

На правах рукописи

Конева Мария Николаевна

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

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

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Москва – 2025

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

Научный руководитель: **Михеева Юлия Всеволодовна**

доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры звукорежиссуры ВГИК

Официальные оппоненты: **Познин Виталий Федорович**

доктор искусствоведения, заведующий сектором
кино и телевидения ФГБ НИУ «Российский
институт истории искусств»

Журкова Дарья Александровна

кандидат культурологии, старший научный
сотрудник ФГБ НИУ «Государственный институт
искусствознания»

Ведущая организация: **АНО ВО «Институт кино и телевидения (ГИТР)»**

Защита состоится «27» октября 2025 г. в 15.30 час. на заседании
Диссертационного совета 23.2.002.01 при Всероссийском государственном
университете кинематографии имени С.А. Герасимова по адресу: 129226, г. Москва,
ул. Вильгельма Пика, д. 3, конференц-зал.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Всероссийского
государственного университета кинематографии имени С.А. Герасимова и на сайте
<https://vgik.info/dissovet/the-planned-defense-of-a-thesis.php>.

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

Автореферат разослан «___» _____ 2025 г. и размещен на сайтах
<https://vgik.info/dissovet/the-planned-defense-of-a-thesis.php>;
<https://vak.minobrnauki.gov.ru/>

Ученый секретарь Диссертационного совета
доктор искусствоведения

Михеева Ю.В.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Период первой четверти XXI века – время, когда в процессе создания документальных фильмов наблюдается переосмысление принципов работы со звуком. Эти изменения связаны с новыми технологическими возможностями, открывающимися благодаря цифровым форматам звукозаписи, нелинейному монтажу, многоканальному микшированию, а также внедрению технологий искусственного интеллекта – от редактирования и синтеза звуков до автоматизации процессов звукового дизайна. Одной из ключевых особенностей современного этапа становится практически неограниченная возможность манипуляции с аудиоматериалом. Однако методы такой работы продолжительное время не вписывались в сложившуюся эстетику документального повествования, подкрепленную постмодернистским кризисом достоверности и тем самым сдерживали формирование принципов новой документальной фонографии. Тем не менее, аудиовизуальные метаморфозы, происходящие в последнее десятилетие в исследуемом виде кино, позволяют констатировать переосмысление звукового феномена «достоверности» и, как следствие, демонстрируют привлечение новых ресурсов в работе над звуковой партитурой.

При этом принципиальное значение имеет не столько технологические инновации, сколько изменение самой природы документального звука. Важно подчеркнуть, что речь идет не о буквальном заимствовании приемов игрового кино, а о становлении уникальной художественной системы. В ее рамках технико-технологические возможности позволяют глубже интерпретировать материал, а звуковое решение становится полноценным средством осмысления документальной реальности.

Акцент на присутствии в кинопроизведении авторского взгляда имеет определяющее значение для анализа такого художественного приема как звуковое решение. Звук, как естественная характеристика изображения, волей автора способен к обретению особой, порой весьма «сюрреалистичной» интонации. Известный киновед С.Д. Гуревич определяет влияние автора на звуковое решение следующим образом: «Для авторского кино характерна внутренняя целостность

звукового начала, проявляющаяся в ряде произведений режиссера или во всем его творчестве. В звуковых партитурах отдельных фильмов содержится ядро (ядра) звуковой образности, свойственной обыкновенно кинематографу режиссера-автора. Причем эта звуковая образность процессуальна: она не является суммарным результатом; она представляет собой – непременно! – саморазвивающийся художественный процесс»¹.

Современный исследователь звука в кинематографе Е.А. Русинова, видя в авторском кинематографе определяющий потенциал для звуковой выразительности, заключает: «Авторское кино привнесло в <...> концепцию звукозрительных отношений субъективный аспект, что дает основание расширить понимание звука не только как органического компонента визуального образа, но и как необходимого проявления смыслового и духовного авторского мира. В этой области, как правило, нарушаются, возникают новые или трансформируются привычные (сформированные традицией) функционально-семантические отношения звука и изображения, вступают в силу различные интертекстуальные связи, что расширяет и понятие звукозрительного пространства кинофильма»².

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

Актуальность темы исследования

Актуальность исследования обусловлена необходимостью систематизации звуковых приемов, выявления и терминологического описания основных современных тенденций в работе звукорежиссеров, а также анализа их роли в формировании акустического пространства отечественного документального

¹ Гуревич С.Д. Динамика звука в кино. СПб., 1992. С. 123-124.

² Русинова Е.А. Формирование звуковых пространств в кинематографе: автореф. дис. док. искусствоведения. М.: 2021. С. 6.

фильма как значимого элемента художественного контекста современности. Особую ценность представляет анализ авторских документальных фильмов, в которых благодаря независимому мировоззрению зачастую демонстрируются новаторские приемы звуковых решений.

Степень разработанности темы исследования

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

В своем исследовании автор опирался прежде всего на следующие работы:

1. Работы по теории и истории документального кино. По теории документального фильма написано достаточно много работ, история становления и эволюции документального кинематографа достаточно глубоко и системно изучена в отечественной науке. Наиболее обширные сведения о раннем этапе ее развития, охватывающем период до революции 1917 года, изложены в монографии С.С. Гинзбурга³ «Кинематография дореволюционной России». Что касается последующих этапов – советского и постсоветского, – то их анализ детально

³ Гинзбург С.С. Кинематография дореволюционной России // М. «Аграф», 2007.

представлен в работах С.В. Дробашенко⁴, Ю.Я. Мартыненко⁵, Л.Ю. Мальковой⁶, Л.Н. Джулай⁷, С.А. Муратовым⁸, Г.М. Шерговой⁹. Историю, проблемы и жанры кинодокумента достаточно детально изучила Г.С. Прожико¹⁰. Современному состоянию отечественного документального фильма и эволюции основных тенденций его развития в своих работах уделили внимание В.Ф. Познин¹¹, С.В. Сычев¹². Тему интерактивности современного документального фильма изучила Н.И. Дворко¹³. Также автор работы обращался к мемуарам и монографиям. Среди них: «Дзига Вертов: Статьи, дневники, замыслы», «Дзига Вертов», «Реальное кино», «Поздние слезы: Заметки вольного кинозрителя», «Спектакль документов», «Осторожно, телевидение!», «Телевидение. Закадровые раскладушки», «Женщина с киноаппаратом», «А все-таки оно существует!», «Героика борьбы и созидания. Заметки кинодокументалиста»¹⁴ и многие другие.

2. Труды, предметом которых служит взаимодействие ряда компонентов звукового решения. Среди них особо значимые таких авторов, как

⁴ История советского документального кино: учебно-методическое пособие // М.: Изд-во МГУ, 1980.

⁵ Мартыненко Ю. Я. Документальное киноискусство. М.: Знание, 1979.

⁶ Малькова Л.Ю. Современность как история: Реализация мифа в документальном кино. 2-е изд. доп. и перераб. М.: «Материк», 2002.

⁷ Джулай Л.Н. Документальный иллюзион: Отечественный документализм - опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. М.: «Материк», 2005.

⁸ Муратов С.А. Пристрастная камера. 2-е издание, исправленное и дополненное. М.: «Аспект Пресс», 2004.

⁹ Шергова Г. М. Эхо слова: записки о звучащей документалистике. М.: Искусство, 1986.

¹⁰ Прожико Г.С. Жанры в советском документальном кино 60-70-х годов. М.: ВГИК, 1980, Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. М.: ВГИК, 2004, Прожико Г.С. Экран мировой документалистики (очерки становления языка зарубежного документального кино). М.: ВГИК, 2011.

¹¹ Познин В.Ф. Документальное кино, XXI век: время подводить итоги // Вестник ВГИК, № 3 (29). 2016; Познин В.Ф. Экранное пространство и время. Структурно-типологические и перцептуальные аспекты. СПб.: ИД «Петрополис»; РИИИ, 2021.

¹² Сычев С.В. Эволюция тенденций развития документального кино: дис. ... канд. филолог. Наук. М.: 2009.

¹³ Дворко Н.И. Интерактивный документальный фильм: творческая интерпретация действительности // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки, 2014, № 10; Дворко Н. И. Современный интерактивный документальный фильм: мировой опыт в области теории и практики. Сборник научных трудов Академии Медиainдустрии «Массмедиа в мультимедийной среде: основные проблемы и зоны риска». М.: 2014. Дворко Н. И. Интерактивный документальный фильм: творческий поиск и экспериментирование // Сборник научных трудов SWorld. Вып. 3. Т. 49. Одесса, 2013.

¹⁴ Дзига Вертов: Статьи, дневники, замыслы. / под ред. С.Дробашенко. М.: «Искусство», 1966; Рошаль Л. М. Дзига Вертов. М.: «Искусство», 1982; Абдуллаева З. Реальное кино. М.: «Три квадрата», 2003; Аннинский Л. Поздние слезы: Заметки вольного кинозрителя. М.: «Эйзенштейн-центр», ВГИК, 2006; Беляев И. Спектакль документов. Откровения телевидения. М.: «Издательский дом Гелеос», 2005; Борецкий Р.А. Осторожно, телевидение! М.: «Икар», 2002; Визильтер В.С. Телевидение. Закадровые раскладушки. М.: «Грифон», 2008; Голдовская М.Е. Женщина с киноаппаратом. М.: «Материк», 2002; Данин Д. А все-таки оно существует! М.: Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1982; Кармен Р. Героика борьбы и созидания. Заметки кинодокументалиста. М.: «Знание», 1967.

С.М. Эйзенштейн¹⁵, З. Лисса¹⁶, И.М. Шилова¹⁷, Л.Н. Березовчук¹⁸, В.Ф. Познин¹⁹, О.С. Булгакова²⁰, Ю.В. Михеева²¹ и др.

3. Проблемы и способы реализации полноценного звукозрительного образа рассматриваются в книгах Ю.А. Закревского²², Р.А. Казаряна²³, Ю.Я. Мацкевича²⁴, В.Н. Турицына²⁵, Б. Балаша²⁶, Р. Клера²⁷, З. Кракауэра²⁸, К.Э. Разлогова²⁹.

4. Научные исследования профессиональных звукорежиссеров-практиков в области теории кинозвука представлены книгами и статьями И.Н. Воскресенской³⁰, Р.А. Казаряна³¹, Г.Я. Франка³², Е.А. Русиновой³³. Особенно интересен труд Г.Я. Франка «Звукорежиссура факта», где подробно исследованы не только способы создания звукозрительного образа в документальном фильме, но звукорежиссура рассматривается как основа сценарно-драматургического построения фильма. Далее стоит назвать таких авторов как В.Б. Бабушкин³⁴, А.А. Деникин³⁵,

¹⁵ Эйзенштейн С.М. Избранные произведения в 6 тт. М: Искусство, 1964; Эйзенштейн С.М. Монтаж тонфильма. // Эйзенштейн С.М. Монтаж. М.: РГАЛИ, Эйзенштейновский центр исследований кинокультуры, Музей кино, 2000.

¹⁶ Лисса З. Эстетика киномузыки. М: Музыка, 1970.

¹⁷ Шилова И.М. Фильм и его музыка. М.: Сов.композитор, 1973.

¹⁸ Звуковое решение фильма. Серия «Проблемы истории и теории кино»: учеб. пособие / Ред.-сост. Л. Н. Березовчук. СПб.: Лань; Планета музыки, 2020.

¹⁹ Познин В.Ф. Изобразительное и звуковое решение экранного произведения: учеб. пособие. СПб., 2005.

²⁰ Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2010; Булгакова О. Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

²¹ Михеева Ю.В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе. М.: ВГИК, 2016; Михеева Ю.В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х - 2010-х гг.): дисс... доктора искусствоведения. М., 2016.

²² Закревский Ю.А. Звуковой образ в фильме, 2-е изд. М.: Искусство, 1970.

²³ Казарян Р.А. Звуковая перспектива // Киноведческие записки, 1992. № 15.

²⁴ Мацкевич Ю.Я. Музыка и звук в фильме. М.: ВГИК, 1968.

²⁵ Турицын В.Н. Художественно-выразительные средства современного кино. М.: Знание, 1981.

²⁶ Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968.

²⁷ Клер Р. Искусство звука // Сеанс. 2010 // URL: <http://seance.ru/n/37-38/flashback-depress/iskusstvo-zvuka> (дата обращения 20.08.2024).

²⁸ Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. М.: Искусство, 1974.

²⁹ Разлогов К.Э. Новые аудиовизуальные технологии: учеб. Пособие. М.: Эдиториал УРСС, 2005.

³⁰ Воскресенская И.Н. Звуковое решение фильма. М.: Искусство, 1984.

³¹ Казарян Р. Звуковой кинообраз мира на рубеже нового века. М.2000; Казарян Р.А. Акустическое опосредование кадра // Киноведческие записки. 1992. № 13. С.21-25; Казарян Р.А. Звуковая перспектива // Киноведческие записки. 1992. № 15. С. 110–119; Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011.

³² Франк Г.Я. Звукорежиссура факта: учеб. пособие / Григорий Франк; [ред. О.А. Оськова]. СПб.: СПбГУКиТ, 2007; Франк Г. Я. Звук как зрительная ассоциация. Л.: СПИКиТ, 1993; Франк Г. Я. Шесть бесед о звуке. М.: Искусство, 1971; Франк Г. Я. Как много в этом звуке: из записных книжек звукорежиссера. СПб.: ЛИКИ, 2002.

³³ Русинова Е. Звук рисует пространство. // Киноведческие Записки № 70, 2005. С.237-248.

³⁴ Бабушкин В. Выразительность пространственных звучаний в фонограмме фильма // Рождение звукового образа: Сб. ст. /Сост. Е. Авербах. М.: Искусство, 1985. С. 152-160.

³⁵ Деникин А.А. Звуковой дизайн в кинематографе и мультимедиа: Учебное пособие. М.: ГИТР, 2012.

В.Г. Динов³⁶, Е.Д. Попова-Эванс³⁷, Ю.А. Кубицкий³⁸, Б.В. Венгеровский³⁹.

5. Зарубежные исследования, посвященные звуку в кинематографе представлены такими авторами, как К. Лондон⁴⁰, М. Шион. Надо отметить, что французский теоретик и кинокомпозитор Мишель Шион внес колоссальный вклад в труды по звуковому кинематографу. Фундаментальной работой в его научной деятельности становится книга «Film, a Sound Art»⁴¹ («Фильм, звуковое искусство»). Автор не только уделяет внимание истории звуковой выразительности, функции каждого из его компонентов, но и вводит базовую парадигму взаимодействия изображения и звука, именуемую «аудиовизуальный контракт». Немалый интерес представляют и более ранние его работы, среди которых: «Audio-Vision: Sound on Screen» (Аудио-видение: звук на экране) и «The Voice in Cinema» («Голос в кино»). Возможностям звука конкретно в документальном фильме посвящено не много работ. Однако, в книге автора Холли Роджерс «Music and sound in documentary film» («Музыка и звук в документальном фильме») помимо музыкальных исследований предпринята попытка рассмотреть роль звуковой атмосферы и место саунд-дизайна в контексте художественного документального фильма. Практик, режиссер М. Рабигер,⁴² выделяет особенности создания и монтажа закадрового текста в неигровом фильме. Американский исследователь Б. Николс⁴³ поднимает вопросы аудиовизуальной репрезентации.

6. Труды о психофизической стороне восприятия звука. Поскольку звуковое решение фильма является неким образным проводником между автором и зрителем фильма, в работе используются исследования в области психологии художественного восприятия. Так культуре слуха, шумам и тишине должное внимание уделит музыковед С.А. Румянцев в незаконченном издании «Книга

³⁶ Динов В.Г. Звуковая картина: Записки о звукорежиссуре. СПб.: Геликон плюс, 2002.

³⁷ Попова-Эванс Е.Д. Курс лекций по звукорежиссуре в кино. М.: ВГИК, 2017.

³⁸ «Основы звукорежиссуры: творческий практикум». Авторы: Дворко Н.И., Динов В.Г., Шугаль С.Г., Кубицкий Ю.А. СПб.: Изд-во С.- Петерб. ун-та, 2005.

³⁹ Венгеровский Б.В. Все, что было не со мной, помню. М.: Канон + РООИ «Реабилитация», 2004.

⁴⁰ Лондон К. Музыка фильма / пер. с нем. под ред. М. Черемухина. Л.: Искусство, 1937.

⁴¹ Chion M. Film, a Sound Art / transl. by C. Gorbman. N.Y.: Columbia University Press, 2009.

⁴² Рабигер М. Режиссура документального кино / Пер. с англ. Е. Масловой и Д. Караваева, под ред. И. Давыдовой. М.: ГИТР, 2006.

⁴³ Nichols B. Introduction to Documentary, 3rd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2017.

Тишины. Звуковой образ города». О звуковом ландшафте интересен труд канадского композитора и теоретика звука Рэймонда Шейфера «The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World» («Звуковой ландшафт: Наша звуковая среда и настройка мира»), позже переизданный под названием «The soundscape» («Звуковой ландшафт»). Шейфер с психофизической точки зрения изучает воздействие тех или иных звуков на человека, рассматривает особенности слухового внимания. О безграничных возможностях звука, тишине и музыкальном минимализме интересны лекции и статьи композитора Джона Кейджа⁴⁴.

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

Объект исследования – российские документальные фильмы периода 2000-2024 гг., однако в силу логики рассуждения и необходимости исторических отсылок (истоков, базиса, и др.) в работе упоминаются и более ранние киноработы. Начало периода исследования обусловлено вступлением человечества в век, ознаменованный огромным количеством изменений в инструментах и методах звукозаписи, микширования, воспроизведения и восприятия звука. В работе также присутствует анализ звуковых решений документальных картин и более ранних периодов, начиная с эпохи становления звукового кино.

⁴⁴ Кейдж Д. Тишина. Лекции и статьи. / Д. Кейдж. (Библиотека Московского концептуализма Германа Титова). Вологда, 2012.

Предмет исследования – звуковые решения современных российских документальных фильмов, включая анализ работ отдельных восточноевропейских документалистов, чьи художественные поиски в области звуковой выразительности развивались в тесном диалоге с традициями отечественной документальной школы.

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

Поставленная в работе цель предполагает решение следующих **задач**:

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

Научная новизна исследования

1. Функционирование звука в российском документальном фильме изучено на новом историческом этапе с привлечением современного фильмографического материала.
2. Охарактеризованы авторские приемы, влияющие на воплощение того или иного подхода в разработке звукового решения.
3. Описана трансформация методов аудиовизуальных отношений в

современном документальном фильме.

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

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

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

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

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

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

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

Теоретическая и практическая значимость работы

Материалы диссертации, полученные результаты и выводы могут быть использованы режиссерами и звукорежиссерами в своей творческой деятельности в области документального кино с целью повышения художественного уровня фильмов. Данное исследование и его результаты могут быть введены в структуру обучения звукорежиссеров как возможность формирования отдельной специализации «звукорежиссура документального фильма».

Положения, выносимые на защиту

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

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

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

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

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

Методы и методология исследования

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

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

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

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

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

4. Вопросы эстетики звука в кино рассматриваются такими авторами, как: М.Н. Ермишева в диссертационном исследовании «Звук как пластически-смысловое выражение идеи телевизионного документального фильма»; Ю.В. Михеева в монографии «Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе» многоаспектно рассматривает звук в отечественном кинематографе детально изучая режиссерскую эстетику; Е.А. Русинова подробно исследует звуковые пространства фильма.

Степень достоверности и апробация результатов

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

Важные теоретические положения и практические результаты работы докладывались и обсуждались на ежегодных конференциях в рамках «Недели науки и творчества» СПбГИКиТ (Санкт-Петербург, 2011-2025), а также на международной научно-практической конференции «Глобализация науки: проблемы и перспективы» (Уфа, февраль 2014).

Значимые положения исследования реализуются автором в рамках педагогической деятельности со студентами различных специальностей Санкт-

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

Соответствие диссертации паспорту научной специальности

Диссертационная работа, представленная на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 5.10.3 – Виды искусства (кино-, теле – и другие экранные искусства), соответствуют п.28. «Предыстория и история российского и зарубежного киноискусства»; п.29. «Взаимодействие экранных искусств и их связь с другими видами художественного творчества»; п.30. «Теория экранных искусств, эстетика видов и жанров»; п.32. «Художественная и производственная специфики кинематографических профессий и специальностей».

Структура исследования

Диссертационная работа состоит из введения, трех глав, заключения, словаря терминов, библиографии (178 наименований) и фильмографии. Общий объем диссертации – 169 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** сформулирована основная проблема диссертационного исследования, его объект и предмет, определены цели и задачи, обоснованы актуальность и степень научной разработанности темы исследования, обозначены его методы и методология, раскрыта научная новизна, теоретическая и практическая значимость его результатов, изложены положения, выносимые на защиту.

В первой главе **«Формирование звуковых выразительных средств в документальном фильме»** рассмотрены исторические, теоретические и практические предпосылки диссертационной работы. Основной акцент сделан на влиянии авторского взгляда на эволюцию приемов звуковой выразительности, которые не только сформировали новую эстетику фонографии документального фильма, но также позволили говорить об особых аудиовизуальных конвенциях в этом виде кино.

Параграф 1.1. *«Развитие кинозвука в отечественной документалистике»* посвящен анализу совершенствования приемов работы над звуковой партитурой, в ходе которого определено, что влияние ряда ограничений двадцатого века (техническое несовершенство оборудования, идеологическое давление, культурные и технологические тренды) – не подавили творческий поиск, а, напротив, стали катализатором для появления новых звуковых решений. Так, технические сложности записи, возникшие в едва начавшуюся эпоху звукового кино, стимулировали такие новаторские приемы, как *технологии рисованного звука и шумоимитацию с помощью музыкальных инструментов*⁴⁵, *монтажные эксперименты с синхронно записанными шумами на съемочной площадке*⁴⁶, *преднамеренное задействование случайных звуков в чистой фонограмме как элементов, дискредитирующих сталинскую риторику*⁴⁷. В эти же годы осознается роль *микрофонщика* как самостоятельного специалиста, аналогичного хроникеру-

⁴⁵ «План великих работ “Пятилетка”», реж. М. Роом, звукоопер. А. Авраамов, 1930 г.

⁴⁶ «Симфония Донбасса», реж. Д. Вертов, звукоопер. П. Штро, 1930 г.

⁴⁷ «Процесс Промпартии», реж. Я. Посельский, звукоопер. С. Семенов, 1930 г.

оператору. Идеологическое давление периода 1930–1940-х годов сместило акцент с диететических звуков (естественных для экранного мира) в сторону *дикторского текста и патриотической музыки*.

Подобные ограничения хоть и сдерживали звуковую выразительность, они же подтолкнули к поиску художественных решений в рамках пропаганды, что проявилось в военной документалистике⁴⁸. Послевоенный период («малюкартинье») с ужесточенной цензурой, кинотеатральным кризисом и активным развитием телевидения заставил документалистов искать новые формы звукозрительной вовлеченности. Технические инновации – *многоканальная запись, стереозвук* – создавали эффект присутствия, недоступный телеэкрану⁴⁹.

В 1960–1980-е годы звук документального фильма становится семантическим ядром повествования. В рамках одного фильма теперь могли сочетаться разные звуковые пласты: *официально-информативный закадровый текст трансформировался в ироничную авторскую ремарку, идеологически ангажированная музыка переосмыслилась как драматургический прием, а принадлежащие профильмическому пространству голоса и речи героев обрели режиссерские интонации*⁵⁰. Определение автором роли звука как инструмента критического анализа способствовало становлению золотого периода документального фильма в нашей стране, продолжавшегося до перестроечного времени. Именно в это время звук заявляет свой художественный потенциал: *границы между голосами, шумами, музыкой стираются, сливаясь в единое акустическое пространство*, которое не дополняет изображение, а конструирует эмоциональные смыслы⁵¹. Новая фоносфера документального фильма начинает проявлять свою музыкальную архитектонику, а внимание звукорежиссеров все более устремляется к метафоричности тембров отдельных звучаний. Распад СССР

⁴⁸ Разгром немецких войск под Москвой реж. Л. Варламов, И. Копалин, звукоопер. И. Гунгер, 1942 г.; «Битва за нашу советскую Украину», реж. Ю. Солнцева, Я. Авдеенко, звукоопер. В. Котов, Е. Кашкевич, 1943 г.

⁴⁹ «Широка страна моя...», реж. Р. Кармен, звукоопер. К. Бек-Назаров, 1957 г.

⁵⁰ «Обыкновенный фашизм», реж. М. Ромм, звукоопер. С. Минервин, Б. Венгеровский, 1965 г.

⁵¹ «Старше на десять минут», реж. Г. Франк, звукоопер. А. Вишневский, 1978 г.; «Арабески на тему Пиросмани», реж. С. Параджанов, звукоопер. Г. Кунцев, 1985 г.; «Жертва Вечерняя» реж. А. Сокуров, звукоопер. М. Подтакуй, 1984 г.; «Мария», реж. А. Сокуров, звукоопер. М. Подтакуй, 1988 г.; «Я возвращаю Ваш портрет», реж. В. Виноградов, звукореж. Ю. Кубицкий, 1983 г.

и кризис кинематографа 1990-х актуализируют организацию *звукового решения как носителя социального подтекста*. Через *семиотику музыкальных цитат и тембров реального мира* звукорежиссеры усиливали драматизм документальной повседневности⁵². К концу века в звуковом решении все чаще появляются *немотивированные изображением звуки* – они, не нарушая достоверности, добавляют ассоциативные слои, расширяя пространство художественной интерпретации реальности⁵³.

В параграфе 1.2. «*Взаимосвязь звуковых и изобразительных структур в документальном кинематографе*» исследуются аудиовизуальные конвенции, характерные для документального фильма. Анализу подвергается смена парадигмы: от подчиненного положения звуковой составляющей к ее статусу равноправного создателя экранной реальности. Исторически сложившееся доминирование изображения, обусловленное его индексальной связью с действительностью (А. Базен, З. Кракаэур), постепенно уступило место пониманию звука как самостоятельного носителя документальной достоверности. Современные теоретики (М. Шион, Б. Николс) подчеркивают, что звук не просто сопровождает изображение, а активно формирует восприятие пространства и времени, усиливая иллюзию реальности. В цифровую эпоху звук компенсирует снижение референциальной устойчивости изображения, выступая в качестве акустического маркера документальной достоверности. Особое внимание уделяется концепции звукового ландшафта (Р. Шейфер), где сочетание ключевых тонов, сигналов и звуковых меток создает уникальную акустическую среду. Профессиональная практика звукорежиссуры в документальном кинематографе предполагает диалектическое сочетание принципов фиксации реальности и ее художественной интерпретации, что достигается через манипуляции с *акустической глубиной (плановостью), тембральной коррекцией (эквализацией) и многоголосной фактурой (полифонией)*.

Во второй главе диссертационного исследования «**Эстетика и семантика**

⁵² «Буду погибать молодым...», реж. А. Киселев, звукореж. В. Петриашвили, 1995 г.; «Три для и больше никогда», реж. А. Гутман, звукореж. Н. Виноградская, 1998 г.

⁵³ «Жизнь, осень», реж. М. Магамбетов, С. Лозница, звукоопер. А. Закржевский, 1998 г.

звука документального художественного образа» звуковая составляющая рассматривается как индексально-выразительный элемент документального образа, формирующий глубину, многогранность и целостность авторского высказывания. На материале звуковых решений фильмов исследуемого периода выявляется трансформация функциональных возможностей основных элементов звуковой выразительности (речи, музыки, шумов и тишины) в звуковой партитуре современного документального фильма.

В параграфе 2.1. *«Художественный потенциал звука в контексте документального материала»* исследуется диалектическая взаимосвязь между объективной фиксацией звуковой реальности и ее творческой интерпретацией в кинематографе. Важной концепцией выступает *профонографическая реальность* – звуковая среда, запечатленная микрофоном во всем многообразии ее акустических характеристик. Введенное понятие развивает идеи Р. Казаряна о «микрофонном видении мира», как «трудно предсказуемые модальности, которые микрофон неизбежно привносит в структуру записи – независимо от нашей способности им манипулировать»⁵⁴. На основании предложенной идеи, автор исследования выстраивает теоретическую модель, в рамках которой микрофонная запись предстает не как пассивная фиксация, а как когнитивный процесс звукового освоения действительности. В документальной фонографии подобный подход приобретает особую эвристическую ценность, поскольку позволяет вне прямой взаимосвязи с событиями профильмической реальности *сохранить спонтанность аутентичного звукового материала, эксплицировать его имманентную драматургию и переосмыслить акустические события в контексте авторского замысла*. При этом несостоятельность фонографической передачи впечатлений о достоверности, отмеченная звукорежиссером В.Г. Диновым, раскрепощает документалистов в обострении восприятия профонографических событий или его отдельных элементов. Особую перспективу открывает подход А.Н. Сокурова, стирающий границы между работой со звуком в документальном и игровом кино.

⁵⁴ Казарян Р.А. Эстетика кинофонографии. М.: ФГОУ ДПО «ИПК работников ТВ и РВ», РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. С. 194.

Подобная практика звуковой выразительности создает эффект гиперреальности, переосмысливает традиционные представления о звуковой достоверности, предлагая рассматривать звук как медиатор между объективной реальностью и ее художественной интерпретацией.

В подпараграфе 2.1.1. «*Функции внутрикадровой и закадровой речи*» осуществляется теоретико-методологический анализ речевых структур в документальном кинематографе. Исследование опирается на концепцию «вокоцентризма» М. Шиона, рассматривающую человеческий голос как доминантный элемент звукового пространства, что находит техническое подтверждение в выделении отдельного канала для речи в современных системах звуковоспроизведения. С учетом стандартов многоканального микширования, особое внимание уделяется вопросам передачи аутентичности звучания диегетических голосов, которые продолжают сохранять непосредственную связь с профильмической реальностью. Через призму семиотического подхода анализируются *технические требования к записи и обработке внутрикадровой речи, методы сохранения уникальности голосов, феномен «речевого портрета» эпохи и его художественное осмысление*. Конкретные практические примеры⁵⁵ демонстрируют, что даже самые «чистые» формы фиксации реальности (синхронные интервью, случайные диалоги) в процессе монтажа приобретают качества авторского высказывания.

Также, в параграфе уделено внимание закадровому тексту, чьи функции эволюционировали от политизированных манифестов сталинской эпохи до поэтизированного повествования 1970-х, где утвердительный тон сменился более личностной, разговорной интонацией. Современные практические примеры⁵⁶, вопреки имеющейся критике (С. Бруззи, Б. Николс, Е.С. Трусевич), часто оценивающей закадровый текст как устаревший или избыточный прием,

⁵⁵ Три песни о Ленине», реж. Д. Вертов, звукоопер. П. Штро, 1934 г.; «Рожденные в СССР» реж. С. Мирошниченко, звукореж. А. Калашников, А. Веселкин, Е. Горяинов, Н. Ганькин, 1990 г., 1997 г., 2004 г., 2011 г.; «Волосы», реж. А. Драницына, звукореж. А. Антонов, 2012 г.

⁵⁶ «Когда я выиграю миллион», реж. А. Драницына, звукореж. А. Дударев, 2008 г.; «Полк, смирно!», реж. Б. Лизнев, звукореж. К. Шмырев, 2006 г.; «Русский сон», реж. С. Дебижев, звукореж. А. Дударев, Е. Петроль, 2013 г.; «Антон тут рядом», реж. Л. Аркус, звукореж. Г. Ермоленко, Д. Сидоров, 2012 г.

апробируют не только возможный уровень актуальности этого приема, но и выявляют его полифункциональные возможности.

В заключении подчеркивается, что современная фонография документального фильма демонстрирует уникальный подход в работе с речью, позволяющий сочетать аутентичность звучащего слова с художественной выразительностью.

В подпараграфе 2.1.2. «*Драматургия шумовых фактур*» выявляется усложнение роли шумов как художественного элемента в звуковом решении документального фильма. Анализ охватывает три ключевых аспекта: *техническое развитие звукозаписи, семантическую многомерность шумов и их нарративные функции*. Исследование выявляет, что шумы, изначально не доступные звуковой партитуре документальных лент из-за технических ограничений раннего периода, благодаря появлению стереофонических фонограмм и систем многоканального звука обрели способность к полифонической организации и полноценному раскрытию своего художественного потенциала. При этом принципиальное значение сохраняет их индексальная природа, где фактура и тональность шума играют ключевую роль в сохранении иллюзии достоверности предкамерного события.

В подпараграфе 2.1.3. «*Музыкальное решение документального фильма*» исследуются изменения в принципах использования музыки в документальном кинематографе. Проведенный анализ раскрывает многогранное взаимодействие музыкальных элементов с иными компонентами звукового пространства. Акцент делается на профессиональных аспектах деятельности звукорежиссера, связанных с приемами микширования музыкального материала в звуковую ткань фильма, где *особое значение приобретает работа с паузами и фонами, создающими необходимый «воздух» внутри протяженных музыкальных фраз*.

На материале фильмов ведущих российских документалистов А.Н. Сокурова, В.А. Косаковского и белорусского режиссера С.В. Лозницы, чье творчество формировалось в общем культурно-историческом контексте постсоветской документалистики, прослеживаются различные стратегии музыкального решения

– от радикального отказа до активного применения в различных формах экранного представления. Наряду с этим исследование включает анализ музыкальной партитуры в фильмах «Яптик-Хэсе» Э.Г. Бартенева, «Тише!» В.А. Косаковского, «Полное погружение» А.В. Киселева, «Дыхание тундры» М.Д. Горобчука, «Сумерки богов» С.В. Мирошниченко, «Детский джаз» В. Воробьевой. Исследование свидетельствует, что эволюция музыкального решения отражает общую тенденцию развития документального кино, стремящегося к более тонкому и многомерному осмыслению реальности. Музыка в современных документальных фильмах сохраняет всю силу художественного воздействия, но использует ее не для подмены реальности, а для ее глубокого раскрытия, интерпретируя бытие героя, события или исторического факта.

В подпараграфе 2.1.4. «*Тишина как особая звучащая атмосфера*» кинематографическая тишина рассматривается как сложный акустический и семиотический феномен⁵⁷, обладающий собственной драматургической функцией в пространстве документального фильма. Анализируются ее семантические и композиционные функции, начиная с ранних теоретических концепций (Б. Балаш, Р. Шейфер, М. Шион) до современных подходов (С.Ю. Румянцев, А. Корбен, Ю.В. Михеева, Е.А. Русинова). Рассматривается эволюция использования тишины в отечественном документальном фильме от первых опытов беззвучия⁵⁸ до сложно организованных композиций в современных картинах⁵⁹. Особое внимание уделяется роли тишины в создании акустического пространства, взаимодействию с визуальным рядом и способности выступать в качестве самостоятельного выразительного элемента. Показано, что современные технологии звукозаписи и шумоподавления расширили выразительные возможности тишины, позволив задействовать в ней *точечные, едва уловимые шумы, периферийные звуки, вибрации, эмбиент*. Актуальность приема кинематографической тишины в фонографии документального фильма осмысливается как *культурный код*,

⁵⁷ На основании теоретических положений Б. Балаш, Р. Шейфера, М. Шиона, раскрывающие двойственную природу кинематографической тишины.

⁵⁸ «Обыкновенный фашизм», реж. М. Ромм, звукоопер. С. Минервин, Б. Венгеровский, 1965 г.

⁵⁹ «Свадьба тишины», реж. П. Медведев, звукореж. Л. Лернер, 2003 г.; «Корыто, лыжи, велосипед», реж. И. Твердовский, звукореж. К. Шмырев, 2013 г.; «Волнами», реж. С. Кальварский, звукореж. А. Чубинец, 2022 г.

отражающий запрос общества на акустическую рефлексию, а также как инструмент *авторского высказывания*, нацеленный на глубокое погружение зрителя в кинематографическую реальность.

Глава 3 **«Звуковое решение фильма в контексте аудиовизуальной культуры»** посвящена узкоспециализированному рассмотрению специфики работы звукорежиссера сквозь призму современных технологических возможностей и их взаимодействия с социокультурным контекстом.

В параграфе 3.1. *«Особенности восприятия звукового пространства современным зрителем»* прослеживаются процессы и закономерности изменения акустической среды в кинематографе. Анализируются взгляды Р. Казаряна на значение внекадровых звуков, расширяющих акустическое пространство фильма, особенно в современных цифровых форматах. Подчеркивается влияние иммерсивных технологий (Dolby Atmos) на восприятие звуковой иллюзии и ослабление «пространственного магнетизма» (М. Шион). Отмечается, что современный зритель, адаптированный к акустической среде с высокой четкостью воспроизведения, склонен воспринимать искусственно смоделированное звуковое пространство как органичное и достоверное, что маскирует степень манипуляций со звуком и превращает акустический континуум фильма в тщательно продуманное поле авторской художественной дефиниции.

Особое внимание уделено звуковому пространству документального кино, которое долгое время осталось дискретным, опасаясь открытого проявления субъективной смоделированной реальности. Однако развитие технологий *амбиосонической записи, объектно-ориентированного звука (ОВА), а также возможностей искусственного интеллекта создавать и редактировать звуковые события* в совокупности с многоканальными кинотеатральными системами звуковоспроизведения предоставили весь арсенал средств для создания «звуковой перспективы», которую М. Шион сформулировал как «сверхполе». Лишенный этой перспективы ранее пространственный звук словно демумифицировал документальную реальность из фиксированного факта в буквально разворачивающееся на экране событие, что оказало существенное влияние на

повышение уровня зрительской саморефлексии.

В параграфе 3.2. «Приемы звуковой выразительности в современном документальном кино» рассматривается трансформация звукового языка российского документального кинематографа в условиях цифровых технологий. Анализируется переход от скептического отношения к многоканальному звуку в начале 2000-х годов к активному освоению современных технологий звукового дизайна и пространственного звучания. На материале звуковых решений фильмов «Акварель» В. Косаковского, «Крест» С. Дебижева, «Гунда» В. Косаковского и «Аустерлиц» С. Лозницы выявляются ключевые тенденции: *создание гиперреалистичных звуковых ландшафтов, применение принципов звукового дизайна, характерных для игрового кино, сознательный минимализм звукового решения и отказ от вербального повествования*. Особое внимание уделяется тому, как современные технологии звукорежиссуры позволяют документальному кино выходить на новый художественный уровень, олицетворяя сложные звукозрительные метафоры и философские обобщения.

В параграфе 3.3. «Творческий подход к использованию многоканального звука в документальной фонографии» исследуется развитие пространственного звучания в отечественном документальном кино. Методологический анализ охватывает исторический период от первых экспериментов с магнитной фонограммой в конце 1950-х до задействования современных иммерсивных систем воспроизведения Dolby Atmos. Можно отметить, что переход от моно- и стереозвука к многоканальным форматам расширил художественные возможности звукозрительной выразительности: *звук обрел автономность от изображения, стал инструментом для реализации когнитивных эффектов (синестезия, мультисенсорная интеграция)*. Также подчеркивается, что процесс многоканальной перезаписи позволяет проводить *тональную и ритмическую организацию шумомузыкальных ландшафтов, задействовать динамичное панорамирование* для создания плавных акустических переходов, что в свою очередь открывает новые перспективы организации акустической реальности.

Проведенное исследование позволяет констатировать, что российская

документалистика, несмотря на определенное технологическое отставание, последовательно интегрировала инновационные подходы к созданию звукового решения. Современные многоканальные принципы редактирования открывают новые возможности для создания иммерсивного аудиовизуального опыта, что подтверждается эмпирическими данными, полученными в ходе исследования.

В **Заключении** подводятся итоги исследования и формулируются выводы, сделанные на основе проведенного в диссертации анализа.

– Развитие звуковой выразительности происходило вопреки техническим, идеологическим и культурным ограничениям, которые, благодаря авторскому взгляду, стали катализатором для творческого поиска и появления новых звуковых решений.

– Индексально-художественный баланс звука и изображения достигается через передачу акустического контекста, организацию плановости звука и эквализацию, что формирует акустический рельеф и звуковую перспективу.

– Концепция «профонографической реальности» акцентирует внимание на технической и субъективной интерпретации акустических событий средствами звукозаписи и подчеркивает необходимость дальнейшего переосмысления звуковой действительности как основы для создания эмоционально убедительного звукового пространства фильма, достигаемого средствами фонографии.

– Диегетические голоса сохраняют связь с предкамерной действительностью, несмотря на влияние новых технологий, подчеркивая свою онтологическую роль в структуре фильма.

– Закадровый голос остается уместным приемом при условии его стилистической проработки, осмысленной интеграции в звуковую партитуру и полифонического взаимодействия с другими элементами.

– Шумы играют ключевую роль в создании иммерсивного звукового пространства, усиливая связь с реальностью и поддерживая иллюзию достоверности.

– Музыка усиливает связь между кинематографической реальностью и эмоциональным миром зрителя, определяя общее тональное звучание фильма.

– Тишина как сложная звуковая структура, организованная по музыкальным канонам, особенно актуальна в контексте медленного кино и современной документальной эстетики.

– Особенности восприятия современного зрителя (потребность в эффекте присутствия, саморефлексии и подавлении недоверия) требуют создания сложно организованного звукового пространства, аналогичного игровым жанрам.

– Актуальные приемы звуковой выразительности исследуемого периода включают: создание гиперреалистичного звукового ряда, создание аскетичного звукового ряда, активное использование звукового дизайна, минимизацию речевой составляющей.

– Изменение процесса постпродакшна сближает документальное кино с игровым, что требует привлечения новых специалистов (звуковых дизайнеров, шумовиков, монтажеров звуковых эффектов и др.).

– Обновление акустических фактур благодаря технологиям редактирования, микширования и искусственного интеллекта стирает границы между речью, музыкой, шумами и тишиной, создавая однородное акустическое пространство.

– Эволюция звуковых решений документального кино демонстрирует новые эксперименты, меняя аудиовизуальные конвенции и превращая звук в самостоятельный компонент повествования.

**Публикации автора по теме диссертации в изданиях, рекомендованных
Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего
образования Российской Федерации:**

1. Конева М.Н. Авторская музыка в российском документальном фильме // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 10-2 (48). – С. 106-109. (0,58 а.л.).

2. Конева М.Н. Интонация автора в экранном образе реальности // Вестник ВГИК. – 2023. – Т. 15, № 4 (58). – С. 36-49. (0,78 а.л.).

3. Конева М.Н. Концепция звуковой выразительности в документальных фильмах В.А. Косаковского // Вестник ВГИК. – 2021. – Т. 13, № 3 (49). – С. 82-94. (0,64 а.л.).

4. Конева М.Н. Плановость как драматургическое средство формирования звукозрительного образа в документальном фильме // Вестник ВГИК. – 2014. – № 3 (21). – С. 126-133. (0,55 а.л.).

5. Конева М.Н. Речевое перенасыщение как одна из актуальных проблем звуковой выразительности российского документального фильма // Вопросы культурологии. – 2014. – № 10. – С. 23-26. (0,61 а.л.).

Публикации в других рецензируемых научных изданиях:

6. Гасан-Заде А.А.Г.О., Персов В.М., Шейнман М.М., Сладковская Е.В., Конева М.Н., Левитина Н.В. Работа над звуковой партитурой фильма и телевизионной программы: учебное пособие. – СПб.: СПбГИКиТ, 2019. – 72 с. (0,64 а.л.).

7. Конева М.Н. Звуковая концепция документального фильма (на материале фильма А.Киселева «Буду погибать молодым...») // Актуальные проблемы современного искусства и искусствознания: Сборник научных статей. – СПб.: СПбГУКиТ, 2012. – Вып.2. – С.191-193 (0,33 а.л.).

8. Конева М.Н. Объективная реальность и авторская идея экранного документального произведения // Ценностные основания и структура

художественного произведения: Сборник научных статей / ред. А.Л. Казин. – СПб.: СПбГУКиТ, 2013. – С.171-175 (0,41 а.л.).

9. Конева М.Н. Тишина как особая звучащая атмосфера в звуковом решении документального фильма // Актуальные вопросы развития индустрии кино и телевидения в современной России: материалы II Национальной научно-практической конференции / редкол.: А.Д. Евменов [и др.]. – 2019. – С. 13-15 (0,35 а.л.).

10. Конева М.Н. Художественный потенциал звука в контексте документального кинематографа // Научно-методический электронный журнал "Концепт". – 2017. – № Т31. – С. 956-960. – URL: <http://e-koncept.ru/2017/970206.htm>. (0,47 а.л.).

11. Конева М. Н. Эстетическая значимость процесса "перезаписи звука" в формировании авторской идеи документального фильма // Глобализация науки: проблемы и перспективы: сборник статей Международной научно-практической конференции / отв. ред. А. А. Сукиасян. – 2014. – С. 206-209 (0,29 а.л.).

12. Смирнов А.В., Персов В.М., Динов В.Г., Соколов С.Н., Шейнман М.М., Захаров Ю.З., Сладковская Е.В., Варцан С.С., Кубицкий Ю.А., Киселев С.Л., Семенов А.В., Конева М.Н., Мельник Е.Н. Работа над звуковой партитурой фильма и телевизионной программы: учебное пособие. – СПб.: СПбГИКиТ, 2019. – 111 с. (0,45 а.л.).

Общий объем публикаций по теме исследования составляет 6,1 а.л.