



Рефлексия как аудиовизуальная форма мышления в творчестве Александра Сокурова

Ю.В. Михеева

кандидат философских наук

Статья посвящена рассмотрению звука в кинофильме в контексте понимания эстетики режиссера в авторском кино. Вопрос «что и как делает звук в фильме?» переходит в задачу понимания: «почему так использован звук в фильме?». Проблема рассматривается на примере фильма Александра Сокурова «Одиноким голос человека». Автор статьи предпринимает попытку показать роль шумов, речи и музыки как важной составляющей экранного воплощения экзистенциальной рефлексии режиссера.

аудиовизуальное
решение фильма,
кинематограф
Сокурова,
авторское кино,
музыка фильма,
звук в кинофильме,
экзистенциальная
рефлексия
в искусстве

Если я что-то пытаюсь создавать —
это потому, что я выражаю сомнение.

Александр Сокуров

Различные аспекты существования звука (в том числе музыки) в кинематографическом пространстве исследовались, начиная с эпохи немого кино. Киноведами, музыковедами, философами, филологами, культурологами, режиссерами, звукорежиссерами написано немало интересных текстов на эту тему. Но если посмотреть немного отстраненно на эти труды, то можно заметить, что в основном анализ звука в кинематографе сводится к двум вопросам: *что* делает звук в фильме? (т. е. каковы смыслы соединения звука с визуальным рядом, функционирования звука в кадре и за кадром) и *как* звук это делает? (т. е. формы и способы образования этих смыслов). Однако с развитием художественного языка киноискусства, и в особенности с появлением авторского интеллектуального кинематографа, перед исследователем звуковой составляющей кино с неизбежностью встает и еще один вопрос: *почему так* в фильме использован звук? То есть проблема перерастает область кинематографического диалексиса, распространяясь в сферу авторского мира. Исследователь встает перед проблемой

понимания эстетики автора, его типа личности (и не всегда только творческой ее стороны), которая, в конце концов, и определяет генерализующий звуковой образ его художественных творений.

Представители авторского кинематографа относятся к звуку своих фильмов, как правило, с величайшим вниманием. Но если *звучащая* составляющая фильма — зона профессиональной ответственности звукорежиссера, то *сторона звуковая* — выражение личного голоса автора. Характеристики использованной музыки, речи, преобразованных шумов, искаженных звуков, расстановка интонационных акцентов или смысловых пауз могут помочь, прежде всего, в понимании эстетики, мировидения и мироощущения автора, и лишь после этого стать частью теоретической интерпретации конкретного кинотекста.

Конечно, в авторском кинематографе эстетика и мировидение каждого режиссера уникальны. Однако, думается, в художественном мышлении выдающихся мастеров можно выделить основополагающие принципы, эстетические основы, которые не только помогают в интерпретации творчества конкретного художника, но и дают возможность проследить их влияние на кинопроизведения других режиссеров (порой весьма далеких от артауса). В этом смысле исследование звука в творчестве некоторых режиссеров приобретает особенно важное значение. Через понимание звуковой стороны фильмов можно получить гораздо более полное представление, например, о трансцендентности художественного языка Тарковского или игровой иронии Муратовой, театрализации экранного пространства Соловьева или транспсихологической аудиовизуальной атмосфере у Звягинцева. Но в данном случае хотелось бы остановиться на творчестве Александра Сокурова, в котором звук (в широком понимании), наряду с изображением, дает нам основание говорить об особом и редком типе аудиовизуального мышления — экзистенциальной рефлексии.

Одиночество. Голос. Человек

Официальный сайт Сокурова носит название «Остров». А книга его эссе и рассказов — «В центре океана». Остров в центре океана. Сокуров — одновременно и остров, и океан. Океан — искусство: «Каждый фильм для меня — это новый материал, новая тема, новая среда — историческая, национальная, эстетическая... Для каждого фильма нужно создавать свой язык, свою атмосферу»¹. Остров — человек: «Самое трудное — собрать человека. Человека, которого Господь Бог выпустил в мир в разобранном виде, потому что, наверное, сам не знал, как его собрать...»². Мысли Сокурова, запечатленные в его эссе, рассказах, дневниках,

¹ Сокуров А. В центре океана. СПб.: Амфора, 2012. С. 223.

² Там же. С. 272.



Св. Акакий
(Феофан Грек, 1378 г.)

беспокойно и неустанно движутся внутри и между этих двух кругов — Мир и Человек. И постоянно обращаются к культурному прошлому: «Для художника высшей мерой «соответствия» своей эпохе или своему времени является, как это ни странно, острое ощущение несовпадения со своим временем и обращение своего взора за спину, или в Прошлое. Вглядывание в прошлую жизнь — реальный признак духовного парения Натуры человека»³.

Эта постоянная внутренняя потребность «вглядывания» в прошлое, в его сущностные, судьбоносные черты — и есть то, что философы называют рефлексией (от позднелатинского *reflexio* — обращение назад).

В Новой философской энциклопедии приведено следующее определение: «Рефлексия — понятие философского дискурса, характеризующее форму теоретической деятельности человека, которая направлена на осмысление своих собственных действий, культуры и ее оснований; деятельность самопознания, раскрывающая специфику душевно-духовного мира человека»⁴. Но фильмы Сокурова добавляют к такого рода размышлениям еще и острое чувство переживания человеческой конечности, трагедии человеческого существования, «стояния на краю». Его герои (и мы вместе с ними) проходят через кьеркегоровскую «болезнь к смерти» (отчаяние), хайдеггеровскую «заботу», «пограничную ситуацию» Ясперса... В отношении кинематографа Сокурова мы определенно можем говорить о *рефлексии экзистенциальной* — и об особой роли звука в ее кинематографическом воплощении.

Нам кажется возможным, но в то же время вполне достаточным, изложить анализ звуковых особенностей одного фильма Александра Сокурова — «Одинокий голос человека» (1978–1987) — не только по причине ограниченности печатного пространства. Первый игровой фильм Сокурова сразу предстал отражением глубины личности автора. Снятый по мотивам прозы Андрея Платонова, фильм стал, пожалуй, одним из самых удачных примеров не столько экранизации, сколько перенесения на экран духа произведений этого своеобразного писателя, — но в то же время и стал новым явлением в режиссуре (точнее, явлением *нового режиссера*). Каждое слово в названии фильма — символично. Как написала Паола Волкова, «так же как в «Потемкине» был весь Эйзенштейн, так в «Одином голосе» был уже весь Сокуров»⁵.

³ Сокуров: [сборник].
Кн. 2 Редактор-сост.
Л. Аркус СПб.: Сеанс,
2006.

⁴ См.: Уваров С.А.
Музыкальный
мир Александра
Сокурова. М.:
Издательский дом
«Классика-XXI», 2011.
С. 19–21.

⁵ К смысловой
области «мертвого
дерева», связанного
с тяжелым трудом,
можно отнести
и эпизод строгания
Никитой и его отцом
деревянного гроба. —
Прим. авт.

⁶ Стоит напомнить,
что фильм
(в основной части)
снят по мотивам
рассказа
А. Платонова «Река
Потудань». —
Прим. авт.

¹⁰ Вставка эпизода
из повести Платонова
«Прохождение
мастера», где рыбак
пытается утопиться,
чтобы «пожить
в смерти». —
Прим. авт.

Фильм привлек к себе внимание лучших искусствоведов — М. Ямпольского, О. Ковалова, П. Волковой, А. Секацкого и др⁶. Визуальный ряд, драматургия, стиль, эстетика, философия картины исследованы в полной мере. Звуковая сторона анализировалась в монографии музыковеда С. Уварова⁷, но в ней объектом внимания авторов — что и понятно — была лишь музыка, использованная в фильме. Однако в «Одином голосе человека» важную роль играют все звуковые составляющие — шумы, речь, музыка, и каждая из этих сфер связана с изображением довольно сложным образом. Рассмотрим их по отдельности, но в связи с визуальным рядом как неотъемлемой стороной аудиовизуального решения как эпизода, так и фильма в целом.

Шумы

В фильме есть птичьи голоса, шум листьев деревьев, звук дождя, речной прибор, гудки паровоза, стук заводских станков, бытовые звучания. Преобладающий по продолжительности, частоте и интенсивности экранного звучания — *шум листьев деревьев*. Этот звук предваряет или сопровождает все важнейшие смысловые эпизоды фильма, в том числе диалоги. Звук-индекс дерева отсылает к его образу, данному в визуальном выражении в оппозиции «живое — мертвое»: сплавляемые по реке бревна (хроника) — колышущиеся деревья аллеи; корчюемые пни (хроника) — пробивающийся сквозь половицы дома росток... Причем хроникальные кадры «мертвых» деревьев неразрывно связаны с показом тяжелого человеческого труда (смысловое акцентирование съемкой рапидом)⁸.

Подобно этому и звук-индекс речных волн отсылает к образу *реки*⁹. Река — символ жизни, но в фильме вокруг нее выстраивается целый ряд мортальных символов и значений. По реке (под печальную музыку Нуссио) сплавляются бревна (мертвые деревья). Позже мы видим черного монаха, сидящего с неясной целью на берегу реки (акустически усилен звук падения капли в воду; слышен звук набегающих волн, но в кадре штиль). Затем вид реки занимает практически весь кадр в эпизоде «смерти» (точнее, разговора о смерти: «Я смертью пожить хочу. Всю жизнь покой не дает мне») Дмитрия Ивановича¹⁰ (служащий ЗАГСа и рыбак в лодке на общем плане). И, наконец, образ реки «всплывает» в эпизоде встречи Никиты с отцом на рынке, когда тот сообщает сыну, что «Люба утопилась» (но не умерла).

Кроме того, образу реки соположен в фильме образ *рыбы*. В первый раз рыба показывается в качестве свадебного ужина Любы и Никиты (после которого Никита терпит неудачу в первую брачную ночь и впоследствии уходит от Любы, а Люба, как

⁴ Новая философская
энциклопедия: в 4 т. /
Ин-т философии
РАН; Нац. обществ.-
науч. фонд; Предс.
научно-ред. совета
В.С. Степин. 2-е
изд., испр. и допол.
М.: Мысль, 2010 //
URL: <http://iph.ras.ru/elib/2579.html>
(дата обращения:
24.06.2014).

⁵ Волкова П.
Одинокий голос
человека //
Сокуров А.
В центре океана.
СПб.: Амфора, 2012.
С. 314.



Голова
(Павел Филонов,
1918–1923 гг.)

уже было упомянуто, пытается утопиться). Второй раз мы слышим *разговор* о рыбе (о смысле *немоты*) от Дмитрия Ивановича, готовящегося «прыгнуть в смерть»: «Рыба между жизнью и смертью стоит... От того она и немая. И глядит без выражения... Рыба — существо особенное, священное. От того, что тайну смерти знает». (Здесь явная отсылка к аллегорическому изображению Христа в виде рыбы у первохристиан.) И в третий раз мы видим вывеску с надписью «ЖИВАЯ РЫБА» (первая половина слова «живая» как бы перечеркнута в кадре по диагонали лестницей) на рынке, где в яме сторож со сторожихой находят *полумертвого-полуживого* Никиту.

В связи с образом рыбы, мы не можем не сказать и об очень характерном выражении глаз главного героя фильма, а точнее — об остановившемся,

«стеклянном» взгляде. И здесь Сокуров очень точно попадает в интонационный контекст не только прозы Платонова, но и атмосферы времени, воссоздаваемой в картине. Приведем в подтверждение этого замечания цитату из исследования венгерского слависта Жужанны Димеши «Проза Андрея Платонова и живопись Павла Филонова. Типологические параллели творческих принципов»: «Застывший глаз у Платонова переплетается с мотивом рыбы: она воплощение немой “премудрости”, и мыслится как идеальное состояние бытия и сознания, выраженное в больших неподвижных глазах. В связи с мотивом глаз у Филонова и Платонова мы касаемся в работе двух важных точек пересечения: речь пойдет об их осмыслении жизни и смерти, с одной стороны, и вере в единство вселенной как единого живого организма, с другой, связанной у обоих художников с доминирующей ролью процесса метаморфоз»¹¹. Таким образом, звук у Сокурова включается в сложный, динамический процесс взаимодополнения и взаимобогащения смыслов аудиального и визуального рядов фильма.

Речь

В картине десять персонажей, при этом говорят лишь шесть — Никита, Люба, отец Никиты, Женя (за кадром), служащий в ЗАГСе, рыбак. Главная речевая характеристика Никиты в монтажных листах обозначена как «неразборчивость»¹². Но неразборчивость его речи есть внешнее проявление общего *со-стояния* между жизнью и смертью. Возвращение с войны (позже слова отца Никиты «Это надо же. На войне был и нигде не раненый» прозвучат жутко при



Никита (кадр из
фильма «Одинокий
голос человека»,
реж. А. Сокуров,
1978–1987 гг.)

¹³ Черная прокладка, несколько раз «врезающаяся» в экранное действие, по словам М.Б. Ямпольского, отсылает «к внутреннему зрению и теме смерти». См.: Ямпольский М.Б. Платонов, прочитанный Сокуровым // Ямпольский М.Б. Язык — тело — случай. Кинематограф и поиски смысла. М.: НЛО, 2004. С. 131.

Не меньшее значение, чем неразборчивость, приобретает в речи персонажей пауза (потерянность во времени, «выпадение» из реального времени). Смысл паузы можно уловить, даже если просто добавить к содержанию монтажных листов фиксацию временных интервалов между репликами. Вот отрывок из монтажного листа фильма:

30–4 32м 42к

Ср. наплыв. Аллея. Люба и Никита.
Люба: ЗДРАВСТВУЙТЕ, ВЫ МЕНЯ
НЕ ПОМНИТЕ?

Никита: /неразборчиво/ НЕТ,
Я ВАС НЕ ЗАБЫЛ.

Люба: ХОРОШО, ЗАБЫВАТЬ НИКОГДА
ДА НЕ НАДО.

Но вот что мы слышим на экране:

(Аллея. Шум листьев деревьев)

Люба: ЗДРАВСТВУЙТЕ, ВЫ МЕНЯ НЕ ПОМНИТЕ?

(Пауза 22 секунды. Шум листьев. Далекий гудок паровоза)

Никита: НЕТ, Я ВАС НЕ ЗАБЫЛ.

(Пауза 13 секунд)

Люба: ХОРОШО, ЗАБЫВАТЬ НИКОГДА НЕ НАДО.

Характерна и последующая рече-звуковая инверсия этого диалога, где пауза сменяется «неслышанием». И опять важные нюансы.

В монтажных листах:

64–17 18м 26к

<...>

Люба: ВЫ ТЕПЕРЬ НЕ ЗАБУДЕТЕ
МЕНЯ... ВЫ ТЕПЕРЬ НЕ ЗАБУДЕТЕ
МЕНЯ...

¹¹ Димеши Ж. Проза Андрея Платонова и живопись Павла Филонова. Типологические параллели творческих принципов. Дисс... Ph.D. Будапешт, 2010 // URL: <http://rudocs.exdat.com/docs/index-348833.html> (дата обращения: 25.06.2014).

¹² В следующих фильмах Сокурова неразборчивость речи персонажа остается как важная смысловая характеристика, иногда даже переходя в звуковую неразличимость — как «размываются» времена и сами лица («Камень», «Мать и сын» и др.). — Прим. авт.

¹⁴ Здесь нельзя не сказать о потрясающе-нездешних лицах главных героев, непрофессиональных актеров, в которых угадывается и православная иконописная традиция, и черты русского и европейского модерна (по тем же дневникам режиссера известно, что он искал лицо героини, похожее на женские портреты Модильяни). — Прим. авт.

¹⁵ Сокуров: [сборник]. Кн.2. СПб.: Сеанс, 2006. С. 446.

¹⁶ Там же. С. 439.

¹⁷ Вообще фильм очень отличается от изначального замысла режиссера, отраженного в дневниковых записях, что также свидетельствует о постоянной мыслительной работе автора в течение всего творческого процесса. — Прим. авт.

¹⁸ В музыкальной справке к фильму упоминается также использование музыки Г. Сомерса в эпизодах «Воспоминания Никиты» и «Река», однако фамилия Сомерса отсутствует в титрах. — Прим. авт.

¹⁹ Святая Цецилия почитается не только как христианская святая, но и как покровительница католической церковной музыки. — Прим. авт.

²⁰ Цит. по: Уваров С.А. Музыкальный мир Александра Сокурова. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2011. С. 21.

Никита: ...НЕТ, МНЕ БОЛЬШЕ НЕКОГО ПОМНИТЬ.

На экране:

Люба: ВЫ ТЕПЕРЬ НЕ ЗАБУДЕТЕ МЕНЯ?

Никита: А?..

Люба: ВЫ ТЕПЕРЬ НЕ ЗАБУДЕТЕ МЕНЯ?

Никита: ...НЕТ, МНЕ БОЛЬШЕ НЕКОГО ПОМНИТЬ.

Из приведенных примеров видно, что шумо-звуковая и речевая составляющие фильма *смыслово* постоянно перетекают из витальной области в мортальную, иногда зависая в некоем «бездвременьи» и отсылая к символике визуальных образов¹⁴. О характере «переходности» общего замысла фильма (причем без определенного исхода: из жизни — в смерть — и... обратно), а также состоянии «островной затерянности» (хайдеггеровская «заброшенность») человека в этом состоянии говорят и дневниковые записи режиссера: «Идея переходного периода — от войны к миру; от предательства — к раскаянию. Я хочу смотреть переходный период, этот самый «островок освоения». Вся жизнь Никиты — этот самый (черный?) островок»¹⁵. Кстати, в дневниковых записях режиссера по фильму практически нет заметок относительно звука будущего фильма. Но даже те, что есть (например: «Звуковой фон — постоянно вспыхивает стрельба или слышны одиночные выстрелы»¹⁶), — впоследствии не получили реального экранного воплощения¹⁷.

Музыка

Как и в случае с шумами и речью, мы можем определенно говорить о преобладающей музыкальной характеристике картины. Несмотря на то, что в фильме, как указано в титрах, использована музыка Кшиштофа Пендерецкого, Отмара Нуссио и Александра Бурдова¹⁸, нет сомнения, что главной темой картины стала тема «Святой Цецилии»¹⁹ (пятая часть сюиты «Рубенсиана» швейцарского композитора Отмара Нуссио). Более того, можно сказать, что, случайно услышанная, обретенная как благо во время подготовки съемок «Одинокого голоса человека», эта тема стала личной для самого Александра Сокурова, совпав с его внутренним «одиноким голосом»: «Нуссио для меня был знаком моей жизни и судьбы моей, потому что у картины была ужасно тяжелая судьба, была попытка уничтожения ее, и всегда, когда у меня возникает вот это пронзительное чувство, когда я жду помощи и хочу ее оказать сам себе, потому что никто больше не может, я стараюсь ставить эту тему»²⁰.

Музыка в фильме смыслово насыщена сама по себе (так, нисходящий терцовый ход необарочной темы Нуссио символизирует страдание и жертвенность), но особенно пронзительно-печальной она становится в соединении с хроникальными кадрами сплавщиков на реке (среди которых мы замечаем и женщин), неимоверными усилиями толкающими огромное колесо — как колесо своей собственной трагической судьбы. Не случайно во время этого начального (и единственного полного) проведения темы Сокуровым добавляются фоновые аритмичные стуки, стоны, скрипы (некоторые с эффектом реверберации) — как выведение музыки в реальное «бытовое», но одновременно и «бытийное» пространство жизни человека.

Если тема Нуссио сразу «совпала» с внутренним ощущением режиссера не только звукового образа данного конкретного фильма, но и собственного Я (недаром эта тема появляется и в других фильмах Сокурова и сопровождает его по жизни), то в случае с музыкой «Космогонии» Пендерецкого мы видим несколько другую ситуацию. Звуки из оратории польского композитора обрушиваются на зрителя в самых визуально-страшных эпизодах фильма — когда, например, падает крышка гроба, принесенная Никитой для погребения умершей от тифа Жени и приклоненная им к *дереву*. Падение гробовой крышки сопровождается оглушительно низким громом-роком медных духовых — как падение в бездну преисподней. Следуют кадры бурлящей крови и мясных потрохов. В другом эпизоде не менее страшные звуки «Космогонии» сопровождают чрезвычайно замедленные кадры «мертвого» Никиты, лежащего в яме на рынке. Но вот что примечательно: Сокуров самолично «вторгся» в композиторский текст, полностью подчинив его своему режиссерскому видению: «Там изменена скорость, есть соединение пяти-шести дорожек одновременно... Это «Космогония», но совершенно испорченная, как я это называю. Я брал один фрагмент из первой части, параллельно запускал вторую половину второй части, одновременно ставил на магнитофон середину первой части... Кроме того, была изменена скорость, то есть там иногда звучит не музыка, а среднее между музыкой и шумом, и таким образом все это соединяется.

Звучит музыка
О. Нуссио





Звучит музыка
А. Бурдова

²¹ Цит. по:
Уваров С.А.
Музыкальный
мир Александра
Сокурова. М.:
Издательский дом
«Классика-XXI»,
2011. С. 20.

Звучит музыка
К. Пендерецкого



И так получается вот этот эпизод на рынке, когда герой лежит в яме»²¹.

Третья музыкальная сфера — вальсообразная тема Александра Бурдова — становится лейтмотивом любви Никиты и Любы, воспоминаний о мирном счастливом прошлом (просмотр старых фотографий), их надежд на счастливое совместное будущее (эпизод свадьбы). Тема появляется сначала как

интонационно светлое соло гобоя в эпизоде встречи Любы и Никиты в аллее, но далее (сцена у забора), в соединении с черной проклейкой и словами Любы «А у меня мама умерла полгода назад...» становится как бы и предвестником грядущих бед.

Наиболее полно тема проводится в эпизоде воспоминания Никиты о довоенной встрече с семьей Любы. В сцене есть даже некое подобие юмора, когда мы слышим закадровые слова Никиты: «Отец, женись скорей на старухе. Я хочу к ним в гости ходить». Соответственно, и музыкальная тема дана со всей определенной танцевальностью, в легкой оркестровой аранжировке, с солирующей флейтой, исполняющей даже что-то вроде вариаций или импровизаций. Но как только сюжет возвращается в реальное время — возвращается и печальный, одинокий гобой. Тема как будто «исчезает по частям», постепенно оставаясь лишь в виде интонационных намеков, еле слышных наигрышей... А далее она даже «шаржируется» в «танце» сторожихи: режиссер «играет» на контрасте огромного тела танцующей (в рапиде) — и легчайших звуков колокольчиков. В последний раз «вальс» еле

слышен (в многократных звуковых наложениях) во время бегавозвращения Никиты к Любе. Как и надежды юных героев фильма, тема «тонет» в тяжелой фактуре «Космогонии» Пендерецкого...

Но чем же кончается фильм? Мы слышим церковный колокол, под звуки которого Дмитрий Иванович, бросавшийся в реку, чтобы «смертью пожить»... забирает-

ся обратно в лодку. Заметим, что в повести Платонова этого «возвращения из смерти» не происходит. Сложно сказать, можно ли по этому финальному кадру судить об эсхатологичности послания Сокурова, но со всей определенностью — еще раз увидеть и услышать его символическую «переходность».

Есть ли определенность исхода (финала) этой «переходности»? Обратимся еще раз к рефлексии самого режиссера: «У философа все начинается со слова и заканчивается тем же — словом... У художника после слова, мысли, замысла все только и начинается — и это далеко не все. Искусство обязано быть конкретным, оно всегда конкурирующее. В этом беда художников, ибо художник в отличие от философа теряет возможность утаить свое произведение. Художник обречен на демонстрацию наготы, открытости произведения в той или иной форме, у него мало шансов создать недосказанное, сокрытое, таинственное»²². Смелые и честные слова. Но, думается, «Одинокий голос человека» — это тот случай, когда, словами Г.-Г. Гадамера, художественное творение «воздвигает само себя в своем бытии, принуждая созерцателя пребывать при нем»²³.

²² Сокуров А. В центре океана. СПб.: Амфора, 2012. С. 256–257.

²³ Гадамер Г.-Г. Введение к работе Мартина Хайдеггера «Исток художественного творения» // Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. С. 109.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бычков В.В. Художественно-символический смысл тетралогии Александра Сокурова (философско-эстетический этюд) // Вестник ВГИК. — 2012, № 12–13. — С. 174–183.
2. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного — М.: Искусство, 1991. — 367 с.
3. Сокуров А. В центре океана — СПб.: Амфора, 2012. — 319 с.
4. Сокуров: [сборник]. Кн.2]. Редактор-сост. Л. Аркус. — СПб.: Сеанс, 2006. — 588 с.
5. Уваров С.А. Музыкальный мир Александра Сокурова. — М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2011. — 160 с.
6. Ямпольский М.Б. Язык — тело — случай. Кинематограф и поиски смысла. — М.: НЛО, 2004. — 376 с.

REFERENCES

1. Bychkov V.V. Hudozhestvenno-simvolicheskiy smysl tetralogii Aleksandra Sokurova (filosofsko-esteticheskiy etyud) [Artistic and symbolic meaning of Alexander Sokurov's tetralogy (philosophical-aesthetic study)] // Vestnik VGIK. — 2012, № 12–13. — P. 174–183.
2. Gadamer H.-G. Aktualnost prekrasnogo [Actuality of Beauty]. — M.: Iskustvo, 1991. — 367 p.
3. Sokurov A. V tsentre okeana [In the Middle of the Ocean]. — SPb.: Amfora, 2012. — 319 p.
4. Sokurov: [sbornik]. Kn. 2. [Compilation. Book 2]. Redaktor-sostavitel L. Arkus. — SPb.: Seans, 2006. — 588 p.
5. Uvarov S.A. Muzykalnyi mir Aleksandra Sokurova [Music World by Alexander Sokurov]. — M.: Izdatelskiy dom «Klassika-XXI», 2011. — 160 p.
6. Yampolskiy M.B. Yazyik — telo — sluchay: Kinematograf i poiski smysla [Language — Body — Case. Cinema and the Search for Meaning]. — M.: NLO, 2004. — 376 p.

Reflection as an Audiovisual Form of Thinking in Alexander Sokurov's Work

Julia Mikheyeva

UDC 7.01

ABSTRACT: Many-faceted “sound in the cinema” studies that have been launched since the epoch of silents, can be reduced to two basic issues: what does the sound perform in the film? (i. e. what are the meanings of the sound/image compound, sound operation in the frame and behind the scenes) and what is the mode of its functioning? (i. e. forms and methods of formation of these meanings). However in the course of development of cinema language, and especially with the advent of arthouse movies, another question inevitably comes up: why sound is being used in a given film just this way? Thus a problem of understanding of the author’s aesthetics emerges, implying his/her type of personality, which defines a generalized sound image of one’s creation in the final account. In great masters’ artistic thinking fundamental principles, aesthetic foundations can be identified, which not only conduce interpretation of a particular film, but also enable us to track their impact on the other filmmakers. The article seeks to show the role of noise, speech and music as the basics of on-screen implementation of special audiovisual thinking, that is *existential reflection* exemplified by Alexander Sokurov’s *Lonely Voice of A Man*.

KEY WORDS: audiovisual part of a film, Sokurov's cinema, arthouse, film music, film sound, existential reflection

КУЛЬТУРА ЭКРАНА
КУЛЬТУРОЛОГИЯ. ФИЛОСОФИЯ



Фото А. Михайлова