



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2019 г. Е. А. Русинова
г. Москва, Россия

**ЗНАЧЕНИЕ ЗВУКА В СОЗДАНИИ ВНУТРЕННЕГО МИРА
КИНОПЕРСОНАЖА (НА ПРИМЕРЕ ФИЛЬМА Л. ШЕПИТЬКО
«ВОСХОЖДЕНИЕ»)**

Аннотация: Создание на киноэкране внутреннего мира героя — важнейший этап процесса формирования целостного художественного образа кинофильма. В кинематографе как синтетическом искусстве художественный образ создается с помощью сложной системы взаимодействия визуальных и звуковых средств выразительности. В статье анализируются не только визуальные возможности, но и приемы звукорежиссуры, способствующие отражению внутреннего мира киногероя, различных состояний его сознания и мыслительной деятельности. При создании фонограммы фильма применяется ряд приемов, способствующих не только более ясному пониманию зрителем пространственных различий внутри киноформы, но и более полно раскрывающих художественный и идейный замысел, а также эстетику и даже мировоззрение режиссера, в частности, пространственно-временная и частотно-динамическая обработки звука, звуковой дизайн. Для создания особой звуковой атмосферы различных художественных пространств используются эстетические возможности звуковых ландшафтов. Разработка аудиовизуального решения авторского фильма, в том числе концепции музыкального оформления, показана на примере выдающейся работы российского кинорежиссера Ларисы Шепитько «Восхождение». Показано, что разработка звуковой составляющей общей аудиовизуальной концепции фильма может иметь важнейшее значение не только для формирования художественного образа отдельного персонажа, но и для выражения эстетических принципов, художественного стиля и мировоззрения автора.

Ключевые слова: отечественный кинематограф, кинопритча, звук в кино, звукорежиссура, аудиовизуальная концепция фильма, музыка фильма.

Информация об авторе: Елена Анатольевна Русинова — кандидат искусствоведения, доцент, проректор, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова, ул. Вильгельма Пика, д. 3, 129226 г. Москва, Россия. E-mail: mail@vgik.info

Дата поступления статьи: 09.11.2018

Дата публикации: 28.06.2019

Для цитирования: Русинова Е. А. Значение звука в создании внутреннего мира киноперсонажа (на примере фильма Л. Шепитько «Восхождение») // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52. С. 243–250.

Воплощение на киноэкране внутреннего мира киноперсонажа — важнейший этап процесса создания целостного художественного образа фильма. В кинематографе как синтетическом искусстве, объединяющем визуальные и звуковые элементы выразительности, путь к достижению этой цели становится сложным и многоуровневым. Художественный образ как отдельного персонажа, так и кинопроизведения в целом формируется благодаря совместным творческим усилиям большого числа профессионалов в стремлении осуществить замысел автора-режиссера — организатора и вдохновителя всего процесса. Выдающийся российский кинорежиссер и теоретик кино С. М. Эйзенштейн писал: «Очевидно, что на экране должна быть полная гармония. Гармония драматической ситуации, характера человека, пластического строя экранного изображения и тонального строя звукообразов. И определяющим началом, ключом к этой гармонии, конечно, явится герой произведения — человек» [7, с. 82]. Будучи глубоким знатоком истории и теории мирового искусства, С. М. Эйзенштейн утверждал, что принцип кинообразности вырастает «из недр и глубин человеческой культуры», из общих принципов создания художественного образа. Таким образом, очевидное противостояние зримого и слышимого в кино (как на уровне психофизиологии восприятия, так и в структуре кадра) разрешается через создание единого образа, «ощущаемого автором по отношению к произведению в целом» [6, с. 320].

Формирование образа персонажа происходит в пространственно-временном континууме картины через показ среды бытования героя, его характера, состояний сознания, в целом его субъективного (в том числе внутреннего, часто сокрытого от внешнего проявления в кадре) мира. Субъективное пространство героя вводится в общую внутрикадровую сюжетную реальность (диегезис), помимо внешне-выразительных особенностей характера (передающихся в нюансах актерской игры, рисунке роли), посредством представления на экране различных форм деятельности его сознания: это могут быть как естественные проявления — воспоминания, сновидения, мечтания, — так и сложные, неестественные состояния, связанные с психическими девиациями (например, с раздвоением личности) или смещениями восприятия действительности (вследствие воздействия различных веществ и препаратов, проявления болезней или ранений, самоощущения в экстремальных обстоятельствах и пр.). Совокупность множеств таких субъективированных состояний персонажа в кинофильме называют метадиегетическим пространством (или метадиегезисом).

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

ускоряют или замедляют темп изображения, используя, например, приемы рапидной¹ и цейтраферной съемки². Среди других возможностей создания эффекта «особого пространства» можно выделить применение оператором различных оптических средств — специальных объективов и световых фильтров. Средством оптической трансформации может являться отражающая поверхность, вода, жар от огня, создающая своеобразный фильтр между камерой и объектом съемки.

В отношении аудиоряда также применяется ряд приемов, способствующих не только более ясному пониманию зрителем пространственных различий внутри киноформы, но и более полно раскрывающих художественный и идейный замысел (а также эстетику и даже мировоззрение) режиссера. Один из таких приемов, получивший распространение уже в первые десятилетия звукового кино, — *пространственная обработка звука*. В своей книге «Эстетика кинофонографии» звукорежиссер Роланд Казарян подчеркивает значительную роль «семантических эффектов акустики» в формировании экранной образности уже в 1930–1940-е гг. «Первые “прозрения” в этом направлении связаны с наиболее очевидной формой семантических эффектов акустики, а именно — с преувеличенным “эффектом реверберации”³. <...> Воспоминания, сны, видения, виртуальный мир сказок и фантастики успешно “означивались” особенностями “эффекта реверберации” именно потому, что несоответствие акустики кадра видимому на экране пространству автоматически “переводило” звуковое событие в иное, обусловленное контекстом драматургии воображаемое пространство повествования» [2, с. 71–72].

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

Для создания особой звуковой атмосферы различных художественных пространств режиссеры применяют эстетические возможности *звуковых ландшафтов*⁴. Как правило, атмосфера, созданная как ландшафт, продолжительна, зрителю требуется время для узнавания (распознавания) фактуры и ее сопоставления с имеющимся опытом, возможно, декодирования и отождествления с неким понятием или образом. Фонограмма звукового ландшафта чаще всего полифонична, организована по структуре и времени, и каждый ее звук по-своему выявляется в «вертикальном сложении». В сценах субъективного пространства звуковой ландшафт характеризуется отсутствием речи либо ее незначительным присутствием: вся семантическая нагрузка ложится на шумы, располагая зрителя к созерцанию, «погружению» в определенное состояние.

¹ Рапидная съемка (от фр. rapide — быстрый) — ускоренная кино-, видеосъемка с частотой от 32 до 200 кадров в секунду. Используется для получения эффекта замедленного движения при проекции фильма со стандартной частотой кадров.

² Цейтраферная съемка (от нем. zeittraffer, zeit — время, raffen — собирать, группировать, уплотнять) — разновидность покадровой замедленной съемки, при которой временные интервалы между съемкой кадров пленки строго равны между собой и задаются автоматически при помощи таймера.

³ Реверберация (от англ. Reverberation, позднелат. Reverberatio — отражение) — звуковой эффект, имитирующий уменьшение интенсивности звука при его многократных отражениях.

⁴ Термин «звуковой ландшафт» (англ. soundscape) введен Раймондом Мюрреем Шафером в книге «Новый звуковой ландшафт» [8].

Таким образом, звуковое решение сцен, где персонажи «переходят» границу диегезиса/метадиегезиса, базируется на сочетании ряда приемов — *пространственно-временной, частотно-динамической обработки звука и звукового дизайна*. Кроме того, большую роль в создании аудиовизуального образа персонажа играет выбор музыкального материала, сами принципы и подходы к музыкальному решению фильма, взаимодействие режиссера с композитором в создании целостной фоносферы картины.

Разработка со звуковой составляющей художественного образа киноперсонажа является важнейшим этапом воплощения авторской концепции всего фильма. Именно такую сложную работу со звуком, во многом определившую стилистику всей картины, мы можем наблюдать в выдающейся работе режиссера Ларисы Шепитько «Восхождение» (1976). Особенно явно авторский почерк режиссера проявляется в сравнении с литературным языком его первоосновы — повести белорусского писателя-фронтовика Василя Быкова «Сотников».

Фильм рассказывает об одном из эпизодов Великой Отечественной войны — последнем пути и мучительной гибели после перенесенных пыток солдата Сотникова (актер Б. Плотников), преданного его товарищем Рыбаком (В. Гостюхин). В образах и характере отношений Сотникова и Рыбака зрители 1970-х сразу увидели аллюзию на библейскую историю Христа и Иуды, кинокритиками фильм был назван неопритчей. Такая идейная концепция картины была для советского времени очень смелым режиссерским решением. Лариса Шепитько, для которой эта картина стала выстраданным, исповедальным словом не только о трагедии войны, но и о нравственной сути человека, задолго до начала съемок фильма тщательно продумывала подход к его воплощению на экране: «Я не могла назвать ни одного фильма, “похожего” на тот, что предстояло нам снять. “Назарин” Бунюэля? “Седьмая печать” Бергмана? “Евангелие от Матфея” Пазолини? Все эти фильмы вроде бы должны были быть близки направлению нашей работы. И тем не менее они нам никак не “подходили”. Это умные, глубокие по философии, блестяще сделанные картины. Но их смотришь как бы совершенно со стороны, слишком рассудочно и отвлеченно. И дело тут в том, что в их основу как раз положен жанр “чистой”, вполне традиционной притчи, которая при всем своем интеллектуализме и глубине не может захватить и потрясти эмоционально» [3, с. 133].

С самых первых кадров фильма своеобразным сопровождением экранного действия становится завывающий низкий звук ветра, создающий тревожную атмосферу зимнего леса. Мы видим изможденных, голодных партизан, отстреливающих от врагов и уходящих вглубь лесной чащи с женщинами и детьми, оставляя в непроходимых сугробах убитых товарищей. К звуку зимней метели присоединяется непривычное музыкальное сопровождение, которому больше подходит определение «низкочастотный гул» (синтезированный шум). Иногда музыка усиливается в звучании, как бы предвещающая дальнейшие трагические события. Композитор Альфред Шнитке рассказывал о разработке звукозрительной концепции картины совместно с режиссером: «Было очевидно, что вводить музыку в ее привычном, знакомом качестве — значит убить картину, но вместе с тем обойтись без нее в кульминационных сценах было совершенно невозможно. На предварительном совещании было решено делать некую *звукомызыкальную паутину*, которая возникает из шумов (к ним примешиваются звучания музыки, затем шумы гиперболизируются, возникает замаскированная музыка). Появилась конкретная задача создать особую звуковую “материю”, которую зритель и не будет осознавать как музыку» [4, с. 141].

По сюжету командир партизанского отряда посылает двух бойцов за провизией на ближайший хутор. Один из них — Коля Рыбак, коренастый парень, полный жизненной энергии и крестьянской смекалки, несмотря на все тяготы ситуации. Вторым соглашается пойти солдат Сотников, не признавшийся, что сильно простужен. Звук сдавленного сухого кашля становится частью образа Сотникова, выражая его физическую слабость, в противоположность духовной силе, которую ему еще предстоит проявить.

В одном из эпизодов Сотников и Рыбак попадают в открытое поле в перестрелку с немцами, Рыбак успевает скрыться в лесу, а получивший ранение в ногу Сотников падает в снег и пытается отстреливаться в наступающих сумерках. В конце концов он понимает, что смерть неминуема и решает застрелить себя сам из винтовки. В этот момент сильнейшего драматического напряжения камера вплотную приближается к его запрокинутому лицу, мы видим застывший взгляд его больших черных глаз, обращенный к темнеющему небу, на котором из облаков появляется шар луны. Субъективное внутреннее состояние героя в кадре выражается лишь через этот остановившийся взгляд и нарастающий шумо-музыкальный закадровый гул. О чем думает в этот момент Сотников? В повести Быкова передается внутренний монолог героя: «Значит, жизнь все-таки окончится ночью, подумал он, в мрачном, промерзшем поле, при полном одиночестве, без людей. Потом его, наверно, отвезут в полицию, разденут и заруют где-нибудь в конском могильнике. Заруют, и никто никогда не узнает, чей там покоится прах. Братская могила, которая когда-то страшила его, сейчас стала недостижимой мечтой, почти роскошью. Впрочем, все это мелочи. У него уже не оставалось ничего такого, о чем стоило бы пожалеть перед концом». В фильме эти мысли выражены чуть позднее, в следующей сцене, когда Сотникова все-таки вытаскивает с поля Рыбак, и всего лишь в одной фразе: «Это я только в поле боялся умереть, один, как собака».

Сотников получает отсрочку от смерти, но цепь событий все-таки ведет к страшному финалу. И именно звук кашля станет той роковой случайностью, которая «продвинет» дальнейшее сюжетное развитие и приведет к трагической развязке. Именно по звуку сдавленного кашля Сотникова и Рыбака находят на чердаке деревенской хаты, где они укрывались, и увозят для допроса, пыток и последующей расправы. Въезд в оккупированную деревню телеги, на которой лежит поверженный Сотников, является инверсией библейского эпизода торжественного прибытия Христа в Иерусалим, где Спасителю предстояло претерпеть жесточайшие муки и последующую страшную казнь на кресте. В этом эпизоде фильма мы опять видим на крупном плане глаза Сотникова, обращенные в Небо. При этом используется прием «субъективной камеры»: зритель видит как бы глазами героя (с нижнего ракурса) крыши деревенских домов, развевающийся вражеский флаг, колючую проволоку, ворота полицейской администрации с охранными вышками. Все внутрикадровые звуки при этом отсутствуют, мы слышим лишь печальную какофонию деревянных духовых инструментов за кадром, передающих внутреннее состояние отрешенности и обреченности героя. Затем внутрикадровый звук лая полицейских овчарок и отрывистая немецкая речь возвращают нас к реальности происходящего.

После перенесенных пыток на допросе у следователя Портнова (А. Солоницын) голос Сотникова становится глухим низким хрипом. На следующее утро приговоренных, сопровождаемых карателями и согнанными деревенскими жителями, ведут на казнь. И опять в кадре возникает прямая ассоциация с библейским сюжетом — путем Христа на Голгофу. Из закадрового музыкального гула постепенно разрастается звуковая какофония, трудно переносимая на слух, и обрывается не менее страшным

внутрикадровым звукозрительным контрапунктом: последние приготовления к повешению проходят под бодрые мажорные звуки духового марша.

В кульминационном эпизоде «Восхождения» — казни Сотникова, старика-старосты, простой деревенской женщины, многодетной матери Демчихи и еврейской девочки Баси (христианские образы Сына, Отца, Матери и Дитя) — сквозь звуковой гул, полученный путем многократного оркестрового наложения, постепенно проявляется, становясь все более ярким и громким, звук трубы⁵, ей отвечает далекий колокольный звон, затем все звуки постепенно «растворяются» в последующей сцене.

Особенно важно отличие видения режиссера этого эпизода в сравнении с литературной первоосновой. Вот как описана в повести Василя Быкова финальная сцена, передающая состояние Сотникова: «Вот и все кончено. Напоследок он отыскал взглядом застывший стебелек мальчишки в буденовке. Тот стоял, как и прежде, на полшага впереди других, с широко раскрытыми на бледном лице глазами. Полный боли и страха его взгляд следовал за кем-то под виселицей и вел так, все ближе и ближе к нему. Сотников не знал, кто там шел, но по лицу мальчишки понял все до конца. Подставка его опять пошатнулась в неожиданно ослабевших руках Рыбака, который неловко скорчился внизу, боясь и, наверное, не решаясь на последнее и самое страшное теперь для него дело. Но вот сзади матерно выругался Будила, и Сотников, вдруг потеряв опору, задохнувшись, тяжело провалился в черную, душливую бездну» [1].

В эпизоде казни в фильме мы видим не провал в «*душливую черную бездну*», а вознесение (благодаря нижнему ракурсу камеры и крупному плану лица героя) уже погибшего Сотникова в чистое светлое небо и слышим отдаленный звук колокольного звона. И в этом отношении можно говорить о переводе звука на более высокий семантический уровень: в соединении с экранным действием музыкальные тембры трубы и колокола превосходят традиционную для киномузыки функциональность, выходя в сферу христианской символики.

Исследователь «трансцендентного стиля» в кино П. Шрейдер писал о том, что смысловую кульминацию кинопроизведения этого направления знаменует момент *стазиса*, т. е. визуально выраженного символа свершившегося внутреннего преобразования героя: «Стазис — это статичная, застывающая сцена, следующая за решающим действием и завершающая фильм. В “Дневнике” это тень креста, в “Карманнике” — лицо Мишеля за решеткой, в “Жанне”⁶ — обуглившийся остов костра» [5, с. 193]. Этот статичный кадр, репрезентирующий «новый» мир, в который вступает герой, Шрейдер называет также «иконой», т. е. своеобразным духовно-материальным знаком-символом преображенной реальности. Продолжив рассуждение П. Шрейдера о визуальном стазисе, в отношении фильма «Восхождение» мы имеем основание говорить и о звуковом трансцендентальном стазисе: временная продленность и нарастающая интенсивность звучания трубы, а затем колокола выражает смысловую остановку, фиксацию звукового значения, символизирующего преображенное внутреннее состояние персонажа.

Подводя итог, можно резюмировать: такие приемы звукоорежиссуры, как *пространственно-временная, частотно-динамическая обработка звука, синтезирован-*

⁵ Звук трубы неоднократно упоминается в текстах Ветхого и Нового Завета. В Откровении Апостол Иоанн говорит, что, когда Господь обратился к нему, голос Его был «как бы трубный»; в трубы трубят Ангелы, возвещающие окончание земного бытия. Как гласит Священное Писание, Воскресение мертвых произойдет «при последней трубе» (1 Кор. 15: 52).

⁶ Имеются в виду фильмы Робера Брессона «Дневник сельского священника» (1951), «Карманник» (1959), «Процесс Жанны д'Арк» (1962).

ный звук, являются очень действенным в эстетическом и семантическом отношении инструментарием в процессе создания интересного и глубокого кинообраза как отдельного киноперсонажа, так и кинопроизведения в целом. При этом режиссеру, использующему эти приемы в структуре звукозрительной концепции кинофильма, стоит помнить о необходимости ориентации на зрителя, который сможет «считать» многослойность образа в процессе актуального эстетического переживания (во время просмотра кинофильма). Необходимость обращения к такому инструментарию должна быть мотивирована не только сюжетным материалом, но и внутренней потребностью автора в его использовании, исходить из принципов эстетики и мировоззрения режиссера.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Быков В.* Сотников // Lib.ru. URL: <http://lib.ru/PROZA/BYKOW/sotnikov.txt> (дата обращения: 17.02.2019).
- 2 *Казарян Р. А.* Эстетика кинофонографии. М.: Изд-во ИПК работников ТВ и РВ, РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», 2011. 248 с.
- 3 *Рыбак Л.* Последний разговор // Кинопанорама: Советское кино сегодня. М.: Искусство, 1981. 335 с.
- 4 Что такое язык кино? М.: Искусство, 1989. 238 с.
- 5 *Шрейдер П.* Трансцендентальный стиль в кино: Одзу, Брессон, Дрейер // Киноведческие записки. 1996/97. № 32. С. 182–201.
- 6 *Эйзенштейн С. М.* Методология звукозрительного монтажа // Монтаж. М.: РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», Музей кино, 2000. 592 с.
- 7 *Эйзенштейн С. М.* Образ и метафора // Монтаж. М.: РОФ «Эйзенштейновский центр исследований культуры», Музей кино, 2000. 592 с.
- 8 *Schafer R. M.* The New Soundscape. A Handbook for the Modern Music Teacher. Scarborough, Ontario: BML, 1969. 68 p.

© 2019. Elena A. Rusinova
Moscow, Russia

THE MEANING OF SOUND IN THE CREATION OF FILM CHARACTER'S INNER WORLD (BY THE EXAMPLE OF L. SHEPITKO'S FILM "ASCENT")

Abstract: Creating of the inner world of the film character onscreen is the most important stage in the process of forming an integral artistic image of the film. In cinema, as a synthetic art, the artistic image is provided with the help of a complex system of interaction of visual and sound means of expressiveness. The paper is to analyze the possibilities of sound engineering techniques that contribute to the reflection of the inner world of the movie character, the various states of his consciousness and mental activity. In film phonogram, a number of techniques are used to promote not only a clearer understanding of the spatial differences within the film's form by viewers, but also to fuller reveal the artistic and ideological plan, as well as the aesthetics and even the director's worldview such as: spatial-temporal and frequency-dynamic sound processing, sound design. To establish a special sound atmosphere of the various artistic spaces, aesthetical possibilities of sound landscapes are applied. The paper displays

the development of audiovisual solution of the author's film, including the concept of film music, as exemplified by an outstanding work of the Russian film director Larisa Shepitko "Ascend". As the author concludes the development of the sound component of the film's general audiovisual concept can be crucial not only for shaping of the individual character's artistic image, but also for expressing of aesthetic principles, artistic style and world view of the film director.

Keywords: Russian cinema, film parable, film sound, sound directing, audio-visual concept of the film, film music.

Information about author: Elena A. Rusinova — PhD in Arts, Associate Professor, Vice-rector, S. A. Gerasimov All-Russian State Institute of Cinematography, Wilhelm Pieck St. 3, 129226 Moscow, Russia. E-mail: mail@vgik.info

Received: November 09, 2018

Date of publication: June 28, 2019

For citation: Rusinova E. A. The meaning of sound in the creation of film character's inner world (by the example of L. Shepitko's film "Ascent"). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2019, vol. 52, pp. 243–250. (In Russian)

REFERENCES

- 1 Bykov V. Sotnikov. Lib.ru. Available at: <http://lib.ru/PROZA/BYKOW/sotnikov.txt> (accessed 17 February 2019). (In Russian)
- 2 Kazarian R. A. *Estetika kinofonografii* [Aesthetics of Film Phonography]. Moscow, Izdatel'stvo IPK rabotnikov TV i RV, ROF "Eizenshteinovskii tsentr issledovaniia kul'tury" Publ., 2011. 248 p. (In Russian)
- 3 Rybak L. Poslednii razgovor [The last conversation]. *Kinopanorama: Sovetskoe kino segodnia* [Film panorama: Soviet cinema today]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981. 335 p. (In Russian)
- 4 *Chto takoe iazyk kino?* [What is film language?]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1989. 238 p. (In Russian)
- 5 Shreider P. Transtsendental'nyi stil' v kino: Odzu, Bresson, Dreier [The Transcendental Style in Film: Odzu, Bresson, Dreyer]. *Kinovedcheskie zapiski*, 1996/97, no 32, pp. 182–201. (In Russian)
- 6 Eizenshtein S. M. Metodologiya zvukozritel'nogo montazha [Methodology of sound montage]. *Montazh* [Montage]. Moscow, ROF "Eizenshteinovskii tsentr issledovaniia kul'tury" Publ., Muzei kino Publ., 2000. 592 p. (In Russian)
- 7 Eizenshtein S. M. Obraz i metafora [Image and Metaphor]. *Montazh* [Montage]. Moscow, ROF "Eizenshteinovskii tsentr issledovaniia kul'tury" Publ., Muzei kino Publ., 2000. 592 p. (In Russian)
- 9 *Schafer R. M. The New Soundscape. A Handbook for the Modern Music Teacher.* Scarborough, Ontario, BML, 1969. 68 p. (In English)