

Обручников И.М.

Влияние звука на репрезентацию художественного времени экранного произведения. Опыт японского кинематографа

Аннотация: Предметом исследования является звуковой компонент звукозрительного образа в японском кинематографе. В статье рассматриваются звуковые свойства и прочие аспекты аудиоинформации, влияющие на процесс формирования художественного времени кинопроизведения. Поскольку звуковая ипостась кино имеет темпоральную характеристику и проявлена в реальном времени реципиента, становится возможным предпринять попытку поиска глобальных зависимостей между кинозвучком как феноменом и аспектом времени в звуковом образе. Современный японский кинематограф, будучи частью японской эстетической системы, наследует ее особенности, позволяющие более подробно рассмотреть искомые факторы. Данное исследование использует в своей основе феноменологический подход к звуку как явлению кинематографической реальности, применяются некоторые концепции традиционной японской эстетики. Новизна исследования заключается в формулировании системы зависимостей свойств комплексного звукового решения кинематографического произведения в его связи с хронотопом. Данная система зависимостей "звук — художественное время" на практическом уровне носит универсальный характер, открывая новый спектр возможностей для звуковой выразительности в художественном кино.

Ключевые слова: Экранный, звук, художественное, время, хронотоп, современный, японский, кинематограф, фонография, эстетика.

Review: The subject of the research is the screen sound as a component of audiovisual image in Japanese cinematograph. The author of the article discovers some capabilities and other features of audio information that influence the process of formation of artistic time continuum of a screen piece. The fact that the sound has a temporal characteristic in cinematograph and appears in the real-time environment of a recipient makes it possible to search for global dependencies between screen sound as a phenomenon and aspect of time in a sound image. Being part of Japanese aesthetic system, modern Japanese cinematograph has its peculiarities which allows to examine these factors thoroughly. The present research is based on the phenomenological approach to sound as the phenomenon of cinematograph reality as well as concepts of traditional Japanese aesthetics. The novelty of the research is caused by the fact that the author develops the system of dependencies between properties of a comprehensive sound solution of a piece of screen in terms of its connection with the chronotope. The given system of dependencies 'sound – artistic time continuum' has a universal nature and reveals new opportunities for audio expressivity in cinematograph.

Keywords: Japanese, contemporary, chronotope, time, artistic, sound, screen, cinematograph, phonography, aesthetics.

На искусство, как одну из форм сознательной деятельности человека, можно смотреть с разных позиций, в частности – как на форму коммуникации, возникающей, если иные способы передачи сообщения непригодны, оно позволяет выразить самые тонкие и абстрактные грани духовной жизни человека. Поэтому язык именно одних из самых молодых, экранных искусств уникален своей «мгновенной» точностью: существуя за счет достижений научно-техниче-

ского прогресса, он остается всегда современным, адекватным своему времени, так как зависит напрямую от целого комплекса аспектов интеллектуальной и духовной жизни человека. В соответствии с сегодняшними высокими темпами жизни мирового сообщества необходимо максимально своевременно обновлять и дополнять системы знания, обеспечивающие глобальное многостороннее взаимопонимание в медиа-пространстве. Экранные искусства, как его часть, являются носителем самой

актуальной, своевременной информации о духовно-интеллектуальной жизни человека, поэтому глубокое и научное осознание их языка крайне важно для общества, стремящегося к взаимопониманию и культурному диалогу.

Медиа-пространство цивилизации включено и не умолкает никогда, каждое мгновение генерируя и перемещая огромные массивы информации, форма которой постепенно видоизменяется под воздействием огромного числа факторов. Основное внимание академической мысли по-прежнему сосредоточено на области визуальной ипостаси медиа-искусств, отчего звуковое пространство продолжает сохранять в себе еще огромное множество неизученных аспектов. Звуковая реальность сама по себе представляет интерес, формулируемый в рамках феноменологии звука как самостоятельной дисциплины, базирующейся на работах таких исследователей как Т. Клифтон, Д. Ихде, Дж. Штерн, С. Фёгелин и др., а в рамках взаимодействия звука и изображения особенный подход возникает у французских исследователей (М. Фано, М. Шьон), в работах которых особенное внимание к себе нередко привлекал японский кинематограф ввиду яркости реализованного в нем аудиовизуального контраста.

Звуковые миры японского экрана интересны по ряду причин. Во-первых, экономика Японии – одна из самых развитых в мире, что в современных реалиях подразумевает наличие ресурсов на интенсивное развитие индустрии медиа, тем более – при наличии статуса неоспоримого лидера по производству и научной разработке ее технической базы. В целом, современная культура Японии привлекательна для исследования еще тем, что эклектична. Благодаря способности к заимствованию, она сохраняет влияние и культур стран-соседей (Китая, Индии, Кореи), активное взаимодействие с которыми продолжается почти 1500 лет, и западноевропейской, что очень характерно со второй половины прошлого столетия. Собственные аутентичные элементы гармонично интегрированы в современность. Можно сказать, что культура Японии сегодня – это яркий сплав не только восточного и западного, но древнего и современного мироощущения. Это делает ее уникальным и удобным источником зна-

ний о духовной жизни человека вообще, что активно используется исследователями разных дисциплин, от психологии до социологии, так как интеллектуальная сфера жизни японского общества ввиду такой исторической специфики и сегодняшних темпов развития способна ярко обозначить широкий спектр проблем, которые в других культурных условиях еще не успели проявиться в достаточной для комплексного исследования степени.

Кинозвук – темпоральная субстанция, как и автономная музыка, однако в отличие от последней, он всегда «со-фиксирован» с оптическим потоком в единственно возможной форме своей реализации, т.к. уже *записан*, сформирован и не подразумевает никаких изменений. Японское кино помнит любопытное время, когда «немому» киносеансу сопутствовала живая речь чтеца *бенси*. Каждый фильм «пересказывался» (комментировался) несколько по-разному, каждый последующий сеанс отличался от предыдущего. Вовсе не сам факт появления звука в кино обозначил конец эпохи бенси, которые под новую данность попытались приспособиться – записью своей речи в студии как аудиодорожки к фильму. Зафиксированные на пленку голоса чтецов уже не привлекали аудиторию, так как, оказавшись интегрированными в *записанную* кинореальность, проявились как нечто для нее избыточное и даже чуждое.

Вообще, кажется крайне любопытным, что само слово «кинематограф», введенное в употребление уже после появления в стране самого кино, *эйга*, в японском языке содержит иероглиф, изначально имевший значение «отражать, отбрасывать тень». Здесь нет намек на движение, в отличие от термина *motion picture*, движущаяся картина. Ранние кинофильмы Японии, действительно, очень «статичны» в визуальном плане, эта особенность наблюдается в какой-то мере и до сих пор в современном японском кино.

Это свойство кажется ценным, как ни странно, для понимания эстетической природы кинозвуча, который, что на первый взгляд незаметно, оказывается в двойном положении. Он существует в реальном времени, но описывает реальность художественную совместно с визуальной информацией. Казалось бы, это верно и для самого оптического поля фильма, но

Экранная культура и экранные искусства

некоторая принципиальная разница присутствует. Справедливо о ней высказывался французский композитор экспериментальной музыки и исследователь природы звукозрительного образа М. Шьон: «Визуальная и слуховая перцепция отличаются больше, чем это можно было бы представить. Причина нашей слабой осведомленности об этом заключается в том, что обе перцепции взаимно влияют друг на друга в аудиовизуальном контрасте <...> Каждая из них порождает фундаментально разные отношения к движению и *статике* (покою), но звук, в отличие от визуального, изначально подразумевает именно движение. В кинообразе, описывающем движение, множество визуальных компонентов могут сохранять состояние покоя. Но звук по своей природе предполагает движение, смещение <...> но в некоторых случаях, все-таки, способен передавать состояние покоя» [9, р. 9-10]. Именно это автор относит к принципам передачи звуком ощущения времени, и в качестве этих «некоторых случаев» покоя приводит звуковые тенденции образного стремление звука к форме *белого шума* (то есть: звуки водопадов, шум моря и т.п.). В этом хотелось бы разобраться более подробно.

Стремление звука к белому шуму в нашем случае означает его приближение к равномерной заполненности частотного спектра. То есть, идеальный белый шум – это все возможные слышимые частоты, звучащие одновременно на одной громкости. Яркий пример особенностей восприятия таких звуковых ситуаций примечательно описывал польский писатель-фантаст и философ С. Лем: «Есть люди – я к ним принадлежу, – способные, когда слышат так называемый «белый шум», то есть монотонный шум, равномерно наложенный на все тоны звуковой шкалы, добавлять к этому шуму произвольно выбранную в своем сознании мелодию; после этого они слышат уже эту мелодию таким образом, как если бы ее звуки доходили до них извне. Шум они продолжают слышать, но он превращается тогда в фон для этой мелодии. <...> «лучше» всего такой [шум], который слышится в салоне самолета. После того как мелодия «заброшена» в этот умеренный шум, не требуется уже никакой сознательной активности <...> для того, чтобы его слышать. Даже наоборот: необходима сознательная активность,

чтобы добиться «прекращения» мелодии <...> Наличие «шума» ведет к подпороговому возбуждению почти всех нейронов такого поля, а тогда даже самое крошечное «влияние» со стороны субъекта восприятия, то есть инициированная в однородно возбужденной сфере нейронная проекция того или иного «образа» (мелодии, буквы), активирует часть нейронов уже в надпороговой степени, откуда и возникает воспринимаемая структура с проявляемыми ею чертами как бы некоей «объективности». Вся «эстетическая информация» остается «на стороне субъекта». Для нее нет физических эквивалентов в воспринимаемом субстрате <...> сам «эстетический объект» нельзя наделять какой бы то ни было «информационной» ценностью, поскольку он есть всего лишь стимул, модифицирующий до однородного состояния уровень чувствительности мозговой коры.» [6, с. 56-57].

Вышеописанный механизм в кино вполне вероятен. Тогда шум (в акустическом понимании) становится звуковым «субстратом», на который реципиент, образно выражаясь, проецирует некую собственную «эстетическую информацию», а, следовательно, – определяется от кинореальности, как минимум, несколько абстрагируется от нее, находясь в информационно-эстетическом комплексе внутреннего и внешнего. Однако С. Лем не зря уточнил, «есть такие люди», то есть – на роль основательного объяснения это не подходит, хотя такой эффект может нередко иметь место. Эти рассуждения необходимо продолжить.

Делез, цитируя Балаша, описывал [4, с. 492] как шумы (здесь: в фактурном смысле, то есть, «кинозвуки») связаны с раскрытием повествования, репрезентацией кинематографической реальности, как звук трансформирует и видоизменяет визуальное. Шум выделяет объект, то есть полноценно кинореальность возникает при ее *вызвученности*. Если во времени как реальности течения процессов возникают шумы, то объект кинореальности обозначается в ней за счет этого, определяется. Балаш писал: «Настоящий звуковой фильм, обладающий собственным стилем, не станет довольствоваться озвучиванием человеческой речи людей (которую в нем кино можно было только видеть), а также звуковым комментированием событий. Звук станет не дополнением к избира-

жению, а предметом, причиной и двигателем действия. Он станет драматургическим элементом фильма.» [1, с. 213]

Любой звук имеет свою частотную характеристику, а значит, если во времени (вертикально) он совпадает со звуковой информацией, образно схожей с «белым шумом», то его тембровые компоненты будут частично маскироваться. Стоит добавить, что любой кинозвук вообще сосуществует со звуковой основой кинопространства (микрофонной паузой, шорохом пленки и т.п.), которую зритель *условно* принимает за тишину, но, по сути, она тоже является шумом. Балаш пишет: «Когда различные вещи начинают говорить, их различные голоса делают их еще более различными, еще более индивидуально обозначенными. Вещи звучат различно, когда же они смолкают, молчат они одинаково. Существуют тысячи разных звуков. Субстанция молчания кажется всегда одинаковой, но только на первый взгляд (вернее, только сразу же, как слышишь). Звук отделяет видимые вещи друг от друга. Тишина сближает их, делает их родственными.» [1, с. 215] Однако не просто так было сделано уточнение о том, что зритель лишь *условно* «принимает» шум за тишину. Вот что писал, например, американский композитор Дж. Кейдж: «Вместо того, чтобы по неведению убеждать себя в том, что у звука есть явно выраженная противоположность – тишина и что длительность является характеристикой только звука, измеряемого в контексте тишины (следовательно, любая универсальная структура, включающая и звучащее и тишину, должна быть основана не на высотной характеристике, как в западной традиции, а на длительности, что правильно), кто-то входит в звукоизолированную комнату, настолько бесшумную, насколько это было технически возможно в 1951 году, обнаруживает, что слышит два звука, не создаваемые им самим намеренно (а возникающие из-за функционирования нервной системы и циркуляции крови), и ясно представляет себе, что ситуация не объективна (звук – тишина), а субъективна (только звуки), что одно преднамеренно, а другое (так называемая тишина) – непреднамеренно [5, с. 24]. Получается, что тишина – явление очень субъективное, это своего рода – такая форма ощущения действительности, в которой человек фактически никогда не

сможет оказаться в полной мере: даже физиологически наше тело не позволит ощутить абсолютную тишину. Кейдж намекает здесь, что полной тишины для человека вроде бы и не существует: даже в звукоизолированном помещении человек буквально «слышит» свой организм.

Как раз функция шумов («кинозвучков») в плане обозначения объектов («видимых вещей») нарушится, если развернутая в спектре шумовая субстанция сосуществует с ними: она будет их акустически поглощать, маскировать, уменьшая их контраст между собой самой и ними. Современные японские режиссеры очень активно пользуются этим. В кинолентах реж. С. Исии «Ангельская пыль» и «Отражённое сознание» как художественный прием возникает контраст между «фильмической» тишиной репрезентированного пространства и субъективной тишиной персонажа, которые имеют очень тонкую акустическую разницу, но их смена имеет огромное драматургическое значение в формировании разных субъективных пространств. В фильмах «Клуб самоубийц», «Электрический дракон. 80 000 вольт», «Любовь к резине», «Шумный реквием» и др. наблюдается противоположное по форме звуковое решение, но продиктованное тем же принципом. Часть шумов, которыми озвучены важные события, выделяются тембром и уровнем громкости, нарушая акустику кадра, иерархию звуковых планов и обращая, тем самым, звучащую кинореальность в фон. Очень примечательно, что Шьон как противоположность звуковой *статике* указывал частую смену звуков: фактически, сегодня такое звуковое решение имеет множество динамичных сцен (погоны, поединки и т.п.) [9, р. 10]. В фильме «Платиновые данные», снятом в нехарактерной для японского кино, «западной» манере заметен этот темповый контраст в кульминации, когда эмоциональный момент сопровождается шумом фонтана, обращая зрительское внимание к сопереживанию эмоциональному состоянию главного героя, которые он не проявляет внешне. В фильме «Норвежский лес» изоляция главного героя на скалистом побережье сопровождается громким шумом волн. Такие звуковые решения дают возможность создать дополнительный фактор в направлении идентификации зрите-

Экранная культура и экранные искусства

ля с кинореальностью и персонажем [8]. И становится понятным тогда, по какой причине это окажет влияние на ощущение художественного времени, которое само по себе сложно представить без *процесса*, события в его протяженности. Здесь же репрезентируемая и утверждаемая через звук кинореальность буквально начинает «таять», как минимум, и как максимум – позволяет зрителю сотворить на ней собственный «эмоциональный оттиск», внося в нее собственные мысли, переживания, не теряя с ней связи, но через ощущение ослабления эмотивного приоритета принадлежащих ей процессов.

Балаш не случайно сделал такое противопоставление: «звук отделяет вещи, а тишина объединяет». В строгом смысле – фильмическая тишина, пространство в котором звучат отделенные объекты, не является тишиной в акустическом смысле, как уже говорилось выше. Но с тишиной японские режиссеры предпочитают обращаться несколько иначе, это не просто звуковая среда, в которую погружены звуковые события. Возникает это из-за особенностей традиционной японской эстетики и касается, например, так же темпорального искусства, музыки. В японской традиционной музыке *пространство между звуками* называется *ма*, оно имеет ряд отличий от паузы в европейской музыке: длительность остается на усмотрение исполнителя, хотя это еще не роднит *ма* и паузу со знаком ферматы. *Ма* исполняется так же, как и любой другой музыкальный звук, и, строго говоря, является формой ритмической организации. Искусство музыканта верно исполнить тишину в ипостаси «не-звука» требует от него ряда специфических навыков, которые относятся уже скорее к сфере духовной: наставники учат будущих исполнителей чувствовать друг друга и слушателей в аспекте «энергетических потоков» [10].

Слушатель, оказавшись под влиянием *ма*, первые мгновения ощущает паузу в классическом понимании, ожидает ее окончания, но она длится, после чего его эмоциональная вовлеченность в восприятие начинает резко усиливаться, его эстетические восприятие, словно в поисках потерянного сигнала, обостряет свою чувствительность и устремляется во все направления, захватывая пространство вокруг него в поисках воплощенного звука, проводника к художе-

ственному образу. Если эти поиски тщетны, его чувствительность отключается, он понимает, что источника-проводника к образу больше нет, музыка остановилась. *Ма* прекратит «звучать» за мгновение до этого отключения, когда внимание реципиента безгранично распространилось во всех направлениях с усиленной чувствительностью. Важно уточнить, что, например, в произведениях *гагаку*, древней придворной музыки, почти невозможно отследить окончание произведения по гармоническим или ритмическим признакам. С европейской точки зрения она практически не имеет структуры, а с позиции самих исполнителей, если ликвидировать целый фрагмент произведения, то конечный результат не изменится, так как музыка просто «есть», ей просто приходится протянуться во времени. *Ма* («звуковая пустота») имеет некоторую корреляцию с функцией Пустоты в философии дзэн-буддизма: ведет к единению сознания реципиента с окружающей действительностью, заставляет раствориться в ней, потеряв ощущение границ и вернуться назад через звук, но уже с осознанием иллюзорности границ, единства противоположностей [10].

Тишина как звуковой объект в фильмах «Ангельская пыль», «Отраженное сознание», «Великое путешествие» и др. возникает как сильнейший эмотивный элемент репрезентации субъективного мира героя, как средство отключения диегетического, нарративного пространства. Никаких визуальных эффектов и т.п. в эти моменты не присутствует, что примечательно, но они и не требуются: «тишина сближает видимые вещи», а значит – вся кинореальность в многообразии ее объектов сгущается в одно целое, причем уже невыразимое, «невызвучиваемое». Здесь очень уместно одно высказывание английского писателя Д. Ай-ка: «Безмолвие – это весь звук». В течение существования фильмического молчания никакие сторонние процессы кинореальности не существуют – нет звука – ничего не обозначает их существование, персонаж вытесняет все пространство. Здесь нельзя говорить об ощущении течения времени вообще, ведь ранее звуками манифестировалась внешняя для персонажа реальность.

Таким образом, кинозвук японского кино как пространство в отношении художественного времени видоизменяется в лю-

бом направлении по шкале «**единый шум** – **дискретный шум** – **тишина**», от статики/покоя через «со-хронотопическое» видимому к бесконечности/*безвремению*. И это вполне соответствует даже традиционной философско-эстетической традиции Японии: «Снять измерение с пространства и времени – этой цели подчинено дзэнское искусство. Цель чайной церемонии или японских садов – освободить человека от ощущения пространства и времени (часы в чайной комнате – вещь немыслимая), что позволяет как бы парить над бытием, проникать в невидимое. Отсюда – некая вневременность японского классического искусства.» [3, с. 88]

Не делает ли это возможным, помимо прочего, объяснить известную жанровую неопределенность многих японских фильмов? Ведь хронотоп по концепции М. М. Бахтина является еще и основой для жанра, будучи фиксатором определенной формы мироощущения в категориях пространства-времени. В какой форме фиксируется *вневременность*? В этом аспекте удачным примером будет кинолента режиссера Т. Миике «Головоломка бога», которая с легкостью и непривычной гибкостью неоднократно мутит в жанровом отношении от легкомысленной молодежной комедии с динамичным, резким и ярким, *дискретным* звуком до психологической драмы, кульминация которой содержит диалог главных героев под монотонно звучащим проливным дождем, в шуме которого утопают их голоса, обеспечивая необходимое для подробнейшей эмоциональной вовлеченности зрителя ощущение замедления времени, застывания момента. Огромный художественный потенциал звука в аспекте участия в формировании художественного времени выявляется в экспериментальном фильме С. Цукамото «Тетсуо»: от начала ленты с отчетливыми звуками металлических предметов к кульминации, сопровождаемой безумной звуковой какофонией в сопровождении агрессивной музыки композитора Ч. Исикава. Перерождение героя в техногенное нечто, для которого больше не существует человеческих пределов пространства и времени, оно существует в мире хаотичных и нелогично асинхронных звуков, одной лишь своей звучащей речью проникая в досягаемую для зрителя реальность.

Как ни странно, итоговый эффект был противоречив. Исследователь японского кинематографа Т. Мэс писал следующее: «Фильм “Тетсуо” общается со зрителем через свой стиль. Сам стиль обрел повествовательную функцию, что означает, что его форма соответствует содержанию. Лучшее доказательство этого заключено в том факте, что “Тетсуо” – фактически немой фильм. Это может быть странным описанием для фильма, настолько шумного, как этот, но “Тетсуо” содержит очень мало диалогов, и даже те, что есть, не добавляют ничего нового к тому, что уже выражено через форму. Когда фильм выиграл главный приз в Риме, его демонстрировали без субтитров» [11, р. 63]. С одной стороны печально, что такие слова сказаны о фильме с ярчайшим звуковым решением, но с другой – это лишь значит, что кинозвук выполнил свое предназначение в процессе создания превалирующего над семантикой и «вербоцентричностью» современного аудиовизуального образа максимально естественно и гармонично. Зритель воспринимает в «Тетсуо» не визуальное плюс звуковое, а результат их взаимодействия в художественном пространстве.

В теории кино и теории экранных искусств вообще не принято уделять обширного внимания вопросам эстетики фонографии. Это объяснимо: у зрительной и слуховой информации разные механизмы перцепции. «Звуки приходят к нам сами, зрение же путешествует к объекту; <...> слух – это аффект, зрение – это интеллект; слух существует преимущественно во времени, а зрение – в пространстве.» [12] Последнее для нас в данном случае особенно важно. Продиктованные многовековой художественной традицией Японии эстетические принципы нашли свое воплощение в организации очень сложного пространства – экранного звука, их осознание может стать полезным для звукорежиссуры как с практической, так и с теоретической стороны. Подробное и детальное освоение практики влияния на восприятие художественного времени позволяет расширить потенциал звуковых средств художественной выразительности в актуальном состоянии экранной культуры, при котором прочно закрепилось понятие «клиповое сознание зрителя». Как феномен оно ставит задачи усовершенствования средств эстетической

Экранная культура и экранные искусства

коммуникации, особенно – создания *лаконичных* и ярких в реализации экранных форм.

Звук как темпоральная субстанция в гораздо большей степени, чем визуальный компонент, способен выполнять задачи репрезентации времени как измерения, ведь именно в нем, во времени, он и существует: в отличие от зрительной информации ему всегда требуется протяженность. Как показывает опыт современного японского кинематографа, звук – это нечто гораздо большее, чем просто сумма фактур – речи, шумов и музыки, звучащих параллельно. Единая и гибкая субстанция, воспринимаемая *едино и цельно*, в отличие от оптического поля, требующего от реципиента постоянного соучастия: зрение обязано «исследовать кадр», видимое нужно рассмотреть. Р. Барт писал: «Не в моей власти, сидя перед экраном, закрыть глаза – в противном случае, вновь их открыв, я уже не застану того кадра. Кино побуждает к постоянной прозорливости; оно обладает множеством других добродетелей, задумчивость не из их числа...» [2] Звук же, широко функционируя в темпоральном аспекте способен эту задумчивость вернуть, и это отчасти пред-

лагает звуковой опыт современных режиссеров Японии, чьи фильмы нередко заслуживают характеристики как «созерцательные», «медитативные» и т.п.

Имеются некоторые основания полагать, что возможность обнаружить такие закономерности в японском кино появилась не случайно. В конце XX века в стране наблюдался бум технологии видео и упадок кинопроизводства. Появился широкий спектр авторского и независимого кино, которое подразумевало интеграцию с эстетикой видео ввиду большей степени доступности технического обеспечения. О разнице этих двух видов экранного искусства примечательно говорил французский композитор Франсуа Бейль: «Полномасштабное видео – это совсем не то же самое, что кино. В отличие от кино в привычном нам смысле, такое видео подразумевает работу над временем, над восприятием и над гибкостью воображения. Кино – повествовательное явление <...> В центре стоит сценарий <...> Мы не закрываем глаза и не говорим себе «А сейчас я буду слушать» [7, с. 103]. Кинематограф звучит уже очень много лет, но время, в которое его *услышат* пока еще, видимо, не наступило.

Библиография:

1. Балаш Б. Кино: становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. 324 с.
2. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии. М.: Ад Маргинем, 2013. 192 с.
3. Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1979. 370 с.
4. Делёз Ж. Кино. М.: Ад Маргинем, 2012. 560 с.
5. Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи. Вологда: Полиграф-книга, 2012. 123 с.
6. Лем С. Философия случая. М.: АСТ Москва. Транзиткнига, 2005. 201 с.
7. Обрист Х. Краткая история новой музыки. М.: Ад Маргинем, 2015. 280 с.
8. Ямпольский М.Б. Кино без кино / М.Б. Ямпольский // Искусство кино. 1988. № 6. С. 88–94.
9. Chion M. Audio-vision: Sound on Screen / M. Chion, W. Murch. New York: Columbia University Press, 1994. 282 p.
10. Masaoka M. Notes From a Trans-Cultural Diary // Arcana: Musicians on Music / ed. J. Zorn. Granary Books, 2000. 153-166 pp.
11. Mes T. Iron Man: The Cinema of Shinya Tsukamoto. Godalming: FAB Press, 2005. 237 p.
12. Sterne J. The Sound Studies Reader. Routledge, 2012. 578 p.

References (transliterated):

1. Balash B. Kino: stanovlenie i sushchnost' novogo iskusstva. M.: Progress, 1968. 324 c.
2. Bart R. Camera lucida. Kommentarii k fotografii. M.: Ad Marginem, 2013. 192 s.
3. Grigor'eva T. P. Yaponskaya khudozhestvennaya traditsiya. M.: Glavnaya redaktsiya vostochnoi literatury izdatel'stva «Nauka», 1979. 370 c.

4. Delez Zh. Kino. M.: Ad Marginem, 2012. 560 с.
5. Keidzh Dzh. Tishina. Lektsii i stat'i. Vologda: Poligraf-kniga, 2012. 123 s.
6. Lem S. Filosofiya sluchaya. M.: AST Moskva. Tranzitkniga, 2005. 201 s.
7. Obrist Kh. Kratkaya istoriya novoi muzyki. M.: Ad Marginem, 2015. 280 с.
8. Yampol'skii M.B. Kino bez kino / M.B. Yampol'skii // Iskusstvo kino. 1988. № 6. S. 88–94.
9. Chion M. Audio-vision: Sound on Screen / M. Chion, W. Murch. New York: Columbia University Press, 1994. 282 p.
10. Masaoka M. Notes From a Trans-Cultural Diary // Arcana: Musicians on Music / ed. J. Zorn. Granary Books, 2000. 153-166 pp.
11. Mes T. Iron Man: The Cinema of Shinya Tsukamoto. Godalming: FAB Press, 2005. 237 p.
12. Sterne J. The Sound Studies Reader. Routledge, 2012. 578 p.