

КУЛЬТУРНАЯ ТОЧНОСТЬ ЗВУЧАНИЯ В БИОГРАФИЧЕСКИХ ФИЛЬМАХ О МУЗЫКАНТАХ: «ДОС-МУКАСАН» И «БИРЖАН САЛ»

Мадина Бакеева¹, Кенесбай Абылайхан²

^{1,2}Казахская национальная академия искусств имени Темирбека Жургенова
(Алматы, Казахстан)

Аннотация. Статья посвящена анализу звукорежиссуры в казахстанских биографических фильмах о музыкантах на материале художественных фильмов «Дос-Мукасан» и «Биржан сал». Актуальность исследования определяется проблемой недостаточной разработанности инженерно-ориентированных методов анализа кинозвука в исследованиях музыкальных биографий, где ожидание узнаваемости звучания вступает в напряжение с требованиями драматургической ясности. Работа посвящена смысловой роли звука и моделям его анализа в экранных искусствах. *Целью исследования* является выявление параметров звукорежиссуры, обеспечивающие эффект «живого присутствия» и узнаваемость музыкального материала. *Методология* основана на критическом слушании профессора Джейсона Кори как структурированном протоколе оценки тембра, спектра, динамики, пространственного впечатления, слухового образа, иерархии и маскирования; таблица параметров применяется для задачи сопоставимости наблюдений по сценам. *Результаты* представлены в виде таблицы: для картины «Дос-Мукасан» зафиксированы частые переходы между «звуком события» и «звуком продукта», а для картины «Биржан сал» – устойчивое встраивание музыки в этнографические звуковые ландшафты и приоритет тембровой идентичности домбры, кобызы при высокой плотности среды. Исследование демонстрирует, что звукорежиссура выступает самостоятельным инструментом культурной достоверности и смысловой организации музыкальной биографии. Практическая значимость работы заключается в разработке применимой к кино протокольной модели анализа звукорежиссуры на основе критического прослушивания, пригодной для сравнительных исследований казахстанских музыкальных биографических фильмов.

Ключевые слова: звукорежиссура, кинозвук, критическое слушание, биографические фильмы о музыкантах, казахское кино.

Для цитирования: Мадина, Бакеева и Кенесбай Абылайхан "Культурная точность звучания в биографических фильмах о музыкантах: «Дос-Мукасан» и «Биржан Сал»". *Central Asian Journal of Art Studies*, т. 11, №2, 2026, с. 91–110, DOI: 10.47940/cajas.v11i2.1186

Благодарности: Авторы выражают благодарность редакционной коллегии журнала «Central Asian Journal of Art Studies» и рецензентам за поддержку и ценные замечания.

Авторы прочитали и одобрили окончательный вариант рукописи и заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Введение

Музыка в кино часто воспринимается зрителем как «эмоциональная подкладка», но в действительности она куда ближе к языку фильма, чем к украшению. Музыка — это часть «многозначного» кинотекста, а не изолированный слой (Михеева 11). Это важная мысль, потому что именно она объясняет, почему в музыкальных байопиках не работает поверхностное обсуждение «какая красивая песня звучит»: зритель слышит не песню отдельно, а весь звуковой рисунок сцены, в котором песня может быть то главным героем, то фоном, то «голосом памяти». Эту же идею, но с другой стороны, через практику и материал саундтрека — развивают Камминг и Поттер. Камминг и Поттер рассматривают саундтрек как намеренно сконструированный, многослойный объект, состоящий из голоса, найденных звуков, полевых записей и трансформированного материала, рассматривая его как артефакт творческой практики и аудиоархив, привязанный к конкретным местам и моментам культурной истории. По их мнению, звук — это не просто постпродакшн, а совместное творческое выражение, которое может информировать и струк-

турировать видение; звуковое сопровождение может иметь такой же вес, как и изображение, и создавать смысл благодаря своей полифонии, включая моменты столкновения, отрыва и разделения звука и изображения. (Cumming, Potter 19). Нам близко это понимание саундтрека как «архива» — особенно в тех фильмах, где музыка связана с коллективной памятью. Часто зритель приходит на биографический фильм не только за историей героя, но и за возможностью узнать себя в знакомом звучании эпохи: в тембре записи, в характере пространства, даже в «живых» несовершенствах.

Историческая перспектива американского киноведа Рика Альтмана помогает понять, откуда вообще берётся ожидание «живого присутствия» в киномузыке. Рик Альтман показывает, что мечты о звуке в кино не были нейтральными: изобретатели и промоутеры неоднократно представляли звук в кино как театральное воспроизведение (опера, сценические исполнители, живое сопровождение). Это важно для музыкантов, потому что «аутентичность» часто сравнивается с ожиданиями от живого выступления: зритель хочет ощутить сценическое действие, а не просто трек, наложенный на изображения (Altman).

На наш взгляд, именно здесь возникает главный конфликт музыкального байопика: кино по своей природе «склеивает» и конструирует, а зритель хочет поверить, что перед ним — событие, почти концерт, почти реальное выступление «здесь и сейчас». При этом важно понимать распределение ответственности: кто именно создаёт эту «аутентичность» и как она становится частью авторского стиля. Звуковая составляющая — это профессиональная обязанность звукорежиссерской команды, в то время как более широкая звуковая сторона выражает личный голос и эстетику режиссера (Михеева 2024). Это ключ к тому, чтобы не сводить разговор о звуке к «техническому качеству»: звукорежиссура работает с понятными инструментами (баланс, пространство, динамика), но итоговый выбор — что будет слышно главным, а что останется фоном — всегда участвует в режиссёрской поэтике и драматургии. Это особенно продуктивно именно для биографических фильмов о музыкантах: там вопрос «почему звучит так» почти всегда связан с тем, как фильм договаривается со зрительской памятью. Эту мысль усиливает композитор Борис Фурдуй, когда говорит о культурной «читаемости» киномузыки. В его обзоре объясняется, что музыка к фильмам «читаема», потому что фильмы основаны на социально и культурно установленным условиям. В биографических фильмах это становится «узнаваемым»: зрители ожидают, что в них будут содержаться культурно согласованные признаки подлинности (Furdúj 21). Здесь важно подчеркнуть: «узнаваемость» — это не только мелодия или текст песни. Это ещё и тембр (насколько он «свой» для эпохи), тип пространства (зал, улица, юрта, ярмарка), и даже то, насколько слышны дыхание, шум толпы, шаги, «жизнь» вокруг исполнения.

Важным уточнением является и то, что звук в кино часто не является прямой записью события. Бельгийская исследовательница Алин Ремаль подчеркивает ключевой момент: звук в фильмах часто

создается в постпродакшене в той же или большей степени, чем записывается в процессе производства, и записанный звук представляет звуковые события, а не воспроизводит их (Aline Remael). В биографических фильмах о музыкантах «иллюзия присутствия» становится центральным предметом: зритель ожидает правды исполнения, но получает художественно собранную правду. Исходя из этого теоретического основания, в статье предлагается рассмотреть звук как пространство профессионального решения и авторской интонации на материале двух казахстанских музыкальных байопиков — «Дос-Мукасан» и «Биржан сал». Далее анализ будет опираться на метод критического слушания (Jason Corey), чтобы системно описать, как именно в выбранных сценах строится узнаваемость и аутентичность: через тембр и спектральный баланс, динамику, ощущение пространства и дистанции, соотношение музыки, речи и шумов, а также через присутствие/отсутствие «живых» следов среды (толпа, дорога, ярмарка, степь).

Целью данного исследования является анализ звукорежиссёрских стратегий в казахстанских биографических фильмах о музыкантах на примере фильмов «Дос-Мукасан» и «Биржан сал» и выявление того, каким образом параметры фонограммы формируют узнаваемость репертуара и манеры исполнения, поддерживая при этом ясность повествования и эмоциональную драматургию.

Для достижения цели определены следующие задачи:

- выявить теоретико-методологические основания анализа кинозвука в контексте культурной узнаваемости и событийности исполнения;

- отобрать музыкально-доминантные сцены в фильмах «Дос-Мукасан» и «Биржан сал» и классифицировать их по режимам «звук события», «звук продукта»;

- адаптировать подход Джейсона Кори к критическому прослушиванию в качестве

протокола анализа (тембр, спектральный баланс, динамика, пространственное впечатление, слуховой образ, иерархия и маскирование, роль шума и артефактов);

— провести сравнительный анализ сцен по указанным параметрам и определить, какие звукорежиссёрские решения обеспечивают аутентичность, «живость» и узнаваемость в каждом фильме.

Актуальность исследования обусловлена недостаточной разработанностью проблематики звукорежиссуры как самостоятельного исследовательского объекта в искусствоведении и киноисследованиях применительно к биографическим фильмам о музыкантах, а также отсутствием комплексного сравнительного анализа звуковых стратегий, обеспечивающих узнаваемость, аутентичность и эффект «живого присутствия» в музыкально-доминантных сценах. Обращение к данной теме позволяет выявить, каким образом инженерная организация фонограммы (тембр, динамика, пространство, баланс и маскирование) выступает не вспомогательным элементом, а самостоятельным инструментом формирования культурной достоверности и драматургического акцентирования.

Научная новизна исследования состоит в адаптации метода критического слушания Джейсона Кори к анализу звукорежиссуры в казахстанских биографических фильмах о музыкантах. Впервые на материале фильмов «Дос-Мукасан» и «Биржан сал» звук рассматривается как самостоятельный механизм культурной достоверности, узнаваемости и драматургической организации музыкальной биографии. Выявлены две разные модели звуковой репрезентации: медиально-архивная модель в «Дос-Мукасан», основанная на переходах между «звуком события» и «звуком продукта», и темброво-пространственная модель в «Биржан сал», связанная с домброй, кобызом, этнографической средой и акустикой традиционного исполнения.

Методы и материалы

В этой статье методология разработана с учетом специфики фильмов-биографий музыкантов, где саундтрек несет двойную ответственность: он должен поддерживать повествование и в то же время соответствовать ожиданиям аудитории относительно «узнаваемого» репертуара и стиля исполнения. Поскольку «Дос-Мукасан» и «Биржан сал» содержат значительное количество оригинальной и адаптированной музыки, в анализе звуковая режиссура рассматривается как основной механизм, с помощью которого достигается аутентичность, фамиллярность и драматический акцент.

Методологически мы адаптируем подход Джейсона Кори «Критическое прослушивание» к аудиопроизводству, который рассматривает прослушивание как структурированную аналитическую практику, связывающую перцептивные впечатления с контролируемыми производственными параметрами. Кори утверждает, что стереоизображение может быть «деконструировано» для изучения реверберации и задержек, панорамирования, наложения слоев и балансировки, обработки динамики и выравнивания, обеспечивая повторяемую структуру для описания того, как строится микширование. В соответствии с его критериями оценки музыкального программного материала, каждая выбранная сцена, в которой доминирует музыка, анализируется с помощью последовательной таблицы прослушивания, которая документирует «спектральный баланс» и «общую полосу пропускания», слуховой образ, пространственное впечатление (включая эффекты, основанные на времени), динамический диапазон и поведение при изменении уровня шумов, искажений и баланса элементов в миксе. Эти параметры особенно актуальны для биографических фильмов, поскольку они определяют, воспринимаются ли музыкальные отрывки как достоверное исполнение, связанное с публичным имиджем артистов (знакомый

тембр, ожидаемая известность ведущего голоса/инструмента, характерная динамика) или как кинематографические реконструкции, рассчитанные в первую очередь на драматический эффект. Сначала определяется набор ключевых эпизодов в каждом фильме, где музыка занимает центральное место (концертное исполнение, репетиция, студийная работа, монтаж, построенный на песне, или моменты, когда адаптированная музыка используется в качестве повествовательной основы). Каждая последовательность прослушивается повторно в контролируемых условиях и, по рекомендации Кори, в нескольких системах воспроизведения, при этом делаются подробные заметки для сравнения повторяющихся восприятий и различий между прослушиваниями. Затем каждая сцена кодируется для стратегии распознавания (как микс сохраняет или изменяет «ожидаемое» звучание известного репертуара) и драматургической стратегии (как микс направляет внимание, проясняет или маскирует речь и создает атмосферу близости, а не зрелища). Это согласуется с наблюдением Кори о том, что инженеры могут со временем регулировать уровни и обработку звука, чтобы выделить важные элементы и направить слушателя к определенному музыкальному восприятию. Наконец, результаты обобщаются в виде профилей звукорежиссерской практики для разных фильмов, демонстрирующих, как «Дос-Мукасан» и «Биржан сал» сочетают верность знакомым музыкальным представлениям с требованиями кинематографического повествования, формируя тембр, пространство, динамику и иерархию в миксе.

Обсуждение

Звуковое сопровождение биографических фильмов о музыкантах несет двойную ответственность: оно должно способствовать пониманию повествования и одновременно удовлетворять ожиданиям аудитории о «признании» — музыке и

манере исполнения, которые у слушателей уже ассоциируются с артистами, вызывающими восхищение. В этом месте возникает ключевая особенность жанра: зритель приходит не только за историей, но и за проверкой подлинности через слух. Если изображение может «сымитировать эпоху» костюмом и декорацией, то звук проверяется гораздо жестче: привычный тембр, характер пространства, динамика и даже «дыхание» среды мгновенно выдаются, насколько фильм попадает в коллективную память. Поэтому звукорежиссура здесь работает не как фон, а как механизм доверия: она либо подтверждает легенду, либо делает её сомнительной.

Именно по этой причине в «Дос-Мукасане» узнаваемость оказывается связана не только с репертуаром, но и с историческим звучанием. Ансамбль возник в 1967 году в рамках культуры студенческих выступлений и концертов строительных отрядов, где самый ранний общественный прием определялся бурной коллективной реакцией — аплодисментами, скандированием и непосредственностью живого выступления. В то же время звучание группы формировалось под влиянием материальных условий: постепенного расширения инструментовки (гитары, саксофон, барабаны, позже бас-гитара и электроорган) и самодельной технологической экосистемы усилительных и обрабатывающих устройств, собранных в лаборатории института, что приводило к звуковым артефактам и нестабильности, которые, тем не менее, отмечались «новые ритмы, новые звуки и новые возможности».

Этот контекст переосмысливает шум, искажения, а пространственные неровности — это не технические недостатки, а исторически обоснованные тембральные следы, которые современные зрители все еще могут воспринимать как признаки подлинности, когда в фильме используются архивные записи или реконструируется ранняя концертная жизнь ансамбля. Здесь важно подчеркнуть: для биографических фильмов о музыкантах «чисто-



Иллюстрация 1. Кадр из фильма «Дос-Мукасан», режиссер Айдын Сахаман, 2021 г.

та» не всегда равна «качеству». Иногда, наоборот, именно шероховатость, присутствие аудитории и «неидеальность» пространства создают ощущение, что это не музейная реконструкция, а живое событие. В поддержку этой мысли можно привести тезис о том, что «хороший звук» определяется не универсальными стандартами, а соответствием задаче и контексту. Исследователи Амандин Прас и Кэтрин Гуаставино показывают, что в современной практике звукозаписи «хороший звук» понимается не столько как универсальный технический идеал, сколько как результат, хорошо соответствующий эстетическому и социокультурному контексту проекта. Они подчеркивают важность тренированного слушания («хорошего слуха») и необходимость адаптации технических приемов к музыкальной культуре, поскольку инженерные решения могут потребовать компромисса между техническими ограничениями (например, изоляцией, контролем утечки) и естественным взаимодействием, которое определяет музыкальное исполнение. (Pras, Guastavino, 2009). Если перенести эту логику в кино, то «социокультурный контекст» включает и зрительскую привычку: аудитория уже знает, как «должна» звучать музыка данного артиста или данной традиции. Следовательно, звукорежиссура в биографических фильмах о музыкантах вынуждена постоянно выбирать — что важнее в конкретной сцене: отделить инструменты и получить разборчивость или оставить «утечку» и совместность звучания ради естественности; подчеркнуть запись как «идеальный продукт» или сохранить риск и несовершенство события. Профессиональный вклад звуково-

го департамента фильма «Дос-Мукасан» под руководством Сергея Лобанова напрямую связана с тем, что фиксируется в протоколе критического слушания: финальная иерархия слоёв (музыка, речь, среда), контроль маскирования, динамическая организация и пространственное впечатление сцен. Здесь закономерно выходит на первый план вопрос пространства. В музыкальных фильмах пространство — не декорация, а слышимая драматургия: зал, улица, транспорт, юрта или ярмарка различаются не только картинкой, но и тем, как они «дышат» в фонограмме. Пространство имеет значение: звук в фильме зависит от места проведения, системы распространения и акустического контекста. (Campanini, 14). На наш взгляд, это особенно важно для сравнения двух выбранных фильмов: «Дос-Мукасан» часто строит эффект узнавания через смену форматов и пространств (событие/архив/медиа), а «Биржан сал» — через устойчивое встраивание музыки в этнографическую среду.

Для картины «Биржан сал» где звукорежиссером выступил Алим Байгарин, узнаваемость действительно устроена иначе. Биржан Сал Кожажулылы занимает каноническую позицию в музыкальной памяти казахов как композитор-акын, в творчестве которого сочетались песня, поэзия и драматическое представление в мобильном «кочевом театре». Его творчество включает в себя как лирические произведения, посвященные любви, так и социально-конфронтационные песни, которые использовались в качестве публичных выступлений. Памятный эпизод собрания 1865 года близ Кокшетау, где конфликт из-за права петь для народа перерос в насилие и вызвал импровизацию Биржана «Жанбота», за которой последовал «Адаскак», подчеркивает социальную силу исполнения: голос и домбра — это не декоративный аккомпанемент, а инструменты достоинства, критики, и общественной мобилизации. Следовательно, ожидается, что звукорежиссура фильма сохранит

не только знакомую мелодику, но и жанровые особенности домбры и кобызы, акустику исторически правдоподобных мест для выступлений (интерьер юрты, открытость степи, густонаселенность ярмарки), а также присутствие слушателей. На этом фоне в приведенном ниже сравнительном анализе используется подход Джейсона Кори к критическому прослушиванию, основанный на иерархии элементов и маскировке, спектральном балансе и тембровых репликах, динамике, пространственном впечатлении и пространственной непрерывности, чтобы изучить, как в каждом фильме достигается аутентичность, узнаваемость и драматургические акценты в сценах, где доминирует музыка. В этом случае «подлинность» звучит не как точное совпадение с конкретной записью, а как соответствие культурным кодам исполнения: тембру инструмента, манере голоса, реальности пространства и реакции слушателей.

Эта разница двух фильмов хорошо объясняется через рамку, где биографические фильмы о музыкантах описываются как тексты, ориентированные на узнаваемость. Концепция киноведа Соня Кампанини помогает сформулировать четкую идею: биографии музыкантов - это звуковые тексты, ориентированные на узнаваемость. Они должны: сохранять узнаваемые черты (характерные тембры, знакомые версии песен), вызывать доверие к сценическим выступлениям (звучание концерта/ярмарки/юрты как события), и управлять материальной формой (насколько продуманной кажется музыка и насколько «живой» она кажется). (Campanini 14). На наш взгляд, сильная сторона этой формулировки в том, что она не противопоставляет «живое» и «сделанное». Напротив, она признаёт: фильм всегда сконструирован, но степень «сделанности» может быть художественно оправданной, если она не разрушает узнавание и доверие к событию.

Если развернуть эту логику на функции музыки, то становится ясно, почему звукоорежиссура должна быть не просто

точной, но и смыслоориентированной. Исследователь Джеймс Вежбицки перечисляет постоянные функции в истории кино: музыка придает структуру, дает подсказки для прочтения сцен, помогает определить место действия, время, иллюстрирует действие и исследует чувства персонажей. (Wierzbicki, 9). В биографических фильмах о музыкантах эти функции не исчезают, но усложняются: музыка часто звучит «слишком заметно», и потому ей приходится одновременно быть и действием, и комментарием, и пространственным маркером, и эмоциональным кодом. Важным уточнением является и то, что звук в кино часто не является прямой записью события. Звук в фильмах часто создается в постпродакшене в той же или большей степени, чем записывается в процессе производства, и записанный звук представляет звуковые события, а не воспроизводит их (иллюзия присутствия) (Aline Remail). В биографических фильмах о музыкантах эта «иллюзия присутствия» становится центральным предметом: зритель ожидает правды исполнения, но получает художественно собранную правду. Здесь оказывается полезным и более общий принцип тесной связи звука и значения: они предлагают «прямое отображение» как особое преимущество, когда звук представляет данные, которые уже имеют звуковое значение — звук и представление тесно связаны (Winters, Cumming 11). Биографические фильмы о музыкантах работают с «данными», которые уже обладают культурным звучанием: песня сама по себе значима, и потому



Иллюстрация 2. Кадр из фильма «Биржан сал» режиссеры Досхан Жолжаксынов, Рымбек Альпиев, 2009 г.

любое инженерное решение (пространство, динамика, баланс) становится не просто техникой, а частью интерпретации.

Наконец, междисциплинарность подхода позволяет соединить киноанализ и слуховую конкретику. Изучение киномузыки находится на междисциплинарной «нейтральной территории» и что анализ выигрывает от сочетания изучения кино с музыковедческим вниманием к «специфическим звукам», которые определяют эмоциональный смысл (Edney). В данном исследовании роль «внимания к специфическим звукам» как раз выполняет Coquey-подход: он позволяет фиксировать те характеристики, которые зритель слышит, даже если не формулирует их словами.

Дополнительным принципом интерпретации служит тезис о селективности звука. «Меньше значит больше»: выборочный звук для привлечения внимания. Михаил Лебедев объясняет идею «эффекта коктейля»: слушатель может фильтровать звук и фокусировать внимание. Он утверждает, что использование меньшего количества тщательно подобранных звуков может сделать визуальные эффекты «выделяющимися» лучше, чем сочетание всего подряд (диегетического и недиегетического) (Lebedev). В исследуемых фильмах это проявляется особенно ясно в сценах массовых пространств: ярмарка, толпа, зал, костёр. Когда фонограмма перегружена, смысл музыкального действия размывается; когда звукорежиссура отбирает ключевые слои, сцена становится «читаемой» без потери жизненности.

Лебедев сообщает о отраслевом правиле Disney sound practice: если микширование кажется слишком громким, они сохраняют уровень голоса и понижают, удаляют другие элементы; он также отмечает, что если партитура занимает весь частотный диапазон, для четкости голоса «не остается места» (Lebedev). Этот принцип напрямую ложится на Coquey-параметр маскирования и помогает интерпретировать, почему в отдельных эпизодах выбор дела-

ется в пользу голоса, песни, а не в пользу подробного реалистичного шума среды. При этом оценка пространства и разборчивости неизбежно упирается в условия воспроизведения.

Отсюда становится понятным выбор методологии, ориентированной на слышимые параметры. Биографические фильмы о музыкантах оцениваются зрителями не только по повествованию, но и по звуковому восприятию: зрители ожидают услышать знакомый репертуар в привычной манере (тембр, баланс, пространство, динамика). Это именно та область, где метод Кори наиболее эффективен, поскольку он превращает прослушивание в структурированный инженерный анализ. Фреймворк Кори фокусируется на перцептивных характеристиках, которые соответствуют управляемым производственным параметрам — спектральному балансу, тембру (эквалайзер), динамике (сжатие и автоматизация), пространственному впечатлению и глубине (реверберация и задержка, соотношение прямой и реверберационной частот), слуховому образу (панорамирование/ширина/стабильность) и иерархии элементов, маскировка. Другими словами, он подходит потому, что позволяет описать, как создавался саундтрек и почему он создает аутентичность или стилизацию, не полагаясь только на абстрактную интерпретацию. Это также позволяет сравнивать: одни и те же критерии могут быть последовательно применены к «Дос-Мукасану» и «Биржану Салу», чтобы выявить различные стратегии звукорежиссуры (событийный реализм против поэтического воплощения; архивная «подпись» против традиционных тембровых/пространственных кодов). Здесь можно добавить важное наблюдение: именно такой «инженерный словарь» защищает исследование от произвольности — вместо общих слов о «красивом звуке» появляются проверяемые признаки (дистанция, разборчивость, плотность, ширина, характер пространства).

Результаты

Чтобы сделать сравнение двух фильмов прозрачным и воспроизводимым, анализ музыкально-доминантных сцен был сведён в таблицу критического слушания по Джейсону Кори. Таблица организует материал как протокол: для каждого эпизода фиксируются параметры звукорежиссуры (тембр, спектр, динамика, пространство, баланс и маскирование, а также пометки о «событийности» или медиированности). Такой формат, особенно удобен для биографических фильмов о музыкантах, потому что позволяет увидеть не только «что звучит», но и как именно выстроено узнавание: через архивную текстуру, через присутствие среды, через акценты на голосе или инструменте, через переходы к тишине и обратно.

Эмпирические результаты исследования представлены в виде протокольной таблицы критического слушания по Джейсону Кори, где для музыкально-доминантных сцен двух фильмов фиксируются параметры звукорежиссуры: тембр/спектральный баланс, динамика и поведение уровня, пространственное впечатление и воспринимаемая дистанция, баланс и маскирование между музыкальным слоем, речью и средой, а также краткие пометки о форматных и средовых признаках. На основе этой таблицы установлено, что в «Дос-Мукасан» регулярно чередуются два режима звучания — «звук события» и «звук продукта»: «звук события» проявляется в эпизодах с слышимым присутствием аудитории и среды (концертные фрагменты, автобус, костёр, уличное исполнение), тогда как «звук продукта» фиксируется в клип-монтажных и трековых сегментах, где фон минимализован и доминирует музыкальная дорожка. Также отмечены форматные переключения, связанные с медиированным звучанием и переходами к архивной записи или телевизионному формату, а в ряде сцен зафиксировано наложение реплик и голосов поверх музыки при сохранении слышимой

аудитории. Дополнительно выявлены динамические построения и резкие паузы, включая эпизод с переходом к тишине как структурному приёму, а также сцена, в которой публика временно становится ведущим источником вокала. В «Биржан сал» музыка преимущественно встроена в этнографические звуковые ландшафты (аул, юрта, степь, ярмарка), при этом ключевым устойчивым признаком выступает тембровая идентичность домбры и кобызы на фоне высокой плотности среды; для ряда эпизодов зафиксирован повышенный риск маскирования из-за параллельного звучания инструментов, речи и средовых шумов, что требует удержания разборчивости ведущего элемента. Отмечен переход от живого исполнения к медиированному звучанию, описанный в таблице как изменение статуса звука от «события» к «фиксации, записи». В целом табличный протокол позволил выделить повторяющиеся типы звуковых ситуаций в обоих фильмах: событийное исполнение со слышимой аудиторией и пространственностью; трековый и продуктовый режим с минимизацией фона; медиированное и архивное звучание как форматный слой; а также сцены высокой плотности, где исход фонограммы определяется балансом и маскированием.

В прикладном плане особенно продуктивна модель ожиданий как «звуковой задачи». Качество звука может быть оптимизировано, если четко сформулировать ожидания благодаря структурированному общению между музыкантами и звукорежиссерами. Их метод основан на предварительном обсуждении в фокус-группе и подсказках, которые побуждают участников сформулировать «звуковую задачу, используя критерии восприятия (например, разделение, наложение, реверберация, стереоизображение) и эталонные записи, после чего инженеры переводят эти ожидания в технические требования к настройке и обработке записи. Адаптированный к биографиям музыкантов, этот подход позволяет рассматривать узнаваемость аудитории как скрытую цель звучания:

Таблица №1. Таблица критического слушания по Джейсону Кори («Дос-Мукасан»)

Сцена	Контекст	Тембр/спектр	Динамика	Пространство	Баланс/маскирование	Пометки
DM1	Зал 2022 (склейки)	сценичн., ясный вокал/бэнд	лайв пики, аплодис.	зал+«воздух»	музыка > зал	единый goot tone между днями
DM2	Автобус	голоса ближе	естеств.	тесный салон	Голоса > шум	шум дороги как аутентичность
DM3	Костёр (хор)	плотный хор	нарастание	улица/ночь	хор доминир.	окружение в фоне
DM4	Монтаж→зал	мотив + шумы	постеп. build	комната→зал	Музыка + шум	не «клип»
DM5	«Кудаша»+драка	соло→ансамбль	рост→тишина	зал/«студия»→экшен	Музыка > fx	тишина как перезапуск
DM6	Рождение песни	слоение партий	build	процесс→«сцена»	Части→единое	аплодисм.=«продукт»
DM7	Архив	периодная текстура	ровно	Пространств. записи	Музыка=100%	след усиливает узнавание
DM8	Концерт+реплики	музыка читабельна	акценты аплод.	зал + голоса ближе	ducking	контроль маскирования
DM9	Сцена+наложение	домбра/бэнд+вокал	интенсивно	2 локации	Музыка > зал	развести амбиенты
DM10	Концерт→TV	TV плоский звук	возможн. компр.	зал→эфир	музыка главн.	сдвиг формата
DM11	Тур (клип)	чистый трек	ровно	простр. нет	музыка=100%	фон убран
DM12	Улица→ориг.	Улица→запись	плавный fade	Улица→запись	фокус голос/гит.	переход по шуму/полосе
DM13	Зал 2022 (сбой)	публика как вокал	всплеск	зал+толпа	публика>сцена	лайв-доказательс

зрители ожидают знакомый репертуар и индивидуальность исполнения, а звуко-режиссер должен соответствовать этим ожиданиям, сохраняя при этом ясность повествования. (Pras, Guastavino 8). По сути, таблица Джейсона Кори фиксирует, насколько фильм «решает» эту задачу в каждой сцене: удерживает ли узнавание, не теряя разборчивости, и сохраняет ли событийность, не превращая её в шум. Подробно описывая, как отражения формируют изображение и пространственное впечатление, а также как шум и отражения влияют на разборчивость речи и соотношение сигнал, шум, демонстрирует, что то, что слушатели воспринимают как «четкость», «расстояние» и «пространство», зависит не только от микширования, но и

от условий воспроизведения и стандартов (Toole). Поэтому таблица фиксирует перцептивные признаки, но выводы по ним следует читать как выводы о конструируемом опыте слушателя, а не только как о «физической» акустике.

В результате метод Кори подходит потому, что он показывает, как каждый биографический фильм о музыкантах обеспечивает узнаваемость и аутентичность благодаря контролируемым параметрам сочетания. «Дос-Мукасан» часто добивается узнаваемости с помощью архивных записей и переходов от события к продукту, в то время как «Биржан Сал» добивается узнаваемости благодаря точности тембра (домбра, кобыз), устойчивой интеграции в окружающую среду и пространственному

Таблица №2. Таблица критического слушания по Джейсону Кори («Биржан сал»)

Сцена	Контекст	Тембр/спектр	Динамика	Пространство	Баланс/ маскирование	Пометки
BS1	Прибытие в аул	муз. слой + смех	плотно	степь/аул	среда и музыка	world-building шумом
BS2	Кобыз+ домбра+ речь	нужна разборчивость	средне	соц. близость	риск «каши»	развести спектр/ уровни
BS3	Юрта (домбра)	чёткий голос/ домбра	нюансы	интерьер	исполн.> публика	Реакции = глубина
BS4	Мотивы + утро	мотив узнаваем	мягко	в/над средой	музыка+ фон	контроль дистанции
BS5	Кобыз + копыта	Конкуренция с транс.	ритм копыт	открыто/сухо	приоритет	путь vs настроение
BS6	Любовь + вода/ лошадь	муз. Маскируется SFX	волнами	близкая вода	выбрать приоритет	SFX (Special Effects) ярко/ мягко
BS7	Ярмарка	исполн. читаем	пульс толпы	плотно	исполн.> среда	удержание фокуса
BS8	Утрата	траурный тембр	сдержанно	отстран.	Музыка> среда	меньше шума = сильнее
BS9	Акапелла → запись	очень близкий голос	контраст	улица→ медиа	Голос> плач	Событие → фиксация

размещению в общественных местах. В обоих фильмах повествовательный смысл многократно усиливается благодаря инженерным решениям об иерархии (музыка, голоса, атмосфера), воспринимаемом расстоянии и пространстве, динамическом формировании и управлении маскировкой — именно те параметры, для описания и сравнения которых разработана система критического восприятия Кори.

Основные положения

1. Сформированы теоретико-методологические основания анализа звукорежиссуры в биографических фильмах о музыкантах в контексте культурной узнаваемости и событийности исполнения, что позволило рассматривать фонограмму как систему управляемых перцептивных параметров.

2. Сформирован корпус музыкально-доминантных сцен в фильмах «Дос-Мукасан» и «Биржан сал» и выполнена их классификация по режимам звучания, обеспечившая сопоставимость разнородных эпизодов по единым основаниям.

3. Адаптирован подход Джейсона Кори к критическому прослушиванию в виде протокола анализа кинозвука, включающего оценку темброво-спектрального баланса, динамики, пространственного впечатления и воспринимаемой дистанции, слухового образа, иерархии элементов и маскирования, а также роли шума и артефактов.

4. Проведен сравнительный анализ сцен по протоколу, в результате которого выявлены различающиеся стратегии звукорежиссуры: для «Дос-Мукасан» — регулярные переходы между «событийным» и «продуктовым» звучанием и использование медиированных, архивных форматов; для «Биржан сал» — доминирование этнографически плотной среды при сохранении тембровой идентичности традиционных инструментов и контроле маскирования.

Заключение

Подводя итог, представленное исследование демонстрирует значимость применения метода критического слушания

Джейсона Кори для анализа звукорежиссуры в биографических фильмах о музыкантах, где музыка выступает не только художественным материалом, но и критерием доверия и узнаваемости. На материале фильмов «Дос-Мукасан» и «Биржан сал» показано, что зрительская оценка таких картин формируется не столько через сюжетные факты, сколько через слышимые параметры — тембр, баланс, пространство, динамику и характер «событийности» исполнения. В этом жанре ожидание аудитории особенно высоко: зрители стремятся услышать не просто музыку, а привычную манеру звучания, связанную с любимыми артистами и культурной традицией. Поэтому звукорежиссура становится механизмом, который подтверждает или разрушает ощущение подлинности.

Фильм «Дос-Мукасан» убедительно демонстрирует стратегию узнаваемости через переключение режимов звучания: от «звука события» (концерт, автобус, костер, присутствие публики) к «звуку продукта» и медиированным формам (клип-монтажи, телевизионная запись, архивная фактура). Такая конструкция позволяет одновременно удерживать ощущение живого действия и фиксировать медийную биографию ансамбля, где запись и публичное выступление равноправно формируют образ. В «Биржан сал», напротив, узнаваемость строится преимущественно через культурно точные тембровые и пространственные коды: домбра/кобыз, акустика юрты, открытость степи, плотность ярмарки, слышимое присутствие слушателей. Здесь звукорежиссура работает на поддержание авторитета исполнения и его социальной силы внутри среды, а не на демонстрацию «записанного продукта». Тем самым два фильма репрезентируют разные модели: «Дос-Мукасан» — модель медийной биографии, «Биржан сал» — модель культурной памяти и традиции.

С позиции звукорежиссуры ключевой вывод связан с тем, что «хорошее звучание» в биографических фильмах о музыкантах не является универсальным

техническим стандартом. Напротив, оно определяется соответствием культурной задаче и ожиданиям аудитории. Это соотносится с тезисом о необходимости научиться «слышать культуру» и адаптировать технические приемы к музыкальным традициям: для «Биржан сал» решающими становятся традиционные тембровые коды и правдоподобные условия исполнения, а для «Дос-Мукасан» — периодные и жанровые коды звучания поп-группы, включая возможные архивные «подписи» (Pras & Guastavino). В практическом смысле это означает, что чрезмерная «стерильность» обработки может нарушить узнаваемость, тогда как аккуратно сохраненные следы среды, сцены, аудитории или технологии способны усиливать доверие.

Дополнительное объяснение дает представление о профессиональном идеале звукорежиссуры как прозрачности: звукорежиссеры не просто увеличивают громкость, а формируют звук в соответствии с жанровыми нормами, которые определяют, что воспринимается как «хороший звук». Прозрачность понимается как маскировка посредничества: воспроизводимый звук должен казаться верным источником, а присутствие инженера — ненавязчивым. Это напрямую связано с биографическими фильмами о музыкантах, где узнаваемый репертуар и самобытность исполнения являются центральным ожиданием (Slaten). В рамках данного исследования прозрачность проявляется как умение «не мешать музыке быть собой», но при этом удерживать разборчивость речи, управлять плотностью среды и выстраивать убедительное акустическое пространство.

Если обобщить, анализ показывает, что метод критического слушания Кори позволяет не только описывать звуковые решения, но и сопоставлять стратегии узнаваемости: в «Дос-Мукасан» она часто достигается через медийные и архивные маркеры и переключения «событие/продукт», а в «Биржан сал» — через темброво-пространственную культурную точ-

ность и устойчивую интеграцию в среду. Следовательно, дальнейшее развитие биографических фильмов о музыкантах в Казахстане во многом зависит от готовности звукорежиссеров и режиссеров осознанно работать с культурными кодами зву-

чания, точнее управлять балансом среды и исполнения и выстраивать прозрачную, но выразительную фонограмму, которая одновременно поддерживает повествование и оправдывает высокое ожидание узнавания (Pras & Guastavino; Slaten).

Вклад авторов:

Бакеева Мадина – сбор архивных материалов и опубликованных источников, беседа с звукорежиссерами Казахского национального университета искусств имени Күләш Байсейітовой и композиторами Казахстана, подготовка текста статьи, оформление списка источников.

Кенесбай Абылайхан – систематизация аналитического материала по фильмам «Дос-Мукасан» и «Биржан Сал», научная и литературная редакция текста, углубление содержания в части культурной точности звучания, подготовка аннотации.

Авторлардың қосқан үлесі:

Бакеева Мадина – мұрағаттық материалдар мен жарияланған дереккөздерді жинау, Күләш Байсейітова атындағы Қазақ ұлттық өнер университетінің дыбыс режиссерлерімен және Қазақстан композиторларымен сұхбат жүргізу, мақала мәтінін дайындау, дереккөздер тізімін рәсімдеу.

Кеңесбай Абылайхан – «Дос-Мұқасан» және «Біржан Сал» фильмдері бойынша талдау материалдарын жүйелеу, мәтінді ғылыми және әдеби редакциялау, дыбысталуудың мәдени дәлдігі тұрғысынан мазмұнды тереңдету, аңдатпаны дайындау.

Authors' contributions:

Madina Bakeyeva – collection of archival materials and published sources, interviews with sound engineers at the Kulyash Baiseitova Kazakh National University of Arts and with composers of Kazakhstan, drafting of the manuscript, and formatting of the reference list.

Abylaikhan Kenesbay – systematization of analytical material on the films “Dos-Mukasan” and “Birzhan Sal,” scientific and literary editing of the text, development of the content concerning the cultural accuracy of sound, and preparation of the abstract.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- Altman, Rick. "Films That Talk." *Silent Film Sound*, Columbia University Press, 2004, pp. 157–78.
- Campanini, Sonia. *Film Sound in Preservation and Presentation*. Universiteit van Amsterdam, 2014, p. 248.
- Corey, Jason. *Audio Production and Critical Listening: Technical Ear Training*. Focal Press, 2010, p. 175.
- Cumming, John, and Martin Potter. "Sounding Obsession: A Discussion on Sounds from a Garage Film." *Soundtrack, The*, vol. 10, no. 2, Aug. 2019, pp. 107–26, https://doi.org/10.1386/ts.10.2.107_1.
- Furduj, Boris. *Virtual Orchestration: A Film Composer's Creative Practice*. James Cook University, 2019, p. 315. DOI.org (Datacite), <https://doi.org/10.25903/5E30DEDA5DC5A>.
- Gemma, Louise Edney. *Sounding Girl(y), Girl(y) Sounds: Music and Girlhood in Contemporary French Cinema*. University of Exeter, 2018, p. 242.
- Lebedev, Mikhail. *Animation and Sound*. AKV St Joost, 2018, p. 31.
- Mikheeva, Yulia V. "Film Music and the Director's Aesthetics: Concerning the Methodology of Film Text Analysis." *Problemy Muzykal'noi Nauki / Music Scholarship*, no. 2, 2024, pp. 200–10, <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.200-210>.
- Pras, A, and C. Guastavino. "Improving the Sound Quality of Recordings Through Communication between Musicians and Sound Engineers." *International Computer Music Conference Proceedings* [Montreal, Canada], 2009, pp. 529–32.
- Pras, Amandine, and Catherine Guastavino. "The Role of Music Producers and Sound Engineers in the Current Recording Context, as Perceived by Young Professionals." *Musicae Scientiae*, vol. 15, no. 1, Mar. 2011, pp. 73–95, <https://doi.org/10.1177/1029864910393407>.
- Remael, Aline. "For the Use of Sound. Film Sound Analysis for Audio-Description: Some Key Issues." *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, no. 4, 2012, pp. 255–76, <http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2012.4.11>.
- Slaten, Whitney. *Doing Sound: An Ethnography of Fidelity, Temporality and Labor Among Live Sound Engineers*. Columbia University, 2018, p. 275.
- Tobin, Vera. "Viewpoint, Misdirection, and Sound Design in Film: The Conversation." *Journal of Pragmatics*, vol. 122, Dec. 2017, pp. 24–34, <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2017.06.003>.

Toole, Floyd E. *Sound Reproduction: The Acoustics and Psychoacoustics of Loudspeakers and Rooms*. 3rd ed., Routledge, 2017, p. 514, <https://doi.org/10.4324/9781315686424>.

Wierzbicki, James Eugene. *Film Music: A History*. Routledge, 2009, p. 312.

Winters, Michael R., and Julie E. Cumming. "Sonification of Symbolic Music in the Elvis Project." *Proceedings of the 20th International Conference on Auditory Display* [New York, USA], 2014, p. 8.

References

Altman, Rick. "Films That Talk." *Silent Film Sound*, Columbia University Press, 2004, pp. 157–78.

Campanini, Sonia. *Film Sound in Preservation and Presentation*. Universiteit van Amsterdam, 2014, p. 248.

Corey, Jason. *Audio Production and Critical Listening: Technical Ear Training*. Focal Press, 2010, p. 175.

Cumming, John, and Martin Potter. "Sounding Obsession: A Discussion on Sounds from a Garage Film." *Soundtrack, The*, vol. 10, no. 2, Aug. 2019, pp. 107–26, https://doi.org/10.1386/ts.10.2.107_1.

Furduj, Boris. *Virtual Orchestration: A Film Composer's Creative Practice*. James Cook University, 2019, p. 315. DOI.org (Datacite), <https://doi.org/10.25903/5E30DEDA5DC5A>.

Gemma, Louise Edney. *Sounding Girl(y), Girl(y) Sounds: Music and Girlhood in Contemporary French Cinema*. University of Exeter, 2018, p. 242.

Lebedev, Mikhail. *Animation and Sound*. AKV St Joost, 2018, p. 31.

Mikheeva, Yulia V. "Film Music and the Director's Aesthetics: Concerning the Methodology of Film Text Analysis." *Problemy Muzykal'noi Nauki / Music Scholarship*, no. 2, 2024, pp. 200–10, <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.200-210>.

Pras, A, and C. Guastavino. "Improving the Sound Quality of Recordings Through Communication between Musicians and Sound Engineers." *International Computer Music Conference Proceedings* [Montreal, Canada], 2009, pp. 529–32.

Pras, Amandine, and Catherine Guastavino. "The Role of Music Producers and Sound Engineers in the Current Recording Context, as Perceived by Young Professionals." *Musicae Scientiae*, vol. 15, no. 1, Mar. 2011, pp. 73–95, <https://doi.org/10.1177/1029864910393407>.

Remael, Aline. "For the Use of Sound. Film Sound Analysis for Audio-Description: Some Key Issues." *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, no. 4, 2012, pp. 255–76, <http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2012.4.11>.

Slaten, Whitney. *Doing Sound: An Ethnography of Fidelity, Temporality and Labor Among Live Sound Engineers*. Columbia University, 2018, p. 275.

Tobin, Vera. "Viewpoint, Misdirection, and Sound Design in Film: The Conversation." *Journal of Pragmatics*, vol. 122, Dec. 2017, pp. 24–34, <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2017.06.003>.

Toole, Floyd E. *Sound Reproduction: The Acoustics and Psychoacoustics of Loudspeakers and Rooms*. 3rd ed., Routledge, 2017, p. 514, <https://doi.org/10.4324/9781315686424>.

Wierzbicki, James Eugene. *Film Music: A History*. Routledge, 2009, p. 312.

Winters, Michael R., and Julie E. Cumming. "Sonification of Symbolic Music in the Elvis Project." *Proceedings of the 20th International Conference on Auditory Display* [New York, USA], 2014, p. 8.

Бакеева Мадина, Кенесбай Абылайхан

Темірбек Жүргенов атындағы Қазақ ұлттық өнер академиясы (Алматы, Қазақстан)

МУЗЫКАНТТАР ТУРАЛЫ ӨМІРБАЯНДЫҚ ФИЛЬМДЕРДЕГІ ДЫБЫСТАЛУДЫҢ МӘДЕНИ ДӘЛДІГІ: «ДОС-МУҚАСАН» ЖӘНЕ «БІРЖАН САЛ»

Аңдатпа. Мақала Қазақстандағы музыканттар туралы өмірбаяндық фильмдердегі дыбыс режиссурасын «Дос-Мұқасан» және «Біржан сал» көркем фильмдері негізінде талдауға арналған. Зерттеудің өзектілігі музыкалық өмірбаяндарды зерттеуде кинодыбысты инженерлік тұрғыдан талдауға бағытталған әдістердің жеткіліксіз деңгейде дамуымен айқындалады: бұл жерде дыбыстың танымдылығы мен драматургиялық айқындық талаптарына сәйкес келу мәселесі қарама-қайшы болып келеді. Зерттеу экран өнеріндегі дыбыстың мағыналық рөлі мен оны талдау үлгілеріне арналған. Зерттеудің мақсаты – «тікелей/жанды қатысу» әсерін беретін және музыкалық материалды тануды қамтамасыз ететін дыбыс режиссура параметрлерін анықтау. Әдіснама профессор Джейсон Коридің критикалық тыңдау тәсіліне негізделеді: тембрді, спектрді, динамиканы, кеңістік әсерін, есту бейнесін, иерархия мен маскировку бағалаудың құрылымдалған протоколы қолданылып, көріністер бойынша бақылауларды салыстыру үшін параметрлер кестесі қолданылады. Нәтижелер кесте түрінде берілді: «Дос-Мұқасан» фильмінде «оқиға дыбысы» мен «өнім дыбысы» арасындағы жиі ауысулар тіркелсе, «Біржан сал» картинасында музыка этнографиялық дыбыстық ландшафттарға тұрақты енгізіліп, «орта тығыздығы жоғары жағдайда» домбыра мен қобыздың тембрлік сәйкестігі басым екені анықталды. Зерттеу дыбыс режиссурасының музыкалық өмірбаянның мәдени түпнұсқалығын және мағыналық ұйымдасуын қалыптастыратын дербес құрал екенін көрсетеді. Жұмыстың практикалық маңыздылығы – кино өнеріне қолдануға болатын, қазақстандық музыкалық өмірбаяндық фильмдерді салыстырмалы зерттеулерде тиімді пайдалануға мүмкіндік беретін сыни тыңдау әдісіне негізделген дыбыс режиссурасын талдауға арналған хаттама моделін әзірлеуде жатыр.

Түйінді сөздер: дыбыс режиссурасы, кинодыбыс, критикалық тыңдау, музыканттар туралы өмірбаяндық фильмдер, қазақ киносы.

Дәйексөз үшін: Мадина, Бакеева және Кеңесбай Абылайхан. «Музыканттар туралы өмірбаяндық фильмдердегі дыбысталудың мәдени дәлдігі: «Дос-Мұқасан» және «Біржан сал»». *Central Asian Journal of Art Studies*, т.11, №2, 2026, 91–110 б., DOI: 10.47940/cajas.v11i2.1186

Алғыс: «Central Asian Journal of Art Studies» журналының редакциясына, сондай-ақ анонимді рецензенттерге шексіз алғысымызды білдіреміз.

Авторлар қолжазбаның соңғы нұсқасын оқып, мақұлдады және мүдделер қайшылығы жоқ екендігін мәлімдейді

Bakeyeva Madina, Kenesbay Abylaikhan

Temirbek Zhurgenov Kazakh National Academy of Arts (Almaty, Kazakhstan)

CULTURAL ACCURACY OF SOUND IN BIOGRAPHICAL FILMS ABOUT MUSICIANS: DOS-MUKASAN AND BIRZHAN SAL

Abstract. This article analyzes sound design in Kazakhstani biographical films about musicians, using the feature films “Dos-Mukasan” and “Birzhan Sal” as case studies. The relevance of the study is defined by an academic problem: engineering-oriented methods for analyzing film sound remain insufficiently developed in research on musical biographies, where expectations of sonic recognizability often come into tension with demands for dramaturgical clarity. The study draws on approaches in film and sound studies that treat the phonogram as a meaning-forming complex and further develops applied models of critical listening in the context of screen arts. *The aim* is to identify sound-design parameters that produce an effect of “live presence” and ensure the recognizability of musical material. *The methodology* is based on Jason Corey’s critical listening approach as a structured protocol for evaluating timbre, spectrum, dynamics, spatial impression, auditory image, hierarchy, and masking; a parameter table is used to ensure the comparability of scene-based observations. *The results* are presented in tabular form: “Dos-Mukasan” shows frequent transitions between “event sound” and “product sound,” whereas “Birzhan Sal” demonstrates the stable embedding of music in ethnographic soundscapes and prioritizes the timbral identity of the dombra and kobyz within a dense sonic environment. The study demonstrates that sound design functions as an independent instrument of cultural authenticity and semantic organization in musical biography. The practical significance lies in developing a protocol-based model of sound-design analysis grounded in critical listening, applicable to comparative studies of Kazakhstani musical biographical cinema.

Keywords: sound design, film sound, critical listening, biographical films about musicians, Kazakh cinema.

Cite: Bakeyeva, Madina, and Kenesbay Abylaikhan. “Cultural accuracy of sound in biographical films about musicians: Dos-Mukasan and Birzhan Sal.” *Central Asian Journal of Art Studies*, vol. 11, no. 2, 2026, pp. 91–110, DOI: 10.47940/cajas.v11i2.1186

Acknowledgements: The authors express their sincere gratitude to the editorial board of Central Asian Journal of Art Studies and to the anonymous reviewers.

The authors have read and approved the final version of the manuscript and declare no conflicts of interest.

Авторлар туралы мәлімет:**Сведения об авторах:****Information about the authors:**

**Бакеева Мадина
Қайратжановна** — PhD
докторы, Темірбек Жүргенов
атындағы Қазақ ұлттық өнер
академиясының аға оқытушысы,
«Кино және ТВ» факультетінің
деканы
(Алматы, Қазақстан)

**Бакеева Мадина
Қайратжановна** — доктор
PhD, старший преподаватель,
декан факультета «Кино и
ТВ» Казахская национальной
академии искусств имени
Темирбека Жургенова
(Алматы, Казахстан)

Bakeyeva Madina — PhD,
Senior Lecturer and Dean of
the Faculty of Cinema and TV
at the Temirbek Zhurgenov
Kazakh National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0009-0008-6011-3775
E-mail: bakeyevamadina@gmail.com

**Кенесбай Абылайхан
Қайратұлы** — 2-курс
магистранты, 7M02182-Аудио
өндіріс БББ, Темірбек Жүргенов
атындағы Қазақ ұлттық өнер
академиясы
(Алматы, Қазақстан)

**Кенесбай Абылайхан
Қайратұлы** — магистрант 2-го
курса ОП 7M02182 — Аудио
производство
Казахской национальной
академии искусств имени
Темирбека Жургенова
(Алматы, Казахстан)

Kenesbay Abylaikhan — 2nd-year
master's student in the 7M02182
Audio Production program at
the Temirbek Zhurgenov Kazakh
National Academy of Arts
(Almaty, Kazakhstan)

ORCID ID: 0009-0000-9829-7436
E-mail: kenesbai0808@gmail.com