

Санкт-Петербургский государственный университет

*ГУМЁННАЯ Дарья Андреевна*

**Выпускная квалификационная работа**

*Роль звука в конструировании документальной эстетики в неигровом кино*

Уровень образования: *бакалавриат*

Направление *50.03.01 «Искусства и гуманитарные науки»*

Основная образовательная программа *СВ.5045.2017 «Свободные искусства и науки»*

Научный руководитель:

профессор кафедры междисциплинарных  
исследований и практик в области искусств,  
доцент, доктор философских наук,  
Савченкова Нина Михайловна

Рецензент:

кандидат искусствоведения, доцент кафедры  
драматургии и киноведения ФГБОУ ВО  
«Санкт-Петербургский государственный  
институт кино и телевидения»,  
Смирнова-Майзель Виктория Сергеевна

---

(подпись, дата)

Санкт-Петербург

2021

## Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Фотографическое изображение: от индексальности – к кризису документа	
§ 1. Документальность фотографического изображения.....	5
§ 2. Кризис достоверности.....	10
Глава 2. Преодолевая окулоцентризм: звук как документ и звуковое измерение в неигровом кино	
§ 1. Звуковой документ в культуре.....	16
§ 2. Звуковые конвенции в игровом и документальном кино.....	26
Глава 3. Как звук (вос)создает реальность. Проблема аутентичности	
§ 1. Голос и речь.....	39
§ 2. Музыка.....	48
§ 3. Шум, звуковые эффекты.....	55
§ 4. Аутентичность звука.....	62
Заключение.....	66
Список литературы.....	68
Список фильмов.....	71

## **Введение**

В истории и теории кинематографа отдельный интерес представляет неигровое/документальное кино (несмотря на то, что в некоторых случаях между двумя этими понятиями проводят различие, далее в данной работе они будут использоваться в качестве синонимов). Как известно, звук – такая же важная составляющая аудиовизуальных произведений, как и изображение, однако традиционно в нашей окулоцентричной культуре он получал меньше внимания. Если в рамках игрового кинематографа звук в какой-то мере был теоретизирован в трудах М. Шиона, Р. Альтмана, З. Лиссы и других, то его роль в неигровых фильмах изучена в значительной степени меньше, и нельзя на сегодняшний день говорить о каких-либо больших всеобъемлющих теориях. Основная масса исследований звука в неигровом кино – это case studies отдельных фильмов и роли звукового сопровождения в них.

Актуальность работы обусловлена недостаточной изученностью звука в документальном кинематографе, его роли и способах функционирования, влияния на аудиовизуальные отношения и пр., в том числе недостатком работ на эту тематику на русском языке.

Объект исследования – роль звуковых элементов в конструировании неигровых фильмов.

Предмет исследования – звук в неигровом кинематографе.

Цель исследования – изучить значимость звуковой составляющей неигровых фильмов.

Задачи:

- Рассмотреть проблему кризиса документального изображения
- Валидировать звук и изучить историю его использования как медиума
- Изучить звук как способ документирования исторического мира
- Рассмотреть различия звуковых конвенций в игровом и неигровом кинематографе
- Проанализировать функционирование отдельных звуковых элементов (голос/речь, музыка, шумы/звуки окружения) в неигровых фильмах

Теоретико-методологическим основанием этой работы являются научные труды по истории и теории кино, в том числе документального, медиа-археологии, исследования звука и эхоакустики. Особенное влияние оказали работы теоретика документального кинематографа Б. Николса и теория звукового ландшафта Р. М. Шафера.

Работа включает в себя три главы, введение и заключение. В первой главе речь идет о документальном изображении, понятии индексальности и кризисе доверия к визуальному образу. Во второй главе будет концептуализировано понятие звука как документа и приведены примеры документирования исторического мира посредством звука. В третьей главе мы проанализируем, какую роль звуковые составляющие документальных фильмов в них играют.

## **Глава 1. Фотографический образ: от индексальности – к кризису документа**

### **§ 1. Документальность фотографического изображения**

О способности кинематографа запечатлевать реальный мир писали самые разные теоретики. Например, Зигфрид Кракауэр убежден в неразрывной связи кино и реальности, причины которой лежат в фотографической природе кино. Фотография запечатлевает и раскрывает реальность настолько объективно, насколько это возможно, и кинематограф выполняет свое назначение тогда, когда действительность не приносится в жертву самовыражению или интерпретации автора. Среди родоначальников кинематографа – «реалистическое» кино братьев Люмьер и «формотворческое» кино Мельеса – Кракауэр считает истинно кинематографической только первую тенденцию, а идеальным кино – кино документальное, подлинно запечатлевающее видимую реальность. Фактически специфика кино, по Кракауэру, – это быть движущейся документальной фотографией, отображать «неинсценированную реальность», быть непредвзятым и объективным в изображении жизни<sup>1</sup>.

Близки этому взгляды Андре Базена, который видел сущность фильма в его способности механически воспроизводить реальность, передавать её максимально точно и без искажений. Если другие искусства только тщетно стремятся к реализму, то фотография и кино полностью это стремление удовлетворяют. Базену важен автоматизм возникновения фотографического изображения, исключенность из него человека, благодаря которому

---

<sup>1</sup> Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М: Искусство., 1974. С. 5.

фотография вынуждает верить в истинность своего изображения, и объективность фотографии (в отличие от неизбежной субъективности другого творчества) интерпретируется как аксиома достоверности. «Какие бы возражения ни выставлял наш критический разум, мы вынуждены верить в существование представленного предмета, то есть предмета действительно воссозданного, ибо благодаря фотографии он присутствует во времени и в пространстве. Фотография заставляет реальность перетекать с предмета на его репродукцию», – пишет Базен<sup>2</sup>. Изображение равняется предмету, его существованию во времени.

То, о чем говорит Базен в «Онтологии фотографического изображения» и в других трудах, по сути, является индексальностью. Это понятие отсылает к экзистенциальной связи между знаком и его референтом. В применении к кинематографу индексальность значит, что камера производит «след», «отпечаток» профильмического события. Все, что помещается перед камерой, записывается и через химический процесс регистрации света производит результирующее изображение.

Лев Манович, также считающий кино искусством индексальных знаков, пишет, что «кино – это искусство знаков-индексов, это попытка создать искусство из отпечатка»<sup>3</sup>. В своей статье «Цифровое кино и история движущегося изображения» он пишет, что развитие технологий и переход к цифровому кино привели к тому, что цифровые изображения перестали быть индексальными: теперь стало возможным генерировать изображение непосредственно на экране компьютера, никогда не записывая физическую

---

<sup>2</sup> Базен А. Что такое кино? Сборник статей. М., 1972. С. 44.

<sup>3</sup> Manovich, L. Digital cinema and the history of moving image / In: The Language of New Media, MA: MIT Press, 2001. С. 2.

реальность. Несмотря на то, что многие фильмы доцифровой эпохи часто являются результатом скорее конструирования, чем простой фиксации, и даже технологической манипуляции изображением (техника синего экрана, маскировки и дорисовки, зеркала и макеты, перепроявка киноплёнки и др.), фундаментально все они так или иначе опираются на «осуществленные при помощи объектива кинокамеры съемки реальности», «это фильмы *реального действия*; то есть, они большей частью состоят из немодифицированных фотографических записей реальных событий, которые происходили в настоящем, физическом пространстве»<sup>4</sup>. При цифровом же кинопроизводстве отснятые кадры реального действия теряют свое «индексальное родство с дофильмовой реальностью», ведь, как и нарисованные и синтезированные изображения, состоят из пикселей.

Такого же мнения придерживается Уильям Дж. Митчелл, который утверждает, что цифровое изображение не является фотографическим, потому что оно лишено тех особенностей, которые традиционно считаются отличающими фотографию от живописи. В то время как традиционный фотографический процесс предоставляет фотографу относительно мало возможностей изменить полученное изображение, цифровое изображение в гораздо большей степени подвержено изменениям и манипуляциям: «Существенной характеристикой цифровой информации является то, что ею можно легко и очень быстро манипулировать с помощью компьютера. Это просто вопрос замены старых цифр новыми»<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Mitchell, William J. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*. The MIT Press, 1992. С. 7.

Поскольку зритель знает об этой изменчивости, он не может с уверенностью делать выводы о природе профильмической реальности исходя из черт цифрового изображения. Рассматривая последнее, мы не можем определить, какие черты изображения указывают на аспекты профильмического мира, а какие отражают интенциональную деятельность фотографа. Врожденная изменчивость цифрового изображения, таким образом, подрывает его способность функционировать в качестве следа или индекса и, следовательно, его статус фотографии. Кроме того, учитывая дальнейшее предположение о том, что относящееся к цифровым неподвижным изображениям, в равной степени относится и к движущимся изображениям, созданным таким образом, Манович, развивая идеи Митчелла, утверждает, что «поскольку фильм – это серия фотографий, уместно распространить аргумент Митчелла на цифровую пленку. Когда художник может легко манипулировать оцифрованными кадрами либо целиком, либо кадр за кадром, фильм в общем смысле становится серией картин»<sup>6</sup>. В то время как кинопленка регистрирует индексальную связь с миром через воздействие света, воздействующего и изменяющего эмульсию, тем самым формируя физическую и онтологическую связь с миром, трансформация света в цифровую информацию разрывает эту связь.

По мнению Митчелла и его последователей, индексальность, безусловно, имеет решающее значение для представления неподвижного или движущегося изображения как средства документирования реальных событий.

---

<sup>6</sup> Manovich, L. Digital cinema and the history of moving image / In: The Language of New Media, MA: MIT Press, 2001. С. 10.



Большую роль понятие индексальности играет и в теории документального кино. Еще в 1920-х годах теоретик и документалист Джон Грирсон дал термин жанру фильмов, которыми занимался, – «творческая переработка действительности»<sup>7</sup>. Способность фотографии запечатлеть какой-то аспект реальности, сохранить момент истины была ключевым фактором для кинематографистов, которые обнаруживают, что их тянет к неигровым сюжетам. Например, между фотографичностью и документальностью ставит знак равенства украинский режиссер Александр Довженко: «Кино оперирует способом фотографирования..., а фотография по природе документальна. Она – изображение действительности, реально, объективно существующей. В кино, как Вам известно, лучше всего получаются природа, животные, дети и артисты, играющие с правдивостью детей. Стало быть, главным материалом кинематографии является реальная действительность, документальность»<sup>8</sup>.

Один из ключевых теоретиков документального кино Билл Николс говорит о нашем восприятии этого типа кинематографии следующее: «Одним из фундаментальных ожиданий от документального кино является то, что его звуки и образы имеют индексальное отношение к историческому миру. Как зрители, мы ожидаем, что происходящее перед камерой практически не претерпело изменений, прежде чем быть записанным на пленку и магнитную ленту»<sup>9</sup>. Именно индексальность позволяет документальным фильмам с большой точностью представлять определенный аспект реального, исторического, а не вымышленного и сконструированного мира. Также по

---

<sup>7</sup> Grierson, J. Grierson on Documentary, London: Collins, 1946.

<sup>8</sup> Красинский, А.В. Кино: игровое плюс документальное / А.В. Красинский. – Минск: Наука и техника, 1987. С. 136.

<sup>9</sup> Nichols, B. Introduction to Documentary, Third Edition. Vol Third edition. Indiana University Press, 2017. С. 23

мнению Николса, фотографические изображения часто функционируют как *доказательства* из-за их индексальной связи с референтом, который существует в реальности. Более того, предполагаемая связь между объективностью и индексальностью, как правило, сильнее для документального кино; зрители не только предполагают, что увиденное ими «действительно произошло», но они также склонны считать, что они видят эти события без предвзятости или авторского вмешательства.

## § 2. Кризис достоверности

Не только переход к цифровому кинематографу поставил под сомнение способность изображения служить объективным отражением действительности (технически производство цифровых изображений также в некоторой степени поддерживает индексальную обработку светочувствительных частиц, и индексальные способности фотографического и цифрового изображения различаются скорее по существу, чем по степени<sup>10</sup>).

Особенно острым этот вопрос становится в эпоху постмодерна, когда присущая любому образу «истина» ставится под вопрос. Фотография или фильм больше не считаются объективным доказательством объекта или события. Опять же, этот дискурс возник задолго до широкого использования цифровых инструментов, которые предлагают беспрецедентную способность манипулировать изображениями.

---

<sup>10</sup> Rosen, P. *The Future of the Image*, trans. Gregory Elliott, London, Verso, 2007.

Николс, убежденный сторонник социальной значимости документального кино, признает существенную дилемму репрезентации. Стюарт Камински подчеркивает этот момент, определяя документальный фильм как «фильм, который посредством определенных условностей создает иллюзию, что изображаемые события не контролировались создателями фильма»<sup>11</sup>. Репрезентация вещи никогда не может быть вещью – она всегда проходит как через технический фильтр (камера и устройства проекции/воспроизведения), так и через психологический или социальный фильтр (кинорежиссер). Постмодернистская теория часто утверждает, что реальность сама по себе является социальной конструкцией. Практики и действия, которые мы предпринимаем, создают наш мир. Документальность можно рассматривать как часть этого конструктивного процесса, наряду с такими дискурсами как право, образование, экономика и политика. Более того, в современных исследованиях все чаще указывается на стирающуюся границу между документальным и игровым кино. Брайан Макилрой отмечает: «В настоящее время принято считать, что, теоретически говоря, документальный и повествовательный игровой фильм в сущности не отличаются друг от друга, поскольку оба являются сконструированными реальностями»<sup>12</sup>.

Данные рассуждения о разнице между документальным и игровым кино часто сопрягаются с сутью фотографии как таковой, ее связи с нашим пониманием реальности. Даи Воан обращается к термину «действительность», чтобы описать нашу веру в реальность фотографического изображения, утверждая, что «эта действительность –

---

<sup>11</sup> Jordan, R. The Gap: Documentary Truth between Reality and Perception The notion of documentary truth. *Offscreen*, Volume 7, Issue 1. 2003. URL: <https://offscreen.com/view/documentary> (дата обращения: 03. 02. 2021).

<sup>12</sup> McIlroy, B. Observing and Walking the Thinnest of Lines: Phenomenology, Documentary Film and Errol Morris. *Recherches Semiotique/Semiotic Inquiry*. Vol. 13, Nos. 1-2, 1993. С. 288

субъективное убеждение зрителя в том предшествующем и независимом существовании изображаемого мира, которое характерно для фотографии»<sup>13</sup>.

Линда Уильямс предположила, что в эпоху постмодерна документальные фильмы все чаще выдвигают на первый план процессы манипулирования кино-медиумом, что ставит под сомнение саму документальную природу предметов, которые они якобы представляют. Уильямс отмечает, что нынешняя популярность постмодернистского документального фильма иллюстрирует одно из многочисленных противоречий постмодернизма: растущее недоверие к фотографическому изображению в сочетании с постоянно растущей жаждой правды документальных кадров<sup>14</sup>.

Билл Николс также отметил недавние тенденции документального кино к сомнению в документальной правде: «Документальное стало предполагать неполноту и неопределенность, воспоминания и впечатления, образы личных миров и их субъективное конструирование»<sup>15</sup>. То, что можно увидеть в постмодернистских документальных фильмах, – это отход от понимания истины как функции традиционного представления об индексальной связи фотографии с реальностью и растущее признание истины как субъективной конструкции нашего восприятия. Таким образом, Уильямс призывает к определению документальности «не как сущности истины, а как набора стратегий, предназначенных для выбора из горизонта относительных и условных истин»<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Vaughan, D. For Documentary. Berkeley: University of California Press, 1999. С. 184.

<sup>14</sup> Nichols, B. Introduction to Documentary, Third Edition. Vol Third edition. Indiana University Press; 2017. С. 54.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же.

Таким образом, наше понимание документальности и способности неигровых фильмов правдиво отражать действительность всегда в какой-то мере зависело от способности фотографического изображения внушить нам веру в существование изображаемого за пределами его кинематографического представления. Однако, исходя из всего вышесказанного, неизбежно росло недоверие к изображению как таковому, вне зависимости от способа его производства. Поставив под сомнение способность изображения служить объективным отражением мира, содержать в себе истину, кинотеоретики высказали предположение, что реальность, содержащаяся в фильме, зависит от прочтения этого фильма. Теперь на первый план выдвинулись отношения между зрителями и содержанием фильма, их интерпретацию изображенного, а не факт того, имеет ли изображение физический референт в реальном мире.

Западная культура сама по себе характеризуется окулоцентризмом — гегемонией глаза как главного культурного органа. Господство взгляда прослеживается со времен античности. Гераклит пишет, что «глаза - более точные свидетели, чем уши»; театр как «зрелищное искусство» и пластические искусства были призваны «заняться воспитанием» нового способа видения в греческом полисе; вся западная философия тоже базируется на превосходстве видения над слушанием (начиная с платоновской аллегории пещеры)<sup>17</sup>. В Новое время зарождается не только целый ряд новых визуальных форм – перспективные живопись, архитектура и скульптура – но и новый тип власти, базирующийся на операциях контроля и надзора, то есть опять же на гегемонии зрения (паноптикум Мишеля Фуко). Бодриар также считает, что «современная культура, гиперреальная или

---

<sup>17</sup> Нуржанов, Б. Окулоцентризм западной культуры и философия. Вестник КазНУ. Серия философии, культурологии и политологии, 37.2, 2011. С. 103-106.

симулятивная культура, это культура тотального господства взгляда, доступности всего взгляду, созерцанию, культура обнажения и раскрытия самых скрытых, интимных вещей»<sup>18</sup>.

В том числе окулоцентризм был характерен и для кинотеории на протяжении долгого времени, при этом другая важная составляющая аудиовизуальных произведений – звук – часто упускалась из виду. Многие теоретики явно недооценивали звук. Рудольф Арнхейм в статье «Новый Лаокоон: синтетические искусства и звуковое кино» в 1938 году ставит под сомнение право звукового кинематографа на существование в принципе<sup>19</sup>. Зигфрид Кракауэр не был столь консервативен, но все же выступал за «господство изображения»<sup>20</sup> в книге «Природа фильма. Реабилитация физической реальности».

Несмотря на это, были как теоретики, так и практики кинематографа, стремившиеся преодолеть такой дисбаланс в пользу видения/смотрения и обратиться к процессам слушания во время просмотра фильма, раскрыть художественные особенности кинозвука, его возможность заставить зрителя видеть изображение по-другому и выполнять ряд функций по его «обогащению». Среди них, например, Мишель Шион, Зофья Лисса, Рик Альтман, С. М. Эйзенштейн и др. Однако важно подчеркнуть, что их внимание было сосредоточено преимущественно на функционировании звука в игровом кинематографе. В теории же неигрового кино эта область практически не была затронута. Преимущественная часть существующих на

---

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> Арнхейм, Р. Кино как искусство. М: Издательство иностранной литературы, 1960.

<sup>20</sup> Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М: Искусство., 1974. С. 168.

данный момент работ по данной теме в основном является case-study роли звукового сопровождения в конкретных документальных фильмах, а какие-либо общие теоретические концепты отсутствуют. Далее в этой работе будет предложено переоценить роль, задачи и функционирование звукового пласта неигрового кинематографа.

## **Глава 2. Преодолевая окулоцентризм: звук как документ и звуковое измерение в неигровом кино**

### **§ 1. Звуковой документ в культуре**

Именно по двум вышеописанным причинам – фиксированность западной культуры (и кинотеории) на визуальном и кризис изображения – нам кажется необходимым обратиться к звуку, в частности при изучении неигрового кино. Звукозапись – такое же важное средство фиксирования реальности, и звуковое измерение содержит в такой же мере важную информацию о мире. В настоящее время, например, фонд документов большой исторической ценности составляют пластинки с записями речей, встреч с общественными деятелями и писателями.

Фиксация действительности визуальными средствами благодаря изобретению фотографии, киноплёнки и видео уже давно стала обыденностью. Первые фильмы братьев Люмьер такие как «Выход рабочих с фабрики», «Прибытие делегатов на фотоконгресс в Лионе» и др. были немыми и документировали реальность исключительно посредством движущихся изображений. Однако звукозапись – запись звуковой информации с целью ее сохранения и последующего воспроизведения – также является одним из основных способов фиксирования информации. Документы, содержащие звуковую информацию, зафиксированную любой системой звукозаписи, называют фонодокументами.

Первые попытки записи звука относятся к 1807 г. Однако первые фонодокументы, воспроизводящие звук, были созданы в 1877 г. Попытки



уловить звуки реального мира могут быть прослежены в телеграфии, телефонии, граммофоне, радиовещании и других практиках беспроводной коммуникации.

С этой точки зрения также большой интерес представляет теория звукового ландшафта Рэймонда Мюррея Шафера, композитора и основоположника акустической экологии. Одно из положений его теории заключается в выделении трех звуковых компонентов (основной тон, звуковые метки и звуковые сигналы), которые, подобно звуковой партитуре, складываются в уникальную композицию и влияют на акустическое восприятие человеком его среды – это и называется звуковым ландшафтом.

На страницах книги «The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World» Шафер представляет своего рода социальную историю звука. Например, он приводит список самых выдающихся изобретений XVIII века – от печатной машинки до парового двигателя – и предлагает читателю представить, как новые материалы и устройства преобразили звуковой ландшафт нашего мира. Появление фабрик привело не только увеличению шума в рабочих кварталах, но и положило конец совместному пению трудящихся. «В то время, как русские крестьяне Льва Толстого по-прежнему пели на покосе, героиня «Тэсс из рода д'Эрбервиллей» Томаса Харди (современница Анны Карениной) тихо стояла за работой, оглушенная пульсирующим грохотом молотилки»<sup>21</sup>.

В своем исследовании Шафер активно пользуется свидетельствами тех, кто непосредственно слышал описываемые явления и события, он даже вводит

---

<sup>21</sup> Schafer, Murray R. The Soundscape: Our Environment and the Tuning of the World. Destiny Books, 1994. С. 71–87.

неологизм «earwitness» по аналогии с «eyewitness» (англ. очевидец). Так, в 1830 году на первых страницах «Красного и черного» Стендаль повествует о том, что провинциальным городкам Франции совсем не пришлись по вкусу новые ритмы и странные шумы машин; в 1864 году братья Гонкур с недовольством описали, как тишина реки ежеминутно прерывается фабричными паровыми гудками и шумом литейного цеха; но уже к началу XX века звуки техники будто бы смешались с природными звуками, и слух перестал их отвергать: «Когда они работали в поле, из-за привычной теперь дамбы доносился мерный шум работающих механизмов – поначалу это пугало, а потом даже успокаивало, как наркотик» («Радуга в небе» Дэвида Герберта Лоуренса (1915))<sup>22</sup>. В итоге шумы индустриальной жизни нарушили баланс с шумами природы. Первым на это обратил внимание футурист Луиджи Руссоло в манифесте «Искусство шумов» (1913).

Возвращаясь к вышеупомянутым трем звуковым компонентам, особый интерес представляют звуковые метки (soundmarks – термин происходит от английского слова «landmark», то есть «ориентир»). Если основной тон (keytone) фиксируется слушателем бессознательно и не заостряет на себе внимание, притом передавая много информации об общих акустических характеристиках, звуковые сигналы (sound signals), выходя на первый план, насыщают звуковое пространство и немедленно передают контекст окружающей звуковой среды, то звуковые метки вызывают прямые ассоциации у слушателей, являясь «звуками сообщества», которые уникальны или обладают качествами, делающими их особенно уважаемыми или замечаемыми среди людей в этом сообществе. «Когда вы определите звуковые метки, к ним нужно относиться трепетно. Именно эти звуковые

---

<sup>22</sup> Там же.

дорожки делают акустическую жизнь ландшафта уникальной», – пишет Шафер<sup>23</sup>.

Еще один важный неологизм Шафера – звуковое событие (sound event). Словарное определение события: то, что происходит в определенном месте в течение определенного промежутка времени. Это говорит о том, что событие не абстрагируется от пространственно-временного континуума, который дает ему свое определение. Звуковое событие, как и звуковой объект (термин Пьера Шеффера), определяется человеческим ухом как мельчайшая автономная частица звукового ландшафта, но отличается от звукового объекта тем, что последний является абстрактным акустическим объектом изучения, в то время как звуковое событие является символическим, семантическим или структурным объектом изучения и, следовательно, неабстрагируемой точкой отсчета, связанной с целым большей величины, чем она сама. Другими словами, контекст делает звуковой объект звуковым событием. Например, звон церковного колокола в 1455 году во время знаменитой судебной дуэли двух жителей города Валансьен, который описывает поэт Жорж Шателен, – звуковое событие.

Шафер много пишет об уникальности звуковых ландшафтов для каждого места и времени. Так, при посещении старых европейских городов можно заметить преобладание звуков, возникающих от ударов и царапания о камни. Фрэнсис Скотт Фицджеральд упоминает, как брусчатка создает эхо на узких ночных улицах Цюриха. Но если бы мы попали в Ванкувер конца XIX века, то преимущественно слышали бы звуки различных пород деревьев, которые были основным строительным материалом. До индустриальной революции

---

<sup>23</sup> Там же.

на оживленных улицах городов мы бы также услышали, например, звуки проезжающих телег, лошадей, выкрики уличных торговцев и т. д. – огромное количество разнообразных звуков формирует облик каждого места.

Составляющие элементы звуковых ландшафтов обладают огромным потенциалом передавать информацию о жизни сообществ, облике мест, социальных изменениях. С изобретением звукозаписи появилась возможность записывать, коллекционировать и анализировать различные звуки, даже проследивать исторические изменения. И в звуковых метках, и в звуковых событиях, о которых шла речь выше, выражается уникальная информация, и, подвергнутые звукозаписи, они могут стать звуковыми документами.

Понятие «звуковой документ» или «фонодокумент» можно встретить в медиа-археологии. Например, в своем эссе «Solidarity, Song, and the Sound Document» Андреа Ф. Болман исследует роль какофонических звуков и песен в забастовках рабочих на верфях имени Ленина в Гданьске, Польша. Политические действия в августе 1980 года, о которых идет речь в работе, привели к созданию и легализации «Солидарности» – первого независимого профсоюза за Железным занавесом. По словам Болман, в первоначальных письменных, звуковых и снятых на пленку отчетах о забастовках она обнаружила «всепроникающую попытку наделить звук силой, позволяющей аутентифицировать эти записи как историю «grassroots»<sup>24</sup> – движения, организованного гражданами для борьбы за свои права. Многочисленные документы явно ссылаются на звуки и объединяют их для установления историографического авторитета. Она теоретизирует такие хроники как

---

<sup>24</sup> Bohlman, Andrea F. Solidarity, Song, and the Sound Document. The Journal of Musicology. Volume 33, Issue 2, 2016. С. 269.

«звуковые документы», привлекающие внимание к важному, но многовалентному присутствию звука и музыки в проекте коллективной оппозиции государственному социализму в Польше на протяжении 1980-х годов. В первых исторических отчетах о Солидарности, написанных участниками забастовок, политические деятели придавали своим документальным усилиям достоверность и авторитет «через звук, в звуке и со звуком»<sup>25</sup>.

Одним из таких звуковых документов стала песня Яцека Качмарского «Стены рухнут» – не только символ и гимн движения Солидарности в общественной памяти, но и триумфальный звук для празднования успехов протестов 1980 года, один из сигналов-идентификаторов радио Солидарности. «Было бы трудно преувеличить трансцендентную силу и историческое агентство, которые все еще приписывают песне Качмарского. Она передает – даже прославляет – польскую историю, в то же время восстанавливая Солидарность как момент исторического единства и надежды». Два других амбициозных звуковых документа – эклектичный альманах и радиомонтаж – легли в основу пестрого описания весьма медиатизированного звукового ландшафта польских забастовок. Они раскрывают значение гимнов и одновременно подчеркивают отсутствие звукового единства в Гданьске. Через понятие звукового документа музыка и другие звуки становятся важнейшим инструментом, с помощью которого можно переосмыслить и реконфигурировать культурную историю коллективного действия.

Так, «звуковой» (или «фоно») в понятии «звуковой документ»/«фонодокумент» свидетельствует о критическом участии звука в

---

<sup>25</sup> Там же. С. 237.

артикуляции исторической записи (historical record). Звук способен на организацию и валидацию доказательств, зачастую обладает привилегией так называемых первичных документов. Хотя медиаисторики и музыковеды хорошо осведомлены об историографическом потенциале звукозаписывающих технологий, мало исследователей одновременно связывает звуковые архивы – радиостанций, центров устной истории и личных коллекций – с письменным словом. Существуют широкие возможности для материализации звуковых документов: это могут быть письменные реестры, тексты песен, записанные звуковые ландшафты, интервью или саундтреки фильмов. В каждом случае звук записывается материально в попытке зафиксировать его во времени и пространстве.

В 1920-х годах возникает особый жанр, документирующий реальный мир посредством единственного медиума, – звука. Речь идет о документальном радио, которое началось на радиостанциях подобных WNYC с репортажей о людях и событиях с помощью коротких интервью<sup>26</sup>. Одни из известных документальных передач того времени включают, например, аудиозаписи катастрофы дирижабля «Гинденбург»<sup>27</sup> и шестимесячную серию передач «Americans All...Immigrants All», освещающую историю иммигрантских общин<sup>28</sup>. Важным моментом в становлении радиодокументалистики как широко используемого и обсуждаемого формата является расширение использования портативных звукозаписывающих устройств. В 1945 году звукоархивист и радиопродюсер Тони Шварц начал использовать

---

<sup>26</sup> Carson, S. Notes toward an Examination of the Radio Documentary. *Hollywood Quarterly*. 4, 1949. С. 69-74.

<sup>27</sup> Carrier, S. A Brief History of Documentary Forms. URL: <https://transom.org/2014/brief-history-of-documentary-forms/#npr>. (дата обращения: 15.04.2021).

<sup>28</sup> Shiffman, D. A Standard for the Wise and Honest: The "Americans All...Immigrants All" Radio Broadcasts. *Studies in Popular Culture*. 19, 1996. С. 99-107

портативное звукозаписывающее оборудование для сбора звуков своего района в Нью-Йорке, чтобы поделиться ими в своем радишоу на WNYC; этот стиль обмена подлинными звуковыми записями стал важной вехой в истории документального радио. В 1946 году одним из важнейших событий в распространении и стилизации радиодокументалистики стало создание документального подразделения CBS. Это был первый сектор крупной медиасети, посвященный этому формату радио. Новое подразделение было «посвящено исключительно производству программ, касающихся основных внутренних и международных проблем и требовавших больших предварительных исследований и подготовки»<sup>29</sup>. Стиль этих программ отличался обширными интервью, чтобы получить несколько точек зрения на проблему, приверженностью журналистской этике и часто призывом к действию. Примерами этих первых документальных проектов являются передача CBS 1946 года «The Empty Noose» о Нюрнбергском процессе и программа ABC 1949 года «V.D., A Conspiracy of Silence», направленная на отсутствие общественного внимания к венерическим заболеваниям.

Несмотря на то, что маркировка «документальное» ретроспективна, и произведения, сейчас относимые к традиции документального радио, в свое время так не обозначались и чаще назывались, например, «репортажными», эстетически они авангардны и по своей сути носят скорее драматическое, чем новостное значение. Хороший пример этому программа «Crisis in Spain» (прод. А. Э. Хардинг, 1931 г.), представляющая собой многоязычный монтаж радиосообщений со всего мира о кризисе в Испании. Как отмечают исследователи, звук здесь работает как нарратор. История рассказана посредством звука. Старая форма повествования отброшена, позволяя звуку

---

<sup>29</sup> Ehrlich, Matthew C. *Radio Utopia: Postwar Audio Documentary in the Public Interest*. University of Illinois Press, 2011. С. 46–70.

говорить самому за себя. Вещатели отходили от старых диегетических форм и исследовали идею радиофонии – в данном случае выраженную как монтаж музыки, звуковых эффектов и вещательных голосов. Эта замысловатая новая форма демонстрирует волнение по поводу изучения возможностей медиума. Программа составлена и спродюсирована с использованием самого звука в качестве главного героя<sup>30</sup>.

В рамках радиодокументалистики большой вклад внесли ранние немецкие радиопрактики (1920-1930-е гг.), особенно стремившиеся передать звуки и виды городской среды, будь то из своих собственных городов или далеких мест. До них не существовало полноценной практики документирования звуковых измерений городских пейзажей. Часть программ того времени включали в себя четко определенный проект по созданию Hörbild (акустического портрета) конкретного города, охватывающего весь город или ряд составляющих его компонентов. Гамбургская станция Noag, которая начала вещание в марте 1924 года, была образцовой в своих попытках выдвинуть на первый план городские звуки в ранних программах. Так, продюсер радиоспектакля «Im Hafen» («В гавани») Ганс Боденштедт стремился максимально использовать «звуки реальности» (Geräusche der Wirklichkeit).

Однако Боденштедт отмечал, что возможности для наружного вещания в то время были весьма ограниченными, и высказывал надежду на то, что в будущем удастся освободить микрофон от фиксированного места, и радиосвязь поможет обеспечить «приближение к слушателю значимых

---

<sup>30</sup> Karathanasopoulou, E., and Crisell A. Radio Documentary and the Formation of Urban Aesthetics. *Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*, edited by Karin Bijsterveld, Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, С. 169–180. URL: [www.jstor.org/stable/j.ctv1xxsqf.10](http://www.jstor.org/stable/j.ctv1xxsqf.10). (дата обращения: 15.03.2021).



событий»<sup>31</sup>. Здесь мы уже можем заметить модернистское стремление к мобильному или «блуждающему» микрофону, который позволял бы вести радиосообщения с автомобилями, лодок, самолетов и дирижаблей, чтобы привести слушателя туда, где происходило действие. В самом деле, появление мобильных микрофонов примерно в 1929-1930 годах стимулировало «технику исследовательского микрофона». Радиомикрофоны начали развозить, например, по фабрикам и цехам, чтобы показать «симфонию труда, мелодию...времени»<sup>32</sup>.

Так, разнообразные проекты в рамках движения документального радио внесли большой вклад в сохранение аутентичных исторических звуков. Использование граммофона в программном производстве не только позволило сохранить звуковое наследие, но и расширяло библиотеку реальных звуковых эффектов для последующего использования в радиопостановках и репортажах. Вспоминая теорию Шафера, можно сказать, что эти радиопрограммы способствовали документации тех самых звуковых меток и звуковых событий, например, различных диалектов, региональной музыки со всего мира, звуковых ландшафтов как мегаполисов, так и удаленных регионов и необычных локаций и т. д.

Филип Розен в своей статье «Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts» анализирует, каким образом разворачивались история освещения убийства Дж. Ф. Кеннеди в СМИ. Он подчеркивает, что в силу отсутствия каких-либо изображений непосредственного убийства и

---

<sup>31</sup> Birdsall, C. Sonic Artefacts. Reality Codes of Urbanity in Early German Radio Documentary. Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage, edited by Karin Bijsterveld, Transcript Verlag, Bielefeld, 2013, С. 129-168. URL: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1xxsqf.9>. (дата обращения: 15.03.2021).

<sup>32</sup> Там же.

недостаточности транслируемых live-изображений с места событий, освещение в первые часы опиралась на звуковые записи: репортажи, комментарии ведущих и интервью с очевидцами. («Отсутствие изображений особенно подчеркивается, когда при интервьюировании свидетелей, камера зафиксирована на суетливом ведущем Чарльзе Мерфи»)<sup>33</sup>.

Так, документирование звуков окружающего мира на самом деле более распространенная практика в нашей культуре, чем может показаться на первый взгляд. Индексальное качество звукозаписи позволяет пользоваться фонодокументами, например, в историографии или медиа-археологии, ведь, как и фотографии, они несут в себе «отпечатки» реального исторического мира и становятся источником знаний о нем. С активным развитием микрофонных и радио-технологий звуку иногда отводилось место самостоятельного нарратора, который бы знакомил нас местами, событиями, людьми и их историями.

## **§ 2. Звуковые конвенции в игровом и документальном кино**

Документальные фильмы говорят об историческом мире как через образы, так и через звуки. В первой главе данной работы было изложено, в какой большой мере они полагаются на индексальную способность фотографического изображения воспроизводить то, что мы считаем отличительными визуальными качествами окружающего нас мира и то, как постепенно достоверность визуальных образов подошла к кризису. На наш

---

<sup>33</sup> Rosen, P. Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts. Theorizing Documentary, Routledge Inc., 1993. С. 58-90.

взгляд, неигровые фильмы в той же мере зависят от индексальности звукозаписи и ее способности воспроизводить аудиальную среду исторического мира. Не только специфические свойства линз, эмульсий, пикселей и оптики, но и такие же свойства звукозаписывающих устройств позволяют зрителю предполагать тесное соответствие между происходящим на экране и реальностью. В предыдущем параграфе мы рассмотрели некоторые примеры того, как в разнообразных звуках, от речи до окружающих шумов, выражается историческая, социальная, персональная информация.

Как считает Билл Николс, точность и достоверность этих «отпечатков» звуков придает им документальную ценность и делает важным источником свидетельств о мире в той же мере как ценны отпечатки пальцев в качестве документального доказательства<sup>34</sup>.

Однако сейчас крайне важно прояснить этот момент. Хотя индексальные записи звука (как и изображения) – это документы, и в силу этого они могут быть источником доказательств, сами по себе они являются только информацией, нуждающейся в интерпретации, так же как рентгеновский снимок – это информация, которую квалифицированный рентгенолог должен точно интерпретировать. Фактам должен быть придан смысл. Информация в каждом кадре или изображении соответствует более широкой перспективе, аргументации или интерпретации, выраженной фильмом в целом. Именно в фильме фактические данные в кадре начинают функционировать как доказательства. В отличие от отдельных кадров или звуков, интерпретация, очевидно, не имеет индексального отношения к реальности, а зависит от

---

<sup>34</sup> Nichols, B. Introduction to Documentary, Third Edition. Vol. Third edition, Indiana University Press, 2017. С. 70.

режиссера. Поэтому мы должны иметь в виду разницу между индексальным образом как источником доказательств и перспективой, объяснением, историей или интерпретацией, которую он поддерживает. Фильм побуждает нас, как говорит Николс, интерпретировать индексальные образы, а не принимать их как факт<sup>35</sup>.

Возвращаясь к теме, в документальном кино когерентность, целостность фильмов в большой степени зависит именно от звуковой дорожки. В-первых, большая опора на речь имеет тенденцию отличать документальное кино от авангардного, а укорененность большей части этой речи в жизни социальных актеров имеет тенденцию отличать ее от игрового кинематографа<sup>36</sup>. Начиная с конца 1920-х годов, документальное кино в значительной степени опиралось на звук во всех его аспектах: устные комментарии, синхронная речь, акустические эффекты и музыка.

Момент прихода звука в неигровые формы кино вызвал такое же большое количество вопросов, касающихся технологии, эстетики, ожиданий зрителей и пр., как и в случае с игровым кинематографом. Появление звука (начало 1930-х) – один из решающих переходов для неигрового кино, повлиявшее на становление целого ряда форм документальных фильмов (*modes*, как они называются в теории Николса).

Очевидно, что центральный аспект раннего увлечения кинематографом основан на моменте распознавания, узнавания мира, который мы населяем. Похожее удивление сопровождало изобретение фонографа, обладавшего

---

<sup>35</sup> Там же.

<sup>36</sup> Там же. С. 75

сверхъестественной способностью механически воспроизводить любой слышимый звук. Именно этот акт узнавания дает «архиву реальности» власть над зрителем. В движущихся изображениях зритель различает человеческие фигуры на трех уровнях: (1) типичные жители определенного исторического периода (основанные в основном на популярной моде и знакомых местах); (2) известные общественные деятели, не известные лично зрителю, но знакомые по многочисленным формам исходного материала, включая записи их речи в двадцатом веке и позже (Рузвельт, Ленин или Гитлер, например.); и (3) лица, уже лично известные зрителю, но никогда прежде не виденные в виде движущихся изображений (ключевой аспект «домашнего видео»)<sup>37</sup>. Впечатление реальности, которое передает фильм, сильно зависит от этих уровней распознавания.

Звук — будь то речь, звуковые эффекты или музыка — усиливает это узнавание, особенно когда кажется, что звук исходит из того же исторического источника, что и сам образ (звук голоса Черчилля или стук лошадиных копыт по булыжной мостовой). Специфичный для конкретной ситуации звук закрепляет образ в его акустической реальности. Такой звук может сигнализировать 1) об общих аспектах исторического мира (выстрелы, бегущая вода и т. д., такие как мы слышим, например, в исторических фильмах); 2) узнаваемых/известных аспектах этого мира (знакомая мелодия или хорошо известный голос, такой как музыкальное видео популярного исполнителя или речь Мартина Лютера Кинга) или 3) о чем-то более близком (голос друга или члена семьи)<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Там же.

<sup>38</sup> Там же. С. 78.

Однако вне зависимости от того, идет ли речь о документальном или игровом кино, реальность и ее репрезентация аудиовизуальными средствами – не одно и то же. Как пишет Шион, эта аудиовизуальная транспозиция требует немалого количества изменений и корректировок звуков, чтобы попытаться сохранить определенное чувство реализма и правдоподобности в их новом репрезентативном контексте. Звук необязательно должен быть реальным, чтобы зритель воспринимал его таковым. Так, современная практика диктует, что звукозапись должна иметь более высокие частоты, чем было бы слышно в реальной ситуации (например, когда это голос повернутого спиной человека на некотором расстоянии). Зрители не жалуются на недостоверность из-за слишком большой четкости звука. Это доказывает, что именно четкость (но не достоверность) и гиперреалистичный эффект, которые имеют мало общего с опытом непосредственного прослушивания в жизни, имеют значение для кинозвука<sup>39</sup>.

Слышимая в конце процесса кинопроизводства звуковая дорожка всегда является продуктом разной степени переработки записи уже существующей реальности. Этот конечный продукт – специфическая реальность, а не нейтральная передача звукового события и не полная фабрикация техническими средствами (за редким исключением). Любопытно, что чем больше непосредственная акустическая реальность теряет свою ценность как реальный опыт и чем меньше она является живым эталоном, с которым мы сравниваем то, что слышим, тем больше она становится абстрактной ссылкой, к которой мы обращаемся концептуально — например, рассматривая понятие акустической точности, которое требует кино. Чем больше мы используем записанный и/или воспроизведенный звук, тем

---

<sup>39</sup> Chion, M. Audio-vision: Sound on Screen. New York: Columbia University Press, 1994. С. 99.

больше мы мифологизируем его противоположность: естественный акустический опыт, с которым мы фактически встречаемся все реже и реже<sup>40</sup>.

Прежде всего, звук, который звучит истинно для зрителя, и звук, который действительно является истинным, – это две совершенно разные вещи. Чтобы оценить истинность звука, мы обращаемся гораздо больше к кодам, установленным самим кинематографом, телевидением и нарративно-репрезентативными искусствами в целом, чем к нашему гипотетическому жизненному опыту. Коды театра, телевидения и кино создали очень сильные конвенции, определяемые заботой о четкой передаче репрезентируемого больше, чем о истине<sup>41</sup>. Мы все хорошо знакомы с этими конвенциями, и они легко перекрывают наш собственный опыт и заменяют его, даже становясь нашим референсом к самой эмпирической реальности.

Звуковые дорожки документальных фильмов включают те же самые элементы, что и саундтреки игровых картин: закадровый голос, диалоги, музыку, звуковые эффекты. Однако иерархия и распределение этих звуковых элементов существенно отличаются от классических голливудских конвенций. На самом деле, с развитием звуковых технологий и их приходом в кинопроизводство, Голливуд все больше стал зависеть от многодорожечных постпродакшн-технологий, что значительно контрастирует с конвенциями, сложившимися в производстве документальных фильмов. Рик Альтман в серии статей описал звуковое оформление в классических Голливудских фильмах как взаимодействие между разборчивостью речи/внятностью (intelligibility) и акустической верностью/точностью (fidelity). В сложившейся

---

<sup>40</sup> Там же. С. 104.

<sup>41</sup> Там же. С. 107.

системе акустическая точность приносится в жертву разборчивой и внятной речи актеров, центральному измерению в разворачивании нарратива<sup>42</sup>.

Ноэл Кэрролл также утверждал, что отличительной чертой голливудского повествования является ясность и понятность. Популярны фильмы предлагают переживания мест, событий, персонажей и драмы «более четко очерченных»<sup>43</sup>, чем наша обычная жизнь. Голливудские производители используют кинематографические техники и приемы для манипуляции изображением и звуком, чтобы сосредоточить внимание зрителя на наиболее значимых элементах, способствующих развитию повествования. Кэрролл предполагает, что миллионы зрителей находят убедительным не предполагаемый реализм кинематографического аппарата, а как раз повышенную разборчивость (*intelligibility*), которая является отличительной чертой голливудского кино. Зрители несильно заинтересованы, чтобы кинематограф в большой степени соответствовал реальному миру<sup>44</sup>.

Хотя документальные фильмы также используют нарративные формы, они редко демонстрируют ту степень ясности, которую вышеназванные авторы считают стандартом классического голливудского кино: персонажам не хватает четкой мотивации, речь может быть отчасти не слышна, освещение часто случайно и нестабильно, движения камеры с трудом успевают захватывать движения в кадре, звуковые пространства кардинально разнятся от сцены к сцене, микрофоны случайно попадают в кадр, резкие переходы нарушают непрерывность, а некоторые вопросы остаются без ответа.

---

<sup>42</sup> Altman, R. *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985. С. 60.

<sup>43</sup> Carroll, N. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press, 1996. С. 55.

<sup>44</sup> Там же.



Использование по большей части именно записанного на локации звука и большая опора на него – именно та черта документальных фильмов, которая делает такую «дискриминацию» среди звуков, как это происходит в игровом нарративном кино, затруднительной, если не невозможной. (Безусловно, некоторые документальные картины отличаются совершенной разборчивостью речи – например, те, которые используют студийные интервью или закадровый голос – здесь мы лишь говорим о важной тенденции к записи звука непосредственно на месте съемок и том, как это влияет на эстетические характеристики фильмов). Одной из основных особенностей документальных фильмов, в которых используются звуки, записанные непосредственно на месте съемок, является отсутствие четкости звуковой дорожки. Звуки окружающей среды в большой степени конкурируют с диалогами, что обычно считается неприемлемым в голливудской практике. Низкое соотношение сигналов и шумов требует от зрителя большего внимания для расшифровки произносимых слов. Небольшие различия в тоне/звуке помещений (room tone) между сценами делают плавные переходы звука затруднительными<sup>45</sup>.

В книге «Audiovision: Sound on Screen» Мишель Шион, описывая различные эффекты феномена «добавленной ценности», указывает на важнейшую функцию кинозвука, которая заключается в его способности соединять в одно целое последовательность различных по содержанию кадров, придавать им ритм и единство. Звук, перцепция которого происходит гораздо быстрее изображения, служит чем-то наподобие якоря, не позволяя зрителю потеряться в обилии сменяющихся разноплановых кадров, давая ему точку

---

<sup>45</sup> Ruoff, J. Conventions of Sound in Documentary. Cinema Journal, Vol. 32, No. 3, 1993. С. 24-40.

опоры<sup>46</sup>. По всей видимости, это правило не всегда работает в документальных фильмах, использующих съемки на локации в больших количествах. В действительности, прослушивание многих сцен т. н. наблюдательных (observational) фильмов без просмотра экрана может быть «головокружительным» опытом, звук там более на выполняет своей якорной функции. Без узнаваемых источников звука на экране, которые бы «закрепляли» их, мы часто слышим какофонию из шумов, фрагментов диалогов и музыки и различных неидентифицируемых звуков. Освобожденные от соответствия с объектами, звуки вновь предстают в своей феноменологической материальности. Поскольку сцены в наблюдательных фильмах обычно не снимаются в оптимальных условиях голливудской студии, звуковой дорожке не хватает ясности и прямоты, означающих, что звук был создан специально для зрителя/слушателя. В то время как звуки голливудских фильмов обычно легче понять, чем звуки в повседневной жизни, то звуковые дорожки документальных картин, как правило, потенциально сложнее для восприятия, чем звуки в повседневной жизни<sup>47</sup>.

Запись звука на локации также не позволяет четко разграничивать пространства переднего и заднего плана; скорее, все звуки конкурируют друг с другом на среднем плане. В противовес можно вспомнить отлично развитые и широко применяемые в игровых фильмах практики саунд-дизайна, когда профессионалы тщательно конструируют все звуковые пласты картины, буквально заново создавая необходимые для развития нарратива и эмоционального отклика зрителя звуки. Отсутствие же такой ясности звука в

---

<sup>46</sup> Chion, M. Audio-vision: Sound on Screen. New York: Columbia University Press, 1994. С. 88.

<sup>47</sup> Ruoff, J. Conventions of Sound in Documentary. Cinema Journal, Vol. 32, No. 3, 1993. С. 24-40.

документальных фильмах может подрывать их коммуникативный замысел. Чтобы предотвратить это, при их производстве часто используют shotgun-микрофоны на специальном длинном штативе, поскольку благодаря своей конструкции и техническим характеристикам они позволяют выхватывать важную для повествования информацию и повышают соотношение прямого и отраженного звука, тем самым изолируя звуки в окружающей среде. Такие направленные микрофоны позволяют звукооператору размещать определенные звуки на переднем плане, в то время как другие звуки отодвигаются на задний план. Инструкции по размещению таких звукозаписывающих устройств включают в себя нахождение как можно ближе к говорящему, не появляясь при этом в кадре. Таким образом, с момента широкого внедрения записи звука на локации в документальное кинопроизводство, кинематографисты вынуждены были постоянно наблюдать за местоположением микрофона и звукооператора, поскольку этот тип производства предполагает полное или частичное отсутствие возможности сделать повторный дубль – необходимые звуки, особенно это касается речи, должны были быть записаны с первой попытки. По словам Алана Рэймонда, «команда операторов и звукооператоров должна разработать своего рода хореографию, в которой обе стороны постоянно помнят друг о друге. Оператор должен слушать диалог, а звукооператор – наблюдать за тем, что снимает оператор»<sup>48</sup>. Развитие микрофонной технологии было обусловлено требованиями к ясности и точности. Беспроводные петличные микрофоны отвечают аналогичным стилистическим требованиям. Чрезвычайно маленькие и ненавязчивые, они воспроизводят человеческий голос с большой точностью за счет сильного заглушения звуков окружающей среды.

---

<sup>48</sup> Там же.

Иногда в документальные фильмы даже включаются сцены с плохо записанным звуком из-за их центральной важности для истории, несмотря на то, что они могут быть сложными для восприятия зрителем. Например, в документальном телефильме «An American Family» (1973 г., прод. Крейг Гилберт) разговор между парой Лауд в переполненном ресторане практически не слышен из-за обилия конкурирующих звуков окружающей среды. От зрителя потребуются большие усилия, чтобы преодолеть плохое качество звуковой дорожки и уловить фрагменты ссоры Лауд, которая является важным признаком кризиса их брака. Съёмочная группа признала, что такие технически сложные и этически чувствительные сцены были бы невозможны для фильма без ненавязчивого беспроводного петличного микрофона<sup>49</sup>.

Производство конвенционального игрового фильма отличается большой степенью контроля над всеми аспектами фильма: начиная от сценария, реквизита, костюмов, освещения, игры актеров, заканчивая операторской и звукооператорской работой. Съёмки не только проходят в оптимальных условиях, но и есть возможность делать повторные дубли до тех пор, пока не будет записан удовлетворительный звук; при необходимости диалог будет перезаписан на постпроизводстве с помощью методов дубляжа для обеспечения разборчивости и ясности, о которых шла речь выше. Большая степень контроля приводит к созданию безупречной звуковой дорожки: речь, записанная близко к источнику звука, низкая реверберация, повышенная разборчивость, а также саунд-дизайн и киномузыка. Звуки, записанные во время съёмок, позднее всегда обогащаются звуковыми эффектами, тоном помещения и другими звуками. Ненужные звуки также устраняются во время

---

<sup>49</sup> Там же.

самого процесса съемки благодаря расположению и направленности микрофонов, звукоизоляции и так далее.

Очевидно, что у создателей документальных фильмов просто отсутствует такой контроль над материалом во время съемок, и ясность звука во многом зависит от степени этого контроля режиссера над профильмическими событиями. Съемки часто проходят в непредсказуемых ситуациях, сцены снимаются единственным дублем. Камера и звукозаписывающее устройство служат очевидцами событий, разворачивающихся непосредственно перед ними. Интересно, что впечатление реалистичности звука Шион связывает как раз с ощущением дискомфорта, прерывающегося сигнала, помех, микрофонного шума и т. д. (из двух отчетов с места реальных военных действий, пишет он, нам будет казаться более правдивым отчет с нестабильным изображением, плохим фокусом и другими «ошибками», а не с безупречными операторской работой и звуковой дорожкой)<sup>50</sup>. Этим, например, пользовались создатели фильма «Чужой» (1979 г., реж. Ридли Скотт), специально создававшие эффекты акустического дискомфорта для усиления чувства реализма происходящего.

И все-таки нельзя сказать, что звук в документальных фильмах абсолютно непредвзято и без искажений воспроизводит нашу акустическую реальность – это не так, как и в случае с записанным изображением. Он не более «реальный» (если вообще можно говорить о «реальном» звуке в аудиовизуальных произведениях), чем звуки конвенциональных игровых фильмов. Во-первых, нельзя забывать про технические искажения самих звукозаписывающих устройств (например, у каждого вида микрофона свои

---

<sup>50</sup> Chion, M. Audio-vision: Sound on Screen. New York: Columbia University Press, 1994. С. 108.

технические характеристики, и они по-разному записывают отдельные элементы звукового ландшафта). Во-вторых, звукозапись на локации – лишь один из способов работы со звуком в неигровом кино. Кинодокументалисты в том числе нередко опираются и на преимущества четкой и ясной речи (закадровый голос, интервью), недиегетической музыки и даже саунд-дизайна (об этом подробнее в следующей главе). Скорее, в этой сфере сложились свои особенные конвенции функционирования звука, которые отчасти отличаются от конвенций игрового кино, но имеют с ними и точки пересечения. Тем не менее, исходя из его индексальных качеств и способности служить источником информации и доказательств о реальном мире (об этом шла речь в первом параграфе данной главы), на наш взгляд, звук становится таким же мощным инструментом для задач документального кинематографа, как и визуальные образы. А в ситуации, когда изображения по какой-либо причине оказываются неспособны полностью нести на себе вес аргументации (или только их оказывается недостаточно), эту функцию начинает выполнять звук.

## Глава 3. Как звук (вос)создает реальность. Проблема аутентичности

### § 1. Голос и речь

Звук в кино преимущественно вокоцентричен, то есть предпочтение почти всегда отдается голосу, он выделяется из других звуков. Как было замечено выше, во время съемок записать стараются именно голос, который практически изолирован в звуковом миксе как сольный инструмент, для которого другие звуки (музыка и шум) являются просто аккомпанементом. Точно так же историческое развитие технологии синхронной звукозаписи, например изобретение новых видов микрофонов и звуковых систем, сконцентрировалось в основном на речи, то есть средстве словесного выражения. А при записи голоса требуется не столько акустическая верность оригинальному тембру, сколько гарантия легкой разборчивости произносимых слов. Таким образом, то, что подразумевается под вокоцентризмом, почти всегда является вербоцентризмом<sup>51</sup>.

Звук в кино воко - и вербоцентричен прежде всего потому, что люди в своем привычном поведении в любой звуковой среде обращают внимание прежде всего на голос. Именно речь захватывает и фокусирует на себе наше внимание раньше, чем любой другой звук. Только после того, как мы идентифицируем, кто и о чем говорит, мы можем переключить свое внимание с голосов на остальные слышимые звуки. Если голос говорит на доступном слушателю языке, он сначала будет искать смысл слов, переходя к интерпретации других звуков только тогда, когда интерес к смыслу будет удовлетворен.

---

<sup>51</sup> Там же. С. 5.

Важно, что добавленная ценность, которую слова приносят в визуальный образ, выходит далеко за рамки простого наложения идей и мнений на изображения; «добавленная ценность включает в себя само структурирование видения — путем строгого его обрамления»<sup>52</sup>. Мимолетный кинообраз не дает нам много времени на рассматривание в отличие от картины на стене или фотографии в книге, которые мы можем исследовать в своем собственном темпе и легче отделить от их подписей или комментариев. Именно здесь слова и вторгаются в наше восприятие аудиовизуального произведения, структурируя его в нужном направлении. На наш взгляд, это наблюдение Шиона имеет ключевое значение для рассуждений о звуке в документальном кино.

С самого начала своего существования документальные фильмы в значительной степени опирались на слово. В немой период это были интертитры как в фильмах «Нанук с севера» (реж. Р. Флаэрти, 1922 г.) и «Моана южных морей» (реж. Р. Флаэрти, 1926 г.). Появляющиеся между документальными кадрами карточки с текстом иногда представляли персонажей, передавали их диалоги, поясняли детали их жизни, но в целом были призваны выстроить нарратив фильма, как бы «заполнить пустоты» в рассказываемой истории и сделать ее более полной для зрителя, но, главное, рассказать ее под нужным углом. Например: «Охотничьи угодья Нанука и его последователей – маленькое королевство размером почти с Англию, но населенное менее чем тремя сотнями людей», «Посадка в «большом иглу» белого человека – торговом порту» или «Среди островов Полинезии есть один, где люди все еще сохраняют дух и благородство своей великой расы. Это самоанский остров Саваи. В одной из ее деревень авторы прожили два

---

<sup>52</sup> Там же.



года, и щедрость, гостеприимство и доброта ее жителей сделали возможной эту драму об их жизни».

Затем, с внедрением в кинопроизводство звукозаписи, письменное слово было заменено произнесенным: закадровым комментарием и интервью. Если закадровый комментарий все еще выполняет роль путеводителя подобно интертитрам, то интервью скорее призваны обеспечить перспективу «изнутри», субъективную точку зрения непосредственных свидетелей и участников событий. В любом случае, документальные фильмы в большинстве своем что-то рассказывают нам, при просмотре мы вынуждены не только собственно смотреть, но и внимательно слушать. На наш взгляд, они подталкивают нас к *аудиовидению*, то есть к большей опоре на звук, чем при стандартном просмотре аудиовизуального произведения.

На протяжении 1930-х годов и далее устный комментарий в его многообразных формах служил одним из отличительных признаков документального фильма. Самое раннее использование звука в документальном кинематографе подчеркивает репрезентацию знакомого исторического мира, выраженную через коллаж звуков и образов. Важно подчеркнуть, что большинство документальных фильмов, однако, монтировали вместе изображения, скорее чтобы поддержать передаваемый закадровым комментарием смысл, не позволяя визуальным образам стать независимым источником смысла самим по себе<sup>53</sup>.

В игровых фильмах с момента его возникновения самым мощным механизмом узнавания стал институт звезд, которые, появляясь в фильме за

---

<sup>53</sup> Nichols, B. *Speaking Truths with Film : Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. University of California Press, 2016. С. 100.

фильмом, постепенно стали знакомы зрителю. Использование звезд как мощной формы распознавания (и идентификации с помощью комплекса средств, таких как актерский стиль, структура сюжета и монтажа (continuity editing)) стали сосредотачивать художественный фильм на единственном теле и голосе отдельного актера, конкретном персонаже, которого он играет.

Документальные фильмы же предполагали узнавание известных и актуальных социальных проблем, а не харизматичных актеров. Представление реальных рабочих, начатое, возможно, непреднамеренно братьями Люмьер, оставалось центральным в традиции советского кинематографа («Турксиб», реж. В. Турин, 1929 г.) и в агитационных документальных работах «школы Грирсона» в Великобритании («Ночная почта», реж. Г. Уотт и Б. Райт, 1936), но редко где-либо еще<sup>54</sup>. Простой рабочий мог предстать героем, движущей силой революции или благородным «краеугольным камнем» социального прогресса, но экономические трудности и политические потрясения 1930-х годов подорвали этот образ. И даже когда кинематографисты превозносили их образ, для зрителя в большинстве своем рабочие оставались отдаленным и не очень знакомыми историческим типажом. Их видели, но не слышали, их ценность, а иногда и потребности, артикулировались голосом за кадром и мощными музыкальными партитурами<sup>55</sup>.

Нужду неигрового кинематографа в альтернативе институту звезд восполнили другие харизматичные фигуры – невидимые закадровые комментаторы. Это были бестелесные, но очень уверенные, если не

---

<sup>54</sup> Там же. С. 115.

<sup>55</sup> Там же.

всезнающие, профессиональные голоса, чьи высказывания сопровождали зрителя на протяжении фильма. В течение 1930-х годов такие люди как, например, Уэстбрук ван Ворхис и Эд Херлихи представляли авторитетными фигурами, просвещавших кинозрителей в социальной, политической и других сферах. Впоследствии они стали образцами для первых телевизионных комментаторов, таких как Эдвард Р. Марроу и Уолтер Кронкайт, которые продолжали воплощать идею героической, знающей фигуры, уже видимой, но все равно изолированной в студии, вдали от всей суматохи, о которой они сообщали. У них был хорошо поставленный голос и речь, которые могли вести зрителя через массу образов и событий, запечатленных в фильме или телепередаче.

Исходя из вышесказанного, в неигровых картинах «звездой» или центральной точкой идентификации становится произносимое слово и произносящий его комментатор. Это буквальный голос фильма в форме «Того, Кто Уже Знает»<sup>56</sup> (категории «голоса Бога» и «голоса авторитета» являются одними из ключевых для теории документального кино); голос, который структурирует звуки и образы в поддержку тщательно разработанной перспективы. Произнесенное слово как бы скрывает за собой бестелесного, всеведущего, неуязвимого режиссера, который сохраняет полный контроль над содержанием фильма. Сохранившаяся по сей день авторитетность закадрового комментария и доверие зрителя к нему ярко продемонстрированы, например, в документальном телесериале «Гражданская война» (1990) Кена Бернса, где комментатором за кадром выступает историк и лектор Дэвид Маккалоу. В фильме «Соль земли» (2014) Вима Вендерса значительный объем экранного времени занимают статичные

---

<sup>56</sup> Там же. С. 66.

фотографии Себастьяна Салгаду, которые без каких-либо комментариев самого фотографа, его сына и режиссера существовали бы без контекста и вне рассказываемой истории.

Статус голоса в документалистике изменился в 1960-х годах с появлением портативных камер и магнитофонов, способных записывать синхронный звук в реальных местах съемок. Это больше не был бестелесный, всеведущий, и неуязвимый голос Того, Кто Уже Знает (часто выкристаллизованный еще на этапе сценария до начала съемок). Теперь режиссер занял воплощенную, размещенную в пространстве и часто весьма уязвимую позицию как один из многих присутствующих при съемках — пусть и с кинокамерой — для которого события разворачивались в процессе создания фильма, а не формировались до начала съемок. Это был голос или перспектива Того, Кто Еще Не Знает<sup>57</sup>, и то, что происходит, происходит вне его полного контроля. Экспромт, спонтанная речь стали преобладать над хорошо отшлифованными комментариями прошлого.

Визуальный ряд больше не был коллажем из кадров, который нуждался в пояснении; вместо этого он стал видимой стороной голоса говорящего субъекта. Теперь камера и микрофон должны были синхронно записывать говорящего. Для документалиста умение внимательно слушать своих героев стало таким же приоритетом, как умение красноречиво комментировать события и истории. Однако это зачастую приводило к тому, что полный контроль над визуальным образом, как это было раньше, приносился в жертву. Изображение становилось менее предвзятым и менее

---

<sup>57</sup> Там же.

отшлифованным и служило для привязки произносимых слов к отдельным телам.

Документальные фильмы часто стремятся передать определённую точку зрения, которую слова, в частности, выражают более четко, чем изображения. Независимо от того, что мы слышим от комментатора о предмете фильма, или что социальные актеры говорят нам непосредственно через интервью или во время разговора между собой под наблюдением камеры, документальные фильмы сильно зависят от произнесенного слова. Речь конкретизирует наше восприятие мира. Пересказанное событие становится восстановленной историей. По мнению Николса, «центральное место аргументации придает звуковой дорожке особое значение в документальном кино...большинство документальных фильмов все еще обращаются к звуку, возлагая на него большую часть работы по донесению аргументов до зрителя»<sup>58</sup>.

Интересно, что Билл Николс использует понятие голоса как одно из ключевых в своей теории документального кино. В его концепции «голос» используется не только в буквальном значении, но и отсылает к тому чувству обращения к нам как к зрителям, которое мы испытываем при просмотре документальных фильмов, которые будто говорят с нами. Именно это чувство обращения, особый «голос», которым обладают документальные фильмы, «...отличает [их] не только от документов, которые остаются инертными и безадресными – до тех пор, пока не будут вовлечены в речь, обращенную к нам, – но и от большинства игровых и авангардных работ, где мы подслушиваем и наблюдаем, но в меньшей степени чувствуем непосредственное обращение к нам как к социальным актерам. Чувство

---

<sup>58</sup> Nichols, B. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, 1991. С. 21.

обращения – основной элемент риторики (и идеологии)»<sup>59</sup>. Безусловно, голос у Николса также явно относится к роли звука и голоса за кадром в частности, но это понятие расширяется, включая в себя значение голоса как отличительного тона и перспективы создателя фильма.

Жак Деррида в интервью «Кино и его призраки» при обсуждении фильма «Шоа» (реж. К. Ланцман, 1985 г.) упоминает возникновение записи голоса как один из важнейших феноменов двадцатого века. «[Запись голоса] дает говорящему возможность вживую присутствовать «здесь», где звучит его голос, — возможность беспрецедентную, равной которой никогда не было прежде. Величие кино, разумеется, в том, что в какой-то момент своей истории оно сумело усвоить запись голоса. Это не было каким-то избыточным, дополнительным элементом — это был, скорее, возврат к истокам кино: возврат, позволивший осуществить саму идею кино с большей полнотой. Голос, звучащий в кино, ничего не прибавляет к нему. Он и есть кино; его природа едина с природой движения, записанного на пленку. Пресловутая идея «чистого кино», т. е. идея отделения образов от речи, кажется мне ошибочной, ибо суть у них одна. Они оба как-бы-предъявляют нам, здесь и сейчас, тот мир, который безвозвратно канул в прошлое и находится уже за границами репрезентации»<sup>60</sup>. Деррида называет «Шоа» фильмом-свидетельством, и «происходит это благодаря систематическому отказу от архивных видеозаписей в пользу встреч

---

<sup>59</sup> Nichols, B. *Speaking Truths with Film : Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. University of California Press, 2016. С. 75.

<sup>60</sup> де Бек, А., Т. Жусс, С. Делорм. Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида. Сеанс, 21/22, 2006. URL: <https://seance.ru/articles/kino-i-ego-prizraki/>. (дата обращения: 20.04.21)

с живыми свидетелями — их речью, телами и жестами, существующими ныне»<sup>61</sup>.

Так, приход звука и в частности звукозаписи в неигровой кинематограф сделал больше, чем просто заменил опору на интертитры на закадровый комментарий. Появившийся голос стал для зрителя точкой отождествления с фильмом, проводником, который ведет нас через последовательность образов и предлагает определенный взгляд на мир. Эти качества «определили голос за кадром как первичную точку идентификации для зрителя, альтернативу актеру и системе звезд в частности, которая является локусом эмоциональной вовлеченности для мейнстримного нарративного кино»<sup>62</sup>. Закадровый комментарий больше сближает документальный фильм с эпистефилией, чем с скопофилией (любовь к знанию, а не любовь к созерцанию). Голос за кадром до сих пор остается чрезвычайно распространенным и важным для документального кино, каким бы дидактическим этот инструмент ни казался в настоящее время.

Если же обращаться к более позднему способу существования голоса в документальном кино, то мы сталкиваемся с интервью, которые тоже составляют огромную часть не только его звуковой дорожки, но и одной из важнейших отличительных черт именно этого типа кинематографа. Некоторые фильмы, например, «Портрет Джейсона» (1967, реж. Ш. Кларк), уже упоминавшийся «Шоа» или «Citizenfour. Правда Сноудена» (2014, реж. Л. Пойтрас) вообще кажутся состоящими практически исключительно из речи, и произносимое слово в них играет жизненно важную роль. В этом

---

<sup>61</sup> Там же.

<sup>62</sup> Nichols, B. *Speaking Truths with Film : Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. University of California Press, 2016. С. 80.

случае записанные голос, речь интервьюируемых людей выступают как свидетельства.

## § 2. Музыка

С самых первых дней своего существования игровые фильмы сопровождались музыкой, роль которой уже достаточно хорошо теоретизирована. Киномузыка обладает множеством функций: она отвлекает внимание от сконструированности того, что происходит на экране; побуждает зрителя заключить аудиовизуальный контракт и (на каком-то уровне и на какое-то время) поверить, что наблюдаемое нами – реально; способствует интенсивной эмоциональной связи с определенными персонажами или темами и пр. Однако независимо от того, скрывает ли музыка монтажные склейки или усиливает эмоции, ее главная роль заключается в том, чтобы перенести аудиторию из кинозала в самое сердце истории. И в этом заключается парадокс: наша повседневная жизнь обычно не сопровождается музыкой, и все же в игровом кино музыка используется, чтобы помочь нам поверить в реальность происходящего на экране, погрузиться в разворачивающиеся перед нами истории. Но что происходит, когда представленные изображения продвигаются как «реальные», как (опосредованная) репрезентация реального мира за пределами камеры?

Несмотря на размытость границ между игровым и неигровым, а также на обилие форм, стилей и режимов внутри непосредственно фильмов, документирующих реальные события, есть одна константа в основе документальной традиции – это «способность передавать впечатление



собственной аутентичности»<sup>63</sup>. Вне зависимости от того, кажущаяся это аутентичность или подлинная, использование недиегетической музыки (как и закадрового голоса) в документальных фильмах, по-видимому, должно вступать с ней в конфликт. Например, представители движения *cinéma vérité*, прямого и наблюдательного кино были особенно озабочены аутентичностью своих работ и поэтому часто выступали резко против использования как музыки, так и закадрового комментария, критиковали их за излишнее вмешательство в естественную цепочку событий и в своей работе пользовались только синхронным диегетическим звуком. Режиссер Стэн Нейман, например, считал, что «...документальный образ не очень хорошо сочетается с музыкой. Музыка в документальном кино имеет тенденцию умалять изображение»<sup>64</sup>. Оператор «Хроники одного лета» (1960, реж. Жан Руш) Мишель Бро еще более ярко выражает свою неприязнь к драматическому озвучиванию: «Музыка – это интерпретация; это режиссер, который говорит: хорошо, я заставлю вас слушать музыку здесь, поверх этих изображений, чтобы создать определенное впечатление. Это импрессионизм. Я не думаю, что документальное кино – это форма импрессионизма. Это реализм, и музыке там нет места»<sup>65</sup>. Если неигровые фильмы должны документировать реальный мир, то зачем совмещать фактическую репрезентацию образов с внешней и искусственной по отношению к ним музыкой?

---

<sup>63</sup> Nichols, B. Introduction to Documentary, Third Edition. Vol. Third edition, Indiana University Press, 2017. С. xiii.

<sup>64</sup> Rogers, H. Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic. Music and Sound in Documentary Film, Taylor & Francis, 2015. С. 3.

<sup>65</sup> Там же. С. 4.

И все же история документального кинематографа доказывает, что такая радикальная позиция если не ошибочна, то по крайней мере специфична лишь для определенных течений/периодов/режиссеров. Даже когда документальные фильмы задействуют эстетику реалистичности, они часто остаются убеждающими, субъективными, эмоциональными и нарративными. В ходе съемок и постпроизводства принимается множество технических, эстетических и других решений: от кадрирования и выбора угла съемки до отбора материала во время монтажа, «изгибающих» границу между реальным и вымышленным. Опять же, наше понимание реализма в отношении звука и музыки в цифровую эпоху усложнилось. Музыка стала окружать нас в повседневной жизни: в магазинах, СМИ, на телевидении и т. д., сильно видоизменив наше звуковое восприятие. Кроме того, ранее уже упоминалось, как насыщенность музыкой игрового кино и его специфические коды сформировали аудиторию, которая без затруднений воспринимает и обрабатывает информацию, которая привнесена в изображения при помощи музыкального сопровождения.

Если не упускать из внимания, что документальное кино не непредвзято отображает реальность, а передает определенную точку зрения на нее, то основополагающим будет предположение о том, что музыка – один из ключевых компонентов, участвующих в формировании смысла<sup>66</sup>, что позволяло, например, использовать ее как мощный инструмент пропаганды: в «Триумфе воли» (1935) Лени Рифеншталь использована музыка Вагнера; многие пропагандистские фильмы времен Второй мировой войны тоже использовали партитуры известных композиторов («The World at War», 1942, реж. Л. Меллетт, композитор Гейл Кубик).

---

<sup>66</sup> Там же. С. 9.

Безусловно, документалисты используют музыку и для донесения более «неосязаемых» смыслов, если так можно выразиться. Если документальные фильмы привлекают нас как способы определенного видения исторического мира и дают нам яркое представление о том, каково это жить в тех или иных ситуациях или размышлять о мире с определенной точки зрения, то именно музыка как очень эмоционально окрашенное искусство помогает нам лучше понять, как это ощущается: находиться в определенное время или в определенном месте, в разгар критической ситуации, какой-либо проблемы и пр. В этом смысле музыка перестаёт служить просто как инструмент усиления и поддержания уже четко разработанного смысла, а становится неотъемлемой частью того, как мы понимаем и чувствуем, каково это «быть, жить, воспринимать, действовать и мечтать определенным образом»<sup>67</sup>.

В качестве примера можно привести фильм «Человек-гризли» (2005). Экстраординарная жизнь защитника медведей гризли Тимоти Тредвелла, чувства трагедии и потери, о которых размышляет Вернер Херцог, усиливается глубоко резонирующими гитарными соло композитора Ричарда Томпсона. Еще один широко известный пример – музыка Филипа Гласса для фильма «Тонкая голубая линия» (1988, реж. Э. Моррис), чья гипнотическая и повторяющаяся тональность «дает эффектное воплощение чувству, что следствие в деле об убийстве тexasского полицейского кружило вокруг событий, повторяя свою собственную мантру предположений и убеждений, только для того, чтобы позволить истине проскользнуть сквозь пальцы»<sup>68</sup>. Музыкальное сопровождение помогает выразить тот элемент игрового/вымышленного/ и неосязаемого/трудно выразимого, который так или иначе

---

<sup>67</sup> Там же.

<sup>68</sup> Там же. С. х.

существует в неигровых картинах. Оно наполняет конкретность кинообразов эмоциональной составляющей, делая их убедительными и запоминающимися.

Некоторые из способностей киномузыки, например, соединение разрозненных образов воедино, оказываются даже более важными для прерывистого и неконсистентного визуального ряда документальных, чем игровых, фильмов. Однако в целом вышеописанное функционирование музыки мало чем отличается от ее использования в игровых лентах, где она выполняет схожие задачи по эмоциональному обогащению, поддержанию нарратива и т. д. Скорее есть смысл говорить о различиях киномузыки внутри самой традиции неигрового кино, среди различных его проявлений (скажем, оркестровые партитуры в так называемых «городских симфониях», полное отсутствие недиетической музыки в прямом кино или сочетание «живой» внутрикадровой и закадровой музыки в музыкальных документальных фильмах). И хотя преимуществами драматической музыки документалисты пользовались в ранних практиках, и активно продолжают пользоваться сейчас, этот элемент постпродакшна все же приближает неигровые работы к конвенциональным игровым фильмам (возможно, для расположения к себя аудитории). По словам исследовательницы музыки в аудиовизуальной культуре Холли Роджерс, «музыка... – никогда не нейтральна... документальные фильмы, обращающиеся к ее использованию, отдаляют себя от наблюдательной достоверности непосредственного изображения... При просмотре игрового фильма мы должны приостановить наше неверие; для документального мы должны поддерживать его активированным и удерживать в нашем сознании два мира одновременно. Но когда в

документальном фильме используется драматическая музыка, эта форма активации проблематизируется»<sup>69</sup>.

На наш взгляд, не меньший интерес для изучения представляет другой способ существования музыки в неигровом кинематографе – диегетическая музыка, рождающаяся непосредственно в кадре. Именно записи, например, какой-то этнической музыки или музыкальных практик социальных актеров могут выступать как звуковые документы, о которых шла речь выше. Так, музыковед Джеймс Дивилл отмечает «звуковую «фетишизацию» ранней кинохроники» (newsreels), значительная часть звукового ландшафта которой была занята записями живых музыкальных выступлений. В США в 1927-1929 годах продюсеры Fox Movietone News активно включали в кинохронику записи исполнения популярной музыки, джаза и др., которые были очень популярны у публики и имели не только развлекательную ценность, но и, по предположению Дивилла, оказывали влияние на формирование мировоззрения американцев<sup>70</sup>.

Добавление к кинохронике звука позволило съемочным группам записывать более длинные музыкальные эпизоды, не беспокоясь о потере зрительского интереса, так что музыканты на самых разнообразных инструментах (невозможных для воспроизведения театральными музыкантами) могли выступать в течение нескольких минут. Это дало возможность задокументировать важные для американской культуры того времени музыкальные ансамбли, чьи выступления «хорошо подходили для

---

<sup>69</sup> Там же. С. 14.

<sup>70</sup> Deaville, J. *Sounding the World. The Role of Music and Sound in Early 'Talking' Newsreels. Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic. Music and Sound in Documentary Film*, Taylor & Francis, 2015. С. 51.

микрофонной записи, а также передавали чувство достоинства и национальной гордости»<sup>71</sup>. Многочисленны были сюжеты звуковой кинохроники с популярной танцевальной музыкой, джазом и выступлениями афроамериканских групп. Съёмочные группы Fox Movietone News, по-видимому, совершили тур из Вирджинии в Южную Каролину в конце ноября 1928 года, собирая выступления афроамериканских музыкантов, которые «были инсценированы в обстановках, повышающих ощущение их подлинности, поэтому у зрителей кинохроники возникало ощущение, что они «были там» в момент, когда создавалась музыка»<sup>72</sup>. Такие проекты позволяли доносить уникальные или редкие музыкальные представления до аудитории, которая хотела увидеть и услышать «реалии» своего мира – какими бы постановочными они ни были – как неотъемлемую часть киноопыта. Среди таких задокументированных музыкальных практик, например, выступление группы Jenkins Orphanage из Чарльстона, Южная Каролина 22 ноября 1928 года и представление в палестинской пустыне дервишей под аккомпанемент экзотических традиционных инструментов 28 декабря 1928 года. Так, музыкальная составляющая кинохроники позволила образам и звукам со всего мира найти свой путь в американские кинотеатры.

В качестве других примеров можно привести, например, фильм «Безумцы Титиката» (1967, реж. Ф. Райзман), где заключенные занимаются различными формами создания музыки, «Harlan County, USA» (1976, реж. Б. Коппл), в котором диегетическая народная музыка и песни местного музыканта Диккенса подчеркивают тяжелое положение шахтеров, в «Soldier Girls» (1981) Н. Брумфилда и Дж. Черчилль новобранцы читают рэп, а в

---

<sup>71</sup> Там же.

<sup>72</sup> Там же. С. 50.

«Рестрепо» (2010, реж. Т. Хетерингтон и С. Юнгер) солдат играет на гитаре. Музыка в этих фильмах не является придуманной, записанной и добавленной на постпроизводстве, внешней по отношению к рассказываемым историям. Напротив, она родилась и существовала непосредственно в этих сюжетах и стала неотделимой их частью. И, наверное, ее аутентичность героям и историям нисколько не лишает ее преимуществ драматических оркестровок и партитур.

### **§ 3. Шум, звуки окружающей среды, звуковые эффекты**

Традиционно использование звуков окружающей среды рассматривалось только в качестве фона для других, более «значимых», звуков. Для Шiona эмбиентный (англ. ambient – окружающий) или территориальный звук «обволакивает сцену, населяет пространство, не поднимая вопроса о конкретном местоположении его источника/источников внутри изображения»<sup>73</sup>. Другими словами, нормативное использование звуков окружающей среды в фильме натурализует изображение, обеспечивая всестороннее аудиовизуальное ощущение места и служа незамеченным перцептивным якорем. По сути, такой подход рассматривает саундтрек фильма как композицию звукового ландшафта того типа, который возник в рамках движения акустической экологии в 1970-х годах, воспринимающее все элементы данной звуковой среды как наполненные смыслом и культурной значимостью.

---

<sup>73</sup> Chion M., *Film, a Sound Art*. New York: Columbia University Press, 2009. С. 487.

Звуковое единство, достигаемое классическим игровым кинематографом, упорядочено иерархически; окружающие звуки и звуковые эффекты занимают нижние ступени, функционируя не постоянно, а в определенных точках, как переходы или краткие события; часто они встроены в музыку, которая фиксирует их на должном месте в партитуре. Недооценка важности окружающих звуков, утверждает Шион, приводит к снижению возможности сенсорного взаимодействия с фильмом<sup>74</sup>. Также пренебрежение ими не позволяет устоявшимся тропам и кодам, которые существуют в звуках окружающей среды, внести свой вклад в формирование смысла фильма.

Раннее увлечение звуками окружающего мира, естественными и рукотворными, проявлялось в самых разных контекстах, об этом частично шла речь ранее в связи с практиками документального радио. В конце 1920-х–1930-е годы звуки окружающей среды стали в полной мере использоваться в документальных работах: в «Рыбачьих судах» (1929 г.) Дж. Грирсона помимо закадровой музыки можно еще услышать, например, звуки работающих механизмов и шум морской воды, а в «Pacific 231» (1949 г.) Ж. Митри и других фильмах, воспевающих урбанизацию и технические достижения человечества, активно использовались различные шумы поездов, машин, механизмов и городских пространств. С появлением в 1960-х ручных микрофонов и магнитофонов для записи окружающих звуков их использование стало чем-то вроде эстетического и идеологического занятия. Под влиянием как стилистических инноваций традиции *cinéma vérité*, так и доступности этих новых технологий кинематограф «новых волн» тоже начал избегать использования голливудских точно направленных микрофонов и тщательной обработки звуков переднего плана в пользу «прямой передачи

---

<sup>74</sup> Там же.



всех окружающих звуков» с помощью одного всенаправленного микрофона<sup>75</sup>. Переход к таким звуковым практикам отразил концептуальный поворот к реализму, импровизации, спонтанности и неоднозначности повествования как в игровом, так и неигровом кинематографе.

Так же, как это произошло с музыкой в документальном кино, шумы и звуки окружающего мира существуют в этом пространстве в различных проявлениях. Звуковые дорожки неигровых фильмов могут включать в себя как необработанные шумы в стилистике *vérité*, так и творческую обработку звуков с места съемок вплоть до саунд-дизайна, каким мы его знаем из практик постпроизводства голливудского игрового кино.

В своем эссе «Documentary Noise: The Soundscape of Barbara Kopple's Harlan County, U.S.A.» Г. Э. Хейл рассматривает, как комплексное использование звука Барбарой Коппл в фильме «Harlan County, U.S.A.» (1976 г.) предлагает эффективное решение проблемы репрезентации бедности в регионе Аппалач в 1970-х годах<sup>76</sup>. Звуковая дорожка этого фильма наполнена множеством записанных на локации звуков: голоса местных жителей, говорящих, кричащих, поющих, плачущих; тяжелое дыхание протестующих, убегающих в страхе, и хриплое дыхание людей с болезнью легких, вызванной работой в шахте; звуки инструментов, таких как скрипки, банджо и гитары; крики птиц, стрекотание сверчков и лай собак; шум транспортных средств, которые перевозят рабочих в шахту, и шлифовальных машин, которые выкапывают уголь, и конвейерных лент, которые вывозят уголь; звук автомобильных

---

<sup>75</sup> Там же.

<sup>76</sup> Hale, Grace E. Documentary Noise: The Soundscape of Barbara Kopple's Harlan County, U.S.A.. *Southern Cultures*, vol. 23, no. 1, 2017, С. 10–32. URL: [www.jstor.org/stable/26391675](http://www.jstor.org/stable/26391675). (дата обращения: 05.05.2021).

двигателей, треск пистолетных выстрелов и пулеметов; гулкий гром разорвавшейся мины. Все эти звуки не только формируют (или передают) сложный и богатый звуковой ландшафт на месте протеста в округе Харлан, но и «...закрепляют, объясняют и делают «подлинными» визуальные образы, скомпрометированные долгой историей создания документальных фильмов в Аппалачах»<sup>77</sup>.

Фильм помещен в контекст давней, начавшейся в последней трети 19-го века, традиции, когда чужаки документировали романтизированные и «отсталые» Аппалачи. Коппл, тонко создавая богатый звуковой ландшафт как из музыки, так и из других шумов, и помещая его в напряженные отношения с визуальной составляющей, одновременно возрождает и бросает вызов знакомым изображениям аппалачской бедности. Звук работает так, чтобы снова сделать эти образы «реальными» и доступными для новых, альтернативных значений.

Шумы и звуки в «Harlan County, U.S.A.» часто появляются сначала без визуальных референтов, вызывая в воображении отсутствующие пространства и альтернативные времена<sup>78</sup>. Использование таких «бестелесных» звуков нарушает легкое понимание и подталкивает зрителя стать самосознательным слушателем, обращать пристальное внимание на звук. Коппл готова пожертвовать некоторой разборчивостью, которую могло бы обеспечить закадровое повествование, в пользу съемки местности округа Харлан и представления перспективы шахтеров и их сторонников. Саундтрек здесь особенно важен для того, чтобы вызвать ощущение участия в

---

<sup>77</sup> Там же.

<sup>78</sup> Там же.

забастовке. Как и другие документальные аудио-, фото-, и кинопроизводство этого периода, этот фильм не только репрезентировал социальное движение (в данном случае движение за реформу профсоюзов), но и непосредственно участвовал в нем.

Саунд-дизайнер Уолдир Ксавьер предлагает избавиться от идеи того, что документальный кинематограф является или может быть объективным, и поэтому не видит проблемы в том, чтобы «улучшать» звук в документальном кино посредством постобработки и саунд-дизайна<sup>79</sup>. Как уже отмечалось выше в связи с недиетической музыкой, ее использование может пойти на пользу общей аргументации фильма, подчеркнув ее и сделав более очевидной для зрителя. С тем же самым мы имеем дело, говоря о саунд-дизайне. По словам Ксавьера, его задача – создать «хороший звук», который бы приводил зрителей в состояние восприимчивости к фильму, вселял доверие к происходящему. «Хороший звук – это уверенный, продуманный, тонкий, детализированный звук. Саундтрек несет ответственность за то, чтобы создать физический опыт для зрителя и направить его внимание, чаще всего тонкими или даже подсознательными способами», – считает он<sup>80</sup>. Например, в фильме «Окно души» (2001, реж. Ж. Жардин и В. Карвалью) он использовал звук журчания ручья вместо звука огня в сцене с крупным планом походного костра для придания ей большей выразительности<sup>81</sup>.

Также Ксавьер упоминает, что во время производства документальных фильмов на этапе съемок существует лишь относительно небольшая

---

<sup>79</sup> Paul, T. High Fidelity. Film Comment, vol. 52, no. 6, 2016, С. 22–23. URL: [www.jstor.org/stable/44990403](http://www.jstor.org/stable/44990403). (дата обращения: 05.05.2021).

<sup>80</sup> Там же.

<sup>81</sup> Там же.

потребность в обсуждении звука в творческом ключе. Первоочередная цель состоит в том, чтобы записать звук на локации как можно точнее и полнее вне зависимости от того, какой степени его обработка планируется в последующем. Только во время постпроизводства звук становится более субъективным, поскольку саундтрек формируется в поддержку повествования и намерения фильма. Как изначальный, немодифицированный, так и сконструированный позднее, добавленный звук смешиваются с партитурой для создания саундтрека, который рассказывает историю и создает у зрителя определенное ощущение.

В противовес аутентичным звуковым ландшафтам «Harlan County, U.S.A.» можно привести фильм «sleep furiously» (2008 г.) Гидеона Коппеля, в котором запечатлена жизнь маленькой фермерской деревни в среднем Уэльсе, где вырос режиссер. Он исследует аспекты изменений в сообществе с помощью ряда приемов, в том числе посещения местной мобильной библиотеки и планируемой к закрытию местной начальной школы. Большая часть фильма переключается с ритмами сельской жизни, с изображениями работы, отдыха и ландшафтов наряду с фрагментарными, но нежными портретами отдельных лиц и групп внутри общины.

«sleep furiously» делает акцент на субъективной перспективе и использует средства, которые репрезентируют определенное субъективное ощущение от мира, а не претендует на объективное описание. Поэтому, как утверждают Роберт Стрейкен и Марион Леонард в эссе «Ambience and Sound-Design in Contemporary Art Documentary Film», его звуковой ландшафт хорошо спродюсирован, отредактирован и во многих случаях сознательно стилизован; звук часто используется для создания эффекта дистанцирования,

когда аудитория вынуждена размышлять о методах и технологиях посредничества, и есть моменты, когда нам предлагается отождествить себя с субъективностью персонажа через заметное изменение качества звука<sup>82</sup>.

В фильме существует своего рода тренировка слуха, при которой слушателю предлагается очень внимательно сосредоточиться на окружающих звуках в пределах отдельного кадра. Возможно, это сознательная инверсия того, что Шион называет вокоцентризмом: то есть иерархическим преобладанием человеческого голоса над другими звуковыми компонентами в звуковом ландшафте фильма. Так, эмбиентный, окружающий звук иногда работает как индикатор реализма, обеспечивая (хотя и сконструированное) ощущение реальности; в других случаях он используется для того, чтобы вызвать ощущение сверхъестественного или создать эффект дистанцирования для зрителя. Эти и другие стратегии в области звукового дизайна используются для побуждения аудитории фильма к «рефлексивному аудиовизуальному просмотру»<sup>83</sup>. Адаптируя концепцию рефлексивного слушания Кэтрин Норман из акустической экологии, Рэндольф Джордан использует термин «рефлексивное аудиовидение» для описания того, как самосознательная манипуляция звуком в кино побуждает слушателя к активному взаимодействию с представленным звуковым ландшафтом<sup>84</sup>. Другими словами, звуковой ландшафт явно используется для того, чтобы вызвать размышления о пространственных, эстетических и тематических проблемах данного произведения в паритете с визуальным пространством.

---

<sup>82</sup> Strachan, R. and M. Leonard. *More Than Background. Ambience and Sound-Design in Contemporary Art Documentary Film. Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic. Music and Sound in Documentary Film*, Taylor & Francis, 2015. С. 174.

<sup>83</sup> Там же. С. 170.

<sup>84</sup> Там же.

Таким образом, подобно музыке шумы и окружающие звуки существуют в пространстве документального кинематографа в различных режимах, от более аутентичных к более сконструированным в зависимости от целей и задач конкретного фильма. И все же в целом можно говорить о более активном присутствии такого типа звука в неигровых фильмах, которые не всегда стремятся к идеальной и легкой для восприятия звуковой дорожке, в отличие от игровых картин.

#### **§ 4. Аутентичность звука**

Как можно заметить из предыдущих глав этой работы, обсуждение звука в неигровом кинематографе практически неизбежно приводит к вопросу об аутентичности звука. С одной стороны, во многих документальных фильмах степень манипуляции звуком в значительной степени ниже, чем в большинстве конвенциональных игровых картин, в больших количествах используется звукозапись с локации. Аутентичными, то есть непосредственно относящимися к профильмическому событию, могут быть все вышеописанные элементы звуковой дорожки: голос, музыка и шумы. С другой стороны, в такой же большой мере звуковое пространство неигровых фильмов состоит из элементов, которые не являются аутентичными по отношению к изображаемым событиям, а добавлены извне: закадровый комментарий, недиегетическая музыка и саунд-дизайн.

Иногда важные для повествования события происходят, когда камера и съёмочная группа отсутствуют. Инсценировки или реконструкции событий стали логическим решением парадоксальной проблемы, с которой часто

сталкивается режиссер-документалист: как снять реальное событие, которое произошло до того, как камера успела его запечатлеть? Но эта задача и ее решение еще больше стирают всякое различие между игровым, от которого мы в какой-то степени ожидаем удвоение реальности, ее реконструкцию, и документальным/неигровым, которое ставит своей целью репрезентировать уже существующий мир, а не выдумывать другой.

В то же время нельзя забывать, что документальный фильм – это сконструированное аудиовизуальное произведение, которое, как было замечено раньше, часто имеет своей целью донести до зрителя определенную точку зрения и аргументацию. В то время как некоторые звуки действительно могут быть аутентичными, общая интенция фильма все равно будет *показаться* аутентичным, правдоподобным для зрителя, чтобы тот с большей готовностью доверился ему. Парадоксально, но музыка, звуковые эффекты и речь могут быть правдоподобно добавлены даже к реинсценировке документируемых событий. В реконструкции творческое использование звука может усилить то, что мы могли бы почувствовать, наблюдая за данным событием, для записи которого камера изначально не присутствовала, или усилить наше осознание фиктивного качества такой сцены.

Также этот вопрос можно рассмотреть с другой стороны. Достаточно часто в дискурсе документального кино обсуждалась проблема присутствия кинокамеры и ее влияния на профильмические события. С одной стороны, она может стать свидетелем происходящих событий и зафиксировать их в форме кинодокументов, о которых рассказывалось ранее, или даже выявить особую киноправду, как у Дзиги Вертова или в движении *cinéma vérité*. С изобретением более совершенных и компактных камер их присутствие

становилось все менее заметным, появлялась возможность пронести их в труднодоступные места или даже снимать в тайне. В то же время этот вопрос был насущным среди участников движения прямого кино, которое в значительной степени связано с записью событий, в которых субъекты съемки и аудитория не должны подозревать о присутствии камеры (что, конечно, маловероятно), поскольку в противном случае поведение социальных актеров может измениться, стать неестественным. Можно увидеть парадокс в том, чтобы отвлекать внимание от присутствия камеры и одновременно вмешиваться в реальность, которую она регистрирует, пытаясь обнаружить кинематографическую правду.

В похожем ключе можно рассмотреть проблему звукозаписывающих устройств. Так, до использования *pilottone* (изобретенного в 1954 году) и *Nagra III* 1961 года звукозаписывающее оборудование было либо чрезвычайно тяжелым, либо ненадежным. Поэтому в лучшем случае документальный звук записывался заранее во время интервью или гораздо позже на месте съемок в портативной студии, расположенной в звуконепропускаемом грузовике. Звуки, которые были записаны таким образом, позже синхронизировались на монтаже, тем самым обеспечивая фильм звуком. В других случаях саундтрек записывался как в игровых фильмах: друг на друга накладывались звуки окружающего мира, архивные звуковые эффекты, шумы и постсинхронизированные голоса. Например, чтобы записать выступления этнических музыкантов, о которых шла речь в параграфе «Музыка», эти ансамбли было необходимо разместить в месте, специально оборудованном камерой и микрофонами, что поднимает вопрос об аутентичности таких постановок.



В других случаях героя/окружение документального сюжета приводили в студию. Звук, записанный непосредственно в студии, делал документальный характер записи спорным. Например, во время производства могли реконструировать конюшню прямо в студии, рядом со звукорежиссером в звуконепроницаемой кабинке. Это имитировало производство некоторых студийных фильмов и сериалов, но часто приводило к сюрреалистическим ситуациям, таким как находящимся в студии, а не в их естественной среде обитания, коровам, для создания документального фильма о сельском хозяйстве. Большим шагом к большей аутентичности стало изобретение синхронной звукозаписи, которая была впервые использована французским режиссером Жаном Рушем в 1960 году, когда он снял «Хронику одного лета», используя 16-миллиметровую камеру, соединенную через pilottone с прототипом Nagra III, транзисторным магнитофоном с электронным управлением скоростью, разработанным Стефаном Кудельским. В настоящий момент у документалистов есть возможность записывать любые звуки непосредственного профильмического события, от интервью очевидцев до звуковых ландшафтов конкретной местности.

## Заключение

Таким образом, можно сделать вывод о большом значении звука для неигрового кинематографа не только из-за кризиса доверия к документальному изображению, но и в целом исходя из специфики документальных фильмов и особенностей самого звука как медиума, его индексальности, способности служить в качестве звукового документа и выступать главным двигателем аргументации. В некоторых произведениях даже легитимно говорить о том, что звук становится основным источником информации и знания для зрителя, в то время как визуальный ряд выступает только его поддержкой и сопровождением. Мы доказали, что документальные фильмы провоцируют свою аудиторию к более внимательному слушанию и, как произведения, стремящиеся передать определенную точку зрения на те или иные вопросы, часто делают это через звук.

В первой главе мы показали, как представления о фотографичности изображения и его способности непредвзято документировать мир сменились сомнениями в его индексальности в цифровую эпоху, а затем и полным недоверием к его объективности. Во второй главе была представлена концепция звукового документа и приведены различные примеры того, как способность звукового медиума документировать исторический мир используется в нашей культуре, историографии, медиа-археологии и пр. Основываясь на концепции звукового ландшафта Р. М. Шафера и исследованиях по другим дисциплинам других авторов, был сделан вывод о том, что звук может быть таким же полноправным источником информации о мире, как и фотографии или двигающиеся изображения. В третьей главе были проанализированы особенности отдельных звуковых элементов – голоса/

речи, музыки и шумов/звуков окружения – и то, какую роль они играют в выполнении задач документальных фильмов.

Область звука в неигровом кинематографе по-прежнему представляет большой интерес для дальнейших исследований. Особенно интересным кажется проблема аутентичности звука, которую мы пока только обозначили. На наш взгляд, этот вопрос может быть изучен с разных сторон и поспособствует лучшему пониманию документального кино в целом.

## Список литературы

1. Арнхейм, Р. Кино как искусство. М: Издательство иностранной литературы, 1960.
2. Базен А. Что такое кино? Сборник статей. М., 1972.
3. де Бек, А., Т. Жусс, С. Делорм. Кино и его призраки. Интервью с Жаком Деррида. Сеанс, 21/22, 2006.
4. Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М: Искусство., 1974.
5. Красинский А.В. Кино: игровое плюс документальное / А.В. Красинский. – Минск: Наука и техника, 1987.
6. Нуржанов, Б. Окулоцентризм западной культуры и философия. Вестник КазНУ. Серия философии, культурологии и политологии [Онлайн], 37.2, 2011.
7. Руссоло Л. Искусство шумов. Моноскоп, 1913. URL: [https://monoskop.org/images/c/c2/Russolo\\_Luigi\\_Искусство\\_шумов.pdf](https://monoskop.org/images/c/c2/Russolo_Luigi_Искусство_шумов.pdf) (дата обращения: 17.05.2021).
8. Altman, R. Film Sound: Theory and Practice. New York: Columbia University Press, 1985.
9. Birdsall, C. Sonic Artefacts. Reality Codes of Urbanity in Early German Radio Documentary. Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage, edited by Karin Bijsterveld, Transcript Verlag, Bielefeld, 2013.
10. Bohlman, A. F. Solidarity, Song, and the Sound Document. The Journal of Musicology. Vol. 33, Issue 2, 2016.
11. Carrier, S. A Brief History of Documentary Forms. URL: <https://transom.org/2014/brief-history-of-documentary-forms/#npr>. (дата обращения: 15.04.2021).

12. Carroll, N. *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press, 1996.
13. Carson, S. Notes toward an Examination of the Radio Documentary. *Hollywood Quarterly*. 4, 1949.
14. Chion, M. *Audio-vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 1994.
15. Chion M., *Film, a Sound Art*. New York: Columbia University Press, 2009.
16. Deaville, J. *Sounding the World. The Role of Music and Sound in Early 'Talking' Newsreels. Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic. Music and Sound in Documentary Film*, Taylor & Francis, 2015.
17. Ehrlich, Matthew C. *Radio Utopia: Postwar Audio Documentary in the Public Interest*. University of Illinois Press, 2011.
18. Grierson, J. *Grierson on Documentary*, London: Collins., 1946.
19. Hale, Grace E. *Documentary Noise: The Soundscape of Barbara Kopple's Harlan County, U.S.A.*. *Southern Cultures*, vol. 23, no. 1, 2017, C. 10–32. URL: [www.jstor.org/stable/26391675](http://www.jstor.org/stable/26391675). (дата обращения: 05.05.2021).
20. Jordan, R. *The Gap: Documentary Truth between Reality and Perception The notion of documentary truth*. *Offscreen*, Volume 7, Issue 1. 2003.
21. Karathanasopoulou, E., and Crisell A. *Radio Documentary and the Formation of Urban Aesthetics. Soundscapes of the Urban Past: Staged Sound as Mediated Cultural Heritage*, edited by Karin Bijsterveld, Transcript Verlag, Bielefeld, 2013.
22. Manovich, L. *Digital cinema and the history of moving image / In: The Language of New Media*, MA: MIT Press, 2001.
23. McIlroy, B. *Observing and Walking the Thinnest of Lines: Phenomenology, Documentary Film and Errol Morris. Recherches Semiotique/Semiotic Inquiry*. Vol. 13, Nos. 1-2, 1993.

24. Mitchell, William J. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*, The MIT Press, 1992.
25. Nichols, B. *Introduction to Documentary*, Third Edition. Vol Third edition. Indiana University Press; 2017.
26. Nichols, B. *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Indiana University Press, 1991.
27. Nichols, B. *Speaking Truths with Film : Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. University of California Press, 2016.
28. Paul, T. High Fidelity. *Film Comment*, vol. 52, no. 6, 2016, C. 22–23. URL: [www.jstor.org/stable/44990403](http://www.jstor.org/stable/44990403). (дата обращения: 05.05.2021).
29. Rogers, H. *Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic. Music and Sound in Documentary Film*, Taylor & Francis, 2015.
30. Rosen, P. *Document and Documentary: On the Persistence of Historical Concepts. Theorizing Documentary*, Routledge Inc., 1993.
31. Rosen, P. *The Future of the Image*, trans. Gregory Elliott, London, Verso. 2007.
32. Ruoff, J. Conventions of Sound in Documentary. *Cinema Journal*, Vol. 32, No. 3, 1993.
33. Schafer Murray R. *The Soundscape: Our Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books, 1994.
34. Shiffman, D. A Standard for the Wise and Honest: The "Americans All... Immigrants All" Radio Broadcasts. *Studies in Popular Culture*. 19, 1996.
35. Strachan, R. and M. Leonard. *More Than Background. Ambience and Sound-Design in Contemporary Art Documentary Film. Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic. Music and Sound in Documentary Film*, Taylor & Francis, 2015.
36. Vaughan, D. *For Documentary*. Berkeley: University of California Press, 1999.

## Список фильмов

1. «Безумцы Титиката» («Titicaut Follies», реж. Ф. Райзман, 1967).
2. «Выход рабочих с фабрики» (реж. Л. Люмьер, 1895).
3. «Гражданская война» («The Civil War», реж. К. Бернса, 1990).
4. «Моана южных морей» («Moana», реж. Р. Флаэрти, 1926).
5. «Нанук с севера» («Nanook of the North», реж. Р. Флаэрти, 1922).
6. «Ночная почта» («Night Mail», реж. Г. Уотт и Б. Райт, 1936).
7. «Окно души» («Janela da Alma», реж. Ж. Жардин и В. Карвалью, 2001).
8. «Портрет Джейсона» («Portrait of Jason», реж. Ш. Кларк, 1967).
9. «Прибытие делегатов на фотоконгресс в Лионе» (реж. Л. Люмьер, 1895).
10. «Рестрепо» («Restrepo», реж. Т. Хетерингтон и С. Юнгер, 2010).
11. «Рыбачьи суда» («Drifters», реж. Дж. Гирсон, 1929).
12. «Соль земли» («The Salt of the Earth», реж. В. Вендерс, 2014).
13. «Тонкая голубая линия» («The Thin Blue Line», реж. Э. Моррис, 1988).
14. «Триумф воли» («Triumph des Willens», реж. Л. Рифеншталь, 1935).
15. «Турксиб» (реж. В. Турин, 1929).
16. «Хроника одного лета» («Chronique d'un été», реж. Жан Руш, 1960).
17. «Человек-гризли» («Grizzly Man», реж. В. Херцог, 2005).
18. «Чужой» («Alien», реж. Р. Скотт, 1979).
19. «Шоа» («Shoah», реж. К. Ланцман, 1985).
20. «An American Family» (прод. К. Гилберт, 1973).
21. «Citizenfour. Правда Сноудена» («Citizenfour», реж. Л. Пойтрас, 2014).
22. «Harlan County, USA» (реж. Б. Коппл, 1976).
23. «Pacific 231» (реж. Ж. Митри, 1949).
24. «sleep furiously» (реж. Г. Коппель, 2008).
25. «Soldier Girls» (реж. Н. Брумфилда и Дж. Черчилль, 1981).

26. «The World at War» (реж. Л. Меллетт, 1942).