



Концепция звуковой выразительности в документальных фильмах В.А. Косаковского

М.Н. Конева

DOI: <https://doi.org/10.17816/VGIK79531>

УДК 778.505:78

АННОТАЦИЯ

Современные приемы звуковой выразительности в документальном фильме недостаточно изучены. На примере анализа звукового решения четырех документальных фильмов В.А. Косаковского «Беловы», «Тише!», «Акварель» и «Гунда» в статье выявляются новаторские приемы построения звукового ряда как особого авторского способа репрезентации отснятого материала.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

звуковой
лейтмотив,
аудиовизуальный
контрапункт,
иммерсивный
звук

Принципы и построение звуковой партитуры документального фильма отличаются от подходов к использованию звука в игровом кино прежде всего тем, что основой для звукового решения фильмов является чистовая фонограмма, то есть звук, записанный звукорежиссером в условиях съемочного процесса. Однако это не означает, что монтажно-тонировочный период ограничивается только техническим совершенствованием уже записанного материала и исключает творческий поиск звуковой выразительности. В разные периоды развития отечественной документалистики основные компоненты звуко-ряда (речь, музыка, шумы) обретают особенный смысл и характер звучаний благодаря авторской интерпретации. Так, закадровый текст из элемента пропаганды советских киножурналов и просветительского компонента в научно-популярных фильмах становится в 1960-х годах авторским приемом управления хроникальным материалом во многом благодаря творчеству М.И. Ромма («Обыкновенный фашизм», 1965). Волей автора музыка придает кинодокументу художественную форму, а понимание фактуры шума и его тонально-ритмического рисунка открывает новые возможности для воплощения аудиовизуальных образов.

Современный российский документальный кинематограф находится в поиске новых приемов выразительности, и примером этого является творчество режиссера В.А.Косаковского, чей киномир представляет собой редкостное явление в миро-

вом киноискусстве, задающее вектор совершенствования лучших кинотрадиций. Каждый фильм режиссера — это отдельное философское высказывание, нацеленное на прояснение человеческого сознания порой весьма непривычными для зрителя методами.

Документальная стилистика В.А. Косаковского характеризуется необычной поэтичностью, которая реализуется в его фильмах через пристальное наблюдение, зачастую в нетривиальной интерпретации. Документальность экранного повествования для этого режиссера не форма, а инструмент. Подобно живописцу, работающему с красками и кистями, режиссер создает художественное кино с помощью документальных приемов, воплощая свое кредо: «Лучшее документальное кино — это на самом деле художественное кино, как и лучшее художественное кино — на самом деле документальное»¹. Именно такое понимание режиссером художественности экрана и наделяет документальное кино возможностью поиска и использования новых звукозрительных образов.

¹ Корецкий В. Виктор Косаковский: «Обилие реальности девальвирует реальность» // URL.: <https://archives.colta.ru/docs/15437> (дата обращения: 08.02.2021).

Аудиовизуальный контрапункт в фильме «Беловы»

Отношения В.А. Косаковского со звуком никогда не были поверхностными. Видя в нем огромный потенциал, режиссер формирует свою концепцию звуковой выразительности. Так, его ранняя картина «Беловы» (1992, музыка Я.М. Пяре, С.Н. Диаса, Ф.Э. Алерта, монтаж звука В.А. Косаковский) завоевала более двадцати наград в разных странах, принесла режиссеру международную известность. Фильм повествует о драматичных взаимоотношениях престарелых брата (Михаил) и сестры (Анна Федоровна), с трудом уживающихся друг с другом в одном доме. Главной основой звуковой выразительности здесь становятся монтажные возможности звука, реализованные в виде аудиовизуальных контрапунктов.

Сюжет фильма начинается со сцены, когда один из героев фильма, сидя на кухне с собакой, произносит: «Не троньте человека <...> пусть развивается естественным путем!». Режиссер с помощью монтажа отделяет речь от героя, помещая ее на черный экран, и, добавив излишней реверберации, возводит эту фразу в статус главного манифеста всей картины.

После вступительных титров изображение сменяется пейзажами сельской местности. Автор фильма при помощи закадрового звучания индийской музыки будто пытается ввести зрителя в заблуждение о локализации экранного действия. Однако постепенно появляющийся вид Петропавловской крепости на



Кадр из фильма
«Беловы» (режиссер
В.А. Косаковский,
1992, Россия)

обратном берегу реки, позволяет идентифицировать, что деревенька находится неподалеку от Петербурга.

При этом смысл контрапунктического столкновения Болливудских мелодий и русских пейзажей остается непонятным до появления в кадре поющей бабушки (Анна Федоровна), занятой выкапыванием картофеля.

В ее тембре, ритме и манере пения постепенно начинают угадываться прозвучавшие ранее индийские мотивы, а вместе с ними в памяти всплывает и образ типичного героя индийских фильмов, который благодаря личным качествам может успешно противостоять несправедливостям жизни.

Следующим музыкальным явлением становится зажигательная венесуэльская песня С.Н. Диаса в исполнении Робера Торреса «Caballo Viejo», что в переводе с испанского означает «Старая лошадь». Песня начинает звучать метафоричным контрапунктом на кадрах занятой хозяйскими делами женщины, а заканчивается ее звучание в сцене лихой езды на тракторе пьяного брата Михаила. Драматизм семейных взаимоотношений передан на экране с помощью музыки, вызывая у зрителя «смех сквозь слезы». С одной стороны, эпизод с разлетающейся пылью из-под колес трактора и собакой, которая пытается угнаться за обезумевшим от опьянения Михаилом, смотрится нелепо, с другой стороны, благодаря музыкальному решению всё происходящее в мизансцене навевает чувство бесцельности существования этих людей и сожаления об обреченности их бытия.

Интересным является и прием монтажа, когда звук не только создает внутрикадровое пространство, но и искажает его когнитивное восприятие. В одном из эпизодов, где пьяный брат, спавший на табуретке, внезапно падает на пол, зритель слышит горько-ироничный смех сестры, которую в кадре не видно. Когда же камера показывает саму Анну Федоровну, становится понятно, что причиной ее веселья был не брат, а реакция на музыку в наушниках. Стоит лишь мысленно убрать контрапунктические приемы из звукового решения фильма, как саркастический взгляд режиссера на эту ситуацию обре-

тает форму документальной правды, всего лишь подсмотренной реальности.

Повышая градус драматургического напряжения с помощью музыкальных приемов, режиссер иронизирует над парящимися в бане братьями (Михаилом, Сергеем, Василием). Ярким контрапунктом к изображению здесь звучит музыка Ф.Э. Алерта «The moon was yellow» в исполнении Джеральдо², носившего неофициальный титул «английского короля танго». Композиция не просто перекрывает фоновые фактуры, а почти полностью замещает все синхронные звуки, в том числе речь. Вытесняя бытовые звучания «сладкой музыкой»³, режиссер буквально потешается над братьями, возводя праздное безделье в статус интеллигентного времяпрепровождения.

Подобными контрапунктическими приемами режиссер сталкивает комичное и трагичное, часто сосуществующие в жизни. В финальной сцене Анна Федоровна исполняет частушки под баян. Это единственный эпизод в фильме, где можно услышать национальную музыкальную характеристику героини.

Звуковая сатира в фильме «Тише!»

Фильм с неоднозначным названием «Тише!» (2002, композитор А.Г. Попов, монтаж звука В.А. Косаковский) был снят В.А. Косаковским в год празднования 300-летия Санкт-Петербурга. Технологически незамысловатая статичная съемка из окна дома волей автора обретает весьма остроумный характер. Сам режиссер признается, что «...в основе кино лежит не "история", а нечто другое, — кадр. Изобретатели кино братья Люмьер на самом деле изобрели кадр документальный один: прибы-

тие поезда. Другого кино быть не может. Другой основы у него нет»⁴. Будучи режиссером и оператором фильма, Косаковский, с одной стороны, ведет лишь кинонаблюдение из окна своего дома, с другой — создает документальный шедевр, наполненный различными образами, метафорами, аллегориями. Камера фиксирует весьма типичную си-

² Джеральдо — псевдоним певца, настоящее его имя — Джеральд Брайт. — Прим. авт.

³ «Сладкая музыка» (от англ. *sweet music*) — разновидность джазовой музыки, получившая широкое распространение в 1930-х годах XX века в Европе, исполняемая коммерческими оркестрами в уважаемых джаз-холлах. — Прим. авт.

⁴ Косаковский В. «Стоп, спасибо, прожито!» // *Сеанс*. 2008. № 32 // URL: <https://seance.ru/n/32/vertigo32/stop-spyasbo-prozhito/> (дата обращения: 02.09.2021).

Кадр из фильма «Тише!» (режиссер В.А. Косаковский, 2003, Россия)



туацию: нескончаемые дорожные работы на фоне жизненного круговорота. Но этот круговорот не имел бы смысла без своего героя. У Косаковского этот герой иносказателен, — примитивная дорожная яма в асфальте становится эпицентром всех происходящих событий.

Доминантным компонентом звукооряда в картине, бесспорно, оказывается закадровая музыка, которая становится формообразующим элементом всего фильма. Неслучайно автором музыки фильма стал петербургский композитор А.Г. Попов, уделяющий в своем творчестве особое внимание взаимодействию человека и времени. Косаковский, под ритмичную фортепианную композицию, словно из немых фильмов Чаплина, проводит селекцию реальности, то ускоряя, то замедляя ход времени с помощью монтажных приемов.

Элемент цикличности в фильме режиссер подчеркивает не только визуально, но и музыкально. Смена времен года происходит под звучание использованных фрагментов из восьми хайку⁵, переложенных для голоса, фортепиано и колокольчиков в исполнении сопрано Т.И. Мелентьевой и пианиста О.Ю. Малова. С помощью синергии визуальных, литературных и музыкальных образов Косаковский выводит типичную ситуацию по ликвидации дорожной ямы на уровень взаимодействия нынешнего человека с традицией, не только во временном, но и культурном значении. С одной стороны, комичность, реализованная музыкой, с другой — полный абсурд происходящего. Хаос и порядок — вот что почти безмолвно манифестирует автор. Не случайно за весь фильм звучит только одно слово, но зато какое — «Тише!».

⁵ Хайку — самый лаконичный жанр японской поэзии, состоящий из трехстиший. — *Прим. авт.*

⁶ Иммерсивный (от англ. immersive) означает погружение. — *Прим. авт.*

⁷ Агрегатное состояние — состояние одного и того же вещества в различных интервалах температур и давлений. — *Прим. авт.*

Иммерсивный⁶ звук в фильме «Акварель»

В картине «Акварель» (2018, композитор Э. Топпинен, звукорежиссер А.И. Дударев) Косаковский выбирает в качестве героя не человека, а воду. Вода у него не просто химическое соединение, а настоящая стихия во всех ее агрегатных состояниях⁷. Она предстает то хрупким льдом на озере Байкал, то плывущими айсбергами Гренландии, то преобразается в мощный водопад Анхель, в бурных потоках которого уже сложно установить границу между пеной и паром. Говоря о собственном фильме, режиссер подчеркивает, что хотел не просто снять воду или рассказать в научно-популярном формате о ней, а предоставить ей возможность стать самостоятельным эмоциональным ядром всего фильма. «Когда ко мне впервые обратились с предложением создать фильм о воде, я вообще-то отказался. Я видел



Кадр из фильма
«Акварель» (режиссер
В.А. Косаковский,
2018, Великобритания,
Германия, Дания,
США)

* «Акварель» —
первый в мире фильм,
снятый в формате
96 кадров в секунду.
Фильм-событие, раз-
двигающий границы
кинематографического
опыта и технических
возможностей // URL:
<https://aquarelafilm.ru/> (дата обращения:
14.01.2021).

* Прожико Г.С.
Концепция реаль-
ности в экранном
документе // URL:
http://я-режиссер.ru/wp-content/uploads/2015/11/Projiko-Koncepcija_realnosti.pdf (дата обращения 08.10.2021).

несколько десятков фильмов о воде за последние годы. Но они были, в основном, о людях, которые говорили о воде: о ее важности, политике, недостатке воды, изме-

нении климата и воде. Но во всех этих фильмах вы не видите саму воду. Поэтому я сказал, что, если мы собираемся делать еще один фильм, в котором говорят о воде, тогда нет, мне это неинтересно. Но вот если вода будет на протяжении 90 минут, если у воды будет шанс стать нашим главным актером — тогда я готов»⁸.

Несмотря на то, что многие теоретики документального кино, такие как Л.Н. Джулай, Г.С. Прожико, А.О. Федорин, Д.А. Луньков, по-разному характеризовали в своих работах эволюцию развития образа героя в российском документальном кино, все они сходились в том, что документальный герой — это прежде всего человек, несмотря на все происходящие с ним метаморфозы времени. Так, например, Г.С. Прожико в своем фундаментальном труде «Концепция реальности в экранном документе» приходит к выводу, что на протяжении XX века личность героя то и дело замещалась образом социума. «Вся история этого периода наполнена попытками утвердить уникальность индивидуального сознания, его независимость от массового, обывательского и в то же время — грустными итогами разрушительных проявлений манипулируемого сознания толпы»⁹. Героем же Косаковского становится стихия, и не в ракурсе обоснования эпохи, общества или иных явлений, обстоятельств, а сама по себе. Автора интересуют как изобразительные черты выбранного героя, так и его внутренний характер и темперамент. Вода у Косаковского живая: она то завораживает своим спокойствием, то будоражит активным действием. Так в форме льда можно ментально услышать ее кристальный звон, на кадрах движущихся айсбергов распознать ее «шипение», а в штормовых волнах угадывается настоящий рев.

Подобный эмоциональный эффект стал возможен благодаря тому, что большинство кадров фильма сделано с максимально близкого расстояния. Режиссеру пришлось не только много путешествовать в поисках различных проявлений воды, но и

переплыть со съемочной группой Атлантический океан, чтобы максимально оценить мощь, цветовую гамму и формы водной стихии.

Через создаваемые звукозрительные образы режиссер стремится эмоционально погрузить зрителя в экранное пространство, выстраивая при этом смысловые мосты к своему, авторскому видению.

Уже по названию фильма определяется отношение автора к своему центральному «персонажу» — чистота, прозрачность и в то же время буйство красок становятся главными характеристиками воды. Технически безупречно реализованный звук здесь полностью работает на художественный образ главного «героя», становясь поистине акварельным. Тембр звучания воды настолько кристален и в то же время экспрессивен, насколько прозрачны и выразительны краски, используемые в одной из самых трудных техник в живописи.

Интенсивные, буквально иммерсивные звучания в звуковом формате Dolby Atmos создают поглощающий и одновременно ужасающий эффект от изображения, запечатленного с частотой в 96 кадров в секунду. Шумовое наполнение картины здесь не просто атмосфера: это настоящая симфония гипнотических звуков. В кадре видно, как спасатели МЧС, определяя толщину льда, буквально вслушиваются в замершее озеро. В полифоничном звучании можно услышать то чарующее пение, родственное коши¹⁰, то предостерегающий хруст, то мощный, ужасающий гул. Огромное количество эпитетов можно подбирать к звенящему звуку трескающегося льда.

Помимо Байкала, на экране предстают и Гренландия, и Венесуэла, и США, и безграничный Атлантический океан. Но монтажные склейки едва ли заметны глазу: Косаковский с помощью приема «визуальных совпадений»¹¹ соединяет эпизоды, подкрепляя это шумовым лейтмотивом главного героя, и у зрителя возникает поразительное ощущение, что вода непрерывна, она

¹⁰ Коши (Koshi) — музыкальный инструмент, настроенный со стихиями земли, огня, воздуха и воды. — Прим. авт.

¹¹ Визуальное совпадение (от англ. Match cut) означает склейку, когда объект в финале предыдущей сцены совпадает (или схож по внешнему виду, свойствам) с объектом в начале следующей сцены. — Прим. авт.

Кадр из фильма «Акварель» (режиссер В.А. Косаковский, 2018, Великобритания, Германия, Дания, США)



везде и повсюду. Лейтмотив воды, выраженный в фильме через многоголосные звучания различных шумовых фактур, ювелирно соткан из многообразия звуковых нюансов:

стихия проявляется то яростно, то спокойно, то таинственно, то кристально прозрачно, но в любом тембре можно услышать ее величие и непокорность.

Нельзя не сказать и о музыке, которой присуща функция эмоциональной доминанты. Напряженными, психоделическими звучаниями струнных и духовых инструментов (хэви-метал в исполнении финской группы Apocalyptic) Косаковский превращает фильм то в настоящий боевик, то держит зрителя в тревожном состоянии, который свойственен триллеру.

В картине звучит и музыкальная сатира: в прологе на кадры с бесконечно проваливающимися под лед мужиками наложено звучание балалайки — музыкального символа русской души. Шутливая музыка, словно авторская ирония, превращает человеческую неосторожность и глупость в национальную черту.

Следуя принципам независимой режиссуры «свободного кино»¹², автор фильма намеренно отказывается от закадрового текста в пользу звукозрительных образов. В.А. Косаковский предлагает зрителю посредством шумомузыкального ансамбля услышать настоящую мелодику речи водной стихии.

Для отечественного документального кинематографа звуковое решение «Акварели», несомненно, представляет собой феномен, в котором успешно сочетаются высокотехнологичность и творческая проработка аудиовизуальных образов. Неслучайно картина посвящена подлинному мастеру, использующему звук как художественный прием, — А.Н. Сокурову.

Звуковой минимализм как прием авторской эмпатии в фильме «Гунда»

Премьера документальной картины В.А. Косаковского «Гунда» (2020, звукорежиссер А.И. Дударев) состоялась на 70-м Берлинском кинофестивале в феврале 2020 года, впечатлив зрителей представленной формой. С помощью длинных планов, в бессловесных и безмузыкальных эпизодах бессюжетным способом поднимается тема жестокого отношения человека к животному миру.

Режиссер намеренно лишает изображение цвета и обращает внимание зрителя на внутренний мир главной «героини» — свиньи по кличке Гунда. Фильм начинается со сцены рождения поросят Гунды и на протяжении полутора часов зрители наблюдают их взаимоотношения.

Избавляясь в очередной раз от сюжета и используя монтаж не как язык, а скорее как необходимость, автор картины словно очищает кинематограф до акта беспристрастной фиксации

¹² «Свободное кино» — объединение молодых британских режиссеров, сформировавшееся в середине 1950-х, которые впервые предприняли попытку намеренного отказа от использования закадрового текста в неигровом кино. — *Прим. авт.*

реальности, вызывая у зрителя вопросы «Что я смотрю?!» и «Как я смотрю?!». Очевидно, что режиссеру близки взгляды критика и теоретика кино Андре Базена в отстаивании принципа фотографического кино, где «...образ внешнего мира образуется автоматически, в соответствии со строгим детерминизмом и без творческого воздействия человека»¹³. И согласно теории истинного реализма, он стремится вызвать у зрителя те же эмоции, что испытывают его герои.

Определяющим фактором в построении звукооряда является манера съемки (операторами картины стали сам режиссер и Эгиль Хаскольд Ларсен). Представленные в изображении гиперкрупные планы создают не только эффект присутствия, но и обеспечивают возможность звуковой детализации.

Звукорежиссером фильма вновь становится А.И. Дударев. И если совместная картина «Акварель» — это невероятных масштабов звуковая работа, то «Гунда» — это очень личное, звуковое наблюдение, выполненное чрезвычайно филигранно и камерно.

С точки зрения концепции построения звукооряда фильм выстраивается на критериях звукового минимализма. В кинематографе эстетика минимализма проявляется в намеренной попытке авторов минимизировать и редуцировать киноповествование различными приемами. Для В.А. Косаковского подобное самоограничение выступает как образно-выразительный прием звукового оформления. С помощью звукового интонирования он фокусирует зрительское внимание на эмоциональном контексте картины.

Своеобразным звуковым лейтмотивом истории с главным «персонажем» фильма Гундой становятся издаваемые ею характерные отрывистые звуки. Вот она зовет поросят, вот

что-то уверенно отвечает на их писк, а вот чему-то учит на совместной прогулке. Подобные звуки это целый, непонятный для людей разговор матери со своими детьми. Но непонятный, не означает не име-

¹³ Базен А.
Что такое кино? // М.:
Искусство, 1972. С. 44.

Кадр из фильма
«Гунда» (режиссер
В.А. Косаковский,
2020, Норвегия, США,
Великобритания)





Кадр из фильма
«Гунда» (режиссер
В.А. Косаковский,
2020, Норвегия, США,
Великобритания)

как «извинение»). Показывая эпизоды из жизни Гунды и ее поросят, Косаковский параллельно вводит в контекст фильма кадры с коровами и курами, предлагая не только понаблюдать, но и послушать настоящий микрокосмос: как куры выбираются из клетки, пробираются через заросли травы, или как травмированная одноногая птица прыгает, помогая себе крыльями, будто сейчас взлетит. Для кур, которые никогда не ходили по траве, а содержались в клетках и помещениях, естественный природный мир — открытие. Каждый шаг, каждое соприкосновение с землей, каждый шорох травы слышен будто на расстоянии вытянутой руки.

В фильме, кроме свиней и кур, присутствуют эпизоды с коровами, где животные не только гуляют по полю, проникательно смотрят в камеру, но и, проявляя заботу, обмахивают друг друга хвостами, отгоняя настырных насекомых. Бесконечное, надоедливое, вредоносное жужжание мух крупным планом раздражает зрителя, но смиренно воспринимается животными.

Несмотря на то, что присутствие человека в этом фильме автор категорически не допускает, зрителю позволено приблизиться к животным настолько, насколько это возможно. Животные и природа в фильме Косаковского первостепенны. Режиссер не пытается создать атмосферу сопереживания животному миру через речевой комментарий или с помощью закадровой музыки, избегая любого навязывания, он оставляет зрителя наедине с героями фильма.

Не лишена звуковая партитура и привычной для Косаковского образности: на широкой стереофонической базе звучит кукушка, словно растворенная в атмосфере. Зрители еще наблюдают за беззаботной жизнью поросят, как невзначай раздастся кукованье.

ющий смысла. На протяжении всего фильма через интонации «разговора» животных режиссер пытается обратиться к зрителю. (Не случайно рабочее название картины «Apology», что с английского языка переводится

¹⁴ Загвоздкина К. Документалист Виктор Косаковский — про животных и людей // Кинорепортер // URL: <https://kinoreporter.ru/dokumentalist-viktor-kosakovskij-pro-zhivotnyh-i-ljudej/> (дата обращения: 17.09.2021).

Говоря о своем фильме в контексте кинематографа в целом, Косаковский заявляет: «Сейчас у фильмов очень быстрый монтаж, смена кадра каждые две секунды. А я сделал классический фильм с длинными планами, очень медленным монтажом и дал возможность зрителю самому наблюдать, делать выводы. Поэтому я убрал закадровый текст и даже музыку. Я не показал ни бойню, ни жестокое обращение со свиньями, а обратил внимание на животных, как они едят, на их сущность, переживания и страдания»¹⁴.

Творчество режиссера-документалиста В.А. Косаковского вполне можно назвать социокультурным феноменом в современном документальном пространстве. Отличием его работ является постоянное стремление к эксперименту в документальном кинематографе. Совершенствуя из фильма в фильм язык кинодокумента, режиссер задает новое направление в документалистике. При этом каждая картина В.А. Косаковского это прежде всего идейное кино, и не важно, снято ли оно из окна собственного дома или в экстремальных условиях океанского шторма. Примитивность и высокая технологичность запечатленного материала одинаково успешно прорабатываются с точки зрения звуковой концепции фильма. И поскольку режиссера мало интересуют сюжет картины и герои в привычном понимании, то и звуковое решение своих документальных лент он выстраивает за пределами нарративных звучаний. Этот режиссер-документалист предлагает зрителю новый кинематографический и аудиовизуальный опыт, где необычный замысел киносюжета раскрывается благодаря новаторским приемам, олицетворяя авторское сакральное послание. ■

ЛИТЕРАТУРА

1. Базен А. Что такое кино? М.: Искусство, 1972. 383 с.
2. Загвоздкина К. Документалист Виктор Косаковский — про животных и людей // Кинорепортер // URL: <https://kinoreporter.ru/dokumentalist-viktor-kosakovskij-pro-zhivotnyh-i-ljudej/> (дата обращения: 17.09.2021).
3. Косаковский В. «Стоп, спасибо, прожито!» // Сеанс. 2008. № 32 // URL: <https://seance.ru/n/32/vertigo32/stop-spasibo-prozhito/> (дата обращения 02.09.2021).
4. Корецкий В. Виктор Косаковский: «Обилие реальности девальвирует реальность» // URL: <https://archives.colta.ru/docs/15437> (дата обращения: 08.02.2021).
5. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе // URL: http://я-режиссер.рф/wp-content/uploads/2015/11/Projiko-Koncepcija_realnosti.pdf (дата обращения: 08.10.2021).

6. Франк Г.Я. Звукорежиссура факта: учеб. Пособие. СПб.: СПбГУКиТ, 2007. 60 с.
7. Baker M. Victor Kossakovsky: The Dogme from St Petersburg // Baker M. Documentary in the Digital Age. Oxford: Elsevier, 2006. Pp. 177–192.

REFERENCES

1. Bazen A. (1972) Chto takoe kino? [What is the cinema?]. M.: Iskusstvo, 1972. 383 p. (In Russ.).
2. Zagvozdikina K. Dokumentalist Viktor Kosakovskij — pro zhivotnyh i lyudej [Documentary filmmaker Viktor Kosakovsky-about animals and people] // Kinoreporter // URL: <https://kinoreporter.ru/dokumentalist-viktor-kosakovskij-pro-zhivotnyh-i-lyudej/> (data obrashcheniya: 17.09.2021). (In Russ.)
3. Kosakovskij V. (2008) «Stop, spasibo, prozhito!» [Stop, thanks, lived] // Seans. 2008. № 32 // URL: <https://seance.ru/n/32/vertigo32/stop-spasibo-prozhito/> (data obrashheniya: 02.09.2021). (In Russ.).
4. Koreczkij V. Viktor Kosakovskij: «Obilie realynosti devalyviruet realynosty» [The abundance of reality devalues reality] // URL: <https://archives.colta.ru/docs/15437> (data obrashheniya: 08.02.2021). (In Russ.).
5. Prozhiko G.S. Konceptiya real'nosti v ekrannom dokumente. [The concept of reality in on-screen document] // URL: http://ya-rezhisser.rf/wp-content/uploads/2015/11/Projiko-Koncepcija_realnosti.pdf (data obrashcheniya: 08.10.2021). (In Russ.).
6. Frank G. Ya. (2007) Zvukorezhissura fakta [Sound engineering of the fact]: ucheb. posobie SPb. : SpbGUKiT, 2007. 60 p. (In Russ.).
7. Baker M. (2006) Victor Kossakovsky: The Dogme from St Petersburg // Baker M. Documentary in the Digital Age. Oxford: Elsevier, 2006. Pp. 177–192.

The Concept of Sound Expression in Viktor Kosakovsky's Documentaries

Maria N. Koneva

First-year PhD student at the All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A.Gerasimov (VGIK), Associate Professor of the Sound Engineering department at the St. Petersburg State Institute of Cinema and Television (SPbGikIT); sound engineer of the drama "Theater on Liteiny".

UDC 778.505:78

ABSTRACT: The article presents a critical insight into the concepts of sound expression in documentary films by Viktor Kosakovsky, an ace of Russian modern documentary filmmaking. All the happenings in his films integrating fiction and nonfiction are in a way directed by real life. He makes use of cinematic reality as a medium for presenting his philosophy. V. Kosakovsky's works widely screened at international film festivals and time and again Oscar nominees, are notable for their imagery, symbolism and particular sound intonation.

The relevance of the present study stems from the fact that modern techniques used in sound engineering of feature documentaries are insufficiently explored, for all that modern sound technologies open up far larger expressive opportunities for the author's brainchild.

Thus, Viktor Kosakovsky in each film applies pioneer techniques pushing boundaries of classical ideas about the sound solutions in documentary filmmaking. An important aspect of the science-based research of the subject is the specification of trending techniques of the sound partition shaping in modern sound design of documentaries. The scientific novelty of the essay is provided by theoretical and case study of the filmographic material with regard to the artistic importance of sound design.

The films under review were chosen so as to demonstrate the best sound solutions involving the use of specific techniques. The author concludes that for Kosakovsky work with soundscape is a major asset to developing his own style of revealing the film footage. By means of inventive sound patterns joined to the common documentary shooting technique based on observation the director finds new ways of presenting the real world.

KEY WORDS: sound design of the film, voice-over narration, sound theme, audiovisual counterpoint, immersive sound, music score