного образа одного, как правило, главного персонажа. При том, что отчуждение априори предполагает и «отчужденность» актерской игры, минимизацию выразительных средств, через образ отчужденного персонажа подчас передаются важные для режиссера идеи и глубокие смыслы, выражаются его эстетические и этические принципы, осмысливаются современные ему проблемы. Так, например, происходит в экранизации повести Ф. Достоевского **«Кроткая»**, осуществленной в 1969 году Р. Брессоном, где основополагающие принципы его художественного стиля — «Строй свой фильм на белом, молчании и неподвижности»²³⁶ — выражены в наибольшей степени через звуковое решение.

Действие повести перенесено из России XIX века во Францию 1960-х, то есть в современную для режиссера реальность. Перед нами на экране будни

²³⁶ Брессон Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 42.

молодой супружеской пары, до того момента, как отчуждение близкого человека, приведшее к внутреннему отчаянию, заставило героиню выброситься из окна (это трагическое событие показано в первых кадрах, Брессон сразу «лишает интриги» сюжетное развитие). Речь главного героя (муж Кроткой), вспоминающего свою жизнь с ней, сведена в фильме к отдельным фразам или вообще к молчанию. Но главное, даже редкие реплики героя (как и остальных персонажей) крайне далеки от актерской выразительности (не актеры - «модели»), они проговариваются так, как если бы человек говорил наедине с самим собой, что отражает один из важных принципов творческого подхода режиссера: «Пусть каждое изображение, каждый звук взвешается не только твоим фильмом, твоими моделями, но и тобой»²³⁷.

Брессон переводит значение экранной речи из внешнего проявления персонажа в его внутреннее состояние, из говорения — в слушание и слышание, то есть актуализирует проблему чувствования и понимания персонажами друг друга, которого так и не происходит. Несколько раз Кроткая пытается установить связь с близким человеком через звучание музыки, включая при муже пластинки с произведениями Моцарта и Пёрселла, как бы давая ему повод к общению, разговору, приглашая разделить дорогое для нее музыкальное (т. е. личное душевное) пространство. Но муж остается внутренне глух к порывам жены. Отчужденность между супругами совершенно проясняется, когда муж возмущается тем, что жена смеет петь в его доме: «Она что, вообще забыла, что я существую?» Пение героини выражает ее абсолютно одинокое внутреннее состояние, приведшее в итоге к трагедии.

Подобное неслышание, означающее взаимное отчуждение между близкими людьми есть и в фильме «Изгнание» (реж. А. Звягинцев, 2007). Речевое проявление главных героев, супругов Веры и Александра, также предельно минимизировано, но тем важнее смысл немногочисленных произнесенных ими слов, — они важнее для говорящего, но не для собеседника, который остается

²³⁷ Там же. С. 18.

внутренне глух. Вера признается мужу в мнимой измене и случившейся беременности, но говоря о том, что ребенок не его, она имеет в виду, что он дан ей свыше, самим Богом. Она мучается от внутреннего страшного одиночества, отчужденности, бросая укор мужу: «Ты чужой, и всегда был таким, и будешь». Александр заставляет жену избавиться от ребенка, и эта страшная экзекуция происходит, когда их дети читают вслух Евангелие: «Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я – медь звенящая, или кимвал, звучащий... Любовь никогда не перестает, хотя и пророчества прекратятся, и языки умолкнут, и знание упразднится»²³⁸. Понимание своей ошибки приходит к Александру слишком поздно, когда Вера уже умирает со словами: «Мы ведь можем жить, не умирая... Это можно только вместе, сообща. По одному не получается...»

Трагическая отчужденность персонажей подчеркивается мрачной медитативностью закадровой музыки: при почти полном отсутствии ритма звучит долгий минорный аккорд, на фоне которого иногда появляются одиночные звуки, как вздохи или стоны. В большинстве случаев этот звукомзыкальный фон сопровождает «эпизоды дороги», выражая как бы «движение на месте», «зависшее время» пребывания героя в отчужденном, отделенном от понимания смысла реальных событий состоянии.

«Зависшее время-пространство», созданное аудиовизуальными средствами на экране, может становиться своего рода жизненными «декорациями», в которых рождается и развивается отчуждение, приводящее человека к полной утрате смысла собственного существования, как это происходит в фильме **«Человек, который спит»** (реж. Б. Кейзанн, 1974). Фильм снят по одноименному роману Ж. Перека, который открывается эпиграфом из «Размышлений о грехе, страдании, надежде и истинном пути» Ф. Кафки: «Тебе не надо выходить из дому. Оставайся за своим столом и слушай. Даже не слушай, только жди. Даже не жди, просто

²³⁸ Первое послание к Коринфянам Святого апостола Павла. 13: 1–8. URL: <http://www.patriarchia.ru/bible/co1/13/>

молчи и будь в одиночестве. Вселенная сама начнет напрашиваться на разоблачение, она не может иначе, она будет упоенно корчиться перед тобой»²³⁹.

В этом фильме главный (и единственный) *безымянный* герой не произносит ни одного слова. Он лишь безучастно лежит на своей узкой кровати в пятиметровой комнатке, считает трещины на потолке или часами ходит по парижским улицам, бульварам, площадям, набережным... Вся речевая активность переходит в закадровое пространство, где женский голос читает, страницу за страницей, строки из книги Перека. Этот голос похож на «говорящее зеркало», которое отражает и выражает в болезненно правдивых словах суть происходящего с героем — молодым симпатичным человеком, бывшим еще недавно вполне обычным студентом Педагогического института в Париже. Голос — как будто отражение внутреннего «Я» героя (голос обращается к нему на «ты»), но отражение, отделенное от него, не видимое и не слышимое им: недаром над кроватью героя висит (и настойчиво акцентируется в кадре) *репродукция* картины Р. Магритта «*Репродуцирование запрещено*», на которой изображен со спины человек, стоящий перед каминной полкой с лежащей на ней книгой Э. По и смотрящийся в зеркало. При этом книга отражается в зеркале правильно, а отражение мужчины в зеркале повторяет его изображение со спины.

Голос за кадром подробно, слово за словом, описывает вхождение и пребывание человека в отчужденном состоянии. «Будильник звонит, но ты не шевелишься. Это не преднамеренное действие. Это вообще не действие. Ты не двигаешься. Ты даже не собираешься двигаться». «Что-то произошло. Ты больше не чувствуешь в себе того, что еще совсем недавно придавало тебе силу. Ощущение полноты жизни, причастности, принадлежности миру начинает ускользать от тебя. Твое прошлое, настоящее и будущее переплетаются и оседают тяжестью в руках и ногах, охватывают ноющей мигренью голову, превращаются в горечь твоего кофе». «Ты хочешь только ждать и забывать». «Ты больше никуда

²³⁹ Перека Ж. Человек, который спит. URL: <https://itexts.net/avtor-zhorzh-perek/190311-chelovek-kotoryuy-spit-zhorzh-perek/read/page-1.html> (дата обращения 21.07.2020).

не направляешься, ты уже прибыл». «Тебе нужен только покой, молчание, неподвижность». «Ты — всего лишь мутная тень, твердый сгусток безразличия, безликий взгляд, избегающий других взглядов».

Постепенно из этого анабиозного, безразличного состояния начинает вырастать ненависть — буквально ко всем и ко всему, что герой видит вокруг (темп и динамика закадрового голоса при этом стремительно нарастают, речь переходит почти в яростный крик, к ней прибавляется навязчивый и усиливающийся неприятный стук, электронная какофония, женский вокал, изображающий нечто вроде мычания: «О-У-Э-И» ...). «Гром ненависти» кончается... белым кадром; далее на экране — картина тотального разрушения (развалины домов как будто после взрыва, герой стоит перед горящей раковиной из своей комнаты посреди каменных руин). Это видение — метафора окончательного разрушения его «Я». Фильм заканчивается кадром идущего по дороге неведомо куда главного героя. Выхода из *пространства отчуждения* нет.

Во многом ключом к передаче сути авторского замысла является нахождение верного звучания — а иногда даже единственного звука, зачастую становящегося внутренним голосом не только киногероя, но всего фильма. Так, состояние трагического одиночества может быть передано с помощью одного лишь тембра виолончели («**Небо над Берлином**», реж. В. Вендерс, 1987; «**Сарабанда**», реж. И. Бергман, 2003; «**Джокер**», реж. Т. Филлипс, 2019). В случае нахождения *художественно правдивого*, адекватного современному художественному контексту и при этом оригинального (авторского) звукового решения более глубоко открывается внутренний мир киноперсонажа, тем самым весь фильм переводится на более высокий эстетический уровень, что оправдывает даже нарушение стереотипа восприятия, «обман ожидания» звучания фильма определенного жанра — как было, например, в случае с «Джокером» — экранизацией комикса, получившего в 2020 году высшую награду американской киноакадемии «Оскар» за лучший саундтрек.

Глава 3. ТРЕХУРОВНЕВАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ФОНОСФЕРЫ ФИЛЬМА

3.1. Акустическая среда

Фонограмма фильма может быть рассмотрена как полифоническая многофункциональная форма, каждый элемент которой — реплики, синхронные шумы, фоны, звуковые спецэффекты — выстраивается определенным образом и включается в общую систему взаимосвязей в звуковом пространстве фильма. Значения и взаимосвязи элементов фонограммы могут быть рассмотрены в разных отношениях — семантическом, эстетическом, образно-символическом и т. д., однако, при формировании целостного звукового пространства кинофильма важную роль играют акустические решения, которые лежат в основе художественного звукозрительного образа.

При обращении к акустическим характеристикам звука в ракурсе теоретического анализа пространства фильма возникает необходимость терминологического выделения этой области из общего широкого понятия «звуковое пространство». В силу этой потребности в данном параграфе будет применяться определение «*акустическая среда*», выражающее направленное внимание на *физические параметры* элементов фонограммы фильма, а также на разные виды их взаимосвязей в процессе звуковоспроизведения. Следует еще раз подчеркнуть, что в данном случае акустическая среда и ее элементы лишь *выделяются* как предмет теоретического анализа, но *не отделяется* от звукового пространства фильма, являясь необходимой основой его формирования. В этом отношении можно привести суждение М. Маклюэна, отмечавшего, что акустическое (многомерное, симультанное) пространство «строится как

дисконтинуальная и резонантная мозаика динамического соотношения фигуры и фона. <...> В акустическом пространстве, предполагающем интеракцию фона и фигуры как его части, всякой вещью порождается ее собственное пространство; иными словами, ею столь же трансформируется фон, сколь сама она формируется фоном»²⁴⁰.

Каждый звук обладает пространственно-акустическими характеристиками, но его роль в кино подчинена задаче создания пространственного художественного образа, раскрывающего драматургический смысл экранного события. Звук нельзя *отделить*, не изменив его характеристики (в том числе семантические), от акустического окружения, как это можно сделать с деталью изображения, использовав крупный или сверхкрупный план, но можно, при помощи приемов звукорежиссуры, *выделить*, акцентировать тот или иной звук-голос, если того требует творческая задача. В целом акустическое пространство фильма — это отражение целостного художественного образа, создаваемого творческим сознанием автора-режиссера, а звукорежиссер выступает как соавтор и интерпретатор, *физически* воплощающий это пространство в фильме.

Важность работы со всеми композиционными элементами акустической среды при создании именно кинообраза подчеркивал М.И. Ромм. В ином случае, по мнению режиссера, экранный образ теряет кинематографичность, которую во многом составляет пространство кадра и взаимодействие его элементов в объеме (акустической среде) этого пространства. Так, диалог персонажей, искусственно «вынутый» из естественной среды взаимодействия персонажей и предметного окружения (экранного места и времени события), становится скорее литературным или театральным: «...сценарий подчас представляет собой поток слов, произнесенных героями в бедной, равнодушно выбранной среде. В картине нечего смотреть, ее можно слушать, закрывши глаза»²⁴¹. Высказывание режиссера звучит в контексте приведенной цитаты как упрек кинодраматургам, однако

²⁴⁰ Маклюэн М. Законы медиа // История философии. 2001. № 8. с. 140, 141.

²⁴¹ Ромм М.И. Беседы о кино. М.: Искусство, 1964. С. 110.

может быть понят и как общее напоминание создателям кинокартин о важности акустического пространства как условия создания художественного кинообраза. Как заметил В.С. Соколов: «Среда является необходимым элементом композиции, при помощи которой задается художественно-семантическое, можно было бы сказать «кинематографическое» значение вербальному тексту»²⁴².

В статье «Акустическое опосредование кадра»²⁴³ Р.А. Казарян приводит пример использования «отраженных конфигураций» для достижения эмоционального напряжения в фильме А. Хичкока **«Веревка»** (1948). Все действие происходит в квартире, в которой было совершено преступление, а внешний мир представлен закадровым звуком приближающейся полицейской сирены, звучащей с акустическими отражениями улицы, которые имеют особое значение в драматургическом контексте фильма: ее сигнал был записан в реальных условиях для достижения максимальной достоверности передачи пространственного звучания и получения нужного эффекта восприятия (нарастающее психологическое напряжение).

В силу пространственных характеристик звука такие аспекты внутрикадрового визуального пространства как перспектива и движение, требующие, казалось бы, изобразительного решения, могут быть переведены из зрительного ряда в звуковой, что является вполне естественным приемом в кинематографе. В этой связи приведем слова Б. Балаша о переносе эмоциональной и смысловой нагрузки с видимого на слышимое, об уникальных возможностях в звуковом кино «слышать пространство, не видя его, наблюдать интимнейшие сцены, снятые крупным планом, и одновременно слышать звуки, доносящиеся со всего огромного пространства...»²⁴⁴ Важное значение звука состоит еще и в том, что, даже отзвучав, он не исчезает полностью из

²⁴² Соколов В.С. Киноведение как наука. М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2010. С. 173.

²⁴³ Казарян Р.А. Акустическое опосредование кадра // Киноведческие записки. 1992. №13. С.21-25.

²⁴⁴ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. С. 73.

зрительского сознания, оставляя ощущение «послезвучия», продлевая и углубляя эмоциональную связь с изображением. Звук «интерпретирует» визуальную информацию: чтобы понять ее, зритель вслушивается в экранное пространство, улавливая интонацию визуального высказывания, «тональность» изображения.

Интересно, что и по прошествии многих десятилетий, уже в XXI веке, эти идеи не теряют своего значения, что подтверждают слова звукорежиссера Р. Тома: «Один из методов использования звука [в кино] — испытывать глаза зрителя. Чем больше визуальная недосказанность в изображении, тем шире можно пользоваться возможностями звуковой выразительности. Наши уши охраняют нас во время сна и чувствительны в темноте. Как кинематографисты мы можем наполнять темноту звуками, доносящимися с разных сторон, потому что в темноте обычно непонятно, откуда они приходят. Дым, туман, рапиды, расфокус — все это дает похожий эффект в изображении, который заставляет мозг зрителя переключить внимание со зрения на слух в попытке понять, что происходит»²⁴⁵.

Благодаря пространственности звука звукозрительный образ обретает многозначность, смысловой объем. Но изначально зритель оказывается в конкретном акустическом экранном пространстве, а затем понимает драматургическую роль того или иного звука, соотносит его с изображением и, в итоге, эстетически переживает и осознает звукозрительный образ. 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.

Акустическое пространство кадра определяет место и время действия; дает возможность идентифицировать и отличить локации, в которых находится и куда перемещается киноперсонаж, как и любой другой одушевленный или

²⁴⁵ SoundWorks Collection: Mix Magazine Immersive Sound Conference. URL: <http://soundworkscollection.com/videos/Mix-Magazine-Immersive-Sound-Conference> (дата обращения 03.06.2020)

неодушевленный экранный объект; «сообщает», если действие происходит в закрытом помещении, о его габаритах, свойствах материала постройки, отделки и внутреннего наполнения, что косвенно передает ощущения и эмоции персонажа, оказывающегося в том или ином пространстве. 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»²⁴⁶ снята и военная драма **«1917»** (реж. С. Мендес, 2019), удостоенная целого ряда высоких кинематографических наград, в том числе премии «Оскар» за звук. В этом фильме сильнейшее психологическое напряжение передается, в том числе, через постоянную смену акустики внутрикадрового пространства. Действие происходит в течение одного дня, 6 апреля 1917 года, в разгар Первой мировой войны. Главный герой, капрал Уильям Скофилд, пробирается через линию фронта, чтобы передать приказ генерала об отмене наступления англичан на соединения германской армии и, тем самым, спасти жизни 1600 солдат. Герой практически безостановочно (шагом, бегом, ползком, вплавь) перемещается: с тихого открытого поля во время мирной передышки — в укрепленную узкую траншею, затем в закрытый блиндаж; получив задание, вылезает из окопа и переходит, а где-то переползает линию фронта по грязной вязкой слякоти, падая и выбираясь из воронок, наполненных телами убитых солдат; в глухом заброшенном немецком бункере попадает под взрывную волну и обрушение камней, чудом выжив, бежит под бомбами и выстрелами, спасается от падающего горящего самолета; позднее, убегая от преследующих и стреляющих в него врагов, он прыгнет с обрыва в бурлящую воду реки и долго, с трудом будет выбираться из нее, идя потом, обессиленный,

²⁴⁶ В действительности фильм, воспринимаемый как снятый одним кадром, был искусно смонтирован из довольно больших, до 8,5 минут по длительности, фрагментов.

по тихо шелестящему лесу на доносящейся издали голос поющего солдата, вокруг которого собрались замершие однополчане.

Таким образом, чувственно-эмоциональные ощущения, передаваемые акустикой внутрикадрового пространства, становятся первоосновой понимания семантики и эстетического переживания кинообраза, о чем писал Р.А. Казарян: «В основе визуального и слухового восприятия в кино (как и в повседневной жизни) лежит механизм дистантного осязания реальности, передающий нам чувственные ощущения об особенностях *изменяющихся во времени оптических и акустических форм* пространства... Прежде, чем соучаствовать в структурировании рационально постигаемых “идей”, все звуковые и визуальные составляющие предкамерной реальности воспринимаются в качестве чувственно-осязаемых форм пространства»²⁴⁷.

Большинство режиссеров и звукорежиссеров признают тот факт, что уникальность акустики предкамерного пространства и неповторимые особенности актерской игры, включая эмоциональную окраску произносимых реплик, могут быть переданы только с помощью так называемого «прямого звука», т. е. синхронной чистовой записи звука непосредственно на съемочной площадке. В этом случае адекватное воспроизведение акустических особенностей кадра напрямую влияет на художественный результат. Другой вопрос, что часто творческие представления сталкиваются с техническими ограничениями или организационными сложностями, что также является спецификой работы звукорежиссера и становится своего рода катализатором его профессионализма. Звукорежиссер Б.В. Венгеровский вспоминал съемки фильма «Агония» (реж. Э. Климов, 1974): «Мы снимали в Ленинграде в Таврическом дворце сцену выступления Пуришкевича перед депутатами Государственной думы. Заранее

²⁴⁷ Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. С. 33. Также о психологических аспектах акустических ощущений см.: Алдошина И.А. Основы психоакустики. URL: <https://booksee.org/book/485645>

договорились, что на съемку привезут боксированную бесшумную камеру, потому что переозвучить эту сцену — значит “убить” ее. Во-первых, повторить в ателье пятиминутный истошный вопль — речь Пуришкевича, которого блистательно сыграл Юрий Катин-Ярцев, было бы просто невозможно. Во-вторых, воссоздать удивительную акустику Таврического никакой ревербератор не в состоянии. И вот, по “закону подлости” на съемку привозят натурную камеру, шумящую, как трактор. Я настоял, чтобы администратор поехал на “Ленфильм” и привез мягкий “бокс” для камеры. Кроме того, на нее набросили полушубки, тоже специально привезенные с “Ленфильма”. Сбоку от камеры мы выстроили живую стену из нескольких человек, снимавшихся в массовке, тем самым перекрыв шум камеры. В результате в фильме звучит синхронно записанная речь Пуришкевича, окрашенная уникальной акустикой Таврического дворца. Я считаю это своей маленькой победой!»²⁴⁸

Одним из самых эффективных и широко распространенных способов создания ощущения *глубины* экранного пространства является, наряду с визуальной, *звуковая плановость*. Именно через плановость в фонограмме проявляется структурная пространственность звуковой фактуры. Через *акустические* различия звуковых планов зрителю дается возможность ощутить и *семантическую* иерархию элементов фонограммы кинофильма.

В ряде случаев, на первый взгляд технический параметр соответствия зрительной и звуковой (акустической) информации при авторской расстановке акцентов на том или ином звуковом объекте становится еще одним способом формирования соответствующих эмоциональных состояний у зрителей. С точки зрения технической записи звука в пространстве, т. е. управления его *физической* плановостью, чем дальше звучащий объект находится от микрофона и точки съемки изображения, тем больше в нем отраженного сигнала и меньше прямого, и тем меньше он по уровню громкости.

²⁴⁸ Борис Венгеровский: «Просто надо подойти ближе других». Воспоминания звукорежиссера. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2003/12/n12-article15>

Отраженный отзвук дает зрителю впечатление и информацию об акустическом пространстве кадра. Чаще всего для каждого диегетического пространства кадра, в котором в данный момент происходит действие или находятся одушевленные или неодушевленные объекты, применяется реверберационный эффект, соответствующий данному экранному визуальному пространству. Изменение отношения прямого и отраженного звука в фонограмме и формирует эти авторские акценты, а также демонстрирует индивидуальный подход к программированию акустического отзвука (реверберации) — именно профессиональное знание и владение навыками технического управления звуком, в том числе звуковой плановостью при сформулированной драматургической задаче, является основой, позволяющей звукорежиссеру разрабатывать художественно-эстетические концепции для решения конкретных творческих задач при создании фильма.

Динамические взаимосвязи звуковых элементов в фонограмме кинофильма подразумевают применение важного комплекса приемов, помогающих воздействовать на эмоции зрителя, удерживать его внимание и вовлеченность в экранное действие. Окончательные решения звукорежиссер принимает совместно с режиссером при работе над балансом фонограммы на этапе монтажа и перезаписи, но работа со звуковой динамикой начинается задолго до финальной стадии создания звука фильма. Разработку динамического плана целесообразно продумывать уже в подготовительном периоде съемок при анализе звукорежиссером режиссерского сценария, но, конечно, на этом этапе речь может идти лишь о приблизительном планировании динамического расположения сцен.

Динамику чередования сцен и эпизодов в фильме можно условно назвать *макродинамикой*, создаваемой в зависимости от драматургического выстраивания всей кинокартины. Важное значение здесь имеет контрастность распределения звуковой насыщенности и уровня громкости звука в соответствии со сценами фильма. Наглядным примером этому могут служить военные фильмы — часто после эпизода (и нередко перед ним), насыщенного по звучанию, громкого боя

следуют тихие сцены, например, бытового характера. Чередование «громких» и «тихих» фрагментов обусловлено особенностями восприятия человеком звуковой информации: для того, чтобы внимание зрителя сосредоточилось на повествовании, необходимы драматические изменения, различия в динамике действия. Усиление и ослабление плотности звучания, нарастание и динамический спад в предыдущей и последующей сценах по отношению к кульминации как условной высшей точке звукового развития и образуют динамику звучания. Однако существует и обратный прием — так называемая «тихая кульминация», которая, будучи примененной в высшей точке драматического напряжения — например, в момент решающего действия героя — может произвести даже более сильный эффект, большее эмоциональное воздействие на зрителя, чем кульминация «громкая».

Динамика внутри одной сцены может быть определена как *микродинамика* взаимодействия звуковых объектов между собой. Но динамика может осуществляться и в еще более мелком масштабе — во взаимодействии звуковых объектов внутри одного кадра. Может быть динамичным даже отдельный звук: любой музыкальный, а также синтезированный звук имеет четко выраженные градации этой динамики.

На восприятие насыщенности звучания оказывает влияние и его ритмическая организация: характер ритмической «пульсации», сочетания ритмических фактур. Также важно учитывать взаимодействие плотности и насыщенности между различными элементами фонограммы фильма: репликами, шумами, фонами, звуковыми эффектами и музыкой.

Мелодико-гармонические взаимосвязи элементов фонограммы кинофильма предполагают представление о *горизонтали* и *вертикали* в полифонической многоуровневой звуковой структуре. Для более наглядной демонстрации взаимосвязи горизонтального и вертикального звуковых параметров

целесообразно обратиться к понятиям *мелодии и гармонии* в музыкальном искусстве, и экстраполировать их на звуковую сферу кинофильма.

В музыкальной теории понятие мелодии выражает представление о звуковой горизонтали, т. е. о последовательном движении музыкального голоса²⁴⁹ и разворачивании во времени музыкального лада, в то время как музыкальная вертикаль означает одновременное звучание (созвучие) двух или более голосов, образующих интервалы и аккорды. Горизонталь и вертикаль в музыке могут образовывать своего рода парадоксы слухового восприятия: так, секунда (интервал между двумя соседними нотами, образующими тон или полутон — соответственно, большую или малую секунду) воспринимается как диссонанс в одновременном звучании (вертикали) или как плавное «перетекание» одного звука в другой, соседний, если звучит последовательно (по горизонтали). Не менее важно для понимания звуковой горизонтали определение мелодии в обще-эстетическом аспекте, где мелодия — «смысловое, образное единство, собственно музыкальная мысль, разворачивающееся (одноголосно) во времени содержательно неделимое целое»²⁵⁰. Для построения горизонтали в звуковой партитуре фильма важно иметь в виду, что, при всем многообразии этого феномена в различных историко-художественных и культурно-географических контекстах развития музыки, в природе мелодии сохраняется ее изначальное единство с человеческой речью (словом, интонацией) и физическим ритмом (пульсом, дыханием, шагом, танцем).

В звуковой партитуре фильма можно выявить несколько закономерностей, при которых звуковая горизонталь может возникнуть и будет адекватно воспринята и «прочитана» слушателем:

²⁴⁹ Здесь под словом «голос» имеется в виду проявление звучания в контексте музыкального искусства.

²⁵⁰ Мелодия // Музыкальный энциклопедический словарь. М.: Советская Энциклопедия, 1990. С. 335.

- звуковые объекты не должны быть сильно разнесены во времени: в таком случае они с большой вероятностью будут восприниматься как единичные отдельные структуры;
- мелодическая линия создается источником звука, воспроизводящим схожие по тембрально-спектральному составу звуковые элементы;
- источник или источники звука должны создавать чистый основной тон, четко выделяющийся среди других элементов, образующих звучание;
- звуковые объекты должны иметь простые и сходные структуры для образования удовлетворительной формы.

Под *вертикалью* в музыке понимается одновременное звучание двух и более звуков, т. е. объединение звуков в созвучия и аккорды. Одновременность их звучания может быть понята как в буквальном смысле (синхронное звучание звуковых объектов, составляющих интервал или аккорд), так и в условном (арпеджированность, гармоническая фигурация), при котором слух объединяет в единую вертикаль звуки, появляющиеся последовательно. В музыкальном искусстве понятие вертикали тесно связано с понятием и *пониманием* гармонии, отсылающим к этимологии, истории и эволюции самого слова «гармония» как в его художественном, так и в философско-эстетическом значении, что составляет отдельную исследовательскую область²⁵¹. В данном случае логично обратиться к понятию гармонии для выявления существенных положений при разработке *акустически* гармоничного звукового пространства кинофильма.

В звукорежиссуре при разработке решения сцены учитывается, какое *гармоническое ощущение* в целом будет создаваться в слуховом восприятии зрителя. Для более конкретного представления о специфике гармонических ощущений обратимся к работе музыковеда Ю.Н. Тюлина «Учение о гармонии»²⁵². В контексте темы звуковых отношений в фонограмме кинофильма важно

²⁵¹ См.: Шестаков В.П. Гармония как эстетическая категория: Учение о гармонии в истории эстетической мысли. М.: Наука, 1973.

²⁵² Тюлин Ю.Н. Учение о гармонии. 3-е изд., испр. и доп. М.: Музыка, 1966.

отметить, что автор подчеркивает не узкопрофессиональное, а обще-эстетическое значение гармонии, применимое к разным областям художественного творчества.

Ю.Н. Тюлин приводит несколько важных тезисов о *гармоническом ощущении*, полезных и при анализе элементов фонограммы фильма. Гармоническое ощущение трактуется как ощущение *объема* звучания, но не просто объема, а «гармонически закономерной сочетаемости тонов»²⁵³, т. е. об аккорде. В работе приводятся некоторые «нормы» восприятия, «невечные», как пишет автор, возникшие в процессе художественной практики и закрепившиеся в силу «унаследованного опыта», но, тем не менее, основывающиеся на объективных акустических и общих психофизиологических закономерностях. Отметим, как наиболее важные в контексте нашего дальнейшего анализа звуковой вертикали в фонограмме фильма, тезисы:

«Гармоническое ощущение возникает не только при одновременном звучании, но и при звучании последовательного ряда тонов. <...> Определенное и *полное гармоническое ощущение* возникает при наличии минимум трех тонов, причем терцовый интервал в этом ощущении играет особую роль»²⁵⁴, поскольку он определяет склонность к тому или иному ладу, чаще всего, к мажору или минору. Автором отмечается и такой важный аспект, как восприятие сочетания двух тонов лишь как части аккорда, которое может нести некую окраску звучания, передавать степень эмоционального напряжения, но при этом полного гармонического ощущения не возникает — так, квартовые и квинтовые интервалы создают ощущение *пустоты*, как бы незаполненного звукового пространства, а октавные удвоения воспринимаются как дублирование основного тона. Однако, при этом гармоническое ощущение «может возникнуть и из диссонирующих сочетаний»²⁵⁵. В целом каждый интервал в гармоническом ощущении играет свою важную роль: выделяется значение терцового интервала,

²⁵³ Там же. С.14.

²⁵⁴ Там же. С. 16.

²⁵⁵ Там же. С. 16.

максимально содействующего гармоническому ощущению и ладовой определенности, и секундового интервала, в своем последовательном движении уничтожающего гармоническое ощущение вертикали и переводящего его в ощущение горизонтали.

Динамические и мелодико-гармонические взаимосвязи звуковых элементов акустического пространства образуют живое единство «звучащей материи» фильма, дающее возможность зрителю получить реалистическое и художественно убедительное ощущение пространства-времени, в условиях которого разворачиваются экранные события. Но не менее важно учитывать и *стилистические связи* звуковых элементов при создании акустической среды картины, что может иметь значительное, а иногда определяющее значение в выстраивании звукозрительного образа фильма. В этом отношении представляется весьма продуктивным и показательным анализ фонограмм фильмов (а также самого процесса их создания), отразивших значимые тенденции развития киноязыка конца XX — первых десятилетий XXI вв., в частности, тенденцию к «документализации» игрового кино, что нашло отражение и в звуковых решениях, например, в создании «квази-документальных» (в значении *почти* или *как бы* документальных) и «псевдо-документальных» (в значении *ложно* или *мнимо* документальных) звуковых пространств.

В качестве примера работы над «квази-документальным» звуковым пространством рассмотрим фильм **«Все умрут, а я останусь»** (реж. В. Гай Германика, 2008). Основной мотив, формирующий его экранную концепцию, — стремление воссоздать на экране *реальную* (в отличие от *реалистичной*) картину действительности. Сюжет строится на последовательном изложении событий нескольких дней жизни трех подружек-девяток. «Взгляд» автора максимально приближен к героиням: камера неотрывно следует за ними, куда бы они ни шли: в класс, на школьный двор, в ларек, подъезд, квартиру... Зритель, локально идентифицирующийся с ракурсом «взгляда» и степенью приближенности кинокамеры к персонажам, как бы оказывается в роли

невидимой «четвертой подружки», которая может видеть и слышать все, что и другие три, и от которой у девочек нет секретов. Место действия ограничено школой, двумя квартирами и кварталом, в котором они находятся; продолжительность времени действия — одна неделя. Действующие лица — школьники, их родители и учителя. Таким образом, пространство всего действия способна «охватить» одна документальная камера.

В диалогах персонажей сохранена их «документальная» непосредственность — режиссер во время съемок следила за тем, чтобы актерские «игровые» проявления не разрушали эту естественность: в речи героев много междометий, жаргонных выражений и других признаков, характерных для бытового языка этой социальной группы. Порядок съемки сцен совпадал с очередностью их появления в сценарии, таким образом, каждый актер в процессе съемочного периода последовательно переживал всю историю своего героя в «линейном времени». Подобная работа со сценарием и способ съемки сокращают дистанцию между зрителем и киноперсонажем, почти незаметным, нейтрально-наблюдательным становится взгляд (эстетическая позиция) автора.

Основная задача при записи фонограммы, снимаемого в такой стилистике фильма — сохранить звучание каждой сцены в естественном балансе всех звуковых компонентов, подчеркнув естественные шероховатости звучания реплик и фонов. В фильме «Все умрут, а я останусь» применяется чистовой способ записи. Поскольку авторам было важно сохранить «сверхдокументальность» звучания, они фиксировали диалоги с площадки, не отделяя их от звуковой среды²⁵⁶, так как именно ее присутствие и специфический баланс являются важными условиями передачи документальности действия. В фильме сознательно не использовались натурные площадки и тон-павильоны: все съемочные локации подбирались из реально существующих объектов — действующая школа, жилая квартира, двор спального городского района.

²⁵⁶ В данном случае под средой подразумеваются фоны и акустические отзвуки реплик и других активных звуковых фактур, относящихся к предкамерному пространству кадра.

Во всех сценах картины работала одна ручная камера и один (как в документальном кино) основной гиперкардиоидной направленности микрофон, зафиксированный на микрофонной удочке (поскольку большая часть сцен в фильме снята в движении). Для достижения плановости звучания реплик, адекватной плановости изображения, микрофон должен находиться предельно близко к источнику звука, что не всегда возможно при документальном способе съемки. Для компенсации излишних перепадов в плановости реплик при сложной траектории движения камеры использовались вспомогательные петличные радиомикрофоны, а в некоторых сценах — дополнительные микрофоны, закрепленные на стойках или деталях интерьера.

В случаях, когда в сцене присутствовали ярко выраженные атмосферные шумы, необходимые для усиления настроения сцены, помимо речевых микрофонов для записи этих атмосфер и акустики места действия, были использованы стереомикрофоны, сигнал с которых усиливал звучание фонов, добавляясь к звучанию репличных микрофонов.

Сцены в школе и на дискотеке, в которых активно работают закадровые атмосферы (гур-гуры и речевой гул в коридорах школы во время перемены, громкая музыка дискотеки) снимались синхронно в условиях создания на съемочной площадке реальной обстановки. В таких эпизодах было задействовано около сотни артистов, которые, независимо от того, попадали они в кадр или нет, непрерывно (до команды «стоп» продолжали играть сцену).

В монтажно-тонировочном периоде основной задачей звукорежиссера было усиление «натурального», псевдо-документального звучания сцен. Все привнесенные в период монтажа усиливающие эффект от событий фильма фактуры приводились к звучанию основной (съемочной) фонограммы²⁵⁷ — зритель не должен заподозрить вмешательство в записанную на съемках фонограмму, но должен ощутить острые эмоциональные переживания,

²⁵⁷ Этот процесс подразумевает сопоставление на слух таких параметров фонограммы как амплитудно-частотная характеристика, ширина и глубина стереобазы, акустический отзвук

поддержанные фонограммой. При этом обойтись без дополнительного шумового озвучивания было сложно — только так звукорежиссеру удавалось получить управляемые детали. Во время студийной записи артисты шумового озвучивания подбирали звуковые фактуры под чистовую фонограмму. При вписывании дополнительного шумового и речевого озвучивания, помимо частотной точности и подбора акустики, идентичной первичной записи, использовали нейтрально зашумленные атмосферы со съемочной площадки, записанные на основной микрофон. Так, фонотечные фактуры подвергались обработке импульсным ревербератором (по принципу эхокамеры) — звук, записанный во время занятий физической культурой в спортивном зале, обрабатывали импульсным ревербератором, добиваясь сэмплированной акустики школьного коридора, таким образом зритель воспринимает этот звук с первых кадров картины как «дыхание» школы.

В целом при работе над фонограммой фильма «Все умрут, а я останусь» сочетаются технологии и документального, и игрового производства с целью подражания документальному звучанию, но особый подход создателей фонограммы фильма дает основания утверждать, что она проработана более детально, чем это принято в документальном репортаже.

Еще один фильм, в котором воплотилась работа по воссозданию «квази-документального» звукового пространства, — «Блокада» (реж. С. Лозница, 2005). Это произведение полностью смонтировано из хроникальных кадров времен Великой Отечественной войны, но звуковая партитура - авторская: шумовое озвучивание «оживило» события, происходящие на экране.

В начале фильма Ленинград предстает в фонограмме как тихий и спокойный город. Слышны фрагменты негромких разговоров, гудки автомобилей, свистки, звук проходящих трамваев, далёкий аккордеон, пение птиц. Ленинград ещё наполнен жизнью — люди общаются и выражают эмоции, играют дети, — но в то же время город как будто затаился в предощущении трагических событий.

Внезапный звук сирены заставляет жителей перейти из размеренной жизни в состояние боевой готовности — голоса умолкают, транспорт разъезжается, люди разбегаются в укрытия. Посреди улицы останавливается совершенно опустевший и «онемевший» трамвай: созданное квази-документальное звуковое пространство фильма переходит в пространство «авторского взгляда» и субъективного отношения к экранному событию.

Раздаётся резкий взрыв, горит здание, слышен протяжный и тревожный гудок паровоза — началась бомбёжка. Зритель перестаёт слышать голоса людей и их шаги. Всё внимание теперь обращено на горящие здания и разрушения, причиненные взрывом. Огонь звучит гораздо громче, чем вода из пожарного шланга, как бы выражая противостояние, борьбу стихий, в которой мощь воды уступает сокрушительной силе пламени. Однако через какое-то время огонь удаётся потушить, и вода как символ жизни начинает звучать гораздо отчётливее, постепенно «заглушая» звук огня. Но в целом звуковая палитра фонограммы воспринимается как гнетущая тишина, вызывающая ощущение страха и нарастающего ужаса от происходящего вокруг. Все звуковые проявления мирной жизни — бытовые звучания, человеческие голоса — удалены из звуковой палитры. Кроме шагов, редких проездов автомобилей, разрывов снарядов и выстрелов, в ней нет практически никаких «звуковых красок», что вызывает ощущение «мертвенности» всей картины. Такое звуковое решение фильма отступает от традиционных приемов звукового сопровождения военной хроники (как правило, тревожной музыкой и закадровым комментарием), тем самым давая возможность *другого* восприятия документального материала на экране.

Как пример работы со звуком в «псевдо-документальном» жанре обращает на себя внимание фильм **«Первые на Луне»** (реж. А. Федорченко, 2005). Претензия этого мокьюментари на серьезную документальность заявляется уже в первом кадре, надпись которого гласит: «Состояние использованных архивных киноматериалов не всегда отвечает принятым стандартам качества, но они включены в фильм в связи с их уникальностью». Дальнейшее действие на экране

сопровождается голосом закадрового комментатора, привносящего в фильм стилистику научно-популярного кино. Авторы рассказывают «подлинную» историю о подготовке полета советских «космолетчиков» на Луну, стилизуя экранную картинку под эстетику советских киножурналов, официозная временная специфика которых подчеркивается не только «состаренным» видом пленки, но и музыкальным сопровождением в соответствующей аранжировке (маршевая и танцевальная музыка советского времени). Зритель видит на экране множество документов и инструкций «для служебного пользования» и якобы кадров съемок советскими спецслужбами «объектов наблюдения» скрытой камерой. В стилизациях воспроизведена масса деталей советской эпохи, сочинена «биография» каждого «кинодокумента», в том числе через искусную имитацию дефектов плёнки (или, наоборот, их демонстративное отсутствие), как бы подсказывающих, как их снимали или где хранили. Однако именно звуковое решение разных эпизодов картины выдает не просто мистификацию авторов, но и «ироническую дистанцию» его создателей, своего рода эстетически-интеллектуальную «игру в эпоху». Так, голоса и синхронные шумы в отдельных эпизодах не соответствуют заявленной эпохе, звучат слишком «современно», не ассоциируясь с 1930-ми годами. В фильме присутствует очевидная интертекстуальная аудиовизуальная игра — например, эпизод с подготовкой к запуску ракеты под симфоническую музыку Д.Д. Шостаковича вызывает аллюзию с аналогичным по драматическому напряжению эпизоду фильма С.М. Эйзенштейна «Броненосец „Потемкин“» (подготовка снаряда для выстрела пушки на корабле), озвученному той же музыкой Шостаковича (в позднейшей компиляции, ставшей весьма популярной и как бы «официальной» музыкой фильма Эйзенштейна). В целом неполное соответствие пространственных характеристик звучания заявленной эпохе выдает принадлежность фильма к стилизованному «documentary», с большой долей иронической интонации в художественном языке автора.

Таким образом, акустические пространственные решения во многом отражают, а иногда определяют и выявляют признаки (или их значимое отсутствие) важных тенденций в современном кинематографе, как, например, стремление игрового кино к документальной стилистике в репрезентации на экране различных сторон реальной жизни, а в неигровом — проявление субъективного взгляда автора через селективность акустических акцентов в создаваемом художественном пространстве.

Обобщая материал данного параграфа, тезисно выделим его наиболее важные положения:

- фонограмма фильма может быть рассмотрена как полисемантическая и многофункциональная форма, однако в основе формирования аудиовизуального пространства фильма лежат его акустические характеристики («акустическая среда»);
- каждый звук обладает собственными пространственно-акустическими характеристиками, но его роль в кино подчинена задаче создания пространственного *художественного образа*;
- в создании художественно значимого акустического пространства значительную роль играют приемы звукорежиссуры, среди которых наиболее важны управление плановостью и техническая обработка звучания;
- в процессе творческого преобразования технических параметров звучания необходимо учитывать динамические, мелодико-гармонические и стилистические взаимосвязи в акустической среде фильма.

3.2. Семантическая структура

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. Как писал Ю.М. Лотман, «современный фильм <...> включает словесные сообщения, музыкальные сообщения, активизацию внетекстовых связей, которые подключают к фильму многообразные структуры смыслов. Все эти семиотические пласты сложно монтируются между собою, и отношение их также создаёт смысловые эффекты. Эту способность кино “втягивать” в себя самые разнообразные типы семиозиса и организовывать их в единую систему имеют в виду, когда говорят о синтетическом или полифоническом характере кино»²⁵⁸.

В первые десятилетия звукового кино технические ограничения по частотному и динамическому диапазону звукового тракта обуславливали и эстетические подходы к формированию фонограммы фильма, состоявшей из достаточно скудного «лексикона» звуковых значений и смыслов. Но «лексикон» кинематографа первых лет звуковой эпохи был невелик не только в силу технических условий своего времени, но и вследствие новизны самого аудиовизуального языка звукового кино, к которому еще должен был привыкнуть зритель. Именно поэтому в качестве «звуковых аттракционов» использовались звуки, которые было достаточно легко воспринять и идентифицировать, — например, аплодисменты, звон бьющейся посуды, хлопок закрываемой двери и т. п. Впрочем, радость узнавания на экране звуков жизни быстро сменилась привыканием, о чем писал уже в 1929 году, т. е. в самом начале звуковой эры кинематографа, Р. Клер: «Звуковые фильмы стремительно утрачивают элемент новизны. Посмотрев некоторое количество таких картин, мы неожиданно

²⁵⁸ Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство, 2000. С.362-363.

обнаруживаем, что на самом деле мир звуков намного беднее, чем нам представлялось»²⁵⁹.

Клер ставит вопрос об обогащении палитры звуков в кино и их творческом применении в фильмах, в том числе с использованием контрапунктического (асинхронного) соединения звука и изображения. В то же время нельзя не признать, что само по себе расширение звуковой сферы фильма, с включением в нее большого количества разнообразных звуковых проявлений предкамерного пространства (не говоря о ее дополнении немотивированным закадровым звуком или музыкой), приводило бы скорее к какофонии и семантической неразборчивости, чем к созданию продуманного художественного образа в рамках определенной стилистики. Поэтому, наряду с расширением «лексикона» кинозвуков неизбежно вставал вопрос и о селективности, *эстетическом отборе* нужных звучаний, и в то же время поиска некой новизны в этом направлении, что, с одной стороны, служило бы развитию киноязыка, а с другой — поддерживало зрительский интерес.

О первоначальном этапе освоения звуковых возможностей в кино преимущественно как *знаков-икон* (если следовать терминологии Ч. Пирса) писал культуролог М.Б. Ямпольский, подчеркивая, что кинематографисты первых лет звукового кино уже осознавали необходимость селективности как способа эстетической ориентации и структуризации «звукового хаоса» буквально воспроизводимой на экране «реалистической» действительности: «В тридцатые годы шумы вводились в фильм в основном как “знаки-иконы” (шум дождя отсылал к дождю, шум автомобильного мотора сигнализировал присутствие автомобиля). Шумы же в естественных условиях, наслаиваясь друг на друга, обычно создают некую нерасчленимую, аморфную акустическую массу, разрушающую иконический характер каждого звукового элемента. Они поглощают друг друга. Чтобы шум значил, он должен быть выделен (как это

²⁵⁹ Клер Р. Искусство звука. URL: <https://seance.ru/articles/iskusstvo-zvuka/> (дата обращения 16.08.2020).

делалось в условных фонограммах прошлых лет). Чем натуралистичнее воспроизведение звучащего мира, тем более асемантичным оно становится»²⁶⁰. Таким образом, чтобы звук был значимым, он должен быть воспринят, а зачастую — специально выделен, акцентирован (например, в укрупненном или продленном по времени звучании) или даже вербально объяснен. В 1930-х годах в зарубежном кино в кадре порой называлась звучащая классическая музыка или ее автор (так называемое «правило Селзника»). Так, в начале фильма **«Доктор Джекилл и мистер Хайд»** (реж. Р. Мамулян, 1931) главный герой, исполняющий на органе фа-минорную прелюдию И.С. Баха, называет автора музыки в разговоре со своим слугой.

В одном из первых звуковых советских фильмов **«Встречный»** (реж. Ф. Эрмлер, С. Юткевич, 1932) «иконические» свойства звука, только входящего в экранное пространство, использовались с дополнительным пояснением в диалогах персонажей. В одной из сцен старый рабочий Бабченко с женой, сидя за завтраком на своей кухне, по звучанию тембров узнают различные заводские гудки, доносящиеся с улицы (призывающие рабочих к началу смены) и постепенно, наслаиваясь друг на друга, образуя своеобразную «индустриальную полифонию»: «“Карл Маркс” гудит». — А это кто же? — “Выборжец”. Не узнала? — Во бас какой! А это “Ленина”... “Свердлов?” — “Свердлов”. — Наш, наш запел!» Этот внутрикадровый комментарий, во-первых, обращал внимание зрителя на сам факт звучания гудка (который в ином случае мог бы остаться незамеченным как фоновый звук), во-вторых, сообщал о его значении для рабочих, в-третьих, становился дополнительной характеристикой (элементом самопрезентации) персонажа, который через речевую интонацию (фраза «Наш, наш запел!» произносится нежно, с мягкой улыбкой) выражает «патриотическую» принадлежность *своему* заводу.

²⁶⁰ Ямпольский М.Б. Мифология звучащего мира и кинематограф // Киноведческие записки. 1992. №15. С. 80–109.

Помимо селективности как необходимого отбора и выделения семантически значимых для фильма звуковых элементов, важное значение придавалось звуковой плановости, о роли которой в организации *акустического* пространства фильма говорилось в предыдущем параграфе. Но не менее значима звуковая плановость и в формировании *семантической структуры* фильма: звуковой план в кинофильме можно выявить не только по физическим характеристикам звучания звукового элемента, но и по степени его *семантической значимости*. Р.А. Казарян писал: «Звучание фразы на крупном плане очень существенно отличается по всем физическим параметрам восприятия звука от звучания той же фразы, записанной на общем плане. Кроме того, во втором случае запись включает в себя большее акустическое пространство, что может привести не только к изменению соотношения фигур и фона, но и к принципиальному перераспределению их функций. Последнее обстоятельство уже может привести к весьма существенным семантическим сдвигам в структуре звукового сообщения. Например, лай собаки, записанный на крупном плане, в общем случае будет равен себе, то есть и на экране будет означать лай собаки, а записанный на очень общем плане — может стать знаком далёкой деревни»²⁶¹.

Умение «слышать» семантические возможности различных звуков, в том числе, казалось бы, не столь значительных фоновых шумовых фактур, является признаком высокого профессионализма звукорежиссера. Сложность этой стороны звукорежиссерской работы состоит не только в обладании «тонким слухом» и творческой интуицией, но и, порой, в скорости реакции на возможность запечатления уникальных звуковых фактур. Звукорежиссер Б.В. Венгеровский рассказывал, как, работая на картине **«Очень верная жена»** (реж. В. Пендраковский, 1992), снимавшегося в лесном поселке под Кировском, он услышал, а потом и увидел сползающий по склону горы железнодорожный состав, груженный рудой. «Тот странный звук разносился по всему лесу. И я, проваливаясь в снег, с магнитофоном над головой, буквально дополз до насыпи и

²⁶¹ Казарян Р.А. Звуковая перспектива // Киноведческие записки. 1992. №15. С. 110–119.

записал тот скрежет. При перезаписи фильма этот необыкновенный звук создал объем, ощущение пространства, придал эпизоду состояние тревоги»²⁶².

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. Так, в фильмах нередко звуково выделяется падение капли воды, удары стрелки часов, шепот персонажа и т. п., причем источник этого звука может и не визуализироваться в кадре, но наделяется дополнительной семантикой. Например, в прологе фильма **«Персона»** (реж. И. Бергман, 1966) укрупненный аритмичный звук капель воды (источник их не определен, можно только догадываться, откуда она капает — из крана, из больничной капельницы?..) прибавляет тревожности ожидания и непонимания происходящего. В картине **«Одиноким голос человека»** (реж. А. Сокуров, 1978) в одном из эпизодов в кадре — монах, сидящий в полном одиночестве на берегу реки, при этом слышен звук прибрежных волн (в кадре вода спокойна) и укрупненный звук падения капли воды (капля акцентирована в кадре и визуально): дополнительный реверберационный эффект и спокойная ритмическая мерность звука набегающих мелких речных волн придают изображению медитативный характер. В кинематографе А.А. Тарковского вода означает переход художественного высказывания на метафизический уровень, часто обозначая границу жизни и смерти, отсылая к мифологической реке Стикс — примеров такого звукового решения много в кадрах уже первого полнометражного фильма Тарковского **«Иваново детство»** (например, в сцене сна Ивана) и практически во всех последующих киноработах мастера.

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

²⁶² Борис Венгеровский: «Просто надо подойти ближе других». Воспоминания звукорежиссера. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2003/12/n12-article15> (дата обращения 16.08 2020).

звукового плана — говорящий персонаж в кадре. Например, в фильме **«Осенняя соната»** (реж. И. Бергман, 1977) трагический монолог матери после сцены неожиданной встречи со своей некогда брошенной больной дочерью несет основную информацию и передается через крупный звуковой план. На *среднем плане* звуковой элемент близок по значимости к информации крупного плана, но приоритеты между звуковыми компонентами расставляются в пользу основной семантической информации. Так, при одновременном звучании в кадре речи персонажа и синхронных шумов, в зависимости от задачи на средний план будет уходить либо шумовая составляющая, либо речь. Однако, следует учитывать, что действие, выполняемое героем, может быть не прямым, а отраженным, то есть средством выражения сложности конфликта между внешним проявлением и внутренним содержанием драматургического события. В этом случае речь персонажа может стать второстепенной, а синхронное действие (шум) приобрести первостепенное значение.

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. В фильме **«Иди и смотри»** (реж. Э. Климов, 1985) есть эпизод, в котором молодые герои, Глаша и Флёра, оказываются в лесной чаще, где мирно сквозь ветви деревьев светит солнце, шелестят листья, щебечут птицы, — для героев это краткая передышка среди страшной военной действительности. Неожиданно в тихом общем звуковом фоне леса появляется еще один тихий низкочастотный звук. «Что это?» — спрашивает девушка. Флёра беззаботно отвечает: «А, так это бобры режут. Може, что их плотину затопило». Но «рев бобров», приближаясь (перемещаясь с общего звукового плана на крупный), оказывается гулом вражеских самолетов, начинается бомбежка, герои, только что наслаждавшиеся тишиной, в панике срываются с места, пытаются, в окружившем их грохоте, спастись от падающих и взрывающихся снарядов.

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. 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.

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 первых кадрах на экране возникает визуально-ритмическая стилизация (включая надписи) хроникальных кадров немого кино (по сюжету события разворачиваются в 1914 г.): перед нами сцена прибытия на морской причал Неаполя пассажиров круизного лайнера; подъезжают автомобили, конные экипажи, толпятся зеваки, бегают дети, играет бродячий скрипач, идут погрузочные работы — при этом изображение сопровождается лишь стилизованным характерным треском кинопроектора.

Первый звук, который вторгается в это беззвучное пространство — свист, а затем мощный гудок парохода, при этом треск проекционного аппарата продолжает звучать. Прибавляется звук скрипа подъемного крана, поднимающего на борт судна тяжелый груз. В кадре появляется небольшой оркестр, готовящийся сыграть при торжественной передаче на борт корабля урны с прахом великой

певицы Эдмеи Тетуа (ее прототип — певица Мария Каллас, а имя Эдмея — анаграмма имени Медея, намек на роль, которую сыграла Каллас в одноименном фильме П.П. Пазолини), при этом за кадром начинает звучать печальная медленная фортепианная композиция (композитор Джанфранко Пленицио). Все внутрикадровые звуки причала сначала исчезают, а потом вводятся уже вместе с внутрикадровой речью («Мне поручено передать прах...» — «Разрешите принять прах на борт...»), звуком шагов по трапу и неожиданным... взмахом руки дирижера, подающей знак ко вступлению пианиста, *как будто* присутствующего в кадре, далее начинается пение оперного певца и хора, причем в акустике большого зрительного зала театра. В условно-игровом пространстве художественного мира Феллини прекрасными оперными голосами музыку Верди в сопровождении невидимого оркестра запели все присутствующие в кадре, включая морских офицеров, матросов, кочегаров и случайных прохожих, взрослых и детей, оказавшихся в этот момент на причале. Условно-реалистичную связь с сюжетным действием устанавливает лишь периодически возникающий звук морского ветра и приближение (плановое укрупнение) голоса того или иного поющего артиста. В этом примере можно видеть не просто *смещение* звуковой семантики, интертекстуальных смысловых включений, но и процесс *диффузии* звуковых смыслов внутри художественного пространства фильма, построенного по законам индивидуальной авторской эстетики, в данном случае режиссера Ф. Феллини.

Совершенно особое, авторское звукозрительное пространство создается в фильмах А. Германа-старшего. В картинах режиссера через соединение реалистических и гротескных выразительных элементов создается единое художественное пространство, звукозрительный континуум, характеризующийся сложностью полифонических внутривидеоструктурных связей. В то же время в картинах мастера, благодаря динамическому плавному взаимодействию пространственно-временных эпизодов создается сложная, глубокая и многозначная образная система. Зачастую камера становится «наблюдателем», в

поле зрения которого попадают как бы случайные объекты, звуки, но это лишь кажущаяся (настолько она выглядит органично) случайность, это воссозданное авторским сознанием, точно выверенное в деталях пространство-время исторической эпохи, как, например, хаотичное и какофонное звукозрительное пространство густонаселенной коммунальной квартиры советской эпохи («Двадцать дней без войны», 1976; «Мой друг Иван Лапшин», 1984; «Хрусталеv, машину!», 1998). Как верно обобщила в своей статье А. Вевер: «Герман овеществляет пространство, облекая энергию смыслов в природные стихии и визуально-звуковые образы, тем самым как бы одушевляя его, что способствует насыщению среды дополнительными глубинными семантическими слоями»²⁶³.

В области авторского кинематографа можно встретить совершенно особые случаи не просто создания полифоничных пространств, но *творения самого фильма звуковыми пространствами* – таковым является, например, фильм представителя британского независимого кино Д. Джармена «**Blue**» (1993). Фильм настолько радикальный по звукозрительной концепции, стоящий особняком даже в контексте творчества самого режиссера, что даже название картины, как правило, не переводят, оставляя его англоязычное полисемантическое звучание²⁶⁴. Весь изобразительный ряд в этом фильме сведен к ярко-голубому экрану: «изображение» всех событий, о которых рассказывает закадровый голос автора, перенесены в звуковую область. В воображении зрителя, благодаря акустике звукового ряда, многообразию музыкальных эпизодов, динамическому и интонационному диапазону закадрового голоса, возникают образы кафе, где герой пьет кофе с беженцами из Боснии, шумной улицы, процедурного кабинета больницы, берега океана, танцевальной площадки; фрагментам саундтреков старых фильмов навевают воспоминания о старых фильмах и т.д. Смысл картины невозможно до конца понять и прочувствовать без

²⁶³ Вевер А. Вариации на тему полифонической картины мира в творчестве Германа. // Киноведческие записки. 2004. № 69. URL: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/99/>

²⁶⁴ «Blue» можно перевести с английского и как «голубой», и как «грусть», «печаль», «тоска»; а также «небеса», «океан», «блюз» (музыка) и др.

знания о том, что ее снял практически полностью ослепший, смертельно больной режиссер, который через несколько месяцев после премьеры фильма ушел из жизни. Все это произведение – трагический монолог автора, одновременно его исповедь и прощание с друзьями, искусством, природой - всем, что было ему дорого.

Создание таких сложных полисемантических художественных пространств было бы невозможно без многоканального звука, позволяющего свободно перемещаться между смысловыми и образными уровнями кинопроизведения, когда звук может свободно «перетекать» из области простого знака-иконы в важное семантическое и даже символическое пространство. Р.А. Казарян подчеркивал это явление: «Мы погружены в атмосферу диффузирующих друг в друга и многократно отражающихся звучаний, в силу чего иконическая природа большинства из них частично или полностью “стирается”»²⁶⁵. При этом режиссеру стоит помнить о необходимости ориентации на зрителя, который сможет воспринять многослойность звуковой семантики в процессе актуального эстетического переживания (во время просмотра кинофильма).

Таким образом, 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 (подтекст, интертекстуальность, аллюзийность и пр.). Важную роль в интерпретации смыслов играют субъективные характеристики — интеллектуальный уровень и чувственно-эмоциональный опыт реципиента. Так, ученый А. Моль, экстраполирующий положения теории информации на область общей эстетики, утверждает наличие двух типов информации — семантической и эстетической. По его мнению, семантическая информация представляет точку зрения, «в соответствии с которой в сообщении выделяется логическая

²⁶⁵ Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. М.: Эйзенштейновский центр исследований культуры, 2011. С. 178.

информация, связанная со структурой, поддающаяся точной формулировке, переводимая [с языка на язык], вызывающая определенные действия»²⁶⁶.

Эта двойственность понимания семантики может быть отнесена ко всем звуковым элементам фонограммы фильма, на которых стоит остановиться более подробно. Для разделения семантической бинарности звуковых элементов далее будут использоваться термины *информационная* и *эстетическая* семантика.

Речь

Несмотря на то, что в основном реплики в фильме передают наиболее важную, сюжетно значимую информацию (различного рода высказывания, обмен персонажей мнениями, мыслями, суждениями, указаниями...), нередко примеры, когда акцент делается не на их коммуникативной функции. В этом случае главное значение придается эстетической форме их подачи (интонация и другие характеристики произнесения, аудиовизуальный, эмоциональный или интертекстуальный контекст и т. д.), а семантическая информативность остается лишь основой для более полного восприятия и понимания. Так, в фильме **«Социальная сеть»** (реж. Д. Финчер, 2010) в сцене судебного заседания один из персонажей по имени Эдуардо Саверин отвлекается от процесса и смотрит в окно. Реплики адвоката, говорящего в этот момент, переходят из информационной области в эстетическую, способствуя передаче на экране состояния героя, его «отсутствия» в реальности в данный момент вследствие внутреннего переживания предательства своего друга. Когда герой отворачивается от окна, реплики вновь становятся информационно значимыми, восстанавливается важность их коммуникативной функции.

Ярким примером эстетической семантики реплик может служить сцена из фильма **«Монолог»** (реж. И. Авербах, 1972), где внучка главного героя сквозь громкие рыдания пытается объяснить деду, что случилось: зритель воспринимает, прежде всего, эмоциональную окраску речи, а не ее содержательную сторону. В

²⁶⁶ Моль А. Теория информации и эстетическое восприятие. М.: Мир, 1966. С.200.

этом случае для зрителя более важным становится не смысл слов героини, а форма их произнесения, передающая и эмоциональное состояние девушки, и особенности ее личности, и характер ее отношений с дедом.

Большой потенциал эстетической семантики содержит в себе поэтическая речь, встречаемая, например, в фильмах Тарковского. Так, в фильме **«Зеркало»** (1974) в эпизоде «Переход через Сиваш» на фоне хроникальных военных кадров звучат стихотворные строки в исполнении отца режиссера — поэта Арсения А. Тарковского. Слова стихотворения «На свете смерти нет...», произносимые ровным, почти безэмоциональным голосом поэта (этой нужной «интонации без выражения» долго добивался от своего отца режиссер) придают особый, философский смысл кадрам, на которых измученные солдаты уходят в неизвестную даль, из которой почти никто из них не вернется.

Примеры перехода информационной функции речи в эстетическую встречаются и в других картинах Тарковского. Исследователь звуковой сферы творчества Тарковского Н.Г. Кононенко пишет: «Пределные психологические состояния толпы выражаются в звучаниях, граничащих с шумами. Смысловая сторона речи в таких случаях отходит на задний план, зато экспрессивные свойства усиливаются»²⁶⁷. Такой прием используется, например, в фильме **«Иваново детство»**, в котором «человеческая речь в ряде случаев оказывается лишённой своей коммуникативной функции, звучит как негативный эмоциональный фон, близкий шуму. Таковы, например, три эпизода с непереуловленной немецкой речью. Представители немецкой нации имеют в фильме почти исключительно звуковую характеристику, становящуюся инфернальным элементом искаженного сознания мальчика Ивана»²⁶⁸.

Как отмечалось ранее, речь в фильме, как правило, имеет приоритетное значение из-за своей информационной ценности, поэтому другие элементы

²⁶⁷ Кононенко Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. М.: Прогресс-Традиция, 2011. С.43.

²⁶⁸ Там же. С.40.

фонограммы как бы уступают ей место. В то же время, в случаях превалирования художественного замысла над информационной составляющей, реплики могут как бы «уйти в тень», быть неразборчивы, заглушаться шумами или музыкой. Такие примеры можно довольно часто встретить, например, в фильмах А.Н. Сокурова, где «неразборчивость» (эта характеристика встречается даже в монтажных листах) произносимого персонажами текста органично включается в общий художественный образ картины («**Одинокий голос человека**», 1978-1987; «**Мать и сын**», 1997). Другой пример — картина «**Кочегар**» (реж. А. Балабанов, 2010), в которой реплики персонажей перекрываются более громко звучащей легкой гитарной закадровой музыкой, отражая, в некоторой степени, состояние глухоты после контузии главного героя — кочегара, но также и давая повод к метафорическому восприятию идеи оглушенности как моральной глухоты, нежелания видеть и слышать реальный ужас деградации человеческих отношений, изображенной в фильме.

Однако, с той же целью выражения режиссерской эстетики и воплощения определенной художественной концепции звучание речи персонажей может, наоборот, утрироваться, наделяться несвойственной для обычной речи человека силой или своеобразием актерской подачи («театрализованностью»), каким-либо характерным говором, речевым дефектом, необычным тембром и т.п. Такой прием можно услышать, например, в фильме С. Кубрика «**Заводной апельсин**» (1971), в оригинальной фонограмме которого человек, даже не владеющий английским языком, способен уловить «наигранность» произнесения реплик персонажами на выдуманном языке «надсат» (смесь английских и русских слов). В данном случае эта языковая игра, вместе с нетрадиционно заимствованными фрагментами классической музыки (звучащими в контрапункте со сценами насилия), костюмами и гримом персонажей, является частью условно-театрализованного пространства фильма, созданного, в свою очередь, в авторском пространстве С. Кубрика.

Музыка

Музыка считается одним из наиболее абстрактных с точки зрения смысловой определенности видов искусства, — многим представляется, что смысл музыкальных произведений может быть переведен лишь на «язык чувств». А.С. Пушкин словами одного из персонажей трагедии «Каменный гость» поэтически передает это понимание: «Из наслаждений жизни/ Одной любви музыка уступает, / Но и любовь мелодия...» Развитие музыки в XX веке позволяет усомниться даже в этой ее чувственной переводимости, если иметь в виду такие направления как сонорика, алеаторика, конкретная музыка и т.п. Тем не менее, помимо весьма конкретных случаев соотнесения музыкального звучания с вербализованными значениями (музыка, положенная на текст — песни, оратории, кантаты, хоры и т.д.; программная инструментальная музыка, т.е. вводящая определенные смысловые отношения и представимые образы через название композиции и пр.), существуют достаточно укорененные, исторически сложившиеся традиции понимания смысла музыкальной формы, музыкального лада, тембра и прочих выразительных возможностей музыки.

Так, в XVII – первой половине XVIII вв. в ряде стран Европы (в том числе и в России, но главным образом в Германии) была теоретически разработана и получила распространение музыкальная риторика — система музыкальных приемов, опирающаяся на приемы ораторского искусства, т. е. музыка рассматривалась как прямой аналог ораторской и поэтической речи. При этом большое значение придавалось умению музыкантов, подобно искусным ораторам, возбуждать в слушателях сильные эмоции — аффекты (для этого в музыкальной науке была разработана специальная «теория аффектов»). В музыкальной риторике весь творческий процесс был распределен на этапы: 1) *inventio* (изобретение материала); 2) *dispositio* (расположение материала) и *elaboration* (разработка); 3) *decoratio* (украшение) или *elocutio* (слововыражение); 4) *pronuntiatio*, *actio* (произношение) или *executio* (исполнение). Главной и наиболее разработанной частью музыкальной риторики было *decoratio*, основу которого

составляли музыкально-риторические фигуры: к середине XVIII в. их насчитывалось более 80 видов, которые были сведены в особую классификацию.

Для нашего анализа семантики звука важно то, что эти фигуры получили конкретное смысловое наполнение и влияли на понимание всей музыкальной формы. Так, без знания семантики риторических фигур и другой музыкальной символики, составляющей «лексикон» музыки эпохи барокко, невозможно проникнуть в духовную глубину произведений И.С. Баха, что чрезвычайно важно и для анализа семантики аудиовизуального пространства кинофильма, в которое включен фрагмент какой-либо баховской композиции (что происходило довольно часто на всем протяжении развития киноискусства, начиная с немого периода). Например, хроматический ход в пределах кварты является символом скорби, страдания; восходящие мелодии связаны с символами вознесения, воскресения; а нисходящие символизируют печаль, умирание, положение во гроб. Многие музыкально-риторические фигуры получили определенное толкование именно благодаря своему подражанию речевой выразительности, интонации вопроса или вздоха, и поэтому закрепились в традиции понимания музыкальной семантики. Кроме того, символическое значение имеет и тональность: например, си-минор (h-moll) считалась страстной, связанной с образами страдания и распятия Христа²⁶⁹. Об этом необходимо знать при анализе смысла цитирования музыки Баха в кино: к примеру, довольно часто встречаемая в различных фильмах («Сталкер» и «Жертвоприношение» А.А. Тарковского, «Жил певчий дрозд» О.Д. Иоселиани, «Последняя любовь на Земле» Д. Маккензи и др.) ария альты из «Страстей по Матфею» И.С. Баха, написанная именно в си-миноре, начинается с восходящего хода на малую сексту — символа взывания, горестной молитвы к Богу, что отражается и в словах этой печальной мелодии: «Erbarme Dich, mein Gott...» — «Будь милостив, мой Бог...»

Сложность дальнейшего анализа семантического кинопространства заключается в том, что музыка, имеющая историю своего автономного

²⁶⁹ Подробнее см.: Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха. М.: Классика-XXI, 2015.

существования, будучи включенной в аудиовизуальный текст кинофильма, приобретает дополнительные значения и смыслы. Более того, одна и та же музыкальная цитата может менять свое значение в зрительском восприятии при включении в разные контексты конкретного фильма и определенной авторской эстетики. Представить, насколько эти контексты могут разниться, можно, вспомнив примеры использования знаменитой темы хорового финала 9-й симфонии Л. ван Бетховена (на слова «Оды к радости» Ф. Шиллера) в таких разных по художественной стилистике фильмах, как **«Сталкер»** (в сцене телекинеза дочери Сталкера) и **«Ностальгия»** (эпизод самосожжения Доменико) А.А. Тарковского, **«Покаяние»** Т.Е. Абуладзе (эпизод истязаний Сандро в тюрьме) и **«Заводной апельсин»** С. Кубрика (в эпизоде психических опытов над Алексом).

При всех возможностях музыки, способной углублять семантику аудиовизуального пространства фильма, необходимо упомянуть и об обратном явлении — своего рода *«уплощении»* внутрикадрового пространства благодаря той же музыке. Такой процесс происходит, когда музыкальному сопровождению (как правило, закадровому) отдается все акустическое пространство фонограммы, т. е. из нее убираются любые другие звучания. Таким образом, на экране присутствует только визуально-событийный ряд и закадровая музыка, которая, тем самым, становится единственным и потому главенствующим семантическим звуковым источником. Например, в начале фильма **«Пейзаж после битвы»** (реж. А. Вайда, 1970) на экране показана панорама концентрационного лагеря (действие происходит в конце Второй мировой войны), сопровождаемая акустически адекватными внутрикадровому пространству звуками, отдельными выстрелами: это последние попытки нацистов отбиться перед приходом союзных войск. И вот лагерь освобожден, заключенные получают долгожданную возможность выйти из бараков, ощутить счастье свободы, наконец, вдоволь наесться. В этот момент режиссер убирает все внутрикадровые звуки, оставляя на экране лишь изображение радующихся людей, но за кадром начинает звучать скрипичный

концерт «Осень» из цикла «Времена года» А. Вивальди. По эмоциональному мажорному настрою эта барочная музыка вполне соответствует действию в кадре, однако если вспомнить, что композитор предпослал поэтические сонеты к каждому из своих «Времен», то смысл визуального действия, где бывшие заключенные, наравдавшись, учиняют жестокую казнь надзирателя (топят его заживо в грязи), приобретает вневременной и метафорически-трагический смысл:

«Шумит крестьянский праздник урожая.

Веселье, смех, задорных песен звон!

И Бахуса сок, кровь воспламеняя,

Всех слабых валит с ног, даруя сладкий сон.

А остальные жаждут продолженья,

Но петь и танцевать уже невмочь.

И, завершая радость наслажденья,

В крепчайший сон всех погружает ночь.

А утром на рассвете скачут к бору

Охотники, а с ними егеря.

И, след найдя, спускают гончих свору,

Азартно зверя гонят, в рог трубя.

Испуганный ужасным гамом,

Израненный, слабеющий беглец

От псов терзающих бежит упрямо,

Но чаще погибает, наконец».

Благодаря элиминации внутрикадровых звуков происходит «уплощение» внутрикадрового пространства (исчезает звуковая плановость, изображение становится более условным, отстраненным), но большее значение приобретает смысл происходящего действия, выводящий, благодаря программному музыкальному сопровождению, на вневременной уровень осмысления внутренней амбивалентной сущности человеческой природы, которой свойственны одновременно гуманизм и жестокость, радость жизни и влечение к смерти. Но, безусловно, такого рода «экстратекстуальный» теоретический анализ и интерпретация не отменяют и не подменяют главную цель звукового решения кинофильма — глубину эмоционального и эстетического восприятия его зрителем²⁷⁰.

В исследовании семантики музыки в кинематографе нельзя не упомянуть и еще об одном не очень распространенном и не очевидном, но важном аспекте. Достаточно длительная история развития киноискусства дала возможность появиться такому феномену, как «звуковой диалогизм» — цитирование не просто некой автономной (чаще всего классической) музыки, но музыки, уже использованной в творчестве определенного режиссера, с которым цитирующий ее в своем фильме другой режиссер ведет своего рода диалог. Например, тема из фа-минорной хоральной прелюдии И.С. Баха звучала как лейтмотив в фильме А.А. Тарковского «Солярис» (1972). Через много лет та же тема была использована А.Л. Кайдановским в фильме «Простая смерть» (1985), турецким режиссером Н. Джейланом в фильме «Отчуждение» (2002), и по смысловому контексту этих фильмов становится ясно, что баховская мелодия не просто оформляет эпизоды этих фильмов, но служит своего рода посредником в творческом диалоге этих режиссеров с Тарковским как их общим духовным

²⁷⁰ Стоит добавить, что та же музыка «Осени» из цикла Вивальди, на фоне фрагментов из живописи эпохи барокко, включается в интертекстуальный контекст фильма Л. фон Триера «Дом, который построил Джек» (2018), тем самым умножая семантическое пространство этого триллера.

учителем. Пространство личности одного режиссера как бы пересекается с другим творческим миром через общие музыкальные точки соприкосновения.

Таким образом, при всей сложности и контекстуальной вариативности, в отношении музыки, также как и в отношении других элементов фонограммы, можно говорить о ее информационной и эстетической семантике в кинофильме. Жанрово-стилистические характеристики музыки могут информировать об исторической эпохе и социальной среде, в которых разворачивается действие картины. Сам факт звучания музыки может информировать о начале экранного действия (музыкальная заставка) или появлении какого-либо персонажа (музыкальный лейтмотив). Переход информационной семантики в эстетическую происходит в динамическом и драматургическом взаимодействии с визуальным рядом, в этом случае смысловой акцент переносится с вопроса: *какая музыка (что) звучит?* — на вопрос: *как звучит музыка во время визуального события?*

В этом отношении важна роль музыкальных лейтмотивов как наиболее традиционного приема использования музыки в фильме, однако, не потерявшего свою актуальность и в современном кино, особенно рассчитанном на массовую зрительскую аудиторию. Приведем довольно типичный пример: в фильме «Румба» (реж. Д. Абель, Ф. Гордон, Б. Роми, 2008) несколько раз появляется латиноамериканская танцевальная композиция, в каждом новом эпизоде придающая иное осмысление происходящих событий. В первый раз музыка звучит во время танцевальной репетиции семейной пары учителя физкультуры и учительницы английского (Дома и Фионы) в спортзале — в данном эпизоде это просто танец, выражающий радость ритмичных движений, простое человеческое счастье молодой влюбленной пары. В следующий раз латиноамериканская музыкальная тема появляется в середине фильма в смысловом контрапункте по отношению к визуальному ряду: главная героиня по трагическому стечению обстоятельств стала инвалидом, теперь танец возможен только в ее воображении. В финале фильма эта же музыка вновь возвращается в более оптимистическом контексте, даря героям киноистории надежду на светлое совместное будущее —

т.е., музыка включается в сюжетные повороты фильма, каждый раз усиливая смыслы его наиболее драматичных моментов.

Приведенный пример является практически иллюстрацией тезиса немецкого музыковеда К. Лондона, выдвинутого им еще в первом десятилетии развития звукового кино, о прикладной, ограниченной и зависимой от кинодраматургии роли лейтмотива в музыке фильма по сравнению с его ведущей ролью в оперной драматургии: «Лейтмотив в киномузыке может быть разве только указателем на какое-либо преобладающее настроение, на характерное чувство, обрисовкой человека, приемом, который помогает зрителю в понимании происходящего, быть может, вносит некоторые черты психологической характеристики, но ни в коем случае не может стать, как у Р. Вагнера, руководящим принципом всей музыкальной структуры»²⁷¹. В этой констатации нет ничего уничижающего – кинематограф как искусство по преимуществу визуальное и демократичное, и не может ставить перед лейтмотивом, как и перед киномузыкой в целом, таких глобальных задач. Высказывание К. Лондона, подтверждаемое и современной практикой, говорит лишь о вневременной природе лейтмотива как выразителя сущностных характеристик художественного образа, который является действенным инструментом воздействия на эмоции зрителя. Однако следует добавить, что эти базовые свойства лейтмотива не означают одновременно его банального содержания как в выразительном, так и в смысловом отношении. В современном кинематографе лейтмотив испытывает влияние новейших художественных и технологических тенденций, отвечая ожиданиям зрителей в желании получать удовольствие не только от узнавания знакомых интонационных мотивов, но и от переживания нового спектра эмоций благодаря привнесению в технику создания и использования лейтмотивов новых выразительных элементов (необычные синтезированные звучания, экзотические тембры, жанрово-стилистическая эклектика, сочетание акустической и электронной музыки, соединение музыкальных и шумовых фактур, объемный

²⁷¹ Лондон К. Музыка фильма. М., Л.: Искусство, 1937. С.39-40.

звук многоканальных форматов и пр.). В этом направлении в настоящее время работают многие кинокомпозиторы, такие как: Дж. Уильямс, Х. Циммер, А. Деспла, Э. Артемьев и др., создающие, в том числе с помощью прекрасных мелодий-лейтмотивов, впечатляющие музыкальные киномиры.

Синхронные шумы не только сообщают о действиях персонажей, предметов в кадре и за его пределами, но могут характеризовать персонажа лично, сообщать о том, *как* именно он выполняет действие, и этот аспект уже будет определять эстетическую сторону их значения. В некоторых случаях вся семантика аудиовизуального пространства фильма строится именно за счет эстетической составляющей синхронных шумов. В фантастическом хорроре «Тихое место» (реж. Дж. Красински, 2018) синхронные шумы практически полностью заменяют внутрикадровую речь: по сюжету, молодые родители с тремя детьми живут на отдаленной ферме, однако их жизнь подвержена постоянной смертельной опасности из-за того, что их окружают чудовищные монстры, мгновенно реагирующие на любые звуки, производимые человеком, и уничтожающие источник этого звука. Все члены семьи живут в постоянном страхе и напряжении, стараясь не издавать ни единого звука при каждом своем действии, общаясь между собой лишь с помощью жестов: зритель неотрывно и тревожно следит за тем, как тот или иной персонаж делает что-то, что может спровоцировать малейшее звуковое проявление. Общее напряжение усиливается из-за того, что старшая девочка глухая (в первых же кадрах демонстрируется наличие слухового аппарата) и не может оценить степень громкости производимых ею самой или другими людьми действий. Естественно, наступает момент, когда один случайно изданный звук приводит к необратимым последствиям: младший мальчик, увлекшись игрушечным самолетом на батарее, включает его, и в тот же момент на ребенка нападает громадное чудовище.

Фоны в кинофильме характеризуют пространство кадра, они также могут обладать как информационной, так и эстетической семантикой. В своей

естественной, «реалистической» функции фоновые фактуры призваны «подкреплять» изображение в кадре, проявляя его в соответствующем звучании. Однако, добавляя в фонограмму авторские фоновые элементы, возможно придать новый смысл происходящему в кадре или даже кардинально его изменить, полностью переосмыслить. При этом на эстетическую семантику фонов оказывает влияние изменение динамики, ритма, насыщенности, акустики звучания. В фильме **«Измена»** (реж. К. Серебренников, 2012) есть эпизод, в котором напряженный разговор двух героев, мужчины и женщины (узнавших, что их супруги были им не верны), начинается под легкий фоновый шум дождя. Разговор происходит в движении, дождь усиливается, переходя в ливень, прибавляется звук штормового ветра и полицейской сирены, при этом звуковой фон выходит на крупный план, заглушая разговор и символически выражая безысходный трагизм ситуации, в которой оказались герои (в кадре их уже нет).

Подобный прием в финале картины **«Андрей Рублев»** (реж. А. Тарковский, 1966) придавал ему совершенно другой эстетический смысл. В последних кадрах фильма на крупный план глаз и лица Спасителя (на иконе кисти Рублева «Спас в силах») накладываются первые далекие раскаты грома (что воспринимается как грозный голос Неба), но в следующем (последнем) кадре появляются мирно пасущиеся лошади, слышатся звуки начинающегося дождя, переходящего в сильный ливень, который становится, благодаря соединению с внутрикадровым светом и композицией, символом духовного очищения и преображения.

В качестве примера того, какую роль могут играть фоны в создании общего художественного образа картины, можно привести фильм **«Комиссар»** (реж. А. Аскольдов, 1967). Действие происходит в разгар гражданской войны²⁷². Части Красной Армии занимают небольшой городок, и комиссар Клавдия Вавилова (Н. Мордюкова), будучи беременной, вынуждена поселиться в доме многодетной еврейской семьи, где и рождает ребенка. Вся образная структура картины строится на противопоставлении и столкновении контрастных миров, способов бытия:

²⁷² Фильм снят по мотивам рассказа В. Гроссмана «В городе Бердичеве».

мира революционных идей, глобальных общественных потрясений, ведущих к братоубийственным войнам, и семейного круга, тихой любви мужчины и женщины, родителей и детей. Эта конфликтная образно-смысловая структура визуально воплощается через резкую смену контрастных эпизодов, а в звуковом решении — через смену контрастных фонов.

Акустические характеристики фонов являются основой звукозрительного образа каждого эпизода. Фонограмма вступительных титров, как смысловая увертюра к фильму, строится на двух основных темах, выраженных в колыбельной песне на шумовом фоне стука лошадиных копыт, скрипа телег, вороньих криков. Благодаря контрастным фонам и их динамическому взаимодействию возникает амбивалентный образ, который можно охарактеризовать как «мир-в-войне». Фонограмма опустевшего города (композитор фильма А.Г. Шнитке назвал ее «Крик города») передает ощущение ужаса, охватившего «ничейный» город, когда ушли красные и должны прийти белые: удары молотков, забивающих оконные ставни, скрипы болтающихся калиток — благодаря «пустому» акустическому пространству эти звуки «кричат».

В эпизоде, где еврейская семья с детьми прячется от взрывов в подвале (с ними же находится и комиссар Вавилова – тётя Клавдия, как ее теперь называют дети), состояние ужаса передано противоположными свойствами акустики: громкие звуки разрывающихся снарядов «гаснут» в глухом пространстве подвала, как в могиле. Отголоски выстрелов, лай собак, доносящиеся снаружи (сверху), подчеркивают гнетущую атмосферу ожидания беды. И в этот момент, когда дети, видящие ужас родителей и замершие в напряженном ожидании, не выдерживают и начинают плакать, происходит очередной сдвиг внутрикадровой семантики благодаря звуку: Ефим Магазаник (Р. Быков) начинает напевать еврейскую мелодию и постепенно увлекает всех в танец-хоровод вокруг горящей свечи на табуретке (за кадром звучит стилизованная еврейская музыка), дети начинают улыбаться, на время забывая об ужасах войны, чувствуя лишь любовь и заботу своих родителей. При этом звуки взрывов уходят на дальний план и как бы

встраиваются в музыкальную партитуру подобно ударам в барабаны. Но эта звукозрительная идиллическая картина резко обрывается в следующем эпизоде: музыка из танцевальной переходит в тревожно-трагическую, семью Магазанников среди других евреев ведут во двор тюрьмы, скорее всего на расстрел — музыка, подражающая в звучании взрывам и людским крикам, образно возвращает нас к страшной действительности.

В финальной сцене фильма, в которой Вавилова совершает побег от своего ребенка, вновь присоединяясь к солдатам, атмосферные шумы — реверберируемые отголоски собачьего лая, крика ворон — сначала создают ощущение пустого пространства, будто вымершего города. На этом фоне ключевой звук появляется постепенно: героиня как будто вслушивается в пространство — зрительный ряд передает ее смятение. Звук рождается из ритма, нарастает, накатывает волной — это шаги марширующих красноармейцев. Он возникает в диегетическом пространстве фильма за кадром, как далекий звук, постепенно приближающийся и нарастающий по силе. Синхронное звуку изображение — строй марширующих солдат — дается в разных ракурсах, планах; соответственно меняются акустические параметры звука. После ухода строя солдат из кадра звук еще продолжает некоторое время звучать в наших ушах, углубляя в своем послезвучии семантику следующего эпизода. Благодаря постоянному, автоматическому ритму, неизменному тембру и соответствующему зрительному образу, будто автоматически марширующих красноармейцев, диегетический звук начинает восприниматься как экстрадиегетический.

Звуковые эффекты также способны выполнять как информационную, так и эстетическую функцию в семантической структуре фонограммы фильма. Если обычный звуковой ряд имеет знакомую слушателю последовательность и ритмическую организацию, тембр напоминает зрителю естественное, повседневное для него звуковое явление, то звуковой эффект — это искусственно созданный средствами синтеза и монтажа элемент звука в кинофильме. Но любой нереалистичный звуковой эффект имеет основу, которая строится на подражании

естественным для слуховой памяти явлениям, иначе говоря, для восприятия звукового эффекта обязательно наличие ассоциативного ряда, на основе которого будет воспринят некий отличающийся от привычного звучания акцент.

Ассоциации могут возникнуть у зрителя в случае рефлекторных переживаний, например реакции на опасность. В этом случае использование низкочастотных звуков повлечет ощущение тревоги и страха перед каким-то непонятным угрожающим явлением; похожие эмоции вызовут голоса диких хищников.

Звуковые эффекты могут расширять и наполнять акустическое пространство кадра, возбуждая интерес зрителей или задерживая их внимание на драматургически важном элементе экранного действия. Особенно важны они в таких киножанрах, как приключения, фэнтези и хоррор, где непривычное предкамерное пространство создается не только с помощью визуальных эффектов, но и благодаря новому (удивляющему, устрашающему, поражающему, восхищающему) для зрителя звуку.

Резюмируя вышеприведенный анализ можно выделить следующие тезисы: потенциал информационной и эстетической семантики звуковых составляющих фонограммы фильма, взаимодействующих в различных соотношениях и комбинациях, является плодотворной основой для разработки актуальных и художественно значимых аудиовизуальных концепций фильма, в том числе предполагающих создание многосмысловых звуковых пространств для раскрытия глубины драматургии сюжета внутреннего мира персонажа. 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 фильма, особенно в авторском кино, необходим более глубокий подход к пониманию каждого элемента фонограммы

и, в то же время, способность синтезирования этих смыслов в восприятии целостного художественного аудиовизуального образа.

3.3. Образно-символическая система

Создание художественного образа составляло смысл и цель искусства во все времена, поэтому само понятие «художественный образ» – всегда актуальное, сложное, многоуровневое и изменчивое как в культурно-историческом контексте, так и в индивидуальном творческом пространстве автора. Как подчеркивает эстетик В.В. Бычков, «именно *образ* принципиально отличает искусство и всю сферу художественного от формально-логического, дискурсивного мышления, от иных форм выражения»²⁷³.

В отношении восприятия и понимания художественного образа в киноискусстве особенно важно подчеркнуть динамический и процессуальный характер этого феномена, что также отмечается В.В. Бычковым: «Образ во всей полноте и целостности – это динамический феномен, сложный процесс художественного освоения человеком Универсума в его сущностных основаниях...»²⁷⁴

В отличие от таких областей знания, как математика, логика, лингвистика, где символ равнозначен понятию «знак», в культуре понятие символа значительно усложняется в связи с множественностью его интерпретаций и контекстуальных пониманий. По утверждению философа А.Л. Доброхотова, «интерпретация знака-символа не допускает конечных процедур и однозначной “расшифровки”, но в то же время предполагает существование конкретного смысла и исключает произвольность толкования»²⁷⁵. Ч. Пирс говорит о символе как о знаке,

²⁷³ 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. 362.

²⁷⁴ Там же. С. 364.

²⁷⁵ Символ // Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Институт философии РАН, Национальный общественно-научный фонд. URL:

предполагающем активность субъекта: «Символом называется Репрезентамен, чей Репрезентативный характер состоит в том, что он является правилом, которое обусловит его Интерпретант. <...> Символ представляет собой закон или правило, действие которого распространяется на неопределенное будущее»²⁷⁶.

Таким образом, понятие символа, в том числе звукового, сложно, объемно и во многом предопределяется культурно-историческим контекстом его происхождения и бытования, а также характером и направлением его интерпретации субъектом. Если говорить о звуке как *художественном* символе, то возникает сложность перевода на язык рационального мышления его духовной реальности, о чем пишет В.В. Бычков: «*Сущностным ядром художественного образа <...> является художественный символ. Внутри образа он представляет собой тот трудно вычлняемый на аналитическом уровне глубинный компонент, который целенаправленно возводит дух реципиента к духовной реальности, не содержащейся в самом произведении искусства*»²⁷⁷.

Соглашаясь с определением художественного символа В.В. Бычковым, отметим, что говорить о символике, в том числе звуковой, возможно, в основном, в отношении кинопроизведений особого духовного содержания, созданных авторами «трансцендентального» направления (чему посвящены, например, работа П. Шрейдера «Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер»²⁷⁸, а также искусствоведческое эссе Сьюзен Сонтаг о Робере Брессоне²⁷⁹). Как правило, эти произведения относятся к интеллектуальному авторскому кинематографу, имеющему свою подготовленную зрительскую аудиторию. Однако художественные открытия авторского кино оказывают влияние и на

<https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH0194da6c4039902e5f864994?p>.
(дата обращения 16.08.2020).

²⁷⁶ Пирс Ч. Логические основания теории знаков. // Начала прагматизма. СПб: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. С.87-88.

²⁷⁷ 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.

²⁷⁸ Шрейдер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер. / пер. с англ. Н.А. Цыркун // Киноведческие записки. 1996/97. № 32.

²⁷⁹ Sontag S. Spiritual Style in the Films of Robert Bresson // Sontag S. Against Interpretation. New York: Dell Publishing Co, 1969.

развитие массовых киножанров, используются, хотя и в редуцированном виде (в частности, в психологически важных сценах), в коммерческом кино, поэтому анализ звука в контексте художественной символики может быть весьма плодотворным не только для теоретиков-киноведов, но и для практиков кинематографа.

Тема *звуковой символики* в кинофильме неизбежно предполагает обращение как к истории и содержанию самого понятия символа, так и к особенностям режиссерского мировоззрения и художественного языка. Кроме того, проблема звуковых значений и смыслов усложняется, если рассматривать ее в аспекте *создания кинообраза автором* и в ракурсе его *восприятия и понимания зрителем*. Интерпретировать звуковое пространство в фильме как символическое можно на самых разных уровнях, в разных историко-культурных контекстах, используя примеры различных киножанров из истории национальных кинематографий, включая образцы авторского кино. 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.

Одним из действенных приемов работы звукорежиссера с элементами звукового образно-символического пространства является использование возможностей звуковой плановости, предполагающей разное психофизиологическое восприятие звука зрителем (о чем уже говорилось в двух предыдущих параграфах настоящей работы, касающихся акустики и семантики звукового пространства фильма). Но изменение звуковой плановости, совместно с другими (визуальными, ритмическими и пр.) характеристиками структуры киноформы может выводить значение кадра (эпизода и даже образа фильма в целом) на более высокий, духовно-символический уровень. Этому способствует подсознательное восприятие некоторых звучаний — например, хода часов, удара грома, плеска воды, свиста и др.— как звуковых символов, связанных с архетипами бессознательного. Кроме того, большое влияние имеют и

национальные культурные традиции. Например, А.А. Плотникова в своей статье «О символике свиста» пишет: «Согласно славянским поверьям, неожиданные порывы, стон, свист ветра возникают в случае насильственной смерти человека или означают появление висельника, утопленника в округе. Свист (как и иные подобные ему звуки) бывает знаком незримого присутствия души заложного покойника»²⁸⁰. В связи с этим упоминается картина «**Земляничная поляна**» (реж. И. Бергман, 1957), в одном из эпизодов которой главный герой, 78-летний профессор медицины Исаак Борг, видит сон: будто он, идя по улице, встречает катафалк, из которого вываливается гроб с самим Боргом. В этом смысле воспроизведенные за кадром звуки *свиста* и воя ветра означают «границу» двух миров, метафорическую встречу со смертью.

В первом фильме²⁸¹ «**Декалога**» (реж. К. Кесьлевский, 1989) фонограмма передает нагнетание страха, неизбежность беды: отец выходит с рацией искать сына, он пытается не допустить мысли о беде, верит в то, что сын отзовется, но все окружающие его фоны — звук вертолета, пожарные сирены — «говорят» о другом, не оставляя надежды. Звук как будто проходит сквозь изображение: главную информацию несут фоновые закадровые шумы, благодаря им возникает ощущение свершившейся трагедии. Шум компьютера, треск рации, гул вертолета совпадают тонально, последовательно наслаиваясь друг на друга. В этой акустической полифонии режиссер выделяет одни фоны, убирает другие, меняет динамику. В какой-то момент на переднем плане звучит скулеж собаки — слышен только звук, собаку не видно. Звук ассоциируется с рассказом мальчика о мертвой собаке и разговором о смерти, скулеж собаки воспринимается теперь как символ смерти. Благодаря слуховой памяти, звуки удерживаются, накапливаются в сознании зрителя, сливаясь в один тревожный аккорд. Когда спасатели извлекают из воды тела мальчиков, шумовое нагнетание беды разрешается трагичной

²⁸⁰ Плотникова А.А. О символике свиста // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. М.: Индрик, 1999. С. 295–304.

²⁸¹ Первый фильм цикла отсылает к первой заповеди согласно Катехизису Католической церкви: «Я, Господь, Бог твой... Других богов тебе не будет предо Мною. Не делай себе кумира...»

музыкальной темой. С этого момента отец оказывается, как бы в потустороннем мире, в его жизни наступает мертвая пустота, и теперь символическое значение приобретает звук вьюги, зимней стужи, переходя в последних кадрах в пронзительный *свист* флейты.

В фильмах А.А. Тарковского подобную роль символической «границы» между мирами (жизни и смерти, реальности и воспоминаний, сна и яви) выполняет звукозрительный образ воды. Рассуждая об истоках своего творчества, режиссер говорил: «Вода для меня — отражение. Но не только. Может быть, это какая-то древняя память. Вода, речка, ручей — для меня очень много говорят...»²⁸² Выделяя эту особенность в фильмах режиссера, Н.Г. Кононенко отмечает, что, например, в «**Ивановом детстве**» (1962) вода «символически реализуется и в пространственных координатах — в образе реки, протекающей между “тем” и “этим” берегами, между жизнью и смертью (вспомним античный Стикс)»²⁸³. Кроме того, звук падающих капель сопровождает переход из субъективного в объективное состояния (сон и действительность) главного героя — мальчика Ивана. Заметим, что «водная» символика у Тарковского коррелирует с рассуждениями о свойствах этого символа, исследованных Г. Башляром в работе «Вода и грезы»: «Всякая живая вода — это вода, которой суждено замедляться, тяжелеть. Всякая живая вода есть вода, готовая умереть»²⁸⁴.

Но в кинематографе такого сложного режиссера, как Тарковский, нельзя не обратить внимание и на другие звуки, поднимающие экранную выразительность на экзистенциальный смысловой уровень. В «**Зеркале**» (1974), в драматичном эпизоде стрельбы учеников на полигоне, где военрук накрывает собой брошенную мальчишкой и с уже выдернутой чекой гранату (зритель еще не знает, что граната учебная), в тишине слышен, как кажется, стук сердца военрука, но,

²⁸² Для целей личности высоких. (Андрей Тарковский о себе) // Творчество Андрея Тарковского. М.: ВНИИК, 1990. С. 116.

²⁸³ Кононенко Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. М.: Прогресс-Традиция, 2011. С. 42.

²⁸⁴ Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998 (Французская философия XX века). С. 39.

когда камера медленно приближается к его голове, перед нами из «размытой» картинки проявляется пульсирующая в такт сердечному биению кровь под едва затянувшейся кожей раны на голове. В этот момент эпизод достигает не только своего наивысшего психологического напряжения, но выходит, за счет длительности звучания («стук» продолжается 37 секунд) и замедленности внутрикадрового ритма на экзистенциальный уровень.

Символическим в художественном мире Тарковского становится и образ дома, объединивший понятия дома как земного пристанища и Дома как места духовного покоя. В «Сталкере» (1979) убогое жилище главного героя периодически содрогается от проносящегося рядом поезда (заполняющего акустическое пространство комнаты). Настоящее «место силы» Сталкера, дом его души — Зона. Жилище Сталкера — лишь место переживания, ожидания следующего ухода в Зону, которая и звучит совершенно по-другому, наполняясь звуками открытого, но таинственного пространства.

В «Ностальгии» (1983) образ дома тождествен образу Родины, *отчего дома*: в первых и последних кадрах фильма, как бы обрисовывая «круг жизни», на экране возникает русская деревенская изба, при этом за кадром звучит народная русская песня (сменяя «итальянские» звуки «Реквиема» Дж. Верди). И это не воспоминание, не навязчивое видение — это духовный мир героя. Ощущение подлинности этого мира и неподлинности мира реального, в котором оказывается Горчаков, возникает главным образом благодаря звуку, его акустическим свойствам, приобретающим символическое значение. Акустика с реверберацией, свойственной пустому зданию или пространству, заключенному в камень, характеризует внешний мир: гостиница, гостиничный двор, бассейн в Банье Виньоле. Даже открытое пространство площади звучит как замкнутое. Перенасыщенное звуками пространство дома Доменико несет ощущение распада, дисгармонии, в него «вторгается» резкий звук циркулярной пилы.

Характер духовного пространства совсем другой, он дает ощущение не просто открытого пространства, но бескрайней глубины: далекий лай собаки и близкое журчание воды — этот ансамбль становится узнаваемой фонограммой дома, Родины, которая порой предваряет визуальный ряд. Таким образом, благодаря звуку весь фильм строится на символических переходах границы внешнего и внутреннего, реального и духовного мира героя.

Достаточно распространено в кинематографе использование звука хода часов в качестве метафоры неумолимого хода жизненного времени, а также субъективного внутреннего времени героя. Классический пример — сцена после бомбардировки из фильма **«Летят журавли»** (реж. М. Калатозов, 1957), в которой звук часов приобретает символическое значение, переходя из знака-иконы в выразительный элемент субъективного состояния героини Вероники. В новелле **«Линия жизни»** (альманах **«На десять минут старше: Труба»**, реж. В. Эресе, 2002) действие происходит в испанской деревне: слышен щебет птиц, мужчины косят траву. Вот мальчик нарисовал на руке часы: прислонил к уху — «тикают». Далее в кадре — комната, на стене которой так же тикают часы. Новорожденный ребёнок медленно истекает кровью, а рядом спит ничего не подозревающая мать, и деревенские жители заняты своими будничными делами. Но, тем не менее, мерные, как бы отсчитывающие время звуки косыбы, стук швейной машинки, падающие из крана капли созвучны и *со-значимы* ходу часов, режиссер усиливает нарастание психологического напряжения — пошел отсчёт жизненного времени ребенка, нужно торопиться, чтобы его спасти (нарастание психологического напряжения). В итоге ребёнка спасают — синхронные и фоновые шумы уходят из экзистенциального смыслового поля и становятся просто акустическими шумами, растворяющимися под а`капельное звучание женского пения.

Еще одним интересным примером символизации шумовых звучаний может служить фильм **«Женщина в песках»** (1964) режиссера Х. Тэсигахара, снятый по одноименному роману Кобо Абэ. Этот фильм — повествование о мужчине, который оказался «заключенным» вместе с женщиной в ее доме на дне огромной

песчаной ямы. Каждый день им приходилось тяжело трудиться, откапывая дом из песка, чтобы не погибнуть и как-то дальше выживать в этих тяжелых условиях. В одном из интервью Тэсигахара отмечал, что в фильме было не два, а три главных персонажа: мужчина, женщина и песок: «Песок имеет собственную индивидуальность, и без помощи Тору, мы никогда не смогли бы осознать это полностью»²⁸⁵.

Говоря о ценном вкладе Тору, режиссер имел в виду работу звукорежиссера и композитора Тору Такэмицу, который поставил перед собой задачу отразить в фонограмме постоянное движение песка, который никогда не «спит», в своем движении погребая под собой жилище героев картины. Таким образом, звук песка становится символом несокрушимой силы судьбы, которой человек может сопротивляться, но перед которой в итоге оказывается бессилен.

Бесконечное мягкое шипение скользящего по склонам песка, присутствующее даже в самых тихих сценах, во многом предопределяет внутрикадровый ритм. Звук песка записывался на крупном плане - близко к микрофону, сохраняя в атмосфере фильма дискретное звучание отдельных песчинок. Для того чтобы передать характерные звуковые нюансы, звукорежиссер использовал фактуру разного состава с мелкими и крупными частицами. В зависимости от психологического напряжения сцены скорость его движения либо увеличивается, либо замедляется. Песок, будто живое существо, реагирует на то, что происходит с персонажами.

В кадрах, где главный герой пытается вскарабкаться по обрыву, звучание песка передает ощущение тяжелых усилий человека в сопротивлении природе. По словам Такэмицу, в этом эпизоде была цель добавить звуком веса, тяжести песку, что должно было способствовать выражению безысходности положения героя. Для этого звукорежиссер применил вышеописанный прием из театральной

²⁸⁵ Grilli P. The Spectral Landscape of Teshigahara, Abe, and Takemitsu. URL: <https://www.criterion.com/current/posts/607-the-spectral-landscape-of-teshigahara-abe-and-takemitsu> (дата обращения 29.05.2020).

практики, синтезировав звучание «тяжелого» песка из ударов камней и манипуляций с барабаном и барабанными палочками. Без добавления лишних синхронных шумов, на движение рук героя, в предельном напряжении хватающегося за край обрыва, накладывалось звучание удара по струнам *сямисена*²⁸⁶, при этом каждый удар записывался с неестественной металлической реверберацией.

Для подчеркивания постоянного движения песка и его тонкой структуры Такэмицу использовал и звучание струнных инструментов в закадровой музыке. Благодаря синтезу шумовых эффектов и европейских акустических музыкальных инструментов это звучание нельзя назвать восточным, но сложно воспринять и как традиционную киномузыку, к которой привык западный зритель (сам Тору всегда тяготел к авангардному искусству, в частности, к направлению *musique concrète* — «конкретная музыка»): иногда может играть лишь группа струнных, издающих пронзительные и быстрые звуки, иногда к ним добавляются деревянные духовые инструменты. Вся музыка как бы подчиняется звучанию песка, не прекращающегося на протяжении практически всего фильма.

Помимо укрупнения плана, символика звука может подчеркиваться благодаря приему его лейтмотивности (повторяемости) на протяжении сюжета фильма. В фильме «Жил певчий дрозд» (реж. О. Иоселиани, 1970) повествуется о жизни музыканта-ударника Гии, вечно куда-то бегущего, спешащего, опаздывающего... Однако, время от времени зритель может слышать повторяющиеся звуковые фрагменты — звук часов, как будто отсчитывающий оставшееся небольшое жизненное время героя, и арию альты «*Erbarne Dich*» из «Страстей по Матфею» И.С. Баха. Звучание этих лейтмотивов заставляет героя приостановиться в своем беге, остаться наедине с самим собой, но все-таки не спасает от трагического исхода (перебегая дорогу, герой гибнет под колесами автомобиля).

²⁸⁶ Сямисен — музыкальный трехструнный инструмент, использующийся в представлениях традиционного японского театра *кабуки*.

Помимо плановости и лейтмотивности, в символизации звука играет большую роль и работа звукорежиссера с тембральной окраской звуковых фактур. Например, в картине **«Прощание»** (реж. Э. Климов, 1981) фактуры атмосферных фонов некоторых эпизодов в деревне музыкальны, что придает шумам дополнительные смыслы: металлические удары, тональные завывания ветра, грустное гудение, рождающее драматические паузы, например, в эпизоде прибытия пожёгщиков на остров. Слышны низкие стуки, похожие на далекие деревянные скрипы с отражениями, высокочастотные плески воды и пение сверчков, акцентные легкие удары воды о борт лодки. Когда бригада пожёгщиков идет по острову, их окутывает густой туман, раздается далекий лай собаки, слышно легкое завывание ветра, голоса птиц, вдали звучит церковный колокол, сакральный звук которого объединяет и возвышает фонограмму фильма.

Одна из интереснейших сторон творческой работы звукорежиссера состоит в том, что иногда сама жизнь неожиданно предоставляет возможность для творческих решений, в том числе в плане выявления семантики звука. Б.В. Венгеровский вспоминал, как во время съемок **«Прощания»** в сельской местности под Красноярском столкнулся с неожиданной для себя звуковой фактурой, связанной с особенностями природы и традиционного жизненного уклада в данной местности: «В один из дней, когда нужно было снимать сцену на кладбище, внезапно испортилась погода, подул сильный ветер, пошел дождь. Мы ждали, когда можно будет снимать. И вдруг я услышал какой-то странный мелодичный звук. Это звенели лежащие на могилах венки. В Сибири их делают не из веток и цветов, а из тонкого железа. При порывах ветра от соприкосновения железных листочков и ударов дождевых капель по ним над кладбищем звучала совершенно удивительная мелодия. Естественно, она была записана и очень точно сработала в фильме»²⁸⁷.

²⁸⁷ Борис Венгеровский: «Просто надо подойти ближе других». Воспоминания звукорежиссера. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2003/12/n12-article15> (дата обращения 21.07.2020)

Разнообразие образно-символических звуковых фактур позволила режиссеру Э.Г. Климову, звукорежиссеру Б.В. Венгеровскому и композитору фильма А. Шнитке в совместном творчестве добиться удивительного пространственного звучания картины, что особенно ощущается в ее финале, возвышающем его художественную образность до философско-религиозного уровня. Вот что вспоминает Венгеровский о перезаписи этой картины как наиболее сложном, решающем этапе художественного решения фильма, от которого зависело не только техническое качество звучания, но и весь звукозрительный образ фильма, его художественная целостность: «В качестве примера хочу вспомнить перезапись финала фильма Э. Климова “Прощание”, когда мы поставили на пятнадцать параллельно идущих пленок различные церковные песнопения и “подмешали” их к музыкальной теме, сочиненной А. Шнитке. Сидя за пультом, микшировали вчетвером: Катя Попова, Альфред, Элем и я²⁸⁸. Скажу без преувеличения: мы были потрясены результатом! Не случайно С. Герасимов считал, что фильм по-настоящему рождается в процессе перезаписи»²⁸⁹.

В последней новелле «**Андрея Рублева**» Тарковского в эпизоде освящения колокола звучит диалог итальянских послов, приехавших посмотреть на церемонию. Реплики итальянцев даны без перевода и не несут информационную функцию, образуя одну из линий шумовой полифонии сцены. Фоническая составляющая речи итальянцев вступает в контраст с ее интонацией и темпоритмом, благодаря чему она воспринимается как чужеродный элемент и передает тревожную атмосферу. Другая линия полифонической структуры эпизода, своего рода *basso continuo*, воплощается в звуке раскачивания большого по размерам колокола, в нарастающей силе скрипов мощных канатов — так ровная «пустота»

²⁸⁸ Здесь речь о звукорежиссере, Заслуженном деятеле искусств, трехкратном Лауреате премии «НИКА» Е.Д. Поповой-Эванс, композиторе, музыковед. Заслуженном деятеле искусств А.Г. Шнитке, кинорежиссёре и сценаристе, Народном артисте Э.Г. Климове и звукорежиссёре, Лауреате Государственной премии СССР, Лауреате премии «НИКА», Заслуженном деятеле искусств Б.В. Венгеровском. - *Е.Р.*

²⁸⁹ Там же.

речи иноземцев метафорически противопоставляется усиливающейся динамике все сильнее раскачивающегося (вырастающего в духовной силе) колокола — символа русской православной духовности.

Помимо колокола, в разных национальных культурах и другие музыкальные инструменты, точнее звуки, извлекаемые из них, несут важное символическое значение, связанное с историческими и культурными традициями. Например, японская продольная бамбуковая флейта сякухати имеет символическое значение, как в контексте буддийских медитаций, так и в пространстве национального театра кабуки, где звук сякухати сопровождает наиболее драматические места представления (в том числе появление призраков или других устрашающих персонажей). В таком качестве звукового символа сякухати часто используется и в кино.

Примером тому может служить фильм **«Кайдан»** (реж. М. Кобаяси 1964), в основе сюжета которого лежат рассказы о сверхъестественном и страшном. Впрочем, хотя эта картина и заявляется как фильм ужасов, в ней нет излишнего кровопролития или насилия. Кобаяси использует искусственные декорации с красочными задниками для многих наружных сцен, придавая происходящему театрализованный, почти сказочный вид. Такой подход предполагает и нестандартное звуковое решение фильма²⁹⁰.

Композиция фильма состоит из четырех новелл. Сюжет второй новеллы рассказывает о двух лесорубах, отце и сыне. Отец замерзает в снегу, а сына спасает Юки-онна, снежная женщина, которая берет с него обещание под страхом смерти никому не рассказывать о ее появлении. Через некоторое время сын встречается красивую женщину, женится на ней, у них рождаются дети. Но однажды вечером мужчина рассказывает про давнюю встречу своей жене, которая и оказывается той снежной женщиной. Несмотря на нарушенное мужем

²⁹⁰ Звукорежиссер и композитор картины - Т. Такэмицу

обещание, Юкки-онна щадит его ради детей, и сама убегает от него прочь, в снежную метель.

В процессе работы над этой новеллой в качестве звукового материала использовались фактуры природного происхождения (капли воды, шум поезда, голоса птиц и т.д.), которые подвергались разного рода обработке (реверберация, дилэй, реверс) и микшировались. Для воплощения звукового образа ветра с завываниями и свистом была выбрана флейта *сякухати*. Вместе с музыкантом-исполнителем композитор Тору Такемицу записывал ноты разной длительности и силы, с разными вариациями и разным дыханием, с помощью которого регулируется тембр инструмента. В дальнейшем записанные фактуры монтировались, подвергались обработке (добавлялась реверберация, фактуры воспроизводились с конца к началу) и замедлялись. В итоге получился сильный зимний ветер со свистом и завываниями. Для того, чтобы разнообразить атмосферу снежного ветра, Такемицу записывал удары маленьких камешков друг о друга, как одиночных, так и небольшими горстями: у этих фактур смягчалась атака, и они смешивались с общей фактурой ветра из звуков *сякухати*, создавая эффект звучания ветра со снегом. Также с помощью резкого звука *сякухати* был создан эффект, похожий на крик человека. При встрече же героя со снежной женщиной, но в образе обычной девушки, в атмосфере проскальзывают редкие отзвуки *сякухати*, указывающие на ее настоящую сущность.

В европейской музыке за несколько столетий развития профессионального исполнительского искусства также сложились смысловые ассоциации со звучанием определенных инструментов. Звук виолончели-соло нередко интерпретируется как голос (символ) трагического одиночества — не случайно именно он использован в последней киноработе «Сарабанда» (реж. И. Бергман, 2003), выражающей трагедию одинокой старости главного героя — Йохана (впрочем, к символике виолончельного тембра, воплощенной в баховских виолончельных сюитах, Бергман обращался и в более ранних своих работах, например, в картине «Как в зеркале»). В самом, пожалуй, известном фильме

представителя немецкого арт-хауса «**Небо над Берлином**» (реж. В. Вендерс, 1987) звучание виолончели за кадром²⁹¹ сопровождает развитие мифопоэтического сюжета, в котором два ангела, Дамиэль и Кассиэль, парят в небе над городом и читают мысли людей (озвученные закадровыми голосами): «Почему я это я? Когда начинается время и где кончается пространство?» Заметим, что граница между «небесным» и «земным» пространствами символично обозначается в фильме переменой в звуке и цвете: внутрикадровая речь, как и цвет в кадре (до того черно-белом), появляются, когда ангел падает на Землю. «Экзистенциальное» свойство тембра виолончели было использовано в саундтреке фильма «**Джокер**» (реж. Т. Филлипс, 2019), созданного на основе комикса и претендующего на внимание массового, а не элитарного зрителя. Именно благодаря лейт-тембру виолончели²⁹² главный герой воспринимается не просто как убийца-психопат, но как трагический персонаж.

Некоторые музыкальные инструменты имеют символическое значение уже в силу своего происхождения и бытования в сакральном пространстве. К таким инструментам можно отнести, например, колокол (как бы находящийся между Небом и Землей, связующий их), орган (храмовый элемент богослужения), трубу (инструмент, относящийся к древней ритуально-религиозной практике). Сам факт появления звуков этих инструментов в пространстве кинофильма может являться своего рода манифестацией сакрального, или, по словам П. Шрейдера, трансцендентального²⁹³. В своей работе он, в основном, исследует визуальную сторону, лишь вскользь упоминая звуковую сферу, а именно музыку в качестве элемента трансформации («таинственное событие и очевидный символ»²⁹⁴) в сознании героя и зрителя на пути к трансцендентному. Тем не менее, существует

²⁹¹ Композитор Юрген Книпер.

²⁹² Композитор фильма — исландская виолончелистка Хильдур Гуднадоуттир — получила ряд престижных наград, включая «Оскар», за оригинальный саундтрек к «Джокеру».

²⁹³ Традиционно термин «transcendental», используемый Шрейдером, переводят на русский словом «трансцендентальный». Однако в контексте рассуждений автора становится ясным, что речь идет скорее о «трансцендентном».

²⁹⁴ Шрейдер П. Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер. / пер. с англ. Н.А. Цыркун // Киноведческие записки. 1996/97. № 32. С.182–201.

достаточно примеров так называемого звукового «трансцендентального стазиса» (по аналогии с исследуемым Шрейдером стазисом визуальным), свидетельствующего о преображенной реальности или духовном перерождении персонажа.

Кульминационный эпизод фильма **«Восхождение»** (реж. Л. Шепитько, 1976) — казнь на виселице четырех человек - партизана Сотникова, старика-старосты, деревенской бабы Демчихи и девочки-еврейки, приговоренных к смерти фашистскими оккупантами, — начинается с низкочастотного тревожного закадрового гула. Постепенно, с нарастанием драматизма сцены, из шумового звучания выделяется ясный и чистый, как луч света, голос трубы, в самом же трагическом моменте (смерть Сотникова на виселице) ей вторит далекий колокольный звон, затем звуки как бы растворяются в воздухе. В соединении с визуальным решением кадра эти музыкальные тембры превышают традиционную для киномузыки функциональность и выходят в сферу христианской символики²⁹⁵. Здесь стоит напомнить, что труба неоднократно упоминается в текстах Ветхого и Нового Завета: Господь говорит к народу «во гласе трубнем» (Пс.150:3); «Сыны Аароновы, священники, должны трубить трубами: это будет вам постановлением вечным в роды ваши» (Числа, 10:8); в христианской традиции взятие Иерихона благодаря трубам, звук которых обрушил стены города, символизировало будущую победу Христа над смертью; освящение храма Соломона совершалось при звуках множества музыкальных инструментов, среди которых было 120 труб (2Пар.5:12-14); в Откровении Апостол Иоанн говорит, что, когда Господь обратился к нему, голос Его был «как бы трубный»; в трубы трубят Ангелы, возвещающие окончание земного бытия. Как гласит Священное Писание, Воскресение мертвых произойдет «при последней трубе» (1Кор.15:52).

²⁹⁵ В архиве Госкино сохранились редакторские правки, касающиеся музыки Шнитке к фильму: «В сцене, где ночью лежит раненый, замерзающий Сотников, нужно убрать торжественную религиозную музыку...» — Архив Госкино СССР. Ф.48. оп.4/2, д.1330. Цит. по: Фомин В.И. Кино и власть. Советское кино 1965–1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. М.: Материк, 1996. С. 51.

Так сакральный звук-стазис завершает «Восхождение», становясь символом духовного *воскресения* героя²⁹⁶.

Трансцендентальным звуковым стазисом в последних кадрах фильма могут стать фрагменты сакральных музыкальных произведений, безусловно поднимающих визуальную выразительность кадра на духовно-символический уровень. Это естественный финал для фильмов, созданных в эстетике философско-религиозного мировосприятия — например, в финале фильмов А.А. Тарковского «Ностальгия» звучит музыка из «Реквиема» Д. Верди, в последних кадрах «Жертвоприношения» — хор из «Страстей по Иоанну» И.С. Баха. Медитативно-философский фильм «Древо жизни» (реж. Т. Малик, 2011), повествующий о детстве и взрослении мальчика Джека, но поднимающийся иносказательно до рассуждений о судьбе Вселенной, и буквально — до изображения душ на Небесах, логично завершается музыкой «Agnus Dei» («Агнец Божий») из «Реквиема» Г. Берлиоза.

Благодаря трансцендентальному звуковому стазису может осуществляться переход общего смысла сюжета картины с реалистического на символический, даже религиозно-философский уровень. Так, финальные кадры военной драмы «Иди и смотри»²⁹⁷ (реж. Э. Климов, 1985), в которых партизаны уходят в лес, обретают сверхсмысл благодаря закадровому звучанию хора «Lacrimosa» («День плача») из «Реквиема» В.А. Моцарта.

В данном контексте нельзя обойти вниманием и звуковое решение одного из самых резонансных экранных произведений последнего времени — сериала «Чернобыль» (реж. Й. Ренк, 2019), созданного в лучших традициях жанров

²⁹⁶ Подробный анализ звукового пространства в фильме «Восхождение» представлен в статье: Русинова Е.А. Значение звука в создании внутреннего мира киноперсонажа (на примере фильма Л. Шепитько «Восхождение») // Вестник славянских культур. 2019. №52. С.243-250.

²⁹⁷ При всей реалистичности сюжета само название фильма символично: оно отсылает к сакральному тексту — «Откровению Иоанна Богослова». Со словами: «Иди и смотри» обращался к Иоанну Агнец после снятия печатей книги Откровения, перед появлением четырех всадников Апокалипсиса. Еще более важно то, что символика названия фильма появилась в результате творческого процесса, авторского переосмысления материала, поскольку первый вариант названия — «Убейте Гитлера!» - нес совершенно другой нравственный посыл.

кинодрамы и фильма-катастрофы. В пяти фильмах этого сериала, ставшего результатом международного творческого сотрудничества, скрупулезно воссоздается история трагических событий, связанных с аварией на Чернобыльской атомной электростанции 26 апреля 1986 года. Отдавая дань уважения и признательности всем участникам ликвидации последствий катастрофы и памяти ее жертвам, авторы, тем не менее, ставят острые и болезненные вопросы морально-этического характера, открыто дают информацию о преступных действиях многих лиц, приведших к беде мирового масштаба. Но, поднимая эти вопросы, авторы не становятся лишь гневными обличителями, но достигают высокого уровня осмысления причин случившейся трагедии.

Фильм начинается закадровыми словами одного из главных героев – ученого-химика Валерия Легасова: «Какова цена лжи?». Этими же словами сериал и заканчивается, но уже на другом, бытийном уровне понимания цены лжи, что подчеркивается звучанием стилизованной православной хоровой музыки на слова молитвы: «Вечная память, со святыми упокой» (композитор Х. Гуднадоуттир).

Но и ранее, в предыдущих сериях, можно неоднократно наблюдать примеры, в том числе, контрапунктического соединения в кадре многоуровневой семантики звука и изображения, порождающего глубокий художественно-символический образ. Так, по сюжету одного из эпизодов четвертой серии военнотружущим приказано ликвидировать одно из последствий распространения радиации, а именно – застрелить всех оставшихся в эвакуированных населенных пунктах животных. Трое солдат, один из которых – Павел – никогда никого не убивал и даже оружие в руках не держал, выходят на страшную «охоту». Другим – грузину Бачо и его другу армянину Гаро – к этой «работе» не привыкать, оба прошли войну в Афганистане. Эпизод, который по мастерству драматургии и актерской игры достоин отдельного детального разбора, завершается страшным финалом: окровавленные трупы животных вываливают из самосвала в яму и

заливают бетоном. При этом в кадре на общем плане видны солдаты, мирно разговаривающие, слушающие радиоприемник – не потому, что они бесчеловечны, а потому, что смерть – и не только животных – давно стала нормой их жизни. Авторское видение смысла происходящего, выходящего за рамки видимого, *сверхпонимание жизни – смерти* передано через звук: все внутрикадровые звуки – разговоры, выстрелы, шум машин – исчезают (пространство «опустошается», «омертвляется»), слышим лишь закадровый низкочастотный электронно-музыкальный гул и на его фоне – слова русской песни, исполняемой негромким, порой срывающимся мужским голосом, – это последние слова *погибающего* русского казака: «Черный ворон, что ж ты вьешься над моею головой? Ты добычи не дождешься, черный ворон, я не твой...» (при этом звуки постепенно реверберируются, как бы уходя в *иное* пространство).

В отношении сериала «Чернобыль» упомянем также об одном из важных приемов звукового решения, способствующих «укрупнению» семантики звука и даже «перевода» его на образно-символический уровень. Это прием, который можно назвать *«энигматический звук»*. Он состоит в том, что звук сначала появляется в кадре без визуализации на экране источника звучания. Еще более акцентируется значение такого звука, если визуальный ряд представляет собой лишь черный (или белый) кадр, т. е. внимание зрителя ни на что не отвлекается и полностью направлено на восприятие звука. Если учесть, что, как правило, этот звук имеет неясное (до визуализации или вербального объяснения) происхождение и значение, то его можно назвать энигматическим, т. е. таинственным, свидетельствующем о присутствии некоего неопознанного (пока), но важного, в силу акцентированности, объекта. Так, в самом начале одной из серий «Чернобыля» на черном фоне появляются неясные по происхождению щелчки, и лишь через некоторое время становится понятно, что так работает счетчик Гейгера, измеряющий уровень радиации – и этот звук станет одним из трагических звуковых символов всего сериала.

Но символическое значение могут приобретать целые музыкальные произведения (не только сакрального содержания), а использование в фильме цитат из них становится символичным авторским высказыванием. Так, упонимавшаяся ранее «Ода к радости» (хоровой финал из Девятой симфонии Л. ван Бетховена), «Полет валькирий» Р. Вагнера, «Марсельеза», «Интернационал» и многие другие произведения давно «перешагнули» свои музыкальные границы, став звуковыми символами значимых исторических событий или возвышенных идеалов²⁹⁸. Данное обстоятельство весьма продуктивно используется кинематографом, при этом музыкальный символизм нередко вступает в смысловое противоречие с визуальным рядом в кадре (аудиовизуальный контрапункт), что умножает смысловую многозначность киноэпизода, которая, впрочем, может иметь совершенно разную стилистическую коннотацию. Так, звучание «Полета валькирий» в эпизоде воздушной атаки на вьетнамскую деревню в фильме «Апокалипсис сегодня» (реж. Ф. Коппола, 1975) создает трагедийное смысловое пространство, а в фильме «8 ½» (реж. Ф. Феллини, 1963), использованное как музыкальная иллюстрация в эпизоде степенного шествия старушек за минеральной водой к источнику, производит комический эффект.

Завершая рассуждение о звуке в образно-символической системе фильма, необходимо подчеркнуть некоторые важные аспекты. 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 автор должен иметь в виду возможность оперирования в этом процессе символическим потенциалом таких «рабочих инструментов» звукорежиссуры, как шумы и фоны

²⁹⁸ Словенский философ и культуролог С. Жижек в документальном фильме-монологе «Киногид извращенца. Идеология» (реж. С. Файнс, Великобритания, Ирландия, 2012) говорит об «Оде к радости» Ф. Шиллера, более всего известной по музыке Бетховена, в идеологическом ключе, как о «пустом контейнере», нейтральной форме, идеологеме или даже мифологеме, позволяющей наполнять ее самым разным идеологическим содержанием.

(звуковые символы, связанные с архетипами бессознательного), тембры музыкальных инструментов, учитывать символику используемых музыкальных произведений (мессы, пассионы, реквиемы, оды, гимны, народные песни...). 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 ВЕКА²⁹⁹

4.1. Генезис, специфика и значение многоканальных звуковых форматов

На всем пути развития кинофонографии наблюдается прямая зависимость изменений в художественном языке кино от появления и освоения новых (для своего времени) звуковых технологий. Теоретическая работа в данной области предполагает междисциплинарный методологический подход, активно осваиваемый современным киноведением, поскольку это направление открывает большое тематическое поле для потенциальных исследований — например, воздействия новых акустических феноменов на психофизиологию восприятия зрителей; взаимодействия пространственных особенностей фонограммы фильма с визуальным рядом; роли и значения пространственных возможностей кинозвука в формировании художественно-эстетического образа фильма; основные тенденции создания шумо-музыкальной партитуры для фильма с многоканальным звуком и пр.

В то же время, открывающиеся почти безграничные возможности звука в формировании аудиовизуального пространства фильма имплицитно несут в себе

²⁹⁹ Материалы раздела частично представлены в статьях: Русинова Е.А. Значение новых технологий звукозаписи в создании эстетического пространства кинофильма // Вестник КемГУКИ. 2017. № 41/2. С.138-144; Русинова Е.А. Идеи С.М. Эйзенштейна в контексте современного киноискусства. Стереokino и стереозвук // Вестник ВГИК. 2019. №4 (42). С. 25-33; Русинова Е.А. Звуковые пространства в кино: искусство vs технологии // Художественная культура. 2019. №3 (Т. 2). С. 144-159.

и негативные факторы: в частности, опасность увлечения техническими средствами в экранных искусствах в ущерб художественному качеству произведения, что также требует осмысления и аргументированного анализа на примере современных произведений, получивших, с одной стороны, ощутимый зрительский отклик, а с другой — профессиональную реакцию кинособщества. Помимо этого, развитие технологий вызывает и более существенную озабоченность постепенного утрачивания ценности уникального проявления личности в создании и восприятии искусства. В то же время, технический прогресс, развитие цифровых технологий бессмысленно отрицать или игнорировать: таким образом, речь идет о необходимости нахождения оптимального баланса «технического» и «гуманитарного» в развитии современного искусства, и, в частности, в эволюции аудиовизуальных технологий. Как писал М. Маклюэн: «Любое изобретение и технология представляют собой внешнюю проекцию или самоампутацию наших собственных физических тел, и такое расширение вовне требует, помимо прочего, новых пропорций, новых равновесий между другими органами и расширениями тела»³⁰⁰.

Попытки представить звучание столь же впечатляющим, как и изображение, предпринимались с момента возникновения звукового кино. С самых первых лет фонография развивалась по пути увеличения числа звуковых компонентов и усиления драматургической роли в соответствии с режиссерской концепцией. Даже работая в основной системе монофонической звукопередачи, звукорежиссеры предпринимали попытки внедрения в кино двухканального стереозвука. Это открывало более широкие перспективы для творческого выражения: впервые появилась возможность передавать пространственное впечатление, приближая условия восприятия зрителем звука к естественным.

Одновременно шло и теоретическое исследование возможностей освоения объемного пространства в кинематографе. В этом отношении сошлемся на одну

³⁰⁰ Маклюэн М. Понимание Медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В.Г. Николаева. М.: Гипербория, 2007. С. 54.

из последних теоретических работ С. Эйзенштейна — большую статью «О стереокино» (1947), неопубликованную при жизни режиссера. При том, что, судя по названию, в ней акцентируются и анализируются новые и спорные для того времени технические достижения кинематографа, размышления Эйзенштейна выходят на высокий уровень осмысления истории и перспектив развития не только кино, но искусства в целом как выражения органической потребности человека в творческой и художественной деятельности. Обращаясь к истории развития кинематографа (в качестве примеров приводятся некоторые фильмы Э. фон Штрогейма, У. Уайлера, а также собственные картины) и театрального искусства как его предтечи, Эйзенштейн ставит в центр внимания логику движения этого процесса, отражение в художественных произведениях потребностей и духа своего времени: «... действительно живучи только те разновидности искусства, сама природа которых в своих чертах отражает элементы наших наиболее глубоких устремлений»³⁰¹.

Слово «устремление» можно считать своего рода лейтмотивом статьи, оно имплицитно пронизывает весь ее текст, выражая основную суть и «направление взгляда» автора. Но какие же именно запросы и устремления, по мнению Эйзенштейна, были настолько актуальны и сподвигли его к написанию работы о стереокино, за которым, как уверен автор, — «завтрашний день»?

Углубляясь в историю театра для вскрытия природы этой устремленности, Эйзенштейн подчеркивает момент судьбоносного разделения и отделения актера и сценического действия от зрителя, — как называет это автор, «раздвоя» на зрителя и участника, на «действующих, то есть исполняющих, и сочувствующих, то есть созерцающих»³⁰². И это *художественно-психологическое* разделение непосредственно связано с разделением *физико-акустическим*, т. е. с разделением театрального пространства на сцену и зрительный зал (особенно с появлением рампы и занавеса).

³⁰¹ Эйзенштейн С.М. О стереокино // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. Т.3. М: Искусство, 1964. С. 435.

³⁰² Там же. С. 445.

Но с этого же момента, как мыслит автор, начинается «тоска» по воссоединению этих двух «разобщенных половинок»³⁰³. Тоска по единству зрителя и актера — вот что занимает мысль Эйзенштейна при разговоре о смысле и значении появления стереокино, возможности которого и позволяют, по мнению режиссера, осуществиться этому единению: «...тенденция “внедриться” в зрителя и тенденция “втянуть” зрителя в себя и здесь неизменно и равноправно соревнуются, чередуются или стараются идти рука об руку, как бы предвещая те две особенные возможности, которые являются основными признаками самой технической природы основного оптического феномена стереокино!»³⁰⁴

Эйзенштейн мыслит технические возможности стереокино как способ возвращения зрителя в пространство непосредственного *со-действия*, полного погружения в художественное пространство, *вживания* в художественный образ. Вполне естественно, что в этом процессе погружения от внимания режиссера не уходит и звук, точнее, перспективы создания «объемного» звука. О возможностях стереозвука как элемента эстетической формы произведения и о трудностях его воплощения режиссер писал в связи с планировавшейся им постановкой оперы Р. Вагнера «Валькирия» в Большом театре: «Я проектировал “звуковое объятие” аудитории, в которое должна была в самый патетический момент действия заключать зрителя вагнеровская музыка... Этот замысел мне не удалось осуществить, и я до сих пор об этом жалею. Подобный эксперимент позже произвел Дисней, который совместно со Стоковским³⁰⁵ осуществил в нескольких театрах эффект “стереозвука” при демонстрации “Фантазии”. <...> К сожалению, прием этот так и остался единичным случайным “аттракционом” и дальнейшего развития и разработки не получил»³⁰⁶.

³⁰³ Там же. С. 446.

³⁰⁴ Там же. С. 446.

³⁰⁵ Леопольд Стоковский — американский дирижер. Для фильма студии У. Диснея «Фантазия» была осуществлена многомикрофонная запись музыки, исполнявшейся симфоническим оркестром под управлением Стоковского.

³⁰⁶ Эйзенштейн С.М. О стереокино // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 тт. Т.3. М: Искусство, 1964. С. 465.

Несмотря на то, что технические проблемы стереофонической системы оказались трудно преодолимыми для кинематографа первых «звуковых» десятилетий, необходимо вспомнить слова Х. Флэтчера, главы Лаборатории Белла (Bell Laboratories), который еще в 1933 году, спустя всего несколько лет с момента официального признания кинематографа звуковым, предрек, что эволюция стереофонических систем, ориентированных на создание иллюзии «реалистичного» пространства в фонограмме, будет определяться увеличением числа источников звука при воспроизведении.

Вопреки пессимистичному видению Эйзенштейном ситуации с развитием стереофонического звука в конце 1930-х гг., технологии продолжали развиваться и уже в следующем десятилетии достигли впечатляющих результатов. Действительно, первым примером коммерческого использования стереофонии в кино стала система «Fantasound», созданная специально для анимационного фильма компании У. Диснея **«Фантазия»** (1940) и ставшая предвестником стереозвука и многоканальных систем в кинематографе. Фонограмма фильма была смикширована в четыре звуковые дорожки, три из которых воспроизводились через фронтальные громкоговорители, а четвертая управляла уровнями громкости трех фронтальных и транслировала отдельные звуки через канал окружения в расположенные по стенам зала и на потолке громкоговорители. Кроме того, в «Фантазии» активно применялось панорамирование отдельных групп инструментов оркестра, фильм стал первой попыткой физически окружить зрителя звуком путем создания единого пространства экранной истории и зрительного зала.

«Аттракцион» Диснея, вопреки мнению Эйзенштейна, нашел продолжение в дальнейшем развитии кинофонографии. Идентичный стереофонии эффект осваивался в широкоформатных кинофильмах. Пять громкоговорителей размещались за экраном, а шестой, громкоговоритель эффектов, находился в тыловой части зрительного зала. Он использовался в наиболее драматических

сценах, для передачи необычных явлений, озвучивания сверхъестественных объектов. Позднее количество динамиков по тылу было увеличено, что позволило реально «окружать» зрителей звуком.

Одной из первых стала панорамная система «Cinerama» (1952), работавшая в специально построенных кинотеатрах: изображение с трех кинопроекторов выводилось на полукруглый экран больших размеров, за которым размещались пять фронтальных независимых акустических систем; также работал канал эффектов, который вручную управлялся киномехаником, посылавшим в соответствующие тыловые (левый, правый и задний) громкоговорители отдельные сигналы. Именно для этой системы впервые в кинопроизводстве применили многомикрофонную технику записи фонограммы, включающей оркестр и синхронные шумы.

В 1950–1960-е гг. появились и другие технологии широкоэкранного кино; они широко применялись, но ни одной из них не было суждено стать стандартом в киноиндустрии. Развитию кинофонографии во многом способствовал кризис 1967–1980 гг. традиционной студийной системы, на смену которой пришло поколение режиссеров «Нового Голливуда». В этот период начался поиск новых звуковых решений, а как следствие, и новых систем передачи звуковой выразительности в кино. В прессе конца 1970-х звучали определения данного кризиса как «второго пришествия звука».

Изобретение Р. Долби профессиональной системы шумоподавления, улучшившей соотношение сигнал/шум, позволило зрителю услышать более качественный звук. Это обстоятельство дало толчок к созданию совершенно новой оригинальной системы звукопередачи, названной Dolby Stereo. В 1975 г. состоялась премьера игрового фильма «**Листомания**» (реж. К. Рассел), снятого в системе с матричным кодированием Dolby Stereo, в основе которой лежала оптическая запись звука. Стабильность стереофонической картины с физическим центром в больших кинотеатрах обеспечивалась тремя громкоговорителями по

фронту; громкоговорители четвертого канала (эффектов) размещались по периметру зрительного зала. Самые низкие частоты в каналах отделялись при помощи фильтра и поступали на низкочастотный громкоговоритель.

Появление системы Dolby Stereo ознаменовалось стандартизацией кинотеатров для достижения качественной звукопередачи авторской фонограммы. Многоканальные системы звуковоспроизведения впервые обеспечили возможность панорамирования сигнала, тем самым добавив реализма и свободы движения источнику звука в кадре, с возможностью вывода его даже за пределы экрана. Этапной картиной в плане воздействия звука на зрителя, в том числе впечатляющей музыкальной партитуры Дж. Уильямса (возродившей угасший интерес к масштабному симфоническому звучанию) стали **«Звездные войны»** (1977) Дж. Лукаса. А вышедший в 1979 г. фильм Ф. Копполы **«Апокалипсис сегодня»** произвел на зрителей и на критиков психологически оглушающий эффект. Как писал позднее Р.А. Казарян, «... [фильм] обратил на себя всеобщее внимание прежде всего в силу немыслимой ранее *степени вовлеченности* акустического пространства кинозала в происходящие на экране события. [...] Пространство зала становится местом локализации мощных взрывов, пулеметных очередей и соперничающей с ними “авторской музыки”; временами акустическая экспрессия ощущается зрителем на уровне шокирующей восприятие осязаемости»³⁰⁷.

В конце 1980-х гг. получили распространение цифровые технологии, а в 1992 г. Dolby Laboratories представила новую систему многоканальной передачи звука — Dolby Digital в фильме **«Бэтмен возвращается»** (реж. Т. Бертон). С точки зрения восприятия пространственного звука система Dolby Digital стала большим шагом вперед по сравнению с ее предшественницей, системой Dolby Stereo: обеспечивалась передача естественного частотного баланса, фронтальные каналы обрели абсолютную дискретность (были разделены), благодаря чему

³⁰⁷ Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. – М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. С.164-165.

обеспечивалась точная локализация звука. Левый и правый тыловые каналы, окружавшие зрителя звуком, вовлекали в действие фильма; дополнительный канал сверхнизких частот добавлял мощи драматургическому действию, полноценно передавая низкочастотные эффекты, создавая ощущение мощного баса и усиливая впечатление от сцен взрывов и катастроф. Активное освоение звучащего объема зрительного зала продолжалось.

Для фильма **«Звездные войны: эпизод I – Скрытая угроза»** (реж. Дж. Лукас), премьера которого состоялась в 1999 г., возникла необходимость создать новую конфигурацию реальности, воплотившуюся в системе Dolby Digital-Surround EX 6.1. Эта технология перевела специалистов на следующий уровень творческой свободы, фильм приобрел новое звучание благодаря дополнительному каналу объемного звука.

В 2010-х начинается эпоха многоканальных форматов, так называемого иммерсивного звука: в 2011 году внедряется система Auro 3D (в формате 11.1 — 11 каналов передачи сигнала и 1 канал сверхнизких частот). Система основана на существующем стандарте объёмного звука 5.1 и состоит из трех уровней громкоговорителей: первый — классический 5.1 формат, второй — расположенный под углом 30 градусов к горизонту аналогичный 5.0 формату, и третий — моноканал, установленный прямо над слушателем (так называемый «голос Бога»), добавляющий фонограмме еще одно измерение — высоту.

Появление в 2012 году формата Dolby Atmos решало задачу еще большего «погружения» зрителя в кинематографическое пространство: свобода перемещения звука путем добавления потолочных каналов и четкая локализация в тыловых каналах в сочетании с сабвуферами, расположенными сзади, позволили обогатить тыловую часть кинозала, а общее звучание фонограммы сделать плотнее и эффектнее, т. е. пространство фильма стало гораздо шире, глубже и детальней. Звук получил подлинную объемность с добавлением таких новых впечатляющих эффектов, как, например, панорамирование звука на 360°. Теперь

различные векторы движения звука, вплоть до «пролетов» над головой зрителя воспринимаются гораздо более реалистично благодаря полученной возможности точного «позиционирования источников» в зрительном зале. Новый канал объемного звука гарантирует, что все зрители, даже сидящие далеко от центра — слева или справа, — будут в полной мере ощущать объемный звук и, соответственно, общую атмосферу эпизода, созданную авторами фильма. Иммерсивные форматы позволяют создателям фильма помещать источник звука в любую точку пространства вокруг зрителя (включая верхнюю полусферу). Если герой на экране смотрит «в зал» в направлении источника звука, звукорежиссер может точно позиционировать воображаемый источник таким образом, чтобы он совпадал с направлением взгляда героя и данный эффект сохранялся для всех зрителей. Но, что еще особенно важно, иммерсивный формат адаптируется к пространству, т. е. специальный процессор пересчитывает аудиоданные под каждый зал в соответствии с количеством и конфигурацией доступных громкоговорителей. А это значит, что создатели фильма начинают свободно *мыслить пространством*, не ограничивая «полет творческой мысли» количеством каналов в формате.

Сегодня можно констатировать, что развивающиеся быстрыми темпами новые способы создания и восприятия аудиовизуального контента породили и новое «терминологическое пространство». В научный обиход современного искусствоведения активно входят такие понятия как:

- иммерсивность (от англ. immerse – «погружение»);
- виртуальная реальность (от англ. virtual reality, VR);
- дополненная реальность (от англ. augmented reality, AR);
- интерактивность (от англ. interaction – «взаимодействие»).

Если о двух первых из вышеперечисленных феноменов уже было сказано, то на следующих стоит остановиться отдельно.

В 1962 году М. Хейлинг, начинающий голливудский кинематографист, разработал аппарат «Sensorama» — одно из первых устройств с применением технологии мультисенсорного погружения, т. е. фактически первый в мире виртуальный симулятор. В своем изобретении Хейлинг использовал идеи «Sinerama» — изобретения еще 1950-х годов (о чем было сказано выше), однако не завоевавшего популярность из-за неудобства пользования. В «Sensorama» человеку предлагалось сесть на специально подготовленное место, поместить голову в проём и наслаждаться поездкой на мотоцикле по Бруклину. Видео, которое показывалось в этом аппарате, записывалось на 3 камеры, каждая камера располагалась под разными углами обзора. Демонстрация при этом сопровождалась стереозвуком (звуками окружающей «реальности»), запахом и ветром (для этого использовались вентиляторы и распылители), в сиденье были встроены вибрирующие механизмы для имитации езды на мотоцикле по дорожным неровностям. Это было большим «пространственным» прорывом в мире экранных зрелищ, однако речь еще не шла о возможности интерактива.

Спустя всего шесть лет, в 1968 году учёный в области информатики и по совместительству пионер интернета А. Сазерленд разработал устройство, изображение на котором генерировалось с помощью компьютера, а пользователь с помощью движения головы мог получить обзор.

Первую попытку создать виртуальную реальность, доступную для широких масс, предприняли в начале 1990-х. Первопроходцем в этой области стала компания Sega со шлемом Sega VR (1993), однако, после нескольких лет неудач компания отказалась от проекта. Известны другие примеры (Virtual IO i-glasses (1995), Forte VFX (1995), Nintendo Virtual Boy (1995), Sony Glasstron (1996) и др.), но ни один из них на том этапе не увенчался успехом.

В настоящее время технология развивается по двум направлениям: виртуальная реальность (Virtual Reality, VR) и дополненная реальность (Augmented Reality, AR). Термин «виртуальная реальность» в современном

«технологическом» понимании ввел в 1984 году ученый-футуролог Дж. Ланье, связав его с развитием компьютерных технологий, вычислительных мощностей и информационных носителей. Если говорить о виртуальной реальности именно в контексте аудиовизуальных (экранных) искусств, то довольно точное и краткое определение дается в словаре «Культурология. XX век»: «Виртуальная реальность — искусственно созданная компьютерными средствами среда, в которую можно проникать, меняя ее изнутри, наблюдая трансформации и испытывая при этом реальные ощущения. Попав в этот новый тип аудиовизуальной реальности, можно вступать в контакты не только с другими людьми, но и искусственными персонажами»³⁰⁸. В контексте нашего исследования наиболее важно отметить определение VR как «*нового типа аудиовизуальной реальности*», т. е. нового типа пространства, в котором человек переживает особые зрительно-слуховые ощущения.

Наиболее обстоятельным исследованием виртуальной реальности в ракурсе современного искусства и эстетики является книга Н.Б. Маньковской и В.В. Бычкова «Современное искусство как феномен техногенной цивилизации»³⁰⁹. В ней виртуальная реальность классифицируется по шести категориям:

1. Естественная виртуальность.
2. Искусство как виртуальная реальность.
3. Паравиртуальная реальность.
4. Протовиртуальная реальность.
5. Полноценная виртуальная реальность.
6. Эстетическая виртуальная реальность.

³⁰⁸ Культурология. XX век. СПб.: Университетская книга, 1998. С. 73.

³⁰⁹ Маньковская Н.Б., Бычков В.В. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. М.: ВГИК, 2011. С. 50–91.

Авторы исследуют генезис и эволюцию содержания виртуальной реальности, начиная от области сновидений и мечтаний, что естественно присуще каждому человеку (1 категория); художественное образно-символическое пространство (2 категория); психodelика и галлюцинации, элементы виртуальности в авангардном искусстве (3 категория); частичная имитация виртуальной реальности с помощью электроники (4 категория); полное мультисенсорное погружение (5 категория); многосоставная интерактивная креативная среда (6 категория).

В условиях цифровой среды возникает возможность создания реальности (пространства чувственно-ментального существования человека), в которой практически неразличимыми становятся границы реального и гиперреального (технически преобразованного) мира. Симулякр становится сущностно неотличимым от реального субъекта или объекта. Как констатируют В.В. Бычков и Н.Б. Маньковская: «Эстетический эффект такого рода новаций связан со становлением новых форм видения, сопряженных с полимодальностью и парадоксальностью восприятия, основанных на противоречивом сочетании более высокой степени абстрагирования с натуралистичностью; многофокусированностью зрения; ориентацией на оптико-кинетические иллюзии невозможных артефактов как эстетическую норму»³¹⁰.

Смысл *дополненной реальности* (от англ. – Augmented Reality) заключается в том, что на реальные объекты пространства с помощью компьютерных элементов проецируются дополнительные объекты, расширяющие реальность посредством виртуальных элементов³¹¹. Дополненная реальность реализуется с

³¹⁰ Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Виртуальная реальность как феномен современного искусства. // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 2. М.: ИФ РАН, 2006. С. 51.

³¹¹ Подробнее см.: Шабалин В. В. Визуальный образ усеченной реальности в экранном телевизионном изображении / В. В. Шабалин // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2018. – № 3. – С. 101-110; Шабалин В. в. Компаративный анализ аудиального конструкта

использованием очков, через которые видны реальные объекты окружающего пространства и объекты, наложенные компьютерной графикой.

Для погружения в виртуальную реальность пользователю необходимо устройство, которое называется шлемом, или очками виртуальной реальности, или VR гарнитурой. Эти устройства подключаются к игровой консоли или к компьютеру и, по сути, заменяют пользователю монитор.

VR гарнитуры могут получать либо 2 разных канала данных, которые отправляются на 1 дисплей, либо могут иметь 2 дисплея, на каждый из которых поступают данные. Также между глазами и экраном размещаются линзы, которые фокусируют или изменяют изображение для каждого глаза — создают стереоскопическое 3D изображение, основанное на бинауральном зрении человека. Частота кадров должна быть не меньше 60 кадров в секунду, т. к. она комфортна человеку, любое снижение частоты кадров, даже на короткий промежуток времени, может привести к «укачиванию» пользователя, потому что виртуальный мир начнёт двигаться рывками. Следующим важным моментом является отслеживание положения головы: очки анализируют размещение положения головы относительно пространственных осей XYZ, и благодаря этому картина перед пользователем двигается в соответствии с тем, как он двигает головой. Достигается это с помощью гироскопа, акселерометра и лазерных датчиков позиционирования. Для геймерской среды дополнительно требуются различные контроллеры, местоположения которых так же отслеживаются. Дополнительно к VR шлему используются специальные камеры, которые располагаются в комнате и дополнительно отслеживают положение игрока и его головы. Звук в виртуальной реальности воспроизводится с помощью наушников. Как и в случае с воспроизведением изображения, использующим принцип бинаурального зрения человека, для воспроизведения звука используется бинауральный формат.

Основным аудиовизуальным контентом для VR являются, конечно, компьютерные игры, но в настоящее время большими темпами развивается и область, связанная с видео и кинопроизводством (кино VR) в формате 360³¹², а значит, теперь перед звукорежиссурой стоит задача создания фонограммы и для такого рода контента.

Все вышеперечисленные продукты связаны с Ambisonics как общепринятым аудиоформатом для виртуальной реальности, созданным еще в 1980-е. Ambisonics — это технология сферического объемного звука³¹³, т. е. в дополнение к горизонтальной плоскости охватываются источники звука, расположенные выше и ниже слушателя. В отличие от других многоканальных пространственных форматов, каналы передачи данного формата не соответствуют сигналам для каналов конкретных громкоговорителей воспроизводящей системы. Вместо этого они содержат независимое от громкоговорителей представление звукового поля, которое затем декодируется под конкретную систему воспроизведения, хотя сегодня используется только для воспроизведения через бинауральную систему.

Что касается создания новых форм реальности в кинематографическом пространстве, то особо следует отметить возрастающую роль в этом процессе фонограммы фильма. В настоящее время наблюдается всплеск интереса к звуковой области творчества, поскольку появление систем многоканальной записи и воспроизведения звука, расширение частотного и динамического диапазона фонограммы, возможность синтезирования и преобразования звуковых фактур внесли значительные изменения и существенно увеличили спектр возможностей для воплощения сложных звуковых решений и формирования звуковых пространств кинофильма. Многоканальные системы

³¹² Подробнее см.: Новиков В.Н. Кинематограф XXI века. Влияние виртуальных новаций. М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020.

³¹³ Подробнее см.: Алдошина И.А. Амбисоник — трехмерная система пространственного звука // Шоу-Мастер. 2005. №3 (42). URL http://www.show-master.ru/categories/202ambisonik_trekhmernaya_sistema_prostranstvennogo_zvuka.html (дата обращения 16.08.2020).

звукоспроизведения дают возможность создавать звуковые пространства с высокой степенью детализации и нюансировки пространственного звучания, что еще более способствует созданию у зрителя впечатления правдоподобия пребывания в созданном пространстве и даже возможности его вовлечения и участия в экранном действии. «Многое перекликается здесь с эстетикой гиперреализма: отдельные звуковые фактуры искусственно вычленяются и укрупняются, акустически форсируются. Окружающий зрителя со всех сторон, обтекающий его многоканальный звук дает возможность реалистически рассказать историю, выходящую таким образом за пределы экрана, а из экранного пространства – в зрительный зал. Художественно-эстетический интерес представляют здесь возможности контрапункта визуального и акустического кинообразов, глубинной локализации звука, а также специфика слышимого пространства. В плане психоакустических особенностей киновосприятия, изучения воздействия новой, высокотехнологичной аудиовизуальной среды на сознание и подсознание зрителей, следует особо выделить феномен “скрытого сообщения” как способа создания психологической установки, программирования направленности восприятия реципиента»³¹⁴.

Искусственно созданный звук может, таким образом, иметь важные, но не всегда однозначные последствия в контексте зрительского восприятия. Так, М. Шион отмечает, что, например, рендеринг (техническое преобразование звука в сторону ухода от реалистичности к большей выразительности, с сохранением узнаваемости звучания) предполагает, что «зритель воспринимает правдоподобность, эффектность и уместность той или иной звуковой фактуры не в том случае, когда она воспроизводит реалистичные характеристики звучания, но когда она выражает (передаёт) связанное с изображаемой ситуацией ощущение (не обязательно слуховое)»³¹⁵.

³¹⁴ Бычков В.В., Маньковская Н.Б. Виртуальная реальность как феномен современного искусства. // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып.2. М.: ИФ РАН, 2006. С. 53.

³¹⁵ Chion M. 100 Concepts pour penser et decire le cinema sonore. URL: <http://michelchion.com/texts>

Дж. Бюлер полагает, что «переход к использованию модели художественного преобразования (созданию звуковых и визуальных образов с помощью особого метода художественной трансформации, который обеспечивает не столько документальную достоверность того или иного образа, сколько его эмоциональное воздействие на зрителя) приводит к малозаметному, но существенному изменению статуса изображения: от экрана в базеновском понимании «окна в мир» к экрану как «монитору»³¹⁶.

Таким образом, современные многоканальные звуковые технологии вплотную приблизились к исполнению мечты Эйзенштейна о «втягивании» зрителя в экранное пространство и «слиянии» его с художественным творением. Но здесь возникает важный вопрос о соотношении понятий психофизиологического *вживания* зрителя в художественное *пространство* и его эстетического *переживания* художественного *события*. Всегда ли одно есть условие или возможность второго, при условии, что автором-режиссером ставится такая задача? Развитие киноискусства (прежде всего, авторского кино) показывает, что возможны 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.

Если произведение ставит целью лишь вовлечь зрителя в свое полисенсорное пространство, предоставляя возможность испытать потрясающие впечатления на чувственно-эмоциональном уровне, то стереокино и стереозвук, безусловно, являются важными и полезными изобретениями. О значении стереозвука в раскрытии пространственно-акустического и эстетического потенциала звука в кино пишет Р.А. Казарян: «В “раскрепощении” экспрессивного потенциала акустики кадра стереофония сыграла особо значимую роль, во многом созвучную роли поэзии в раскрепощении акустики “звучащего

³¹⁶ Buhler J. The Ontological Divide // Theories of The Soundtrack. New York, Oxford University Press, 2019. P. 264.

слова», выражающегося в выявлении выразительных возможностей его собственно фонетической природы»³¹⁷. Современные тенденции развития акустических систем воспроизведения работают по принципу усиления эффекта «обратной перспективы», все больше осваивая пространство кинозала и зачастую соединяя несколько акустических пространств при условии одновременного воспроизведения, таким образом, реализуя принцип акустической и семантической полифонии.

Но если цель произведения выходит за рамки зрелищно-слухового аттракциона, когда и в какой мере оправдано обращение к стереоэффектам? Что, по сути, дает многоканальный (объемный) звук киноизображению, меняется ли при этом (а если меняется, то каким образом) сама *природа* кинообраза? Как влияет на восприятие фильма смещение соотношения (пропорций, гармонии) реалистичности и условности в новых пространственных параметрах художественного образа? Это вопросы, которые и в настоящее время являются предметом теоретического дискурса в рамках не только киноведения, но и междисциплинарного знания, влияют на разработку аудиовизуальных концепций в практике кинотворчества. Разнонаправленные взгляды и мнения о роли и значении новых визуальных и аудиотехнологий продолжают высказываться на дискуссионных площадках разного научного уровня. Но начало этим дискуссиям как признаку непрерывного процесса творческого поиска было положено, в немалой степени, теоретическими изысканиями С. М. Эйзенштейна.

³¹⁷ Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. С. 159.

4.2. Проблемы соотношения технологических и художественно-эстетических параметров при формировании объемного звукового пространства

Каждый этап развития кинофонографии приносит существенные изменения в звукозрительное восприятие экранных событий, что влияет на развитие выразительных приемов киноязыка и воспитание культуры восприятия зрителей. Такие качественные изменения происходили, например, при переходе с моно на стереоформат. Характер этих форматных отличий можно почувствовать по одному примеру: в фильмах со звуком моно после активных экранных перемещений по неизвестному ландшафту было необходимо время от времени восстанавливать кадр общего плана, подтверждающий географию расположения героев, чтобы дать зрителю возможность сориентироваться в пространстве кадра. В случае со стереозвуком визуальной поддержкой можно полностью или частично поступиться — стереозвук дает все необходимые пространственные ориентиры привыкшему к такой эстетике зрителю.

Новые многоканальные звуковые технологии в кино призваны к созданию у зрителей уже *полного ощущения реальности* происходящего на экране и их чувственному вовлечению в кинематографическое действие, вплоть до «помещения» зрителя внутрь кинопространства, чтобы сделать его непосредственным участником, а не сторонним наблюдателем события, происходящего на экране.

Расширение собственно акустического пространства киноповествования по-новому позволяет работать со сверхкрупной визуальной деталью. Более глубокое значение приобретает 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. Вполне естественно, что такого рода удачные аудиовизуальные решения органично воплощаются в фильмах, жанр которых предполагает развитие сюжета в больших пространствах, или в которых сам звук имеет большое драматургическое значение, поэтому в качестве примеров стоит представить, прежде всего, картины, снятые в жанре фэнтези (в том числе научно-фантастические) и мюзиклы.

Среди первых фильмов, разрабатывавшихся уже на этапе сценария специально под формат Dolby Atmos с учетом его технологических и художественных возможностей, выделяется **«Гравитация»** (реж. А. Куарон, 2013). Картина Куарона стала первой, в которой фонограмма создана по принципу *абсолютного панорамирования*, заключающегося в постоянном передвижении всех источников звука по кинозалу в соответствии с их положением в пространстве. Этот научно-фантастический фильм с элементами хоррора и драмы об американских астронавтах, пытающихся выжить в открытом космосе после разрушения их космического челнока, заслуженно считается одним из лучших примеров использования возможностей иммерсивного звука для киноповествования, эстетического воплощения нарратива киноформы.

А. Куарон изначально задумывал фильм с иммерсивным звуком, обосновывая это так: «Географически фильм очень дословен: это означает, что если персонаж находится сзади вас, то звук должен доноситься сзади. <...> Поэтому Dolby Atmos — система, о которой я мечтал. Она дает идеальную разделенность компонентов и глубину ощущения»³¹⁸. Объектное

³¹⁸ Schreger C. The Second Coming of Sound // Film Comment. 1978. Vol.14. No.5. Pp. 34-37.

панорамирование каждого отдельного звука идеально подошло для реализации главной режиссерской задачи — создания у зрителя ощущения дезориентации в космическом пространстве.

Обычно в работе над картинами в этом жанре авторы должны соблюсти баланс между созданием физического эффекта присутствия и эмоциональным вовлечением зрителя в историю с помощью традиционных средств киноязыка. Имея в виду физический факт невозможности передачи звука в открытом космосе, создатели фильма отказались от синхронных шумов и поддерживающих звуковых эффектов. Для связи акустического и визуального восприятия в фонограмме были использованы реплики и звуки дыхания, которые персонажи слышат по радиосвязи; синхронные шумы воспринимаются как низкочастотные колебания корпуса скафандра при его соприкосновении с другими предметами; тональные сигналы электронных приборов. Тем не менее, многое из того, что производит в фильме впечатление реалистичного, имеет определенную меру *условности и далеко не всегда реалистично*. Например, реплики по радиосвязи внутри шлема не перемещаются в пространстве (т. к. звучат из одного громкоговорителя); персонажи фильма не могут слышать писков настраиваемых приборов; немотивированный фоновый «звук космоса» (ровный низкочастотный гул) не может быть звуком вакуумного пространства. Следовательно, общую стилистику звукового решения фильма «Гравитация» можно назвать *условно реалистичной* — то есть максимально достоверной для зрительского восприятия, но при этом содержащей дополнительные звуковые компоненты для эмоционального воздействия на него. Создателям фильма удалось найти баланс, как сформулировал Р.А. Казарян, между «правдоподобием и экспрессией», работающий на эстетическую выразительность кадра. При этом наиболее смелым решением стало панорамирование реплик, поскольку по многолетней традиции создания кинофонограмм реплики практически всегда панорамируются строго в центральный канал. Но такое новаторство в данном случае не стало лишь

эффектным «киноаттракционом», а было разработано и применено как способ достоверного погружения зрителя в экранную историю.

Прием абсолютного панорамирования применен в «Гравитации» и в отношении музыки. Композитор С. Прайс в одном из интервью сказал, что во время работы над финальным звучанием саундтрека не мог предвидеть реакцию зрителей. Он стремился достичь эффекта погружения зрителей в условно реалистичное пространство³¹⁹. Так новые технологические возможности «спровоцировали» создателей фильма на нарушение сложившихся канонов и традиций в звуковом решении, но, будучи хорошо продуманным, логически оправданным и отлично исполненным, это решение стало и новым словом в развитии художественного языка кинематографа.

Д. Сэндс (композитор фильмов «Годзилла», «Оз: великий и ужасный», «Бегущий в лабиринте» и многих других), как бы продолжая логику мысли Прайса, говорит о работе с музыкой в многоканальном формате: «... я думаю о том, как с помощью музыки *обернуть* зрителей. Конечно, я не отправляю в тыловые каналы ничего, что бы отвлекало, как гобой, к примеру, — если он будет слишком ярким и начнет конфликтовать с диалогами, то музыка перестает воздействовать на зрителя»³²⁰.

Творческий потенциал и выразительность «форматного» звука открыли новый этап освоения виртуальной кинореальности и повлияли на особенности художественного восприятия зрителем новейших произведений экранных искусств. Но что не менее важно, благодаря формату Dolby Atmos происходит важный поворот и в *эстетическом понимании* ряда явлений, связанных со звуком

³¹⁹ Bernstein P. Gravity' Composer Steven Price on Breaking New Ground to Score 'Fury'// IndieWire. URL: <http://www.indiewire.com/2014/10/gravity-composer-steven-price-on-breaking-new-ground-to-score-fury-69154>; The Sound of Gravity // SoundWorks Collection URL: <http://soundworkscollection.com/videos/gravity> (дата обращения 16.08.2020).

³²⁰ SoundWorks Collection: Mix Magazine Immersive Sound Conference. URL: <http://soundworkscollection.com/videos/Mix-Magazine-Immersive-Sound-Conference> (дата обращения 03.06.2020).

в кино: в частности, трансформируется понимание звуковых форм «*движения*» и «*состояния*». Так, звукоритмическая структура киноформы, традиционно анализировавшаяся в ракурсе *линейного* движения и остановки звука, теперь может рассматриваться в терминах *многовекторного пространственного* «перемещения» и «погружения». По-новому может быть поставлен вопрос о плановости звучания, поскольку теоретизирование в рамках привычного разграничения (акустического и семантического) крупного, среднего и общего планов звука уже не отражает полноту эстетического опыта, получаемого при просмотре фильмов в новейших звуковых форматах. Отдельного рассмотрения заслуживают такие эффекты, получаемые с помощью объемного звука, как *погружение* в звуковое пространство, а также *обнаружение* тонких пространственно-звуковых нюансов, неразличимых на слух в других звуковых форматах.

Так, в фильме «**Обливион**» (реж. Дж. Косински, 2013), действие которого происходит в не столь отдаленном будущем, есть эпизод, где главный герой Джек попадает на Землю, ставшей необитаемой после глобальной войны с некими инопланетными силами, и оказывается на месте, где много лет назад был стадион. О легендарном мировом чемпионате 2017 года напоминает надпись на высокой полуразрушенной стене за трибунами. Джек, находящийся пространственно в центре бывшего игрового поля, осматривается вокруг (круговая панорама) и в его памяти (по сценарию — стертой для выполнения секретного задания) начинает звучать мощный радостный гул толпы болельщиков, *как бы* окружающей его со всех сторон. При этом формат Dolby Atmos позволяет нам, зрителям, не просто почувствовать *через героя*, что он ощущает в данный момент, но *самим* на несколько мгновений окунуться в атмосферу *всемирного* спортивного праздника.

Таким образом, именно благодаря звуку *внешне-представленное* субъективное переживание героя становится внутренним *личным* ощущением зрителя, *эмоциональное со-переживание* дополняется (благодаря характеристикам звучания) *физически ощущаемым проживанием*, объединяющим в данный

момент киногероя и зрителя. При этом прием звукового *погружения* производит особенно сильное впечатление на контрасте с предыдущим и последующим динамическими эпизодами стремительного звукового *перемещения* в пространстве (полет Джека на Землю и последующий эпизод боевого столкновения с «падальщиками»).

В музыкальном фильме при создании объемного звукового пространства акцент переносится на восприятие именно музыкальной композиции. Однако и здесь существенным является аспект коллективного, *совместного* переживания большого музыкального *со-бытия*. Звуковое пространство здесь призвано не просто произвести *личное* впечатление на зрителя, оно играет существенную драматургическую роль в передаче смысла музыкального творчества как объединяющего и гармонизирующего *общечеловеческого* феномена. В этом смысле показательна работа звукорежиссеров по созданию иммерсивного звука в фильме «**Богемская рапсодия**» (реж. Б. Сингер, 2018). Картина посвящена творчеству легендарной британской рок-группы «Queen» и ее фронтмена Фредди Меркьюри, т. е. формально это традиционный поджанр музыкального фильма — мюзикл-биография³²¹. Сюжет охватывает период зарождения и становления группы от начала 1970-х вплоть до ее триумфального выступления на фестивале «Live Aid» в 1985 году. Сложность работы со звуком в этой картине состояла в необходимости повторить звучание хорошо знакомого слушателям голоса Меркьюри, сохранив впечатление о его уникальном тембре и особой энергетике. Исполнитель главной роли Рами Малек (получивший впоследствии «Оскар» за эту работу) практически идеально — внешне и энергетически — слился со своим прототипом, звукорежиссерам П. Месси и Дж. Уорхерсту предстояло решить довольно сложную задачу по созданию реалистического звучания голоса, который был бы одновременно голосом Меркьюри и голосом актера, органичным его актерской индивидуальности, чтобы не было звуковых перепадов между

³²¹ Исследователь киномюзикла М. Ханиш выделяет в его сюжете четыре основных драматургических клише: «мюзикл подмошников», «мюзикл Золушки», «мюзикл любви-ненависти» и «мюзикл-биография». — См.: Ханиш М. О песнях под дождем. М.: Радуга, 1984.

вокальными и речевыми фрагментами (этот микс голоса Рами-Фредди создавался уже на этапе пост-продакшн). При этом весь фильм не должен был фокусироваться лишь на голосе и персоне Меркьюри, а в целом по звуку драматургически быть интересным и захватывающим. Главная задача, которую ставили перед собой звукорежиссеры — перенести «культовый» звук «Queen» 1970-х – 1980-х годов на экран, но при этом создать особое ощущение присутствия зрителя в предкамерной реальности «здесь и сейчас». Благодаря очень трудоемкой и кропотливой работе звукорежиссеров эта цель была достигнута и оценена по достоинству (как зрителями, так и членами американской киноакадемии, присудившими «Богемской рапсодии» «Оскар» за лучший звук).

Особенно сильно этот эффект ощущается в кульминационном эпизоде фильма — выступлении группы на стадионе «Уэмбли» на знаменитом концерте «Live Aid», в котором принимали участие все самые известные исполнители того времени. Этот эпизод одновременно является примером отличия объемного звука в игровом кино даже от оригинальных концертных записей. По словам П. Месси, задача создания через звук эффекта присутствия на стадионе предполагала изменение восприятия каждого кадра. Например, во время концерта камера приближается к ударной установке Р. Тейлора, и на этом нужно было сделать акцент в звуке, сохраняя соответствие плановости. Интересно и описание Месси того, как технически выполнялась задача: «Изначально Джон и я говорили о желании получить акустический звук больших площадок, аудиторий и, конечно же, стадиона Уэмбли. И мы все же смогли получить чистые акустические записи на стадионе. Благодаря команде “Queen” и Джону, нам удалось расставить 22 микрофона вокруг стадиона 02 [Arena]. Под запись мы воспроизвели нужные песни через их усилитель. Далее Джон свел все эти записи, и я приступил к их

обработке в Dolby Atmos. Мы очень хотели добиться эффекта реалистичности, и успех сцен с “Live Aid” был достигнут именно благодаря записям со стадиона»³²².

Слова Месси подтверждает свидетельство второго звукорежиссера — Дж. Уорхерста: «Также нам нужен был качественный и сильный элемент толпы. Поэтому, когда мы снимали “Live Aid”, у нас было 600 человек, которых записывали по отдельности. Эти люди подпевали песни “Queen”, строка за строкой. Мы делали несколько дублей, чтобы наслоить один на другой... Получили записи десятков тысяч людей, которых мы также смогли добавить в фильм. Затем в Shepperton Studios была записана толпа поменьше, включая солирующие голоса. Мы скомбинировали эти записи так, чтобы, в любой точке съемки камеры, ощущалось присутствие толпы вокруг вас»³²³.

Эффект от проведенной звукорежиссерами работы в этом эпизоде впечатляет еще и потому, что акустические параметры звучания менялись на протяжении фильма по мере развития сюжета: авторы учитывали, что в начале карьеры, выступая в маленьких клубах, группа не могла звучать так же, как в момент своего творческого взлета во время концерта на стадионе, поэтому эффект объемного звука нарастает в фильме постепенно, по мере обретения группой профессионального мастерства. Реакция немногочисленной публики, которая просто симпатизировала молодым музыкантам в начале их деятельности, не могла и сравниться по тому накалу всеобщего воодушевления, доходящего до экстаза, многотысячной толпы, где каждый чувствовал себя частью *целого* в этот исторический для *каждого из них* момент на стадионе Уэмбли — и что может почувствовать любой зритель при просмотре в кинозале «Богемской рапсодии».

Еще одним эффектным примером применения возможностей многоканальных форматов может служить звуковое решение в фильме **«Чужой:**

³²² Как звукорежиссерам удалось воссоздать звучание группы «Queen» в фильме «Богемская рапсодия». URL: <https://say-hi.me/music/kak-zvukorezhisseram-udalos-vossozdat-zvuchanie-gruppy-queen-v-filme-bogemskaya-rapsodiya.html> (дата обращения 03.06.2020)

³²³ Там же.

Завет» (реж. Р. Скотт, 2017), в частности, воссоздание звучания пещеры на планете инженеров (в которой обитает убивший их андроид Дэвид). На экране — голые и влажные каменные стены, длинные пустые коридоры пещеры, в которых создаются реверберационные отклики с долгим диффузным затуханием, «расширяя» внутрикадровое пространство и погружая в него зрителя. Пространство звучит гулко и пугающе, но при этом обладает своеобразной эстетической красотой: особенно это чувствуется в сцене, где исследовательская разведгруппа впервые оказывается в пещере. Капли воды, падающие с потолка и синхронные шумы растворяются в акустической среде, заставляя зрителя застыть и прислушаться. Такой эффект обусловлен очень точным распределением отзвука и ранних отражений в пространстве кинозала от экрана до задней стены, а также звучанием из потолочных громкоговорителей, что было достигнуто точной настройкой ревербераторов и их локализацией в пространстве, а также использованием алгоритмических приборов обработки с длинными задержками и предзадержками.

Впрочем, исходя из вышеприведенных эффектных примеров, не следует думать, что объемный звук эстетически оправдан лишь в случае крупномасштабных экранных пространств (таких как космос или хотя бы стадион). Формат Dolby Atmos может быть эффективно применен и в более камерных жанрах — например, в южнокорейской драме **«Паразиты»** (реж. Пон Чжун Хо, 2019), поднимающей тему социального неравенства. В сюжете противопоставляется образ и условия жизни двух семей — бедных Кимов и богатых Паков. Помимо визуального, контраст выражен и в звуковом решении. Жилище бедной семьи Ким представляет собой полуподвальное тесное помещение, куда беспрепятственно проникают неблагозвучные шумы из внешнего пространства (соответственно, бедного района города). Эти шумы настолько назойливы и вездесущи (благодаря объемному звуку), что не дают зрителю ни на минуту забыть о социальном статусе Кимов: шум проезжающих рядом автомобилей, крики соседей и уличных торговцев, лай бродячих собак... В

огромном по площади дизайнерском особняке, окруженном прекрасным садом, богатых Паков, напротив, чрезвычайно тихо, не слышно даже фоновых шумов: птицы поют на дальнем расстоянии. Особенно сильный звуковой контраст, перерастающий в символическое значение, создается с помощью звуков дождя, который в «нижнем городе» (бедном районе) воспринимается, благодаря звуковому окружению, как наводнение, потоп, а в «пространстве богатых» дождик лишь слегка моросит, ассоциируясь не с угрозой, а скорее с приятной прохладой. Благодаря звуку Dolby Atmos зритель может практически ощутить себя внутри каждого из этих домов (социальных пространств) и почувствовать разницу в мироощущении представителей совершенно разных слоев общества.

В фильмах других жанров, например, в боевиках или триллерах, объемный звук используется, в основном, локально и преследует цель произвести впечатляющий звуковой эффект. Однако и в этих жанрах есть примеры, когда фонограмма является существенным элементом в развитии драматургии и раскрытии образа персонажа и фильма в целом. В боевике **«Малыш на драйве»** (реж. Э. Райт, 2017), несмотря на то, что фильм не относится к жанру музыкального фильма, музыка составляет не только основную часть саундтрека, но и является энергетической и ритмической основой внутрикадрового монтажа, и это не метафорическое выражение, а констатация производственного принципа: многие сцены фильма снимались на основе определенной музыкальной композиции, что стало самым ярким средством выразительности режиссерского стиля, прежде всего, визуально-пластического решения. Типичные для боевика эпизоды стремительных и захватывающих автомобильных погонь и жестоких перестрелок преступных группировок были заранее детально разработаны и решены иллюстративно по отношению к звучащему за кадром ритму музыкальной композиции: выстрелы, крики, удары, падения точно «укладываются» в ритмический рисунок.

Не менее музыкальны и бытовые сцены. Главный герой, юноша по кличке Малыш (в этой картине все персонажи носят не имена, а клички, *ник-неймы*, пока

участвуют в «смертельных играх»), лихо угоняющий автомобили и, благодаря этому таланту, незаменимый для преступной банды, промышляющей ограблениями, имеет еще одну страсть — он постоянно слушает в наушниках музыку на своих айподах (их у него множество — под разное настроение). Находясь за рулем автомобиля, он не может тронуться с места, пока не включит «драйвовую» музыкальную композицию. Он подпевает, изображает, подыгрывает мимикой и жестами своим любимым песням, изображая то певца, то гитариста, то скрпача. И дома, готовя завтрак для своего престарелого приемного глухонемого отца, Малыш не может остановиться: все его движения танцевальны, как будто это сцены из мюзикла. Но эта кажущаяся легкость и беспечность образа главного героя переходит на совсем иной драматургический уровень, когда становится известно, что непрерывно звучащая в его наушниках музыка помогает «перекрыть» постоянный изматывающий болезненный звон в ушах, имеющий вовсе не музыкальное, а медицинское название «тиннитус» — следствие детской травмы: в раннем детстве Малыш был участником страшной автокатастрофы, в которой погибли его отец и мать, бывшая певицей. Песня «I'm easy like Sunday morning», которую она пела, становится для Малыша музыкальным олицетворением свободы: несколько раз она прозвучит в фильме в те моменты, когда, казалось бы, герой расплатился по счетам с главарем банды и обрел свободу. Слова песни выражают его самые заветные мечты: «I wanna be high, So high, I wanna be free to know the things I do are right. I wanna be free Just me, Oh baby³²⁴...» («Я хочу оказаться высоко, так высоко! Я хочу быть свободным, чтобы знать, что мои поступки правильны. Я хочу быть свободным. Просто собой. О, детка...»). Но мечты Малыша, которые воплощаются во фразе «Только я, музыка и дорога» — разбиваются о страшную действительность, где ему предстоит уже не убегать по-детски в мир звуков, а принимать по-настоящему взрослые решения.

³²⁴ Здесь явна переключка с оригинальным названием фильма — «Baby Driver», которое взято из названия другой музыкальной композиции, но здесь активизирует внутренний драматический смысл этого оксюморона.

В образе главного героя, в диалогах персонажей, в сюжетном развитии фильма постоянно всплывает противопоставление пространств *игры* как вымышленного пространства (отсюда и клички, а не имена игроков — Малыш, Док, Бадди, Дарлинг, Псих, Безносый...) — и *реальности* (действительного пространства), в которой каждый из игроков имеет свое настоящее имя, свою печальную биографию, свои глубокие чувства. Для супругов Бадди и Дарлинг грабежи и погони — своего рода игра в Бонни и Клайда, но игра, которая закончится их *реальной* смертью. Для Малыша музыка, которая из спасительного заглушающего боль и шум средства стала его собственным пространством бытия, осознается как эскапистская игра, когда он понимает, что обстоятельства принуждают его взять ответственность за жизнь любимой девушки (которая единственная имеет настоящее имя — Дебора) и стать, наконец, из Малыша — Майлзом. В первой части фильма звуковое пространство кадра определялось сигналом (фонограммой) из наушников Малыша: в иммерсивной динамичной полифонии, например, первого эпизода автомобильной погони музыка заглушает все остальные реальные звуки предкамерного пространства — крики, выстрелы, полицейские сирены и т. п. В финальном эпизоде, когда Малыш, совсем потерявший слух во время перестрелки, едет в машине с Деборой к кажущейся такой близкой свободе, его голос реверберационно усилен и частотно понижен: Малыш как будто впервые, кроме музыки (в этот момент голосом его матери исполняется песня «I'm easy like Sunday morning»), услышал свой собственный настоящий *внутренний* голос, говорящий ему, наконец, как поступить правильно.

Из приведенных примеров видно, что тема влияния новейших технико-технологических возможностей звукорежиссуры на создание эстетической формы кинопроизведения, а также на восприятие кинозрителей, может стать перспективным направлением исследования для современной кинотеории. Уже сейчас становится ясным, что иммерсивный звук превосходит значение «звукового аттракциона» и приобретает эстетическую ценность только тогда, когда являются частью драматургии и целостного, продуманного

звукорительного образа. Этот образ рождается в результате творческой работы автора в системе координат своей эстетики над конкретным художественным произведением в контексте современной ему художественно-эстетической парадигмы.

В этом отношении интересно привести подход российского звукорежиссера (лауреата национальных кинематографических премий «Золотой орел» и «Ника») А.А. Худякова, высказанный им в контексте комментария перед показом фильма **«Grand канкан»** (2019)³²⁵. По словам звукорежиссера, у него были все технические возможности и творческие основания для использования объемного многоканального звука в фильме, сюжет которого основан на событиях, происходящих (в основном) в музыкальном театре. В картине много музыкальных эпизодов, действие происходит (а иногда стремительно перемещается) в многоплановом внутрикадровом пространстве (сцена, зрительный зал, многоуровневое пространство за сценой, внетеатральные локации и пр.), что оправдывает и даже предполагает использование возможностей многоканального звука. Тем не менее, звукорежиссер избирательно подошел к этим возможностям и использовал, в основном, «вертикальную» составляющую звукового пространства. Такой подход позволил создать вполне впечатляющий, объемный, но в то же время не довлеющий звук в фильме, дающий возможность проявиться не только эффектной музыкальной, но и сложным драматургическим линиям картины.

Несмотря на всю привлекательность возможностей современных технологий, становится ясным, что они далеко не всегда определяют художественную ценность аудиовизуального решения фильма. Высокая точность записи выстрелов и взрывов, удачно стилизованные голоса инопланетных существ, утомительно громкая фонограмма — еще не отличная звукорежиссура. Один из выдающихся звукорежиссеров Р. Том точно и образно выразился по

³²⁵ Предпоказ фильма «Grand канкан» (реж. М. Косырев-Нестеров, 2019) во ВГИКе состоялся 24 сентября 2019 г.

этому поводу: «Я считаю, что здесь проблема скорее эстетическая, чем техническая... Плохо озвученные фильмы нестерпимо громкие. Плохо озвученные фильмы не имеют запаса динамического диапазона. Они выглядят так же глупо, как если бы газета была напечатана одними заглавными буквами»³²⁶. Хорошо оркестрованная и записанная музыка имеет минимальную ценность, если она не интегрирована в структуру фильма. Кинокартине не всегда полезны перенасыщенные диалогами или звуковыми эффектами сцены, и в этом отношении и объемность звука не всегда работает на образ. Звукорежиссер, обладатель четырех премий «Оскар» за звук Б. Бимер, подчеркивая, что объемность звука перестает работать на образ, когда ее слишком много, кратко и точно выразил эту мысль: «...Люди в кинозале хотят слышать бомбу, но не быть внутри этой бомбы»³²⁷. Звук может произвести эффект даже *более реалистичного, чем в жизни*, присутствия в пространстве. Но будет ли этот эффект производить впечатление художественной правды, подлинного эстетического переживания? Новые технологии, созданные для того, чтобы максимально усилить эффект присутствия, сами по себе еще не гарантируют подлинности этого самого присутствия и даже могут его разрушить. Недаром в сфере аудиоисследований появилось такое понятие, как «экология звука».

Кинорежиссер А.Ф. Хван, рассуждая о специфике современного кинопространства, говорит даже о болезненности реакции зрителя, которого насильственно «вынимают» из художественного пространства и погружает в пространство «телесное». Ведь, по мнению режиссера, кинематограф создал у зрителя «восхитительный эффект» существования даже более подлинного, чем физическое, благодаря *единому* направлению зрительного и слухового внимания на экран, расположенный *перед* человеком. И когда он, как зритель, слышит звуки, неожиданно раздающиеся справа, слева или сзади, он испытывает досаду

³²⁶ Are Movies Getting Too Loud? by Randy Thom, C.A.S. URL: <http://www.filmsound.org/randythom/loud-movies.htm>

³²⁷ Бимер Б. «Смотреть кино мне хочется в последнюю очередь». URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/2286799/> (дата обращения 16.08. 2020).

от того, что его как бы «вернули» в пространство, где находится его «телесная оболочка»: «К сожалению, очень часто я испытываю подобный дискомфорт при просмотре фильмов, снабженных по последнему слову техники стерео- и/или окружающим звуком. И неважно уже, является ли то пространство, в которое я “опрокинут”, реальным или иллюзорным, в любом случае, оно – не то, в котором я хотел бы находиться»³²⁸.

Б. В. Венгеровский, вспоминая звукооператора Флянгольца, писал о его работе над «Тихим Доном»: «Несмотря на то что “Тихий Дон” был фильм монофонический, его эмоциональное воздействие, подлинный эффект присутствия достигались чисто художественными средствами, чего часто не хватает современным фильмам со стереозвуком, сделанным в системе “Долби”»³²⁹.

В то же время именно формат Dolby Atmos может стать тем эффективным инструментом, который привлечет большую часть зрителей в кинотеатры, поскольку объемный звук может дать такие впечатления, которых зритель при всем желании и технических возможностях самых дорогих домашних кинотеатров получить не сможет. Боб Бимер, рассуждая в 2013 году о перспективах нового для того времени формата, подчеркивает этот фактор: «Надеюсь, Atmos вернет аудиторию в кинотеатры за счет эффекта, который нельзя испытать дома. Это не только новый инструмент в руках творцов, но и экономически полезная для индустрии вещь»³³⁰.

Коммерческий успех, который может принести эффектная звуковая составляющая фильма, созданная при помощи многоканальных форматов, практически, неоспоримый факт. Однако не стоит забывать и о том, что

³²⁸ Хван А. Письмо // Искусство кино. 2002. №11. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2002/11/n11-article13>

³²⁹ Борис Венгеровский: «Просто надо подойти ближе других». Воспоминания звукорежиссера // Искусство кино. 2003. № 12. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2003/12/n12-article15>

³³⁰ Бимер Б. «Смотреть кино мне хочется в последнюю очередь». URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/2286799/>

«объемный звук» может быть и инструментом развития эстетической стороны кинотворчества, способствовать развитию киноязыка. Основанием для такого видения перспектив многоканального звука являются, например, созданные уже в XXI веке произведения таких выдающихся представителей авторского кинематографа как П.Гринуэй и Ж.-Л. Годар.

Так, для мультимедийного проекта Гринуэя **«Чемоданы Тульса Люпера»** (2003-2004), виртуозно использующего полиэкранное изображение, характерна и плановая, акустическая и динамическая полифония, зачастую применяемая в одном кадре. Например, голос одного человека, изображение которого может присутствовать в трех и более (до шестнадцати) разных ракурсах в виде отдельных кадров внутри (на фоне) общего кадра (прием «мизанабим»), также «размножается», распределяясь по разным звуковым каналам. При этом текст, произносимый таким персонажем, может звучать одновременно из разных каналов, или не совпадать по времени произнесения реплик, создавая своего рода эффект «канона» в исполнении одного голоса. Кроме того, для речевой составляющей фильмов Гринуэя, в частности, для «Чемоданов Тульса Люпера», характерен прием многократного повторения реплик персонажем, нередко с усиливающимся или варьирующимся реверберационным эффектом, что создает своеобразное «зависшее» во времени акустическое звуковое пространство. Дополнительный звуковой (и семантический) план создается и одновременно звучащей закадровой музыкой, которая разнообразна по жанрово-стилистическим и акустическим характеристикам. Совместно с авторским подходом к изображению и драматургии фильма, который, по словам самого режиссера, уже перестает быть феноменом традиционного кинематографа, но открывает пути к новому цифровому искусству XXI века, звук в творчестве Гринуэя становится частью этой новой художественной реальности. Как пишет Н.Б. Маньковская: «Фильм “Чемоданы Тульса Люпера” Гринуэя – выразительный пример кинематографической нон-классики. Это своего рода кредо цифрового кино,

прокладывающего мостик к виртуальной реальности в искусстве посредством мультимедийности и интерактивности»³³¹.

Подобные новации в обращении со звуковой сферой фильма характерны и для фильмов последних лет классика авторского кино – Ж.-Л. Годара. В картине **«Книга образа» («Образ и речь»)**, представленной на Каннском фестивале в 2018 году, изобразительный ряд составлен из ряда киноцитат. По словам режиссера, это даже не цитаты, а «археологические остатки»³³², и, видимо, поэтому они настолько сильно визуально искажены, особенно в цветовом, контрастном и фокусном отношении. Такой прием можно интерпретировать как «историческую утрату» подлинности, аутентичности или актуальности в современной действительности; как аберрацию памяти (характерно появление надписи «ЗЕМЛЯ» на кадре вовсе не из одноименного фильма А.П. Довженко, а из картины Б.В. Барнета «Аленка»); как явление кинообразов во снах и т. д. В этом же ключе можно понимать и прием работы со звуком (как закадровым, так и внутрикадровым), который, как правило, не совпадает с изображением или вовсе ему не соответствует. Как сказал сам Годар, одной из главных задач в этом фильме для него было – «развести изображение и звук»³³³ для того, чтобы создать *образ*.

Звук цитируемого фильма может появляться до, после или даже вместо изображения: например, в одном из эпизодов «цитирование» фильма С.М. Эйзенштейна **«Александр Невский»** осуществляется лишь благодаря нескольким узнаваемым звукам музыки С.С. Прокофьева к этой картине. В других эпизодах цитируемые кадры с говорящими персонажами могут «обеззвучиваться». Закадровая речь часто звучит на фоне черного кадра. Иноязычная по отношению к языку оригинала фильма (польская, русская,

³³¹ Маньковская Н.Б. Артхаусное кино – экзистенция в экзистенциализме // Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. М.: Прогресс-Традиция, 2012. С. 53.

³³² Годар Ж.-Л.: «Это не книга с картинками, это образ» // Сеанс. 2018. №6. URL: <https://seance.ru/articles/godard-le-livre-d-image/>

³³³ Годар Ж.-Л.: «Это не книга с картинками, это образ» // Сеанс. 2018. №6. URL: <https://seance.ru/articles/godard-le-livre-d-image/>

арабская и пр.) речь воспроизводится без перевода. Одним из самых заметных для слухового восприятия стал прием, который можно назвать *«звуковой вненаходимостью»*: закадровый авторский голос, непрерывно произносящий длинный текст (часто лишенный ясного смысла, скорее образно-поэтический, чем логический), одновременно постоянно перемещается по каналам звуковоспроизведения, мгновенно оказываясь то слева, то справа, то сзади зрителя, то ближе к нему, то существенно отдаляясь. Таким образом, голос автора как бы отделяется от него, преодолевая физическое соответствие «тело-голос», становясь голосом-фантомом. Более того, голос может «размножаться» и звучать одновременно из разных каналов, «окружая» зрителя, погружая его в свое «голосовое пространство».

Как видно из приведенных примеров, 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 опыта.

4.3. Взаимосвязи звуковых пространств кино с практикой *sound art* и современной кинотеорией

Значение звуковых пространств в современном кинематографе 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. В этом отношении остановимся на двух важнейших явлениях, одном — из сферы современного искусства, другом — из области современной кинотеории, по отношению к которым звуковые пространства кино занимают важное место как в практическом, так и в теоретическом плане. Речь идет о феноменологии и, главное, онтологии *sound art* и одном из значительных направлений *film studies* — так называемой «теории телесности кино».

Термин «*sound art*» вошел в искусствоведческий обиход в последнее десятилетие XX века, обозначив направление, занявшее значительное место в художественной практике западноевропейского и североамериканского искусства с середины прошлого столетия. Но до сих пор это словосочетание, буквально переводимое как «звуковое искусство», не получило удовлетворительного эквивалента в русском языке, подобно другим терминам, относящимся к актуальным течениям или явлениям в западном искусстве, и потому, как правило, используемым в англоязычном формате (например, «саунд-дизайн», «эмбиент» и др.). 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.

Более ста лет назад композитор Э. Сати представил публике так называемую «меблировочную музыку», построенную на «бесконечной» (теоретически) повторяемости короткой музыкальной фразы. Важно даже не то, что новаторство Сати было оценено далеко не сразу, став, однако, впоследствии концептуальной основой художественных поисков и разработок новых направлений музыкального искусства — от импрессионизма и конструктивизма до неоклассицизма и минимализма. Важнейший завет Сати заключался в словах: «В искусстве не должно быть никакого поклонения и рабства. В каждом своем новом произведении я намеренно сбиваю с толку своих последователей: и по форме, и по сути. Это, пожалуй, единственное средство для артиста, если он желает избежать превращения в главу школы, так сказать, классного надзирателя»³³⁴. Сати пытался вывести музыку из положения, требующего некой специально созданной, искусственной ситуации для ее серьезного слушания. Композитор предлагал ввести музыку в пространство ежедневного, естественного существования человека, его повседневной жизни — «меблировочная музыка» предназначалась для банков, бистро, контор, прихожих, кухонь...

Таким же приближением к *«пространству обыденности»* — и одновременно революционным поворотом в отношении к звуку — стало творчество итальянского футуриста Л. Руссоло. С 1913 года, с появлением его манифеста «Искусство шумов», начинается история развития «музыки шума»: «Давайте пролетим сквозь современный город, ослабив зрение и усилив слух, и мы различим струи жидкостей и газов в металлических трубах, ропот шумов, первобытно дышащих и пульсирующих, стук клапанов, движение поршней, рев механических пил, грохот трамваев по рельсам, щелчки кнутов, хлопанье флагов и шуршание занавесок. Мы воображаем падающие с грохотом железные шторы магазинчиков, хлопающие двери, шум и шарканье ног множества людей, разнообразие грохота от станций, железных дорог, литейных цехов, крутящихся колёс, печатных станков, электрических подстанций и подземок... Мы хотим

³³⁴ Сати Э., Ханон Ю. Воспоминания задним числом. СПб.: Центр Средней Музыки & Лики России, 2010. 682 с. С. 449.

приспособить и управлять этим огромным количеством шумов гармонически и ритмически»³³⁵. Но что это, как не описание *композиционно* оформленных звуковых ландшафтов, фонов, атмосфер, пространств, к которым постоянно обращается и современный кинематограф? Не отсюда ли прокладывается путь к эмбиенту 1970-х как выразительному концепту музыки, как и «эмбиентного видео» Б. Ино и Э. Уорхола (а позднее пространственно-медитативных саундтреков фильмов Дж. Джармуша и Д. Линча), как не того, что нужно слушать (смотреть), а того, в чем нужно *пребывать*?

Русские футуристы первых десятилетий XX века также оставили заметный след на этом этапе развития саунд-арта (впрочем, влияние их идей можно ощутить и в современном искусстве). Чувствуя себя представителями идейного авангарда искусства нового века, многие из них выступали с довольно резкими заявлениями, критикующими, прежде всего «рационально-плоскостную» ориентацию традиционных «отживающих» свой век искусств. Так, видный представитель музыкального авангарда А. Лурье в одной из своих опубликованных речей-манифестов высказывался довольно резко о принципиальной разнице в подходе к творчеству у представителей «старого» и «нового» искусства, актуализируя вопрос пространственности новых художественных форм: «Линейное искусство Запада, фатально замкнутое в пределах двух измерений, обречено на вечное пребывание на “поверхности”, ибо “разум” не в состоянии справиться и проконтролировать даже третьего измерения в “глубину”. В силу этого достижения современности в плане хотя бы одного лишь третьего измерения в *материалах* искусства и в *воплощении* кажутся безумием и абсурдом всем тем, кто воспринимает творческий акт в его “разумной”, “логической” конструктивности... Отсюда нападки на современную живопись, поскольку она перестает быть двухмерной и отделяется от поверхности холста, и отсюда же возникают нападки на современную музыку, преодолевающую текучую архитектонику линейных воплощений во времени

³³⁵ Руссоло Л. Искусство шумов. // URL: https://monoskop.org/images/c/c2/Russolo_Luigi_Искусство_шумов.pdf (дата обращения 16.08.2020).

(длительность и высота) и оперирующую с третьим измерением, направленным в “глубину” звуковых перспектив...”³³⁶ Можно заметить, что эпатажные, во многом сильно эмоционально окрашенные манифесты авангардистов порой содержат внутренние логические противоречия, в том числе в отношении «разума и чувства», однако во всех этих речах и текстах заметно главное: энергия прорыва в новые творческие измерения, новые *художественные пространства* — по крайней мере, в концептуально-идейном выражении.

В 1919 году инженер и музыкант Л.С. Термен изобретает один из первых электромузыкальных инструментов — терменвокс, в котором звук создавался в *трехмерном пространстве* (электромагнитном поле) при бесконтактном взаимодействии рук музыканта и антенн терменвокса (интересно, что изначально инструмент носил название «этеротон», т. е. «эфирный звук»). Звук, реагирующий на малейшие изменения движений кистей рук исполнителя, при этом имел характерный «космический» тембр, как бы символически предвосхищая открытия и новации XX века. Необычность звучания и художественный потенциал терменвокса обратили на себя внимание многих творческих деятелей того времени, что нашло отражение и в первых звуковых советских фильмах (а также и в гораздо более поздних, в том числе зарубежных): в картине «**Подруги**» (реж. Л. Арнштам, 1935) «иномирное» закадровое звучание «Интернационала» (бывшего тогда гимном Советского Союза и имевшего практически сакральное значение) на терменвоксе сопровождает весьма драматический эпизод прорыва бронепоезда, под взрывами бомб, сквозь вражескую территорию (сюжет эпизода относится к истории Гражданской войны в России). Именно благодаря такому своеобразному исполнению гимна пролетариата создавалось идеологически обусловленное (в то время), но не клишированное — как если бы «Интернационал» исполнялся в традиционной манере, например, мощным хором — смысловое звукозрительное экранное пространство.

³³⁶ Лурье А. Мы и Запад (Речь к юношам – артистам Кавказа). // Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908-1917). СПб.: Композитор, 2008. С. 225.

К предтечам современного саунд-арта следует отнести и А.М. Авраамова с его «Симфонией гудков» (1923), построенной на звуках *городского пространства* (машин, механизмов, заводских гудков...), «преображенных» в мелодии «Интернационала» и «Марсельезы». Примечательно, что композитор мыслил сделать *каждого жителя* города слушателем своей симфонии, т. е. расширить «слуховое пространство» до пространства города, фактически отождествить их. Важно также отметить усиливающуюся тенденцию синтеза звука и изображения (в частности, киноизображения, нашедшую выражение в творческих экспериментах Авраамова, совместно с изобретателем Е.А. Шолпо и режиссером-аниматором М.М. Цехановским), воплощавшего идею «графического звука» (или «рисованного звука») путем «рисования» музыки непосредственно на киноплёнке³³⁷. Независимо от русских изобретателей, подобные «звукоизобразительные» эксперименты на киноплёнке проводили на Западе художники В. Руттман, О. Фишингер, Р. Пфеннингер, В. Эггелинг, развивая направление абстрактной анимации на основе музыкальных композиций. Мысль художников логически шла от идеи *синтеза звука и изображения* в абстрактных двухмерных экранных образах ко все более полному раскрытию *пространственного потенциала* новых художественных форм. Например, фильм Фишингера «**Композиция в синем**» (1935) представлял собой цветную (раскрашенную вручную на плёнке) картину, где трехмерные геометрические объекты «танцевали» в пространстве экрана, как на сцене. Фишингер является и пионером области полиэкранного искусства: он считал, что зритель его абстрактных картин должен находиться в особой *видеосреде*, т. е. в особом пространстве восприятия. Позднее, эмигрировав из нацистской Германии в США, О. Фишингер участвовал в одном из первых опытов воплощения на экране фильма со стереозвучанием — «**Фантазии**» У. Диснея (1940). В этом довольно

³³⁷ См: Изволов Н.А. Из истории рисованного звука в СССР. // Киноведческие записки. 2001. №53. С. 290–296.

эклектичном, в том числе по набору музыкального материала, но в то же время «очень диснеевском» по визуальной эстетике фильме, над которым работали разные художники-аниматоры, Фишингер выделился именно своим *абстрактно-пространственным* подходом к визуализации музыки Баха³³⁸ (музыку иллюстрирует на экране пространство неба с облаками, на фоне которого появляются движущиеся в музыкальном ритме геометрические «абрисы» инструментов оркестра).

Обусловленные контекстом своего времени, «абстрактное», «индустриальное» и «конструктивистское» влияния на развитие «искусства звука» впоследствии дополнялись введением в композицию и других пространственных звучаний (прежде всего бытовых), заимствованиями (прямыми и идейно-концептуальными) из других видов искусств и даже науки (например, математики, архитектуры в творчестве Я. Ксенакиса). В 1958 году на Всемирной выставке в Брюсселе композитор Э. Варез представил звуковую инсталляцию в виде павильона, напоминавшего по форме арфу, где было размещено 425 громкоговорителей, через которые передавалась его «Электронная поэма», основанная на математических принципах моделирования музыки. Ф.-П. Анри примерно в эти же годы экспериментировал с превращением в музыку звуков, записанных на киноплёнку, сближая, таким образом, экранное и звуковое искусства.

Наиболее радикальным случаем обращения музыкального звука в свою противоположность стало творчество Дж. Кейджа: его известный перформанс 1952 года «4'33» — своего рода музыкальный «Чёрный квадрат», означавший конец (тупик) понимания музыки как звуково проявленной формы. В течение 4 минут и 33 секунд музыкант на сцене «исполнял» тишину, таким образом, основной составляющей этой трехчастной композиции становились звуки, производимые публикой или шум, доносящийся извне.

³³⁸ Вследствие творческих разногласий Фишингера с руководством студии его имя было удалено из титров «Фантазии», но его идеи явно прослеживаются в художественном решении описываемого эпизода фильма.

Заметим, что 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. Даже в таких экстремальных по отношению к музыкальной феноменологии творческих проектах Дж. Кейджа сохраняется понятие *формы* (как внутренней структуры и временного ограничения композиции) и *пространства* (в отношении места представления и оппозиции «исполнитель-слушатель»).

Слияние саунд-арта с пластическими и пространственными искусствами можно видеть, например, в творчестве братьев Бернара и Ф. Баше, Ж. Тэнгли и других саунд-художников, которые, начиная с середины XX века, занимались созданием «звуковых скульптур», в том числе «музыкальных инструментов», например, из консервных банок и деревянных колесиков, где звук производился с помощью потока воды, бьющей по элементам этой скульптуры под разными углами и с разной скоростью. Вариантом «звуковой скульптуры» можно считать так называемую цветовизуальную музыку, которая предполагает проецирование на экран различных цветовых оттенков при исполнении музыкальных тем.

Дальнейшее развитие звукопространственных отношений находит выражение в таких явлениях, как *саунд-инсталляция* («бесконечные» музыкальные композиции Ла М. Янга в его *личном жилом пространстве* — «Доме мечты»; «Электрические прогулки» К. Кубиш, превращающие в звуки электромагнитные поля *городского пространства*, передаваемые в наушники) и *саунд-скейн* — звуковое окружение, передающее атмосферу определенных мест (чаще всего, городских и природных локаций), в том числе с электронной обработкой звучания. В конце 1960-х Р. Шейфер, введший в теорию и практику звукозаписи понятие «звуковой ландшафт», основывает и возглавляет в канадском Университете Саймона Фрейзера «World Soundscape Project» исследовательскую группу, занимавшуюся изучением и документацией звуковых пространств. В частности, известна работа этой группы по записи уникальных

звуковых ландшафтов пяти деревень в различных странах — Швеции, Германии, Италии, Франции и Шотландии, получившая название «Five Village Soundscapes». Работа группы Шейфера актуализировала не только понятие «звуковой экологии», но и повлияла на развитие звукорежиссуры, в которой стало уделяться более пристальное внимание уникальности звуковых фонов и ландшафтов, используемых в разработке звукового решения и создании фонограммы фильма, учитывая расширение технических возможностей звукозаписи, позволявших воплощать на экране более тонкую нюансировку и дискретность элементов звукового пространства.

Саунд-арт в своих звуковых изысканиях обращался не только к внешнему, но и ко внутреннему пространству человека, причем не только в духовно-метафорическом, но и в буквальном смысле этого слова. Известны опыты работы саунд-арт-музыкантов со звуками собственного тела — точнее, попытки зафиксировать и творчески обработать звучание физиологических процессов, происходящих в человеческом организме (так называемая биомузыка): в 1965 году Э. Лусьер написал «Музыку для исполнителя соло», где альфа-волны мозга, зафиксированные с помощью специального аппарата, управляли звучанием ударных инструментов. Позднее был создан электрокардиофон — музыкальный инструмент, использующий сердечные волны для генерирования звуков. Саунд-художники постоянно обращались не только к *проявлениям*, но к различным способам *взаимодействия* звука с внешними и внутренними пространствами, в которых физически и ментально существует человек.

Отношения звуковых пространств в современном кинематографе и саунд-арте представляют собой перспективную область, как в творческом плане, так и в искусствоведческом дискурсе. 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. В контексте нашей темы особенно важно то, что большое количество теоретиков в области саунд-арта подчеркивают *звукозрительную и пространственно ориентированную* природу этого искусства. Так, немецкий музыковед Хельга де ла Мотте-Хабер придерживается позиции, согласно которой саунд-арт (Klangkunst) предназначен в равной степени для слуха и для зрения³³⁹. Художник и исследователь саунд-арта Брендон ЛаБелль идет еще дальше в своих рассуждениях и утверждает зримость саунд-арта как необходимое проявление звука в различных пространственных отношениях. В этом смысле Брендон говорит об активизации звукопространственных отношений как принципиальной установке практики саунд-арта: «Я считаю, что относительное состояние звука может быть прослежено в формах пространственности, поскольку звук и пространство имеют динамические отношения. Это, без сомнения, лежит в самой основе практики саунд-арта – активизация существующей связи между звуком и пространством³⁴⁰.

Все произведения саунд-арта так или иначе представлены в пространстве — будь это звуковая скульптура, инсталляция, перформанс и т. п. Слушатель вовлекается *«вовнутрь»* звукового события не просто как пассивный реципиент, но как участник *со-бытия*, пребывающий в определенном звукопространстве, проживающий, ощущающий и осознающий в нем по-новому и самого себя. Саунд-арт, как правило, оставляет за скобками регулярность временных ритмов и актуализирует модус пространственного восприятия как «пребывания-в», а не «движения-через». Слушатель-зритель как бы зависает во времени, тем самым имея возможность более глубокого и продленного, акцентированного художником вслушивания в звуки окружающего мира или созданного авторского пространства, и через этот новый опыт — открытия новых смыслов в *своем* внутреннем мире, а иногда и *переосмысливания* своего прошлого опыта.

³³⁹ De la Motte-Haber H. Klangkunst. Tönende Objekte und Klingende Räume. Laaber, 1999.

³⁴⁰ LaBelle B. Background Noise: Perspectives on Sound Art. New-York, London: Continuum, 2006. P.ix.

В этом отношении можно привести пример представленной в Нью-Йорке в 2015 г. звуковой инсталляции гонконгского саунд-артиста С. Янга «Ноктюрн», название которой приобретает трагический характер в контексте сюжета видеоряда. На экране перед Янгом показывались в беззвучном режиме документальные ночные съемки бомбардировок американских военных в Ираке во время войны в Персидском заливе. Этот скомпилированный видеоряд Янг в течение 6 часов (!) озвучивал с помощью подручного инструментария (барабан, вентилятор, сухие листья, чипсы, газовый баллончик, электробритва и т. п.), предельно сосредоточенно, не снимая наушников, вглядываясь в экранные события. При этом все звуки извлекались с особой тщательностью, с использованием мелкой моторики пальцев, в том числе при игре на барабане. При этом новом озвучивании привычные по новостным репортажам (и потому во многом утратившие свой трагический смысл) кадры военных действий воспринимаются как нечто вновь, *по-другому* увиденное.

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 звуковых форматов.

И здесь уже сам кинематограф становится плодотворной почвой для продуцирования и развития новых идей в искусствоведческом дискурсе. В частности, свойство объемного звука фильма буквально обволакивать зрителя звучанием и погружать его в звуковое 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 исследованиях не только возникают новые идеи и концепты, но и получают современное прочтение, переосмысливаясь в новых художественных реалиях, давние теории, например, кинофеноменология³⁴¹, разрабатывавшаяся с эпохи немого кино и известная по текстам, в частности, французских кинотеоретиков 1910-1920-х гг. и работам философа М. Мерло-Понти³⁴².

Как отмечают Т. Эльзессер и М. Хагенер, «в последние 80 лет в исследованиях кино (как и в культурологии вообще) феноменологико-реалистические модели то брали верх над конструктивистско-формалистическими идеями, то уступали им»³⁴³. Импульс для «телесной» теории кино во многом дала феноменологическая эстетика, в частности концепция восприятия Мерло-Понти, экстраполированная им и на кинематограф: «Мое восприятие... не является суммой визуальных, тактильных, слуховых данных; я воспринимаю нераздельно всем моим существом, схватываю уникальную структуру вещи, уникальный способ бытия, одновременно обращающийся ко всем моим чувствам»³⁴⁴.

³⁴¹ Феноменологическое направление кинотеории развивают такие исследователи как Вивиан Собчак, Стивен Шавиро, Лора Маркс, Линда Уильямс.

³⁴² Мерло-Понти М. Кино и новая психология // Киноведческие записки. 1992. №16. С.13–22; Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: «Ювента», «Наука», 1999; Ямпольский М.Б. Мерло-Понти и кинотеория // Киноведческие записки. 1992. № 16. С. 23–29; Из истории французской киномысли. Немое кино. 1911-1933 / Сост. и перевод М. Ямпольского. М.: Искусство, 1988; Ямпольский М.Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. М.: НИИ Киноискусства, Центральный музей кино, Международная киношкола, 1993.

³⁴³ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. С. 258.

³⁴⁴ Мерло-Понти М. Кино и новая психология (перевод М. Б. Ямпольского) // Киноведческие записки. 1992. №16. С. 15.

Современная исследовательница кинематографа В. Собчак развивает концепцию Мерло-Понти, практически вторя ему: «...любой фильм мы не воспринимаем только глазами. Мы смотрим, понимаем и чувствуем фильмы всем нашим телесным существом, опираясь на историю и плотское знание нашего окультуренного сенсориума»³⁴⁵.

О тенденции «разворота» визуальных искусств к «новой телесности» пишет философ и искусствовед Н.А. Хренов, отмечая, что оптическая система видения в них «уступает место более ранним системам восприятия, сохраняющим тактильно-осязательные уровни»³⁴⁶. М. Маклюэн утверждает несомненную, неразрывную связь звукового и тактильного пространств: «Аудиопространство и пространство тактильное неотделимы друг от друга. В пространстве, создаваемом этими чувствами – каждым из чувств и каждой конфигурацией чувств создается уникальная форма пространства – фигура и фон находятся в состоянии динамического равновесия, оказывая давление друг на друга через интервал, разделяющий их. Интервалы, таким образом, оказываются резонантными, а не статичными. Резонанс является модусом акустического пространства; тактильность – пространством значимой ограничивающей линии, давления и интервала»³⁴⁷.

Методы теоретических исследований кинематографического звука последних десятилетий, по словам Т. Эльзессера и М. Хагенера, «можно отнести к парадигме феноменологического и чувственного воплощения кинематографического опыта»³⁴⁸. Авторы подчеркивают, что «ухо позволяет кинематографическому опыту глубоко проникать во внутреннее “я” зрителя (и

³⁴⁵ Sobchak V. What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh // Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture. Berkeley, Los Angeles (CA): University of California Press, 2004. 341 pp. P. 63.

³⁴⁶ Хренов Н.А. Изобразительная культура в ее традиционных формах в эпоху вторжения в культуру изображений, возможных на технологической основе: от оптических способов видения к тактильно-осязательной системе видения // Человек в информационном пространстве. Сборник научных статей. Ярославль: ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 2019. С.125.

³⁴⁷ Маклюэн М. Законы медиа // История философии. 2001. №8. С.129.

³⁴⁸ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. С. 258.

слушателя). Более того, 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»³⁴⁹.

Во многом теория «телесности» восприятия аудиовизуального контента основана на вполне «осязаемом» воздействии звуковой волны на органы чувств (*тело*) зрителя: например, о природном свойстве воздействия звука на тело, вплоть до внутренних органов, пишет в своем исследовании американский философ Дон Ид³⁵⁰. Развитие аудиотехнологий, применяемых в кинопроизводстве, позволили звуку еще более плотно приблизиться к зрителю, буквально обволакивая его со всех сторон. Таким образом, 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, была поставлена под сомнение, если даже не под удар практикой создания фильмов в многоканальных звуковых форматах и теоретическими изысканиями в этой области. Произошли радикальные изменения в пространственной организации кинематографического опыта. Ранее восприятие фильма было сосредоточено на изображении, демонстрируемом *перед* зрителем, соответственно, слух зрителя был также направлен вперед, по направлению 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

³⁴⁹ Там же. С. 259.

³⁵⁰ Ihde D. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. Albany: State University of New York Press, 2007.

совершенно нового типа. Звук фильма стал многослойным и разнонаправленным, в структуру фонограммы вошли, кроме привычных акустических звуков (музыки, голоса и шумов), множество синтезированных звучаний (электронные шумы, сэмплы и пр.). 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 чувство, подобное потерянности, невесомости или свободного падения в пространстве, при этом «многие формальные параметры, способствовавшие стабилизации и ориентации зрителя в классическом кино, оказались подорваны, переформатированы или как минимум поставлены под сомнение»³⁵¹. В этом отношении стоит упомянуть не только «космические фильмы», буквально воплощающие «звуковую невесомость» (как, например, «Гравитация»), но и вполне «земные» фильмы более раннего периода, где «новая звуковая пространственность» воплощается на другом, по отношению к визуальности, смысловом уровне. Многие исследователи — такие как М. Шион или С. Жижек — неоднократно обращаются к творчеству Д. Линча в качестве примера значимых смещений звуковых смыслов в пространстве кинопроизведения. Линч как бы переворачивает традиционные иерархические отношения между звуком и изображением, создавая самозначимые «акустические призраки», своего рода «слуховые наваждения». В фильмах Линча, благодаря звуку, переворачиваются представления об обратимости отношений субъективного и объективного, активного и пассивного, живого и мертвого (эпизод в клубе «Силенсио» в «Малхолланд Драйв»).

Современный объемный звук способен создавать собственное «воображаемое» пространство, независимое от изображения, более того, современный звук обладает всеми признаками «материальности», звук может быть «плотен» и «пластичен», что придает изображению современного фильма новое «физическое» ощущение веса, плотности и масштаба: «При помощи звука

³⁵¹ Эльзессер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2018. С. 286.

мир материальных объектов обрушивается на нас довольно причудливым и неожиданным образом. Новая технологическая «вязкость», или «липучесть», позволяет звуку приклеиваться как к любой материальной основе, так и к любому семантическому материалу»³⁵². Таким образом, звуковые пространства, создаваемые в современном кинематографе, меняют представления о соотношении звука и изображения в фильме, одновременно обеспечивая новый эстетический опыт как основу для дальнейших теоретических изысканий в области новой художественной реальности.

³⁵² Там же. С. 293.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование особенностей звуковых проявлений в кинофильмах дает основание сделать обобщающий вывод о том, что кинематограф всегда взаимодействовал со звуковыми пространствами: от озвучивания объема кинозала в немом периоде – до создания виртуальных звуковых миров в кинофильмах последних лет. Наблюдавшееся на протяжении прошедшего столетия, и в особенности в последние его десятилетия интенсивное развитие технологий звукозаписи влекло значительные изменения в подходах к эстетике кинозвука, оказывало существенное влияние на разработку звуковых решений фильма. Создавая все более реалистичные и эффектные звуковые пространства, создатели кинофильмов как будто стремились на практике воплотить слова А. Базена о том, что киноискусство должно воссоздавать «совершенное подобие внешнего мира — в звуке, цвете и объеме»³⁵³.

В то же время опыт доказывает, 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 аспект предполагает выход теоретического анализа за рамки эстетической формы и внутренней семантической структуры конкретного кинопроизведения, соотнесение контекста времени создания и момента эстетической рецепции и теоретического анализа фильма, рассмотрение звуковых пространств в горизонтах

³⁵³ Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. С. 50.

культуры, с учетом терминологического расширения, смыслового умножения, усиления субъективного фактора в понимании слова «пространство».

Восприятие и интерпретация художественных особенностей фильма, в том числе его звуковой составляющей, усложняется с учетом национальных традиций (особенно ярко проявляющихся в музыкальной и речевой составляющей фонограммы), индивидуальных особенностей режиссерской стилистики, авторского языка. Звуковые пространства фильма, как и кинопроизведение в целом, могут рассматриваться, исходя из разных методологических предпосылок, в системе координат различных киноведческих, культурологических, философских направлений.

На материале ряда кинопроизведений было показано, что, независимо от их стилистических или жанровых особенностей, существует необходимость введения зрителя в пространство (или, по ходу действия, многочисленные пространства) фильма, в том числе в случае оригинального авторского высказывания с ослабленной нарративной доминантой или вовсе без нее. Введение в пространство художественного мира кинофильма происходит не только за счет визуального воплощения на экране конкретных локаций, определяемых сценарием, но и с помощью формирования многообразных звуковых проявлений предкамерного пространства (звуковые ландшафты, характерные для какой-либо местности звуковые акценты, своеобразие речи, особенности музыкального звучания). Было показано, что здесь во взаимодействие вступают акустические и семантические характеристики звука, которые звукорежиссер тщательно выверяет при разработке и создании концепции звукового решения и фонограммы фильма, подчиненных сверхзадаче соединения всех элементов аудио- и видеоряда в едином звукозрительном образе, отражающем, в свою очередь, эстетику и художественный язык автора-режиссера. В этом смысле авторский стиль может выражаться и в *осмысленном отказе*, при имеющихся возможностях, от пространственных звуковых характеристик, вплоть до полного обеззвучивания фильма или его эпизодов.

Исследование обобщенного звукового пространства (фоносферы) фильма как многоаспектного понятия структурировалось по главам согласно ракурсам его рассмотрения как акустической среды, семантической структуры и образно-символической системы. При этом область анализа в каждом из этих подходов включала такие устоявшиеся в кинотеории формообразующие понятия, как *диегетическое*, *недиегетическое* и *метадиегетическое* пространства фоносферы фильма. Кроме того, анализ звуковой феноменологии кинематографа разных периодов позволил ввести некоторые новые понятия, такие как *парадиегетический* звук (звук, расширяющий пространство звучания за пределы экранного диегезиса, в том числе в процессе кинопоказа в немым периоде), *интрадиегетическое* (звуковое пространство отдельной локации внутри общего диегетического пространства) и *субъективно-диегетическое* (приватное звуковое пространство персонажа внутри диегезиса) звуковые пространства. Вводимые термины, на наш взгляд, могут способствовать идентификации и введению в теоретический дискурс звуковых феноменов и приемов, до настоящего времени не получивших достаточного внимания в кинотеории, но отражающих актуальные тенденции или представляющих перспективные направления в звуковых решениях, а также в разработке драматургии фильмов. Также в этом контексте были подробно изложены возможности и приемы современной звукорежиссуры, позволяющие выстраивать сложные связи между этими звуковыми пространствами, раскрывать и умножать их смысловые уровни, в том числе за счет создания разнообразных по плановости многоканальных фонограмм, акцентированного внимания на определенных звуковых фактурах, имеющих приоритетное значение для формирования образа киноперсонажа и создания целостного звукозрительного образа фильма.

В работе неоднократно подчеркивалось, что на практике звукопространственные отношения не настолько разделены, как представляется в их теоретическом анализе. В своем аудиовизуальном временном осуществлении и процессуальном эстетическом восприятии звуковая сфера фильма является

сложной *динамичной* системой различных, в том числе пространственных взаимосвязей, многие из которых еще требуют своего теоретического осмысления. Более того, многие звуковые явления — как инновационные, связанные с развитием новейших технологий, так и уже имеющие свою историю применения в кино — пока даже не попали в поле киноведческого теоретизирования и требуют, для начала, *распознавания, описания и определения*, что в ряде случаев и было предпринято в представленной работе. Так, был выделен и описан как отдельный значимый прием звукового решения фильма феномен, для которого был предложен термин «*условно мотивированный звук*» (звук, *изображенный* в кадре и полноценно озвученный за кадром). На примерах фильмов различных жанров было показано, как применение условно мотивированного звука позволяет обогатить смысловое значение изображения в кадре (вплоть до метафоризации и символизации звуковой семантики), усилить эффект зрительской эмпатии и эмоционально-интеллектуальное воздействие на зрителя, выразить важные концепты авторской эстетики, в том числе с использованием интертекстуальных связей элементов аудиовизуальной структуры эпизода.

В контексте динамического и смыслового взаимодействия между звуковыми пространствами фильма было выделено *субъективно-диегетическое* пространство, обозначающее прием создания субъективного акустически-смыслового пространства киноперсонажа *внутри* звукового диегезиса за счет *физического* отграничения (визуально отраженного на экране) от общего пространства внутрикадрового звучания *личного* звукового (слышимого только персонажем и зрителем) пространства: в качестве наглядных примеров были приведены фильмы, где персонажи осуществляли такой «уход» в субъективно-диегетическое пространство с помощью надевания наушников, однако, с большой долей уверенности можно говорить и о том, что в кинофильмах существуют и другие способы ухода персонажей в «субдиегезис», что может стать предметом дальнейших исследований.

Выделение субъективно-диегетического пространства в качестве отдельного понятия было призвано подчеркнуть разницу в понимании его как *физически* отделенного звукового пространства персонажа и в этом смысле скорее как пространства *личного, частного*, а не субъективно-ментального, что уже относится к понятию звукового *метадиегезиса*, чему были посвящены следующие разделы данной работы.

Метадиегетическое пространство создается на другом уровне кинематографического повествования, помогающем зрителю *по-иному* раскрыть для себя драматическую ситуацию через возможность проникнуть во внутренний — чувственный и ментальный — мир персонажа, почувствовать его в измененном (естественным или искусственным образом), по сравнению с обыденным, состоянии сознания, и через это понять внутреннюю мотивацию его последующих действий в экранной реальности, разобраться в подоплеке или причинах наблюдаемой драматической ситуации, и тем самым, возможно, изменить свое отношение к персонажу или усилить интерес к дальнейшему сюжетному развитию.

Для воплощения метадиегетического звукового пространства требуются специальные приемы звукорежиссуры, чтобы не только разграничить пространства диегезиса и метадиегезиса, но и передать зрителю смысловые нюансы внутреннего состояния персонажа. В этом отношении особое внимание было уделено таким приемам обработки звука, как пространственные (реверберация), частотная, динамическая и др., проанализирована роль характеристик звучания музыки, шумов, звуковых ландшафтов и голоса для передачи особых (вплоть до экзистенциальных) состояний сознания персонажа. Также отмечена тенденция к размыванию границ диегезиса и метадиегезиса, наблюдающаяся в кинематографе последних десятилетий.

На основании анализа структуры звукового пространства было представлено исследование фонограммы фильма в разных ракурсах:

акустическом, семантическом и образно-символическом. Данное исследование показало, что фонограмма фильма может быть рассмотрена как полисемантическая и многофункциональная форма; лежащие в основе аудиовизуального пространства акустические характеристики способствуют проявлению чувственно-эмоциональных ощущений у зрителей, получаемых благодаря воздействию акустики внутрикадрового пространства, и становятся важным условием для более глубокого понимания семантики и эстетического переживания кинообраза. Динамические, мелодико-гармонические и стилистические взаимосвязи звуковых элементов акустического пространства «одушевляют» и образуют гармоничное единство звучащей материи фильма, дающее возможность зрителю получить художественно убедительную модель пространства-времени, в условиях которого разворачиваются экранные события.

Семантическая структура звукового пространства фильма организуется в сложном взаимодействии непосредственно выраженных, планово акцентированных, контекстуальных, подтекстовых и интертекстуальных смыслов всех элементов фонограммы: речи, музыки, синхронных шумов, фонов, звуковых эффектов. Для теоретической интерпретации и понимания семантики сложно организованного звукового пространства фильма, особенно в авторском кино, необходим более глубокий подход к пониманию каждого элемента фонограммы и, в то же время, способность синтеза этих смыслов в восприятии целостного художественного аудиовизуального образа. На этом уровне разработки и воплощения звукового пространства значительно повышаются требования к пониманию звукорежиссером общих эстетических принципов режиссера при выполнении конкретных творческих задач, знания им семантики заимствованных звуковых (чаще всего музыкальных) фактур, понимания культурных традиций определенного региона, психологии слухового восприятия и учета целого ряда других факторов, неизбежно возникающих в живом творческом процессе. Таким образом, работа звукорежиссера заключается не просто в выборе подходящих звуковых фактур, их обработке, нюансировке,

нахождении нужного акустического и стилистического баланса, динамического взаимодействия в общем аудиовизуальном пространстве, но и воплощении режиссерской эстетики, его художественного мира в уникальном аудиовизуальном образе.

Ракурс рассмотрения звукового пространства фильма как *образно-символической системы* предполагает не просто выход на высокий культурно-художественный уровень теоретической интерпретации, но и учет влияния субъективного фактора в анализе, причем субъективность относится и к авторскому миру создателя кинопроизведения, и к личности интерпретатора. В этом смысле результаты исследования звукового пространства фильма могут быть достаточно убедительными в границах определенной теоретической системы и категориального аппарата (например, структурализма, психоанализа, феноменологии и пр.). В предпринятом исследовании были применены подходы герменевтической эстетики, предполагающие, помимо анализа художественных особенностей кинотекста, выход за его формальные границы в авторский мир и культурно-исторический контекст времени создания произведения, с возвращением к нему на новом уровне понимания.

Можно констатировать, что в итоге исследования была достигнута поставленная *цель*: концептуализация специфики кинематографического звукового пространства в культурно-историческом, технологическом и художественно-эстетическом аспектах была выражена в понятии *динамической трехуровневой модели звуковой фоносферы фильма, состоящей 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. В свою очередь, каждое из этих пространств может иметь свою внутреннюю градацию (субъективно-диегетическое, интрадиегетическое и пр.), что представляет область дальнейших исследований.

На примере кинопроизведений разных жанрово-стилистических направлений и разных периодов развития киноязыка было доказано, что важнейшим основанием для понимания и создания теоретической модели кинопроизведения является анализ акустических, семантических и образно-символических особенностей его звуковой сферы. Превалирование во временном развертывании действия картины реалистической акустики и семантики пространства позволяет трактовать фоносферу в парадигме репрезентации физической реальности. Авторский кинематограф характеризуется, как правило, субъективным отношением к звуку, что выражается в нереалистичном или парадоксальном звучании по отношению к визуальному ряду; присутствием смысловой многослойности и звуковой символики, интертекстуальных звуковых связей и т.п. Художественная практика последнего десятилетия обозначает тенденцию к вовлечению зрителя в пространство кинодействия через средство объемного (иммерсивного) звука, к созданию виртуальных миров, воспринимаемых зрителем в полноте чувственного (полисенсорного) *реалистичного* переживания, и в этом смысле стираются границы между визуально (объективно) и авторски (субъективно) - детерминированным звуком.

Очевидно, что воплощение новых тенденций в разработках кинематографических звуковых пространств невозможно без освоения современных аудиотехнологий, а также без создания условий для адекватного восприятия зрителем этих новаций в соответствующих по техническим характеристикам просмотровых залах. Несомненно, роль звуковых технологий в развитии современного кинематографа нельзя недооценивать, что и было продемонстрировано на ряде примеров в настоящем исследовании. Однако, в данной работе была прослежена и тенденция *взаимозависимости* технологических и художественно-эстетических параметров в разработке звуковых решений кинофильмов. Было показано, что не только уровень развития технико-технологических возможностей звукорежиссуры оказывает влияние на развитие киноязыка в звуковом отношении, но и культурный контекст времени,

художественные реалии и зрительские ожидания стимулируют технический прогресс в области звуковых технологий. В настоящее время наблюдается процесс возрастания востребованности аудиторией синестетического и интерактивного эстетического опыта, который может обеспечить кинематограф цифровой эпохи, использующий свои возможности мультисенсорного, прежде всего звукозрительного, воздействия на зрителя. Все больше исследователей приходят к убеждению, что кинематограф уже не может быть сведен к визуальному началу (концепция окулоцентризма), - на первый план выходит опыт кинозрителя во всей полноте чувственного и интеллектуального переживания фильма. Эти изменения в подходах к природе взаимоотношений кино и зрителя интенсифицирует теоретические исследования, в частности, новейшие феноменологические изыскания (теория телесности) в киноведении, а также стимулируют междисциплинарную и межкультурную коммуникацию исследователей.

При всем разнообразии методологических подходов к звуковым пространствам в кино, современный этап развития кинофонографии, киноязыка, киноэстетики предполагает обращение к междисциплинарному подходу в подобных исследованиях. Звуковые пространства, создаваемые в современном кинематографе, меняют представления о соотношении звука и изображения в фильме, одновременно генерируя новый эстетический опыт как основу для дальнейших теоретических изысканий в области новой художественной реальности. Здесь видится большое пространство для потенциальных разнонаправленных исследований, задействующих теоретический инструментарий не только искусствоведения, но и философии, культурологии, психологии и других гуманитарных дисциплин. Например, возрастает актуальность исследований воздействия новых акустических феноменов (объемного звука) на психофизиологию восприятия зрителей; взаимодействия пространственных особенностей фонограммы фильма с визуальным рядом; особенностей создания музыкальной партитуры для фильма с многоканальным

звук; роли и значения пространственных возможностей кинозвука в формировании художественно-эстетического образа фильма и пр.

Помимо междисциплинарного подхода в теоретико-методологическом аспекте, необходимо рассматривать звуковые пространства кино в контексте актуальных художественных практик, смежных искусств, в частности, sound-art. И дело здесь не только в стремлении не отстать от современного художественного процесса, но и в понимании общего «духа времени», тенденций развития искусства, отражающего состояние сознания современного человека, его внутренние духовные запросы.

С другой стороны, имеющиеся технологические возможности формирования аудиовизуального пространства фильма могут нести в себе и негативные тенденции: в частности, теоретиками и практиками кино уже отмечается опасность увлечения техническими средствами в ущерб художественному качеству кинопроизведения. Развитие технологий вызывает и более существенную озабоченность возможной утратой ценности уникального проявления личности в создании и восприятии искусства. В то же время, технический прогресс, развитие цифровых технологий бессмысленно отрицать или игнорировать: таким образом, проблема сводится к необходимости нахождения оптимального баланса «технического» и «человеческого», в частности, в применении новейших технологий при создании аудиовизуального пространства фильма.

Более ста лет назад один из первых теоретиков киноискусства, немецкий психолог Х. Мюнстерберг писал, что каждый фильм «рассказывает нам человеческую историю, преодолевая формы внешнего мира и приспособлявая события к формам внутреннего мира»³⁵⁴. Несмотря на колоссальный технологический прогресс в кинематографе, предоставивший возможность создания самых фантастических внешних и внутренних, в том числе звуковых,

³⁵⁴ Мюнстерберг Г. Фотопьееса: Психологическое исследование (главы из книги) // Киноведческие записки. 2001. № 48. С. 272.

миров в кинофильмах, важнейшей причиной, привлекающей зрителей в кинозалы, остается возможность глубокого чувственного переживания киноистории, которая разворачивается в постоянном взаимодействии внешнего пространства человеческого *существования* и внутреннего мира его экзистенциального *бытия*, а звуки этих пространств — увлекающие, обволакивающие, возносящие в космос и опрокидывающие в бездны, проникающие в потаенные уголки души и открывающие бескрайние дали — могут подарить чувственно незабываемый, а для кого-то и жизненно важный опыт эстетического инобытия.

СПИСОК ТЕРМИНОВ

акустика (греч. ακουστικός — «слуховой»): Наука, изучающая объективные физические свойства и закономерности звука в условиях его воспроизведения и восприятия.

акусметр (греч. ακούσει — «слышать», фр. être — «быть»): Термин, введенный в киноведческий обиход теоретиком и композитором Мишелем Шионом. В контексте фильма означает «голос без лица», говорящего персонажа без видимого тела в кадре.

акцент (лат. accentus — «ударение») — здесь: Выделение в фонограмме кинофильма звука, звуковых сочетаний или фактур за счет усиления динамики, изменения тембральных или частотных характеристик звука, продления времени звучания, применения других приемов технической обработки звука.

аудиовидение (англ. audio-vision): Термин, используемый в работах теоретика и композитора Мишеля Шиона. Означает эффект взаимовлияющих изменений слуховых и зрительных ощущений при восприятии аудиовизуального объекта (звукового кинофильма). (См: *Chion M. Audio-Vision: Sound on Screen*. N.Y.: Columbia University Press, 1994.)

аудиовизуальный (звукозрительный) контрапункт (нем. Kontrapunkt, от лат. punctus (punctum) contra punctum, букв. — «точка против точки») — здесь: Прием в звуковом решении фильма, выражающийся в одновременном сочетании двух и более самостоятельных, как правило, контрастных по производимому эмоциональному эффекту (в раздельном восприятии) звуковых и визуальных линий (объектов) в кинокадре (эпизоде). В отечественную кинотеорию термин введен в 1928 г. С.М. Эйзенштейном. (См.: *Эйзенштейн С.М. Будущее звуковой фильмы. Заявка // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 315–316.*)

бинауральный эффект (лат. *bini* — два, пара; *auris* — ухо): Эффект, обусловленный физиологической возможностью человека определять направление на источник звука. Бинауральность возникает из-за того, что уши расположены на некотором удалении друг от друга и под разными углами к источнику звука, следовательно звук приходит к ним с разной интенсивностью и временной задержкой, что делает звуковое восприятие объёмным.

гармония (греч. *ἁρμονία* — «связь, порядок; строй, лад; слаженность, соразмерность, стройность») — здесь: Категория, отражающая художественное единство звукозрительного образа, согласованность элементов формы и содержания аудиовизуального произведения (фильма).

диегезис (греч. *διηγήσις* — повествование): В современной гуманитарной науке понимается как один из повествовательных уровней произведения, ограниченный пространственно-временным континуумом произведения, то есть совокупностью сюжета, вымышленного пространства, спецификой характеров и обстоятельств. В киноведении понятие диегезиса разрабатывалось в рамках киносемологии, в частности, в работах Кристиана Метца. (См.: Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме // Структура фильма: Сб. статей. М.: Радуга, 1984).

диегетический и недиегетический звук: Звук, принадлежащий или, соответственно, не принадлежащий пространству диегезиса фильма (см. Диегезис). Совокупность диегетических звуковых элементов, источники которых подразумеваются или заявлены в пространстве диегезиса, образующая диегетическое звуковое пространство фильма. Недиегетический звук образует звуковое пространство, не имеющее непосредственного отношения к диегезису и является отражением авторской (режиссерской) концепции кинопроизведения.

дилэй (англ. *delay* — «задержка»): Звуковой эффект, имитирующий затухающие повторы исходного сигнала. Эффект реализуется добавлением к исходному сигналу его копии или нескольких копий, задержанных по времени.

динамика (греч. δύναμις — «сила, мощь») — здесь: организация и изменение громкости и плотности звучания фонограммы фильма.

звуковой ландшафт (англ. soundscape): Совокупность звуковых элементов, присущих определенной окружающей среде. Термин введен канадским композитором и исследователем Реймондом Шафером в книге «Новый звуковой ландшафт» (Schafer R. M. The new soundscape. BMI Canada, 1969). В контексте кино 3. л. — совокупность элементов фонограммы, объединенных общей звуковой драматургией и имеющих внутреннее развитие.

звуковой эффект (англ. sound effect) — здесь: Искусственно созданный (синтезированный) или технически обработанный звук, применяемый для усиления художественных или смысловых особенностей, выделения элементов фильмического пространства.

иммерсивный звук (англ. immerse — «погружение») — здесь: Общее название многоканального эффекта воспроизведения имитируемой среды с заданными акустическими свойствами, изменяющего естественную акустику помещения до требуемого звучания. Вызывает у зрителей полную иллюзию пребывания внутри пространства.

интервал (лат. intervallum — «промежуток, расстояние»): В музыке — одновременное или последовательное соотношение двух музыкальных звуков по их высоте. Музыкальные интервалы играют важную роль в выстраивании гармонической и семантической структуры фонограммы фильма (см. Риторика музыкальная).

интертекстуальность (лат. inter — «между», textus — «ткань; сплетение, связь, сочетание»): Термин, введенный в контекст культурологии и искусствоведения структуралистом Юлией Кристевой в 1967 г., также отсылающий к теории диалогизма М.М. Бахтина. Означает наличие связей между различными текстами, что позволяет им взаимодействовать, прежде всего в виде

явных или скрытых ссылок. В кинематографе интертекстуальность прослеживается, в частности, в аудиовизуальном цитировании в кинофильмах.

интонация (лат. *intonatio* — «настройка на тон»): В музыке — многозначный термин, трактуемый в разных отношениях: от техники вокального исполнения (в средневековом богослужебном пении) до эстетического принципа. Интонация и связанное с ней интонирование подробно исследованы музыковедом Б. В. Асафьевым, давшим определение музыки как «искусства интонируемого смысла». (См.: Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971). В кинофильме при создании художественного образа важное значение имеют интонационные особенности речи или пения персонажа, а также инструментального музыкального исполнительства.

интрадиегетическое звуковое пространство (лат. *intra* — «внутри»): Звуковое пространство отдельной локации внутри общего диегетического пространства (например, звуковые пространства различных помещений внутри городской среды как общего звукового пространства).

кинофонография (греч. *κίνημα* — «движение», *φωνή* — «звук», *γράφω* — писать): Направление исследований, посвященных изучению истории, теории и технологии звукорежиссуры в кинематографе.

конкретная музыка (фр. *musique concrète*): Разновидность электронной музыки, появление которой связывается с экспериментами в области звукозаписи инженера-акустика Пьера Шеффера. В качестве звукового материала используются звуки музыкального и немзыкального происхождения, записываемые на звуковом носителе и подвергающиеся технической обработке. В связи с особенностями конкретной музыки Шеффером был введен термин «акусматическая музыка» (фр. *musique acousmatique*), означающий, что ее источник скрыт от слушателя, поскольку такая музыка хранится на электронных носителях информации и может воспроизводиться без непосредственного участия человека-исполнителя. Конкретная музыка применяется в качестве элемента

звукового решения в фильмах разных жанров, часто — в хоррорах, триллерах и т.п.

лейтмотив (нем. *Leitmotiv* — «ведущий мотив»): Музыка: музыкальная тема, характеризующая персонажа оперы, балета или выражающая (в конвенционально принимаемой аудиторией интерпретации) определенные образы и смыслы музыкального произведения. Лейтмотивы широко применяются в музыкальной партитуре фильма. Характеризуются узнаваемостью при ассоциации с визуальным образом и повторяемостью в динамическом развитии сюжета. Лейтмотив в кинофильме может быть редуцирован до лейттембра или лейтзвука.

метадиегезис (др-греч. *Μετά* — «после, следующее, за, через», *διήγησις* — повествование): Уровень киноповествования в фильме, отражающий субъективные переживания и состояния персонажа.

метадиегетическое звуковое пространство: Совокупность звуковых элементов, характеризующих определенные внутренние (субъективные) состояния, эмоциональные переживания или психические процессы персонажа (см. Метадиегезис).

мизанабим (фр. *mise en abyme* — букв. «помещение в бездну»): Рекурсивный прием, известный как «сон во сне», «рассказ в рассказе», «картина в картине» и т. д. В кинематографе мизанабим встречается как воплощение «фильма в фильме», «экрана в экране», в частности, как прием аудиовизуального цитирования.

микширование (*син. сведение*; англ. *mixing* — «смешение»): Одна из финальных стадий создания из отдельных ранее записанных треков финальной фонограммы фильма под смонтированное изображение. В процессе микширования производится необходимая частотная и динамическая обработка, прорабатываются баланс, локализация, панорамирование.

минимализм (Minimal Art, ABC Art): Художественное направление, возникшее в художественной культуре США в 1950–1960-х гг. и актуализировавшее «очищенные» от смысловых наслоений (символики, метафоричности и т.п.) приемы художественной выразительности: простые геометрические формы, монохромность, повторяемость элементарных структур и т.п. Музыкальный минимализм в виде композиций с повторяющимися краткими звуковыми структурами (паттернами) нашел широкое применение в звуковом оформлении кинофильмов.

мокьюментари (mockumentary; англ. to mock — «высмеивать», «подделывать» + documentary — «документальный»): Словообразование, обозначающее жанр игрового кино, в котором используются приемы псевдодокументальной съемки: имитации, фальсификации или мистификации реальности, замаскированной под документ.

мотивированный звук (лат. moveo — «двигаю»): Звук, появление которого в кадре обосновано условиями предкамерного пространства и сюжетного развития. В случае отсутствия объективных (сюжетно и пространственно обусловленных) причин и условий своего появления в кадре звук может быть назван *немотивированным*.

монофония (греч. monos — «один», φωνή — «звук»): Одноканальная запись и воспроизведение звука, без возможности его локализации и панорамирования. М. была практически единственным форматом передачи и воспроизведения звука до 1960-х гг.

нарратив (англ. narrative — «повествовательный»): В кинематографе: изложение сюжетной истории (повествование) на экране средствами киноязыка.

онирический (онейрический) фильм (греч. oneiro — «сон, сновидение»): Термин, обозначающий кинопроизведения, использующие принципы сновидений: включение снов в сюжетно-композиционную линию, применение в

аудиовизуальных решениях приемов для вызывания сновидческих ощущений у зрителя и т. п. Сновидения являются важной областью метадиегезиса фильма и предполагают особое аудиовизуальное решение по отношению к диегетическому звуку. Особым случаем является фильм, целиком снятый как сновидение (например, «Сны» реж. Акиры Куросавы).

панорама (панорамирование) звука (англ. pan, panning): Один из методов, применяемых при сведении фонограммы с целью создания иллюзии перемещения источника звука в плоскости экрана или зрительному залу во время просмотра. В зависимости от формата записи и воспроизведения фонограммы и наличия необходимого количества громкоговорителей, установленных в зрительном зале, может быть получен эффект с большей или меньшей иллюзией. Часто помогает максимально приблизить звучание конкретной сцены к физической реальности.

парадигетический звук (от греч. παρά — «возле, около, помимо»): Звук, расширяющий пространство фильма за пределы экранного диегезиса; на этапе немого периода развития - дополняющий «воображаемый» звук экрана за счет звучания музыки, шумов и речи комментаторов, а также реакции зрителей (обусловленной обстоятельствами конкретного киносеанса) в процессе кинопоказа.

плановость звуковая: Распределение звучания по крупности (общий, средний, крупный планы, деталь). Может пониматься как в акустическом, так и в семантическом контексте.

полисенсорность (греч. πολυ-, лат. sensus — «восприятие, чувство, ощущение») — здесь: Одновременное задействование нескольких органов чувств в процессе эстетического восприятия кинофильма. Термин актуализируется, с одной стороны, в связи с «теорией телесности» в современной кинофеноменологии, с другой стороны, в контексте развития 4D, 5D («XD») - кино, создающего иллюзию полисенсорного воздействия киноизображения на зрителя.

полифония (греч. πολυ-, πολύς — «много», φωνή — «звук»): Склад многоголосной музыки, определяющийся функциональным равноправием отдельных голосов (мелодических линий) многоголосной фактуры. В звукорежиссуре применяется термин «полифоничная фонограмма», означающая совокупное множество звуковых линий.

рапидная съемка (фр. rapide — «быстрый»): ускоренная кино-, видеосъемка с частотой от 32 до 200 кадров в секунду. Используется для получения эффекта замедленного движения при проекции (воспроизведении) фильма со стандартной частотой кадров.

реверберация (англ. reverberation, позднелат. reverberatio — «отражение»): Звуковой эффект, имитирующий уменьшение интенсивности звука при его многократных отражениях от окружающих поверхностей, а также имитация данного эффекта с помощью специальных устройств или программ-ревербераторов.

риторика музыкальная (греч. ῥητορικὴ — «ораторское искусство»): Система музыкальных приемов, опирающихся на принципы искусства речи и отражающих внемusикальную семантику. Система музыкально-риторических фигур, имевших символическое значение, была распространена в культуре эпохи Возрождения и барокко. В кинематографе знание символики музыкально-риторических фигур часто используется режиссерами авторского кино (например, А.А. Тарковским) для создания полисемантических аудиовизуальных пространств в кинокартинах.

саунд-арт (англ. sound art — «звуковое искусство»): Направление в художественной практике западноевропейского и североамериканского искусства, получившее популярность с 1950-х гг. Представлено в таких звукопространственных формах, как саунд-инсталляция (звуковая композиция в пространстве) и саунд-скейп (звуковой ландшафт).

саунд-дизайн (англ. sound-design — «звуковой дизайн»): В кинематографе: вид творческой деятельности по моделированию звуковых пространств и созданию специальных звуковых эффектов.

семиозис (греч. σημείωσις — «обозначение»): Процесс функционирования и интерпретации знаков, порождения значения. В семиотике кино — интерпретация знаков, свойственных киноязыку. (См.: Metz Ch. Film Language. A Semiotics of the Cinema. University of Chicago Press, 1991.)

синхронность (др.-греч. σύν — «вместе», χρόνος — «время»)
/асинхронность — здесь: Совпадение/несовпадение звучания и соответствующего ему изображения в кадре по акустическим характеристикам, временной длительности и ритмичности. Асинхронность не следует смешивать с понятием аудиовизуального контрапункта как сознательного противопоставления звуковой и визуальной линий в кадре.

сонорика (лат. sonorous — «звонкий, звучный, шумный»): В музыке XX в. один из методов сочинения, основанный на оперировании темброкрасочными звучностями — сонорами. *Сонористика* — термин, введенный в 1960-х гг. польским музыковедом Юзефом Хоминьским. Для сонористической композиции характерны: тембр как основной выразительный фактор и особые типы фактурной организации (кластеры, звуковые пятна, россыпи, полосы, поля и пр.)

стереофония (греч. στερεός — «пространственный», φωνή — «звук»): Метод записи и воспроизведения звука, с помощью которого создаётся иллюзия «звуковой перспективы» за счёт использования бинаурального эффекта и одновременной передачи звуковой информации по двум и более независимым каналам.

субъективно-диегетическое звуковое пространство (лат. sub- «под»-): Приватное, физически выделенное, «огражденное» (например, с помощью наушников) от общего диегезиса звуковое пространство персонажа. В отличие от

метадиегетического пространства, не выражает особое внутреннее состояние персонажа или является лишь его косвенным проявлением.

тембр (фр. *timbre* — колокольчик, отличительный знак): Окраска (обертоновая) звука; одна из его специфических характеристик, наряду с высотой, громкостью и длительностью. По тембру отличают звуки одинаковой высоты и громкости, но исполненные на различных музыкальных инструментах, разными голосами, или же на одном инструменте, но разными способами. В кинематографе тембр музыкального инструмента (например, как лейтмотива), а также голоса персонажа имеет существенное значение в интерпретации семантики и интертекстуальных связей фильма. (См.: Назайкинский Е., Рагс Ю. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука // Применение акустических методов исследования в музыкознании. Сборник статей. М.: Музыка, 1964.)

тоногения (син. фоногения, фоногеничность, греч. *φωνή* — «звук», *γένος* — «род»): Термин, употреблявшийся в начальном периоде звукового кино по аналогии с термином «фотогения», введенным французским кинорежиссером, сценаристом и теоретиком кино Луи Деллюком. В условиях ограниченных по частотному и динамическому диапазонам возможностей звукозаписи конца 1920-х — начала 1930-х гг., звуки разделялись на тоногеничные, т. е. звучащие в фонограмме фильма благозвучно, без искажений, в основном, в среднем регистре (например, арфа, балалайка), и, соответственно, не тоногеничные (например, скрипка). Такой же подход применялся и к звучанию голосов актеров: нетоногеничными считались высокие и резкие по тембру голоса. С развитием звукозаписывающих технологий, в том числе технической обработки звука, понятие тоногеничности перешло в разряд эстетических категорий.

условно мотивированный звук: Звук (в том числе музыкальная тема), визуально отображенный или редуцированно воспроизведенный актером в кадре и одновременно полноценно воспроизведенный за кадром.

флешбэк (англ. flash — «вспышка, озарение», back — «назад»): Художественный приём, выражающийся в кратковременном прерывании последовательности киноповествования с целью показа прошлых событий (в том числе «звуковых воспоминаний»). **Флешфорвард** (англ. flash — «вспышка, озарение», forward — вперёд) — противоположный флешбэку приём сюжетного «заглядывания в будущее». Флешбэк и флешфорвард часто применяются в метадиегетическом пространстве фильма для отражения субъективных состояний персонажа.

фонограмма (греч. φωνή — «звук», γράμμα — «запись»): Совокупность звуковых сигналов, полученных в результате звукозаписи и сохраненных на звуковом носителе.

фоносфера (греч. φωνή — «звук», σφαῖρα — «мяч, шар»): Понятие, введенное в 1980-х гг. музыковедом М.Е. Тарakanовым. Фоносфера описывает звуковой фон Земли, слагаемый из музыкальной и речевой деятельности человека. (См.: Тараканов, М.Е. Звуковая среда современности // Из личных архивов профессоров Московской консерватории. Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Вып. 42. — М.: Московская консерватория, Редакционно-издательский отдел, 2002. С. 72-84.)

цейтраферная съёмка (нем. Zeitraffer, Zeit — «время», raffen — «собирать, группировать, уплотнять»): Разновидность покадровой замедленной съёмки, при которой временные интервалы между съёмкой кадров пленки строго равны между собой и задаются автоматически при помощи таймера.

эмбиент (англ. ambient — «окружающий»): Стил ь электронной «фоновой» музыки, основанный на модуляциях звукового тембра. Созданный в 1970-х гг. британским композитором Брайаном Ино, эмбиент нашел широкое применение в кинематографе благодаря способности создавать особую «окружающую» и «погружающую» в себя звуковую атмосферу киноэпизода.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аватинян, А. Мастер звукозаписи. – М.: Нестор-История, 2016. – 168 с.
2. Алдошина, И.А. Амбисоник – трехмерная система пространственного звука // «Шоу-Мастер». – 2005. – №3 (42). – Режим доступа: http://www.show-master.ru/categories/202ambisonik_trekhmernaya_sistema_prostranstvennogo_zvuka.html
3. Алдошина, И.А. Основы психоакустики. - Режим доступа: <https://booksee.org/book/485645>
4. Аносова, А. Опыт оживления мертвой буквы. К проблеме надписи в звуковом фильме // Киноведческие записки. - 2000. № 48. - С. 54-80.
5. Арнхейм, Р. Кино как искусство. – М.: Иностранная литература, 1960. – 356 с.
6. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
7. Базен, А. Что такое кино? Сборник статей / Андре Базен. – М.: Искусство, 1972. – 383 с.
8. Баландина, Н.П. Образы города и дома в киноискусстве: на материале отечественного и французского кино конца 50-х – 60-х годов: дис... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Баландина Наталья Петровна. - М., 2008. – 191 с.
9. Балаш, Б. Дух фильма. – М.: Государственное издательство «Художественная литература», 1935. – 138 с.
10. Балаш, Б. Искусство кино. – М.: Госкиноиздат, 1945. – 203 с.
11. Балаш, Б. Кино. Становление и сущность нового искусства/ Бела Балаш. – М.: Прогресс, 1968. – 328 с.
12. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.

- 13.Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советский писатель, 1963. – 363 с.
- 14.Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. - М.: Художественная литература, 1975. – 504 с. – С.234-407.
- 15.Башляр, Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Пер. с франц. Б.М. Скуратова. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998 (Французская философия XX века). – 268 с.
- 16.Башляр, Г. Избранное: Поэтика пространства. / Гастон Башляр. Пер. с фр. Н.В. Кислова, Г.В. Волкова, М.Ю. Михеев. – М.: РОССПЭН, 2004. – 376 с.
- 17.Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости / Предисл., сост., пер и прим. С.А. Ромашко. - М.: Медиум, 1996. – 240 с.
- 18.Бергман, И. Жестокий мир кино / Ингмар Бергман. – М.: Вагриус, 2006. – 464 с.
- 19.Бердяев, Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2-х тт. / Николай Бердяев. – М.: Искусство, ИЧП «Лига», 1994. – 2 т. – 510 с.
- 20.Березовчук, Л.Н. Об использовании зрелищных жанров режиссерами арт-хауса // Киноведческие записки. – 2009. – №92–93. – С.418–437.
- 21.Боб Бимер: «Смотреть кино мне хочется в последнюю очередь». - Режим доступа: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/2286799/>
- 22.Богданова, А.В. О киномузыке Альфреда Шнитке: художественные фильмы. – М.: МГИМ им. А.Г. Шнитке, 2015. – 150 с.
- 23.Борис Венгеровский: «Просто надо подойти ближе других». Воспоминания звукорежиссера. - Режим доступа: <https://old.kinoart.ru/archive/2003/12/n12-article15>
- 24.Брессон, Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. /пер. Н. Шапошниковой. – М.: Музей кино, 1994. – 56 с.

- 25.Булгакова, О.Л. Голос как культурный феномен / Оксана Булгакова – М.: Новое литературное обозрение, 2015. (Серия «Очерки визуальности»). – 568 с.
- 26.Булгакова, О.Л. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. / Оксана Булгакова. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – 320 с., ил.
- 27.Бунюэль о Бунюэле. Сборник: пер. с фр. / вст. ст. К. Долгова. – М.: Радуга, 1989. – 380 с.
- 28.Быков, В. Сотников // Василь Быков. Повести. Днепропетровск: Проминь, 1987. – 456 с.
- 29.Бычков, В.В. Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства / В.В. Бычков. – 2-е изд., перераб. и дополн. – М. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. (Российские Пропилеи). – 784 с.
- 30.Бычков, В.В., Маньковская, Н.Б. Виртуальная реальность как феномен современного искусства // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. – Вып.2. – М.: ИФ РАН, 2006. – 239 с.
- 31.Вайсфельд, И.В. Крушение и созидание. Статьи о зарубежном киноискусстве. М.: Искусство, 1964. – 158 с.
- 32.Васина-Гроссман, В.А. Заметки о музыкальной драматургии фильма // Вопросы киноискусства. Вып. 10. – М.: Наука, 1967. – С. 209–225.
- 33.Вевер А. Вариации на тему полифонической картины мира в творчестве Германа. // Киноведческие записки. - 2004. - № 69. Режим доступа: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/99/>
- 34.Вернадский, В.И. Философские мысли натуралиста. М.: Наука, 1988. – 520 с.
- 35.Вертов, Д. Статьи. Дневники. Замыслы. / Дзига Вертов / ред.-сост. С. Дробашенко. – М.: Искусство, 1966. – 320 с.
- 36.Виртуальное пространство культуры. Материалы научной конференции. 11–13 апреля 2000 г. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – 219 с. (Серия «Symposium», вып.3) – Режим доступа: <http://anthropology.ru/ru/edition/virtualnoe-prostranstvo-kultury>

37. Воскресенская, И.Н. Звуковое решение фильма / И.Н. Воскресенская. – М.: Искусство, 1984. – изд. 2-е. (Библиотека кинолюбителя). – 118 с.
38. Вюйермоз, Э. Музыка изображений // Из истории французской киномысли: Немое кино. 1911 – 1933. Сост. и перевод М. Ямпольского / Предисл. С. Юткевича. – М.: Искусство, 1988. – 317 с.
39. Гадамер, Х.-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – 368 с.
40. Гачев, Г.Д. Космо-Психо-Логос: Национальные образы мира / Георгий Гачев. – М.: Академический проект, 2007. – 510 с. (Технологии культуры)
41. Годар Ж-Л.: «Это не книга с картинками, это образ» // Сеанс. 2018. №6. Режим доступа: <https://seance.ru/articles/godard-le-livre-d-image/> Гладильщиков, Ю. Одиное плавание // Итоги. - 2000. - 5 июня. - № 23 (209). - Режим доступа: <http://www.itogi.ru/archive/2000/23/113549.html>
42. Города в кино. – М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2013. – 272 с.
43. Гран, А. Музыкальная работа в кино. – М.: Роскино, 1933. – 40 с.
44. Гребнев, А. Записки последнего сценариста. / Анатолий Гребнев. – М.: Алгоритм, 2000. – 364 с. (О времени и о себе)
45. Гуссерль, Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология: Введение в феноменологическую философию / Эдмунд Гуссерль. – СПб.: Владимир Даль, 2004. – 400 с.
46. Дворниченко, О.И. Гармония фильма. / О. Дворниченко. – М.: Искусство, 1981. – 200 с.
47. Делез, Ж. Кино. – М.: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. – 560 с.
48. Делёз, Ж. Складка, Лейбниц и барокко / Жиль Делёз. – Общ. ред. и послесл. В.А. Подороги. – М.: Логос, 1998. – 264 с.
49. Деникин, А.А. Звуковой дизайн в кинематографе и мультимедиа: Учебное пособие – М.: ГИТР, 2012. – 394 с.
50. Деникин, А.А. Модель диегетического анализа звука в экранных медиа // ЭНЖ «Медиамузыка». - 2013. - №2. – Режим доступа: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html

51. Евразийское пространство: Звук и слово. Международная конференция. 3-6 сентября 2000. Тезисы и материалы. М.: Композитор, 2000. – Режим доступа: <https://inslav.ru/publication/evraziyskoe-prostranstvo-zvuk-i-slovo-mezhdunarodnaya-konferenciya-3-6-sentyabrya-2000>
52. Егорова, Т.К. Вселенная Эдуарда Артемьева. – М.: Вагриус, 2006. – 255 с.
53. Егорова, Т.К. Музыка советского фильма: дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Егорова Татьяна Константиновна. – М., 1998. – 463 с.
54. Ефимова, Н.Н. Звук в эфире: Учебное пособие для вузов / Н.Н. Ефимова. – М.: Аспект Пресс, 2005. – 140 с.
55. Зайцева, Л.А. Экранный образ времени оттепели (60-80-е годы): монография. - М., СПб.: Нестор-История, 2017. – 344 с.
56. Закревский, Ю.А. Звуковой образ в фильме. – М.: Искусство, 1961. – 128 с.
57. Из истории французской киномысли: Немое кино. 1911-1933. / Сост. и перевод М. Ямпольского. – М.: Искусство, 1988. – 317 с.
58. Изволов, Н.А. Из истории рисованного звука в СССР // Киноведческие записки. 2001. №53. С.290–296.
59. Изволов, Н.А. Феномен кино. История и теория. – М.: ЭГСИ, 2001. – 320 с.
60. Иоффе, И.И. Музыка советского кино. Основы музыкальной драматургии. – Л.: ГМНИИ, 1938. – 284 с.
61. Иоффе, И.И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. – Л.: ГМНИИ, 1937. – 410 с.
62. История национальных кинематографий в СССР и перспективы развития кино государств–участников СНГ, стран Балтии и Грузии: Коллективная монография. – М.: Академический проект, 2018. – 771 с. (Технологии культуры).
63. Казарян, Р.А. Акустическое опосредование кадра // Киноведческие записки. - 1992. - №13. - С.21-25.
64. Казарян, Р.А. Звуковая перспектива // Киноведческие записки. - 1992. - №15. - С. 110–119.

65. Казарян, Р.А. Эстетика кинофонографии / Роланд Казарян. - М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. – 248 с
66. Как звукорежиссерам удалось воссоздать звучание группы Queen в фильме «Богемская рапсодия». - Режим доступа: <https://say-hi.me/music/kak-zvukorezhisseram-udalos-vozsozdat-zvuchanie-gruppy-queen-v-filme-bogemskaya-rapsodiya.html>
67. Калинина, Е. А. Музыка в творчестве Ингмара Бергмана: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Калинина Екатерина Андреевна. – М., 2010. – 245 с.
68. Кант, И. Критика чистого разума. – СПб.: ИКА «Тайм-аут», 1993. – 478 с.
69. Кейдж, Дж. Тишина. Лекции и статьи. / Джон Кейдж. - (Библиотека Московского концептуализма Германа Титова). – Вологда, 2012. – 383 с.
70. Киноведческие записки. - 1992. - № 15 (подборка «Звук в кино»). - С.80-182.
71. Киноведческие записки. - 1994. - № 21 (подборка «Кино и музыка»). – С.102-213.
72. Клейман, Н.И. Что почерпнуть у Эйзенштейна? // Искусство кино. - 2011. - №12. – Режим доступа: <https://old.kinoart.ru/archive/2011/12/n12-article5>
73. Клер, Р. Искусство звука. – Режим доступа: <http://seance.ru/n/37-38/flashback-depress/iskusstvo-zvuka>.
74. Клер, Р. Размышления о киноискусстве. Заметки к истории киноискусства с 1920 по 1950 гг. / Пер. с фр. Т.В. Ивановой. Вст. ст. С. Юткевича / Клер Рене. – М.: Искусство, 1958. – 232 с.
75. Козинцев, Г.М. Глубокий экран. О своей работе в кино и театре // Козинцев Г.М. Собрание сочинений в 5 тт. / Сост. В.Г. Козинцева, Я.Л. Бутовский; ред. кол.: С.А. Герасимов (гл. ред.), В.Е. Баскаков и др. – Л.: Искусство, 1982-1986. – Т.1. (1986). – 527 с.
76. Кононенко, Н.Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма. – М.: Прогресс-Традиция, 2011. – 288 с.

77. Корганов, Т.И., Фролов, И.Д. Кино и музыка: Музыка в драматургии фильма. / Т. Корганов, И. Фролов. – М.: Искусство, 1964. – 351 с.
- 78.Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. / З. Кракауэр. – М.: Искусство, 1974. – 424 с.
- 79.Культурология. XX век: энциклопедия / Гл. ред., сост. С.Я. Левит. – СПб.: Университетская книга, 1998. – Т.1. – 446 с.
- 80.Лефевр, А. Производство пространства. / Пер. с фр. И. Стаф. - М.: Strelka Press, 2015. – 432 с.
- 81.Лисса, З. Эстетика киномузыки / Зофья Лисса / пер. с нем. А.О. Зелениной и Д.Л. Каравкиной, ред. Пер. С.А. Маркус. – М.: Музыка, 1970. – 495 с.
- 82.Лондон, К. Музыка фильма. / Курт Лондон / пер. с нем. под ред. М. Черемухина. – М. – Л.: Искусство, 1937. – 208 с.
- 83.Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Итоги тысячелетнего развития: В 2-х книгах. Книга 1. / А.Ф. Лосев. – М.: Искусство, 1992. – 656 с.
- 84.Лотман, Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи, исследования, заметки. – СПб.: Искусство – СПб, 2000. – 704 с.
- 85.Лотман, Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. // Лотман Ю.М. – Таллин, Ээсти раамат, 1973. – 135 с.
- 86.Люмет, С. Как делается кино. / Пер. с англ. О.К. Рейзен // Искусство кино. 1998. - №11. - С. 121 – 139.
- 87.Маклюэн, М. Законы медиа. / Пер. с англ. и предисл. к публ. М.М. Кузнецова // История философии. - 2001. - № 8. - С. 125-162.
- 88.Маклюэн, М. Понимание медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В.Г. Николаева. – 2-е изд. - М.: Гиперборея, Кучково поле, 2007. – 462 с.
- 89.Малышев, В.С. Влияние шедевров мирового кино на творческое мировоззрение режиссера // Вестник ВГИК. - 2018. - № 4 (38). - С. 8-23.
- 90.Мамардашвили, М.К. Сознание и цивилизация. - СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – 288 с.

91. Маньковская, Н.Б. Артхаусное кино – экзистенция в экзистенциализме // Триалог. Живая эстетика и современная философия искусства. – М.: Прогресс – Традиция, 2012. – 840 с.
92. Маньковская, Н.Б. Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс. – 2-е изд., переработанное и дополненное. – М. – СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. (Серия «Российские Пропилеи») – 496 с.
93. Маньковская, Н.Б., Бычков, В.В. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации. – М.: ВГИК, 2011. – 208 с.
94. Мариевская, Н.Е. Время в кино. - М.: Прогресс-Традиция, 2015. – 336 с.
95. Мариевская, Н.Е. Художественное время кинематографического произведения: дис... доктора искусствоведения: 17.00.03 / Мариевская Наталья Евгеньевна. – М., 2014. – 329 с.
96. Мариевская, Н.Е. Утопическая модель паноптикума в художественном пространстве фильма // Человек. - 2017. - С.167-182.
97. Мерло-Понти, М. Кино и новая психология /пер. М. Б. Ямпольского // Киноведческие записки. – 1992. – №16. – С.13–22.
98. Мерло-Понти, М. Око и дух. / Пер. с фр., предисл. и коммент. А.В. Густыря. - М.: Искусство, 1992. – 63 с.
99. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия. / Морис Мерло-Понти / пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. – СПб.: «Ювента», «Наука», 1999. – 606 с.
100. Метц, К. Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. / Кристиан Метц / пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. – изд. 2-е. – СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. (Территория взгляда; вып.1) – 334 с.
101. Михалкович, В.И. Избранные российские киносы. / Валентин Михалкович. – М.: Аграф, 2006. – 320 с. – (Серия: «Кабинет визуальной антропологии»).
102. Михеева, Ю.В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х - 2010-х гг.): дис... доктора искусствоведения: 17.00.03 / Михеева Юлия Всеволодовна. - М., 2016. – 370 с.

103. Михеева, Ю.В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе / Ю. Михеева. – М.: ВГИК, 2016. – 241 с.
104. Моль, А. Теория информации и эстетическое восприятие. / Моль Абраам. / Пер. с фр. Б.А. Власюка, Ю.Ф. Кичатова и А.И. Теймана. – М.: Мир, 1966. – 352 с.
105. Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Советская Энциклопедия, 1990. – 672 с.
106. Мукаржовский, Я. К вопросу об эстетике кино // Ян Мукаржовский. Исследования по эстетике и теории искусства. Пер. с чешск. / сост. и коммент. Ю.М. Лотмана и О.М. Малевича. – М.: Искусство, 1994. – 606 с. – С.396-410.
107. Мюнстерберг, Г. Фотопье́са: Психологическое исследование (главы из книги) // Киноведческие записки. - 2001. - № 48. – С. 234-241.
108. Назайкинский, Е., Рагс, Ю. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука // Применение акустических методов исследования в музыкознании. Сборник статей. – М.: Музыка, 1964. – С.79-100.
109. Никитина, И.П. Пространство мира и пространство искусства. – М.: РГГУ, 2001. – 212 с.
110. Никитина, И.П. Тема художественного пространства в современной философии искусства // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Философия. - 2003. - С.83-91.
111. Никитина, И.П. Художественное пространство как категория современной эстетики // Вестник ВГИК. - 2013. - №16. - С.66-80.
112. Новая философская энциклопедия: в 4 т. – М.: Институт философии РАН, Национальный общественно-научный фонд. - Режим доступа: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH0194da6c4039902e5f864994?p>.
113. Новиков, В.Н. Кинематограф XXI века. Влияние виртуальных новаций. – М., СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2020. – 176 с.

114. Носина, В.Б. Символика музыки И.С. Баха. / В.Б. Носина. – М.: Классика-XXI, 2006. – 53 с. (Искусство интерпретации)
115. Ортега-и-Гассет, Х. О точке зрения в искусстве // Хосе Ортега-и-Гассет. Эстетика. Философия культуры. – М.: Искусство, 1991. – 586 с.
116. Перек, Ж. Человек, который спит. - Режим доступа: <https://itexts.net/avtor-zhorzh-perek/190311-chelovek-kotoryy-spit-zhorzh-perek/read/page-1.html>
117. Пирс, Ч. Логические основания теории знаков. // Чарльз Сандерс Пирс. Начала прагматизма. Том 2. Логические исследования теории знаков. – СПб: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – 352 с.
118. Платон. Государство // Платон. Собрание сочинений в 4-х тт. / Общ ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1994. – Т.3. – 654 с. – С. 79-420.
119. Платон. Тимей / Платон. Собрание сочинений в 4-х тт. / Общ ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи. - М.: Мысль, 1994. – Т.3. – 654 с. – С.421-500.
120. Плотникова, А.А. О символике свиста // Мир звучащий и молчащий: Семиотика звука и речи в традиционной культуре славян. – М.: Индрик, 1999. («Библиотека Института славяноведения РАН. 11») – 336 с. - С. 295–304.
121. Познин В.Ф. О некоторых особенностях восприятия экранного звука // ЭНЖ «Медиамузыка». - 2016. - №6. - Режим доступа: http://mediamusic-journal.com/Issues/6_6.html
122. 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
123. Познин, В.Ф. Художественное пространство и время в экранном хронотопе // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. - 2019. - № 1. С. 93-109.
124. Пондопуло, Г.К. Культура образца. Формирование культурных парадигм Востока и Запада. – М.: ВГИК, 2014. – 382 с.

125. Пондопуло, Г.К., Ростоцкая, М.А. Новые искусства и современная культура. Фотография и культура. – М.: ВГИК, 1997. – 232 с.
126. Попова-Эванс, Е.Д. Курс лекций по звукорежиссуре в кино. / Екатерина Попова-Эванс. – М.: ВГИК, 2017. – 291 с.
127. Пудовкин, В.И. Асинхронность как принцип звукового кино // Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3-х тт. Вступит. Статьи С. Герасимова и А. Грошева. – М.: Искусство, 1974. – Т.1. – 440 с. – С. 158-162.
128. Пудовкин, В.И. К вопросу звукового начала в фильме // Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3-х тт. Вступит. Статьи С. Герасимова и А. Грошева. – М.: Искусство, 1974. – Т.1. – 440 с. – С. 133-136.
129. Пудовкин, В.И. Роль звукового кино // Пудовкин В.И. Собрание сочинений. В 3-х тт. Вступит. Статьи С. Герасимова и А. Грошева. – М.: Искусство, 1974. – Т.1. – 440 с. – С. 155-157.
130. Разлогов, К.Э. Искусство экрана: от синематографа до интернета. – М.: РОССПЭН, 2010. – 287 с.
131. Разлогов, К.Э. От естественных языков к медиа: методологические и терминологические аспекты медиалогии // Ярославский педагогический вестник. 2019. С. 164-170.
132. Риккерт, Г. Науки о природе и науки о культуре. / Генрих Риккерт / Общ ред. и предисл. А.Ф. Зотова. Сост. А.П. Полякова, М.М. Беляева. – М.: Республика, 1993. – 413 с. (Мыслители XX века)
133. Ромм, М.И. Беседы о кино / Михаил Ромм. - М.: Искусство, 1964. – 366 с.
134. Румянцев, С.Ю. Книга тишины: Звуковой образ города. / С.Ю. Румянцев, Гос. ин-т искусствознания. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. – 246 с.
135. Русинова, Е.А. Голос в метадиегетическом пространстве кинофильма // Вестник ВГИК. - 2017. - № 3(33). - С. 46-59.
136. Русинова, Е.А. Звук в кинофильме как знак и художественный символ // Вестник ВГИК. - 2018. № 3 (37). - С. 19-33.
137. Русинова, Е.А. Звук рисует пространство. // Киноведческие записки. – 2005. – № 70. – С. 237–248.

138. Русинова, Е.А. Звук физического и духовного пространств в фильме «Сталкер» Андрея Тарковского // Вестник славянских культур. - 2017. - № 46. - С. 207-216.
139. Русинова, Е.А. Звуковое пространство города как отражение «духа времени» и внутреннего мира киногероя // Вестник ВГИК. - 2019. - №1 (39). - С.15-26.
140. Русинова, Е.А. Звуковой мир отчужденного киноперсонажа // Вестник ВГИК. - 2019. - №2 (40). - С.64-78.
141. Русинова, Е.А. Звуковые пространства в кино: искусство vs технологии // Художественная культура. - 2019. - №3 (Т. 2). - С. 144-159. - Режим доступа: <http://artculturestudies.sias.ru/2019-3-tom-2-30/>
142. Русинова, Е.А. Значение звука в создании внутреннего мира киноперсонажа (на примере фильма Л. Шепитько «Восхождение») // Вестник славянских культур. - 2019. - №52. - С.243-250.
143. Русинова, Е.А. Значение новых технологий звукозаписи в создании эстетического пространства кинофильма // Вестник КемГУКИ. - 2017. - № 41/2. - С.138-144.
144. Русинова, Е.А. Идеи С.М. Эйзенштейна в контексте современного киноискусства. Звукозрительный контрапункт // Вестник ВГИК. - 2019. - №3 (41). - С.10-16.
145. Русинова, Е.А. Идеи С.М. Эйзенштейна в контексте современного киноискусства. Стереokino и стереозвук // Вестник ВГИК. - 2019. - №4 (42). - С. 25-33.
146. Русинова, Е.А. Музыка в метадиегетическом пространстве кинофильма // Вестник ВГИК. - 2017. - № 2(32). - С. 80-89.
147. Русинова, Е.А. О дубляже зарубежных картин // Вестник ВГИК. - 2009. - № 1. - С. 134-142.
148. 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»). – 8 Глава. - С. 77-94.
149. 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.
150. Русинова, Е.А. Способы аудиального и визуального разграничения диегезиса и метадиегезиса в кинопроизведении // Вестник ВГИК. - 2017. - № 1 (31). - С. 20-26.
151. Русинова, Е.А. Условно мотивированная музыка в структуре полисемантического кинообраза // Артикульт. - 2019. - №3 (35). - С.91-96.
152. 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.
153. 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.
154. Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908-1917) / Авт.-сост. И.С. Воробьев. – СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2008. – 256 с.
155. Руссоло, Л. Искусство шумов. - Режим доступа: https://monoskop.org/images/c/c2/Russolo_Luigi_Искусство_шумов.pdf
156. 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.
157. Сати, Э., Ханон, Ю. Воспоминания задним числом. / Эрик Сати, Юрий Ханон. – СПб.: Центр Средней Музыки & Лики России, 2010. – 680 с.

158. Свирида, И.И. Культура и пространство: аспекты изучения. // Культура и пространство. Славянский мир. - М.: Логос, 2004. – Режим доступа: <https://inslav.ru/publication/kultura-i-prostranstvo-slavyanskiy-mir-m-2004>
159. Свирида, И.И. Метаморфозы в пространстве культуры. – М.: Индрик, 2009. – 464 с.
160. Соколов, В.С. Киноведение как наука / В.С. Соколов. – М.: «Канон+», РООИ «Реабилитация», 2010. – 416 с.
161. Строеение фильма: Сб. статей. / Сост. К.Э. Разлогов. – М.: Радуга, 1984. – 279 с.
162. Ступин, С.С. Искусство и пределы человеческого. Опыт экзистенциального искусствознания. – М. – СПб: Центр гуманитарных инициатив, 2020. – 256 с.
163. Тараканов, М.Е. Звуковая среда современности // Из личных архивов профессоров Московской консерватории. Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Вып. 42. – М.: Московская консерватория, Редакционно-издательский отдел, 2002. – 139 с.
164. Тараканова, Е.М. Фоносфера – сфера музыки, слова и звука. – М.: ГИИ, 2020. – 120 с.
165. Тарковский, А.А. Уроки кинорежиссуры. – М.: ВИППК, 1992. – 92 с.
166. Топоров, В.Н. Пространство и текст // Текст. Семантика и структура. - М.: Наука, 1983. - С.227-284. - Режим доступа: <https://inslav.ru/publication/tekst-semantic-i-struktura-m-1983>
167. Тюлин, Ю.Н. Учение о гармонии. 3-е изд., испр. и доп. – М.: Музыка, 1966. – 223 с.
168. Уваров, С.А. Музыкальный мир Александра Сокурова. / Сергей Уваров. – М.: Издательский дом «Классика- XXI», 2011. – 160 с.
169. Филиппов, С. Фильм как сновидение // Киноведческие записки. - 1999. - №41. - С.243-260.
170. Философия. Энциклопедический словарь / Под ред. А.А. Ивина. – М.: Гардарики, 2004. – 1072 с.

171. Флоренский, П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях // Флоренский П.А. История и философия искусства. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. - М.: Мысль, 2000. (Серия: Философское наследие. Т.131). – 446 с. – С. 79-421.
172. Флоренский, П.А. Обратная перспектива // Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. Антология. / Сост., общ. ред. и предисл. Н.К. Гаврюшина. - М.: Прогресс, 1993. – 400 с. – С. 247-264. (Сокровищница русской религиозно-философской мысли. Вып.1)
173. Фомин, В.И. Кино и власть. Советское кино 1965–1985 годы. Документы, свидетельства, размышления. / В. Фомин / отв. ред. А.А. Нуйкин – М.: Материк, 1996. – 371 с.
174. Фон Триер, Л.: Интервью: Беседы со Стигом Бьоркманом / пер. с швед. Ю. Колесовой. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008.
175. Фонтана, Л. Белый манифест. / Лючо Фонтана. / Пер. А. Терещенко // Турчина О. Отношение к плоскости и пространству итальянских мастеров в абстрактном искусстве середины – второй половины XX века. // Искусствознание. – 2014. – № 1-2. – С. 538-557.
176. Фрид, Э.Л. Музыка в советском кино. – Л.: Музыка, 1967. – 200 с.
177. Фуко, М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко / Пер. с фр.: В.П. Визгин, Н.С. Автономова. – СПб.: А-сad, 1994. – 408 с.
178. Хайдеггер, М. Бытие и время. Издание третье, исправленное. / Пер. с нем. В.В. Бибихина / Марин Хайдеггер. – СПб.: Наука, 2006. – 452 с.
179. Хайдеггер, М. Искусство и пространство // Время и бытие: Статьи и выступления. – М.: Республика, 1993. – 447 с. - С. 312-315 (Мыслители XX века)
180. Хангельдиева, И.Г. Музыка, театр, кино, телевидение (О музыкальной выразительности полифонических искусств). – М.: Советский композитор, 1991. – 154 с.

181. Ханиш, М. О песнях под дождем. / Пер. с нем. Г.В. Красновой. – М.: Радуга, 1984. – 157 с.
182. Харон, Я.Е. Музыка документального фильма. – М.: ВГИК, 1974. – 28 с.
183. Хван, А. Письмо // Искусство кино. 2002. №11. Режим доступа: <https://old.kinoart.ru/archive/2002/11/n11-article13>
184. Хейзинга, Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня / Йохан Хейзинга. / Пер. с нидерл. и примеч. В.В. Ошиса. – М.: Издательская группа «Прогресс», «Прогресс – Академия», 1992. – 458 с.
185. Хренов, Н.А. Взаимодействие между искусствознанием и культурологией: методологические и исторические аспекты. Часть 1. // Культура культуры. 2015. № 2 (6). С.4.
186. Хренов, Н.А. Взаимодействие между искусствознанием и культурологией: методологические и исторические аспекты. Часть 2. // Культура культуры. 2015. № 3 (7). С.5.
187. Хренов, Н.А. Взаимодействие между искусствознанием и культурологией: методологические и исторические аспекты. Часть 3. // Культура культуры. 2015. № 4 (8). С.5.
188. Хренов, Н.А. Изобразительная культура в ее традиционных формах в эпоху вторжения в культуру изображений, возможных на технологической основе: от оптических способов видения к тактильно-осязательной системе видения // Человек в информационном пространстве. Сборник научных статей. / Под общ. ред. К.П. Курановой. - Ярославль: ЯГПУ им. К.Д. Ушинского, 2019. – 369 с. - С.125-140.
189. Хренов, Н.А. Кино: реабилитация архетипической реальности / Н.А. Хренов. – М.: Аграф, 2006. – 701 с.
190. Хренов, Н.А. Современное искусствознание как гуманитарная наука в ситуации культурологического поворота // Вестник ВГИК. 2020. № 1 (43). С.98-115.
191. Черемухин, М. Музыка звукового фильма. / М. Черемухин. – М.: Госкиноиздат, 1939. – 256 с.

192. Что такое язык кино? / Сборник / ВНИИ киноискусства / редкол.: Е.С. Громов и др. – М.: Искусство, 1989. – 238 с.
193. Шабалин В. В. Визуальный образ усеченной реальности в экранном телевизионном изображении / В. В. Шабалин // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2018. – № 3. – С. 101-110.
194. Шабалин В. В. Компаративный анализ аудиального конструкта экранного пространства и локуса сцены / В. В. Шабалин // Альманах «Театр. Живопись. Кино. Музыка». – 2020. – № 1. – С. 146-156.
195. Шак, Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста. – Краснодар: Краснодарский государственный университет культуры и искусств, 2010. – 326 с.
196. Шелер, М. Положение человека в Космосе. / Пер. А. Филиппова // Проблема человека в западной философии: Сб. пер. с англ., нем., фр. / Сост. и послесл. П.С. Гуревича. – М.: Прогресс, 1988. – 552 с. – С.31-95.
197. Шерель, А.А. Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: Очерки. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 576 с.
198. Шестаков, В.П. Гармония как эстетическая категория: Учение о гармонии в истории эстетической мысли. – М.: Наука, 1973. – 256 с.
199. Шилова, И.М. Фильм и его музыка. / общ. ред. М.Е. Тараканова. – М.: Советский композитор, 1973. – 229 с.
200. Шкловский, В.Б. Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1973. – 293 с. (Жизнь в искусстве)
201. Шпенглер, О. Закат Европы. / Освальд Шпенглер. / Пер. с нем. Н.Ф. Горелина. - Новосибирск: ВО «Наука», Сибирская издательская фирма, 1993. – 584 с.
202. Эйзенштейн, С.М. Синхронность и асинхронность // Эйзенштейн С.М. Монтаж / Сост., автор предисл. и комм. Н.И. Клейман. - М.: РГАЛИ, Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, Музей кино, 2000. – 592 с. – С.336-341.

203. Эйзенштейн, С.М. Будущее звуковой фильмы. Заявка // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 тт. - М: Искусство, 1964. - Т.2. – 566 с. - С. 315–316.
204. Эйзенштейн, С.М. Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 тт. - М: Искусство, 1964. - Т.2. – 566 с. - С. 189-268.
205. Эйзенштейн, С.М. Методология звукозрительного монтажа // Эйзенштейн С.М. Монтаж / Сост., автор предисл. и комм. Н.И. Клейман. - М.: РГАЛИ, Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, Музей кино, 2000. – 592 с. – С.370-379.
206. Эйзенштейн, С.М. О стереокино // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. Т.3. М: Искусство, 1964. С. 435.
207. Эйзенштейн, С.М. Изобразительность и ритм. Двупланность зрелища // Эйзенштейн С.М. Монтаж / Сост., автор предисл. и комм. Н.И. Клейман. – М.: РГАЛИ, Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, Музей кино, 2000. – 592 с. – С. 297-311.
208. Эко, У. Имя розы. Роман. Заметки на полях «Имени розы». Эссе. / Умберто Эко. Пер с итал. Е Костюкович, - СПб.: Симпозиум, 1997. – 677 с.
209. Элиаде, М. Священное и мирское. – М.: МГУ, 1994. – 144 с.
210. Эльзессер, Т., Хагенер, М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. –СПб.: Сеанс, 2018. – 440 с.
211. Ямпольский, М.Б. Видимый мир. Очерки ранней кинофеноменологии. – М.: НИИ Киноискусства, Центральный музей кино, Международная киношкола, 1993. – 216 с.
212. Ямпольский, М.Б. Мерло-Понти и кинотеория // Киноведческие записки. – 1992. – № 16. – С. 23–29.
213. Ямпольский, М.Б. Мифология звучащего мира и кинематограф // Киноведческие записки. – 1992. – № 15. – С. 80–110.
214. Adorno, Th., Eisler, H. Composing for the Films. – L.: Bloomsbery Publishing Group Ltd., 2007. – 176 p.
215. Altman, R. Silent Film Sound. – N.Y.: Columbia University Press, 2004. – 462 p.

216. Are Movies Getting Too Loud? by Randy Thom, C.A.S. - Режим доступа: <http://www.filmsound.org/randythom/loud-movies.htm>
217. Bernstein, P. Gravity' Composer Steven Price on Breaking New Ground to Score 'Fury'// IndieWire. - Режим доступа: <http://www.indiewire.com/2014/10/gravity-composer-steven-price-on-breaking-new-ground-to-score-fury-69154>
218. Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema / ed. by D. Goldmark, L. Kramer, R. Leppert. – L.A., L.: University of California Press, 2007. – 333 p.
219. Bordwell, D., Thompson, K. Film Art: An Introduction. 2nd. ed. – N. Y.: Addison and Wesley, 1979. – 339 p.
220. Buhler, J. Theories of The Soundtrack. – N.Y., Oxford University Press, 2018. – 336 p.
221. Buhler, J., Flinn, C., Neumeyer, D. Music and Cinema. – Hannover: Wesleyan University Press, 2000. – 397 p.
222. Burlingame, J. Sound and Vision: 60 Years of Motion Picture Soundtracks. – N.Y.: Watson-Guption Publications, 2000. – 244 p.
223. Burt, G. The Art of Film Music. – Boston: Northeastern University Press, 1994. – 266 p.
224. Chion, M. Audio-Vision: Sound on Screen / ed. and transl. by C. Gorbman with a foreword by W. Murch. – N.Y.: Columbia University Press, 1994. – 239 p.
225. Chion, M. Film, a Sound Art / transl. by C. Gorbman. – N.Y.: Columbia University Press, 2009. – 536 p.
226. Chion, M. The Voice in Cinema / ed. and transl. by C. Gorbman. – N.Y.: Columbia University Press, 1999. – 183 p.
227. Cooke, M. A History of Film Music. – N.Y.; Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2008. – 584 p.
228. De la Motte-Haber, H. Klangkunst. Tönende Objekte und Klingende Räume. // Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. Laaber-Verlag, 1999. – 352 p.
229. Dickinson, K. Off Key: When Film and Music Won't Work Together. – N.Y.: Oxford University Press, Inc., 2008. – 264 p.

230. Gorbman, C. *Unheard Melodies: Narrative Film Music*. – Bloomington, IN: Indiana Univ Pr., 1987. – 190 p.
231. Grilli, P. *The Spectral Landscape of Teshigahara, Abe, and Takemitsu*. - Режим доступа: <https://www.criterion.com/current/posts/607-the-spectral-landscape-of-teshigahara-abe-and-takemitsu>
232. Hickman, R. *Reel Music: Exploring 100 Years of Film Music*. – N.Y.: W.W. Norton, 2006. – 526 p.
233. Ihde D. *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. - Albany: State University of New York Press, 2007. - 296 p.
234. LaBelle, B. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. – N.Y., L.: Continuum, 2006. – 336 p.
235. Manvell, R., Huntley, J. *The Technique of Film Music*. – London-New-York: Focal Press. 1975. – 310 p.
236. Miceli, S. *Film Music: History, Aesthetic-Analysis, Typologies*. - Ricordi LIM, 2013. – 836 p.
237. Percheron, D. *Sound in Cinema and its Relationship to Image and Diegesis* // *Yale French Studies: Cinema/Sound Special issue*. No. 60, 1980. - Pp.16-23.
238. Petric, V. *Oneiric Cinema: The Isomorphism of Film and Dreams*, Handout for the course *Oneiric Cinema*. – Cambridge, Massachusetts: Harvard University, Spring 1995. – P.1.
239. Redner, G. *Deleuze and Film Music: Building a Methodological Bridge between Film Theory and Music*. – Bristol; Chicago: Intellect, 2010. – 194 p.
240. Schafer, R.M. *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*. – BMI Canada, 1969. – 65 p.
241. Schreger, C. *The Second Coming of Sound* // *Film Comment*. 1978. Vol.14. No.5. – Pp. 34-37.
242. Sobchak, V. *What My Fingers Knew: The Cinesthetic Subject, or Vision in the Flesh* // *Carnal Thoughts. Embodiment and Moving Image Culture*. – Berkeley, Los Angeles (CA): University of California Press, 2004. – 340 p. - Pp.53-84.

243. Sontag, S. Spiritual Style in the Films of Robert Bresson // Sontag S. Against Interpretation. – New York: Dell Publishing Co, 1969. P. 181 – 198. 2. - Pp.199-207.
244. Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema / Ed. by L. Kaganovsky and M. Salazkina. – Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 2014. – 299 p.
245. SoundWorks Collection: Mix Magazine Immersive Sound Conference. - Режим доступа: <http://soundworkscollection.com/videos/Mix-Magazine-Immersive-Sound-Conference>
246. The Sound of Gravity // SoundWorks Collection - Режим доступа: <http://soundworkscollection.com/videos/gravity>
247. Wierzbicki, J. E. Film Music: A History. – N.Y.; Abingdon: Routledge, 2009. – 328 p.

ФИЛЬМОГРАФИЯ³⁵⁵

1. **АГОНИЯ** (реж. Элем Климов, 1974, СССР), игр.
2. **АЛЕКСАНДР НЕВСКИЙ** (реж. Сергей Эйзенштейн, 1938, СССР),
игр.
3. **АМЕЛИ** / Le Fabuleux Destin d'Amelie Poulain (реж. Жан-Пьер Жене, 2001, Франция, Германия), игр.
4. **АНДРЕЙ РУБЛЕВ** (реж. Андрей Тарковский, 1966, СССР), игр.
5. **АПОКАЛИПСИС СЕГОДНЯ** / Apocalypse Now (реж. Френсис Форд Коппола, 1979, США), игр.
6. **АРИТМИЯ** (реж. Борис Хлебников, 2017, Россия), игр.
7. **БЕГУЩИЙ В ЛАБИРИНТЕ** / The Maze Runner (реж. Уэс Болл, 2014, США), игр.
8. **БЕГУЩИЙ ПО ЛЕЗВИЮ** / Blade Runner) (реж. Ридли Скотт, 1982, США), игр.
9. **БЕЛОКУРАЯ ВЕНЕРА** / Blonde Venus (реж. Джозефа фон Штернберга, 1932, США), игр.
10. **БЁРДМАН** / Birdman (The Unexpected Virtue of Ignorance) (реж. Алехандро Гонсалес Иньярриту, 2014, США), игр.
11. **БЕРЛИН, Я ЛЮБЛЮ ТЕБЯ** / Berlin, I Love You (реж.: Дианна Агрон, Мэсси Таджедин, Тиль Швайгер, Йозеф Руснак, Деннис Ганзель, Питер Челсом, Дани Леви, Стефани Мартин, Фернандо Эймбке, Габриэла Черняк, 2019, Германия), альманах, игр.

³⁵⁵ Список анализируемых и упоминаемых фильмов.

12. **БЛОКАДА** (реж. Сергей Лозница, 2005, Россия), док.
13. **БОГЕМСКАЯ РАПСОДИЯ** / Bohemian Rhapsody (реж. Брайан Сингер, 2018, Великобритания, США), игр.
14. **БРАТ** (реж. Алексей Балабанов, 1997, Россия), игр.
15. **БРОНЕНОСЕЦ «ПОТЕМКИН»** (реж. Сергей Эйзенштейн, 1925, СССР), игр.
16. **БУМ** / La Boum (реж. Клод Пиното, 1980, Франция), игр.
17. **БЭТМЕН ВОЗВРАЩАЕТСЯ** / Batman Returns / (реж. Тим Бертон, 1992, США), игр.
18. **ВЕРЕВКА** / Rope (реж. Альфред Хичкок, 1948, США), игр.
19. **ВОЛШЕБНИК ИЗ СТРАНЫ ОЗ** / The Wizard of Oz (реж. Виктор Флемминг, США, 1939), игр.
20. **ВОСХОЖДЕНИЕ** (реж. Лариса Шепитько, 1976, СССР), игр.
21. **ВРЕМЯ РАЗВЛЕЧЕНИЙ** / Playtime (реж. Жак Тати, 1967, Франция, Италия), игр.
22. **ВСЕ УМРУТ, А Я ОСТАНУСЬ** (реж. Валерия Гай Германика, 2008, Россия), игр.
23. **ВСЕ УШЛИ** (реж. Георгий Параджанов, 2013, Россия, Грузия, Чехия), игр.
24. **ВСТРЕЧНЫЙ** (реж. Фридрих Эрмлер, Сергей Юткевич, 1932, СССР), игр.
25. **ГАРРИ ПОТТЕР И ТАЙНАЯ КОМНАТА** / Harry Potter and the Chamber of Secrets (реж. Крис Коламбус, 2002, Великобритания, США, Германия), игр.
26. **ГЛУХОЙ ПРОЛЕТ** / It's All Gone Pete Tong (реж. Майкл Даус, 2004, Великобритания, Канада), игр.
27. **ГОДЗИЛЛА** / Godzilla (реж. Гарет Эдвардс, 2014, США, Япония), игр.
28. **ГОРИ, ГОРИ, МОЯ ЗВЕЗДА** (реж. А. Митта, 1970, СССР), игр.

29. **ГРАВИТАЦИЯ** / Gravity (реж. Альфонсо Куарон, 2013, Великобритания, США), игр.
30. **GRAND КАНКАН** (реж. Михаил Косырев-Нестеров, 2019), игр.
31. **ДАНСЕР** / The Dancer (реж. Фредерик Гарсон, 2000, Франция), игр.
32. **ДЕКАЛОГ** / Dekalog (реж. Кшиштоф Кесьлевский, 1988, Польша, Германия), сериал, игр.
33. **ДЕТИ ХИРОСИМЫ** / Дети атомной бомбы / 原爆の子, Children of Hiroshima (реж. Канэто Синдо, 1952, Япония) – игр.
34. **ДЖОКЕР** / Joker (реж. Тодд Филлипс, 2019, США, Канада), игр.
35. **ДОКТОР ДЖЕКИЛЛ И МИСТЕР ХАЙД** / Dr. Jekyll And Mr. Hyde (реж. Рубен Мамулян, 1931, США), игр.
36. **ДОМ, КОТОРЫЙ ПОСТРОИЛ ДЖЕК** / The House That Jack Built (реж. Ларс фон Триер, 2018, Дания, Швеция, Франция, Германия), игр.
37. **ДРЕВО ЖИЗНИ** / The Tree of Life (реж. Терренс Малик, 2011, США), игр.
38. **ЖЕНЩИНА В ПЕСКАХ** / Suna no onna (реж. Хирочи Тэсигахара, 1964, Япония), игр.
39. **ЖЕРТВОПРИНОШЕНИЕ** / Offret (реж. Андрей Тарковский, 1986, Швеция, Франция, Великобритания), игр.
40. **ЖИЛ ПЕВЧИЙ ДРОЗД** (реж. Отар Иоселиани, 1971, СССР), игр.
41. **ЗАВЕЩАНИЕ ДОКТОРА МАБУЗЕ** / Das Testament des Dr. Mabuse (реж. Фриц Ланг, 1933, Германия), игр.
42. **ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН** / A Clockwork Orange (реж. Стенли Кубрик, 1971, Великобритания, США), игр.
43. **ЗАСТАВА ИЛЬИЧА** (Мне двадцать лет) (реж. Марлен Хуциев, 1964, СССР), игр.
44. **ЗВЕЗДНЫЕ ВОЙНЫ: Эпизод 4 – Новая надежда** / Star Wars (реж. Джордж Лукас, 1977, США), игр.
45. **ЗВЕЗДНЫЕ ВОЙНЫ: Эпизод I - Скрытая угроза** / Star Wars: Episode I - The Phantom Menace (реж. Джордж Лукас, 1999, США), игр.

46. **ЗЕМЛЯНИЧНАЯ ПОЛЯНА** / Smultronstället (реж. Ингмар Бергман, 1957, Швеция), игр.
47. **ЗЕРКАЛО** (реж. Андрей Тарковский, 1974, СССР), игр.
48. **ЗОВ ВОЛКА** / Le Chant du loup (реж. Абель Ланзак, 2019, Франция), игр.
49. **И КОРАБЛЬ ПЛЫВЕТ** / E la nave va (реж. Федерико Феллини, 1983, Италия, Франция), игр.
50. **ИВАНОВО ДЕТСТВО** (реж. Андрей Тарковский, 1962, СССР), игр.
51. **ИДИ И СМОТРИ** (реж. Элем Климов, 1985, СССР), игр.
52. **ИЗГНАНИЕ** (реж. Андрей Звягинцев, 2007, Россия), игр.
53. **ИЗМЕНА** (реж. Кирилл Серебренников, 2012, Россия), игр.
54. **ИЮЛЬСКИЙ ДОЖДЬ** (реж. Марлен Хуциев, 1966, СССР), игр.
55. **КАЙДАН** / Kaidan (реж. Масаки Кобаяси, 1964, Япония), игр.
56. **КАК В ЗЕРКАЛЕ** / Såsom i en spegel (реж. Ингмар Бергман, 1961, Швеция), игр.
57. **КАК Я ПРОВЕЛ ЭТИМ ЛЕТОМ** (реж. Алексей Попогребский, 2010, Россия), игр.
58. **КИНГ-КОНГ** / King Kong (реж. М.К. Купер, Э.Б. Шодсак, 1933, США), игр.
59. **КИСЛОРОД** (реж. Иван Вырыпаев, 2009, Россия), игр.
60. **КНИГА ОБРАЗА (Образ и речь)** / Le livre d'image (реж. Ж.–Л. Годар, 2018, Швейцария, Франция), неигр.
61. **КОЛЛЕКТОР** (реж. Алексей Красовский, 2016, Россия), инр.
62. **КОМИССАР** (реж. Александр Аскольдов, 1967, СССР), игр.
63. **КОМПОЗИЦИЯ В СИНЕМ** / Komposition in Blau (реж. Оскар Фишингер, 1935, Германия), аним.
64. **КОЧЕГАР** (реж. Алексей Балабанов, 2010, Россия), игр.
65. **КРОТКАЯ** / Une femme douce (реж. Робер Брессон, 1969, Франция), игр.
66. **ЛЕТЯТ ЖУРАВЛИ** (реж. Михаил Калатозов, 1957, СССР), игр.

67. **ЛИСТОМАНИЯ** / Lisztomania (реж. Кен Рассел, 1975, Великобритания), игр.
68. **ЛИСТОПАД** (реж. Отар Иоселиани, 1966, СССР), игр.
69. **ЛИЦОМ К ЛИЦУ** / Ansikte Mot Ansikte (реж. Ингмар Бергман, 1976, Швеция), игр.
70. **МАЛХОЛЛАНД ДРАЙВ** / Mulholland Drive (реж. Дэвид Линч, 2001, Франция, США), игр.
71. **МАЛЫШ НА ДРАЙВЕ** / Baby Driver (реж. Эдгар Райт, 2017, Великобритания, США), игр.
72. **МАТЬ И СЫН** (реж. Александр Сокуров, 1997, Россия, Германия), игр.
73. **МЕТРОПОЛИС** / Metropolis (реж. Фриц Ланг, 1927, Веймарская республика), игр.
74. **МЕЧТАТЕЛИ** / The Dreamers (реж. Бернардо Бертолуччи, 2003, Великобритания, Франция, Италия, США), игр.
75. **МИМИНО** (реж. Г. Данелия, 1977, СССР), игр.
76. **МОЛЧАНИЕ** / Tystnaden (реж. Ингмар Бергман, 1963, Швеция), игр.
77. **МОНОЛОГ** (реж. Илья Авербах, 1972, СССР), игр.
78. **МОСКВА, Я ЛЮБЛЮ ТЕБЯ!** (реж: Иван Охлобыстин, Егор Кончаловский, Артем Михалков и др., 2010, Россия), альманах, игр.
79. **НА ДЕСЯТЬ МИНУТ СТАРШЕ: ТРУБА** / Ten Minutes Older: The Trumpet (реж.: Вим Вендерс, Джим Джармуш, Аки Каурисмяки, Вернер Херцог, Чэнь Кайгэ, Спайк Ли, Виктор Эрисе, 2002, Испания, Великобритания, Германия, Финляндия, Китай, США, Япония, Канада), альманах, игр.
80. **НА ИГЛЕ** / Trainspotting (реж. Дэнни Бойл, 1996, Великобритания)
81. **НЕБО НАД БЕРЛИНОМ** / Der Himmel über Berlin (реж. Вим Вендерс, 1987, Германия, Франция), игр.
82. **НЕЛЮБОВЬ** (реж. Андрей Звягинцев, 2017, Россия), игр.
83. **НОСТАЛЬГИЯ** (реж. Андрей Тарковский, 1983, Италия, СССР), игр.

84. **НЬЮ-ЙОРК, Я ЛЮБЛЮ ТЕБЯ** / New York, I Love You (реж.: Натали Портман, Фатих Акин, Шекхар Капур, Мира Наир, Иван Аттал, Цзян Вэнь, Джошуа Марстон, Бретт Рэтнер, Сундзи Ивай, Аллен Хьюз, 2009, США), альманах, игр.
85. **ОБЛИВИОН** / Oblivion (реж. Джозеф Косински, 2013, США), игр.
86. **ОДЕРЖИМОСТЬ** / Whiplash (реж. Д. Шазелл, 2014), игр.
87. **ОДИНОКИЙ ГОЛОС ЧЕЛОВЕКА** (реж. Александр Сокуров, 1978-1987, СССР), игр.
88. **ОЗ: ВЕЛИКИЙ И УЖАСНЫЙ** / Oz the Great and Powerful (реж. Сэм Рэйми, США, 1913), игр.
89. **ОКТЯБРЬ** (реж. Сергей Эйзенштейн, 1927, СССР), игр.
90. **ОНА** / Her (реж. Спайк Джонз, 2013, США), игр.
91. **ОСЕННЯЯ СОНАТА** / Höstsonaten (реж. Ингмар Бергман, 1978, Швеция, Франция, Германия, Великобритания), игр.
92. **ОТЧУЖДЕНИЕ** / Uzak (реж. Нури Бильге Джейлан, 2002, Турция), игр.
93. **ОЧЕНЬ ВЕРНАЯ ЖЕНА** (реж. Валерий Пендраковский, 1992), игр.
94. **ПАРАЗИТЫ** / Gisaengchung (реж. Пон Чжун Хо, 2019, Республика Корея), игр.
95. **ПАРИЖ, Я ЛЮБЛЮ ТЕБЯ** / Paris, je t'aime (реж.: Жерар Депардьё, Брюно Подалидес, Уэс Крэйвен, Александр Пэйн, Винченцо Натали, Том Тыквер и др., 2006, Франция, Германия, Лихтенштейн, Швейцария), альманах, игр.
96. **ПЕЙЗАЖ ПОСЛЕ БИТВЫ** / Krajobraz po bitwie (реж. Анджей Вайда, 1970, Польша), игр.
97. **ПЕРВЫЕ НА ЛУНЕ** (реж. Алексей Федорченко, 2005, Россия), игр.
98. **ПЕРСОНА** / Persona (реж. Ингмар Бергман, 1966, Швеция), игр.
99. **ПИАНИСТ** / The Pianist (реж. Р. Полански, 2002, Польша, Франция, Великобритания, Германия), игр.
100. **ПОДРУГИ** (реж. Лев Арнштам, 1935, СССР), игр.
101. **ПОКАЯНИЕ** (реж. Тенгиз Абуладзе, 1984, СССР), игр.

102. **ПОКИДАЯ ЛАС-ВЕГАС** / Leaving Las Vegas (реж. Майкл Фиггис, 1995 Франция, Великобритания, США)
103. **ПОСЛЕДНИЙ ИМПЕРАТОР** / The Last Emperor (реж. Бернардо Бертолуччи, 1987, Великобритания, Италия, Китай, Франция), игр.
104. **ПОСЛЕДНЯЯ ЛЮБОВЬ НА ЗЕМЛЕ** / Perfect Sense (реж. Дэвид Маккензи, 2011, Великобритания, Швеция, Дания, Ирландия), игр.
105. **ПРИГОВОРЕННЫЙ К СМЕРТИ БЕЖАЛ, ИЛИ ДУХ ВЕЕТ ГДЕ ХОЧЕТ** / Un condamne a mort s'est echappe ou Le vent souffle ou il veut (реж. Робер Брессон, 1956, Франция), игр.
106. **ПРИКОСНОВЕНИЕ РУКИ** / Dotkniecie reki (реж. Кшиштоф Занусси, 1992, Польша, Великобритания, Дания), игр.
107. **ПРОСТАЯ СМЕРТЬ** (реж. Александр Кайдановский, 1985, СССР), игр.
108. **ПРОЩАНИЕ** (реж. Элем Климов, 1981, СССР), игр.
109. **ПСИХО** / Psycho (реж. Альфред Хичкок, 1960, США), игр.
110. **РАССЕКАЯ ВОЛНЫ** / Breaking the Waves (реж. Ларс фон Триер, 1996, Дания, Швеция, Франция, Нидерланды, Норвегия, Исландия, Испания), игр.
111. **РЕАЛЬНОСТЬ** / Reality (реж. Маттео Гарроне, 2012, Италия, Франция), игр.
112. **РУМБА** / Rumba (реж. Доминик Абель, Фиона Гордон, Брюно Роми, 2008, Франция, Бельгия), игр.
113. **РУССКИЙ КОВЧЕГ** (реж. Александр Сокуров, 2002, Россия, Германия, Япония, Канада, Финляндия, Дания), игр.
114. **САРАБАНДА** / Saraband (реж. Ингмар Бергман, 2003, Швеция, Дания, Норвегия, Италия, Финляндия, Германия, Австрия), игр.
115. **СЕДЬМОЙ КОНТИНЕНТ** / Der siebente Kontinent (реж. Михаэль Ханеке, 1989, Австрия), игр.
116. **СЕМНАДЦАТЬ МГНОВЕНИЙ ВЕСНЫ** (реж. Татьяна Лиознова, 1973, СССР), сериал, игр.

117. **СИЛА И СЛАВА** / The Power and the Glory (реж. Уильям К. Ховард, 1933, США), игр.
118. **СИЯНИЕ** / The Shining (реж. Стэнли Кубрик, 1980, США, Великобритания), игр.
119. **СЛИШКОМ КРАСИВАЯ ДЛЯ ТЕБЯ** / Trop Belle Pour Toi (реж. Бертран Блие, 1989, Франция), игр.
120. **СНЫ** / Dreams / Yume (реж. Акира Кurosава, Исиро Хонда, 1990, Япония, США), игр.
121. **СОЛЯРИС** (реж. Андрей Тарковский, 1972, СССР), игр.
122. **СОЦИАЛЬНАЯ СЕТЬ** / The Social Network (реж. Дэвид Финчер, 2010), игр.
123. **СТАЛКЕР** (реж. Андрей Тарковский, 1979, СССР) – игр.
124. **СТАЧКА** (реж. Сергей Эйзенштейн, 1924, СССР), игр.
125. **ТАНЦУЮЩАЯ В ТЕМНОТЕ** / Dancer in the Dark (реж. Ларс фон Триер, 2000, Дания, Швеция, США, Аргентина, Великобритания, Германия, Исландия, Испания, Италия, Нидерланды), игр.
126. **ТБИЛИСИ-ТБИЛИСИ** / Tbilisi-Tbilisi (реж. Леван Закарейшвили, 2005, Грузия), игр.\
127. **ТИХИЙ ДОН** (реж. Сергей Герасимов, СССР, 1957-1958), игр.
128. **ТИХОЕ МЕСТО** / A Quiet Place (реж. Джон Красински, 2018, США), игр.
129. **ТРИ ЦВЕТА: СИНИЙ** / Trois Couleurs: Bleu (реж. Кшиштоф Кесьлевский, 1993, Франция, Польша, Швейцария), игр.
130. **ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА** / Lost in Translation (реж. София Коппола, 2003, США, Япония), игр.
131. **ФАНТАЗИЯ** / Fantasia (реж.: Хэмилтон Ласки, Уилфред Джексон, Т. Хи, Джеймс Элгар, Норман Фергюсон, Билл Робертс, Пол Сэттерфилд, Бен Шарпстин, Сэмюэл Армстронг, Джим Хэндли, 1940, США), аним.
132. **ФАУСТ** / Faust (реж. Александр Сокуров, 2011, Россия, Германия, США, Франция, Япония, Великобритания, Италия), игр.

133. **ХОЛМ** / The Hill (реж. Сидни Люмет, 1965, Великобритания), игр.
134. **ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ СПИТ** / Un Homme Qui Dort (реж. Бернар Кейзанн, 1974, Франция, Тунис), игр.
135. **ЧЕМОДАНЫ ТУЛЬСА ЛЮПЕРА** / The Tulse Luper Suitcases: The Moab Story, (реж. Питер Гринуэй, 2003), игр.
136. **ЧЕРНОБЫЛЬ** / Chernobyl (реж. Йохан Ренк, 2019, США, Великобритания), сериал, игр.
137. **ЧЕРТОВО КОЛЕСО** (реж. Григорий Козинцев, Леонид Трауберг, 1926, СССР), игр.
138. **ЧУЖОЙ: ЗАВЕТ** / Alien: Covenant (реж. Ридли Скотт, 2017, США, Великобритания), игр.
139. **ШАНТАЖ** / Blackmail (реж. Альфред Хичкок, 1929, Великобритания), игр.
140. **Я НАНЯЛ УБИЙЦУ** / I Hired a Contract Killer (реж. Аки Каурисмяки, 1990, Финляндия, Швеция, Германия, Франция, Великобритания), игр.
141. **V ЗНАЧИТ ВЕНДЕТТА** / V for Vendetta (реж. Джеймс МакТиг, 2006, Великобритания, Германия), игр.
142. **1+1** / Intouchables (реж. Оливье Накаш, Эрик Толедано, 2012, Франция), игр.
143. **1917** (реж. Сэм Мендес, 2019, США, Великобритания, Индия, Испания, Канада), игр.
144. **2001: КОСМИЧЕСКАЯ ОДИССЕЯ** / 2001: A Space Odyssey (реж. Стенли Кубрик, 1968, США, Великобритания), игр.
145. **4 МИНУТЫ** / Vier Minuten (реж. Крис Краус, 2006, Германия), игр.
146. **8 ½ (Восемь с половиной)** / Otto e mezzo (реж. Федерико Феллини, 1963, Италия), игр.
147. **BLUE** (реж. Дерек Джармен, 1993, Великобритания)