

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»  
Факультет гуманітарних наук  
Кафедра культурології

## **Кваліфікаційна робота**

(кваліфікація: магістр зі спеціальності 8.02010101 Культурологія)

на тему:

### **«Вплив звукового континууму на конструювання кінематографічного повідомлення»**

Виконала: студентка 2-го року навчання,  
спеціальності 8.02010101 Культурологія  
**Єрмак О. В.**

Керівник: **Брюховецька О. В.**  
Кандидат філос. наук

Рецензент: **Чміль Г. П.**

Кваліфікаційна робота захищена

з оцінкою «\_\_\_\_\_»

Секретар ДЕК \_\_\_\_\_

«\_\_\_\_\_» \_\_\_\_\_ 2015 р.

Київ – 2015

## **ЗМІСТ**

<b>ВСТУП .....</b>	<b>3</b>
<b>Розділ I: ТРАДИЦІЯ АУДІОВІЗУАЛЬНОГО АНАЛІЗУ .....</b>	<b>9</b>
1.1. Аудіальна складова фільму в дослідженнях теоретиків кіно. ....	9
1.2. Аудіовізуальний аналіз .....	30
<b>Розділ II: ВІД ПІДПОРЯДКУВАННЯ ЗВУКОВОГО КОНТИНУУМУ ВІЗУАЛЬНОМУ ДО ЙОГО АВТОНОМІЗАЦІЇ .....</b>	<b>42</b>
2.1. «День починається» Марселя Карне (1939) .....	42
2.2. «Мовчання» Інгмара Бергмана (1963).....	49
2.3. «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова (1965) .....	53
2.4. «Прощавай мовлення» Жан-Люка Годара (2014).....	61
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>68</b>
<b>ЛІТЕРАТУРА .....</b>	<b>72</b>
<b>ДОДАТКИ .....</b>	<b>78</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Вивчення ролі та місця звуку в кінематографічному медіумі тісно пов'язане з дослідженням проблеми – чим є кіно сьогодні та якими завданнями воно керується. Явище кінематографу, його монструозні метаморфози присутні у буденному житті ледве не кожної людини. Ми ходимо в кіно, дивимось телевизор, проглядаємо відео в Ютубі, сприймаємо сотні рекламних роликів, які вже давно вийшли за межі домашніх екранів і тепер виплескуються на нас на вулицях міст. Навіть ми самі періодично знімаємо відео на смартфони і фотоапарати. Кіно стало невід'ємною складовою нашого життя. І не зважаючи на постійні закиди деяких режисерів та кінокритиків, що кіно вже померло, воно досі грає одну з головних ролей в аудіовізуальній культурі сучасності.

Тотальність рухомих візуальних образів, неминучість зустрічі з екраном, проблематика видимого турбують дослідників з початку візуального повороту середини 80-х, який зумовив вихід проблем лінгвістичного поля на другий план, лишивши по собі мовні методики, які ми досі використовуємо для вивчення візуального. Роль акустичного у формуванні візуального медіуму та його апріорна другорядність викликали запитання не у одного покоління науковців та митців. Наприклад, один із основоположників абстракціонізму Кандинський неодноразово писав про те, що новий тип мислення спровоковано музикою, її способом організації. Можливість музики бути джерелом формування образності лежить в основі поняття синестезії, про яке говорили художники, письменники, композитори та багато досліджували культурологічні студії.

У кінематографічному медіумі феномен аудіального постійно спричиняв бурхливі суперечки режисерів та кінознавців. Властивість звуку зчіплювати зображення у реалістичну гармонійну цілісність зумовила

сплеск ідеологічних зловживань. Прихід звукового кіно призвів до переосмислення суті кіномистецтва та вимагав винаходу нових механізмів для реалізації своїх можливостей. Сьогодні аудіальний аспект кіно виходить на новий рівень осмислення, залучаючи дедалі більше кінотеоретиків, філософів, культурологів до вивчення його фактурності, функцій та перцептивних особливостей.

**Історіографія проблеми.** За період існування кіно складові звуку змінювали функції та розширювали свій вплив на екранне мистецтво. Проте з приходом нових практик формування художнього образу виникла потреба в якісно іншій термінології та її артикуляції у власне кінематографічному полі. Проблему застосування кінозвуку першими порушили такі видатні режисери та актори, як Луї Деллюк, Сергій Ейзенштейн, Рене Клер, Зігфрід Кракауер, Всеволод Пудовкін, Чальз Чаплін, Кінг Відор. Згодом ініціативу підхопили кінокритики Лотте Ейснер, Бела Балаш, Роман Якобсон, Андре Базен, означивши проблемне коло питань. Наприкінці 40-х років з'являються окремі дослідження про аудіальну складову кіно. Найвпливовішим серед дослідників був П'єр Шіффер, який видав першу збірку статей про кінозвук. У другій половині XX століття на авансцену акустичних досліджень виходять дві школи – французька (Клод Бебле, Крістіан Метц, Мішель Шіон, Жан-Марі Штрауб і Даніель Уйє) та американська (Рік Альтмен, Джон Белтон, Елізабет Вейс, Клаудія Горбман, Кетрін Калінак). Вагомий внесок у розуміння естетики кіномузики внесла Зоф'я Лісса. Можна виокремити також невелику радянську традицію досліджень звукового компонента кіно. Її представниками є Юрій Закревський, Юрій Лотман, Михайло Ямпольський, Роман Казарян. Серед українських дослідників звуку в кіно можна назвати лише кінознавця Оксану Бут. Зауважимо, що з часом кінозвуком почали цікавитись і філософи, наприклад Жиль Дельоз у своїй праці про кіно присвятив окремий розділ цьому питанню. Спектр проблем, що порушують наведені автори, зводиться до наступних: феноменологія звуку, структурний аналіз, семі-

отичний аналіз, герменевтичні дослідження, механіка конструювання сенсів та ідеологічний вплив, звук в аудіовізуальних зв'язках, фізичні якості та технології застосування, історіографія звуку в кіно.

Основу нашої теоретичної бази складають праці М. Шіона «Аудіобачення. Звук на Екрані» (2005), «Голос у кіно» (1997), «Кіно – звукове мистецтво» (2009); Е. Бранігена «Звук і епістологія у фільмі» (1989), Л. Броуді «Теорія фільму і критика» (1992); Е. Вейс і Д. Белтона «Кінозвук: теорія і практика» (1985); З. Кракауера «Природа фільму» (1974); Б. Баґлаша «Кіно. Становлення і сутність нового мистецтва» (1968); С. Ейзенштейна «Вибрані твори» (1994); А. Базена «Що таке кіно» (1972); З. Лісси «Естетика кіномузики» (1970); Ж. Дельоза «Кіно» (2004); Р. Беллупра «Аналізи фільмів» (2000); статті Р. Альтмена «Чотири з половиною кінохиб» (1992); статті Ямпольського «Міфологія лунаючого світу та кінематограф» (1992); дисертаційна робота О. Бут «Звук як компонент образної структури фільму» (2007).

Часові межі нашого дослідження охоплюють період від появи кіно (1895) до сьогодні. За межі нашої роботи виходять питання фізичної і технічної специфіки звуку в кіно, дослідження звукорежисерів та опис функціонування окремих складових звуку.

**Метод.** Наша робота вивчає питання теоретичного та емпіричного характеру, використовуючи наукові розробки попередніх дослідників цієї теми. В першу чергу нам необхідно визначитися, як саме ми будемо розуміти поняття кінозвуку. Для цього ми звернемося до роботи «Кіно» Жюльєн Дельоза. Філософ пропонує розуміти аудіальну сферу кіно як континуум і детально пояснює, яким чином він функціонує:

«...існує не просто звукова доріжка, але принаймні, три групи таких: для мовлення, для шумів і для музики. Можливо, варто також виокремлювати більшу кількість звукових компонентів: шуми (що ізолюють об'єкт та одне одного), звуки (які відмічають стосунки і які самі знаходяться у стосунках), фонації (що виробляють кадрування цих стосунків, які можуть бути

криками, але також оригінальними “жаргонами”)... Очевидно, що ці різноманітні елементи можуть вступати у суперництво, боротися один з одним, поповнювати, накладатися і трансформувати один одного [...] Усе це, гадаю, змушує припустити, що вже існує один-єдиний **звуковий континуум**, елементи якого віддаляються один одного лише в залежності від можливого референта чи означеного, але жодним чином не “означника”. Голос невід’ємний від шумів, від звуків, які часом роблять його нечутним [...] і по ходу того, як вони між собою суперечать, один на іншого накладаються, один одного перекривають, вони окреслюють у візуальному просторі маршрут, повний перешкод і їх неможливо почути без того, щоби ще й не побачити, – їх, як таких, незалежно від джерел, а у той самий час, вони зумовлюють прочитання образу, що нагадує розподілення [...] Диференціація аспектів у рамках звукового континууму є не їхнім віддаленням, а комунікацією, циркуляцією, яка безупинно відновлює цей континуум»<sup>1</sup>.

На основі досліджень звуку і зображення в кіно, зокрема запропонованих Мішелем Шіоном та Раймондом Беллуром, ми розробили власний спосіб аналізу звукового континууму фільму, який буде реалізований в даній роботі. У нашому аналізі ми спершу проведемо стислий опис художнього вирішення фільму та його синопсис; потім відповімо на запитання «що я чую?», «що я бачу?» у контексті трьох режимів прослуховування, пропонованих Мішелем Шіоном (звичайний, семантичний, усічений); далі застосуємо метод «маскування», який дає змогу сприйняти звуковий континуум без впливу зображення на нього; опісля того скористаємося методом аналі-

---

<sup>1</sup> Делёз Ж. Кино1 Образ-движение Кино2 Образ-время. – М.: Ад Маргинем, 2004. – С. 559.

зу план за планом запропонованим Беллуром; і зрештою, викладемо культурологічні інтерпретації.

Використовуючи поняття звукового континууму, як це пропонує Дельоз, ми визначаємо межі того, що входить у наше розуміння звуку в кіно. Оскільки нас цікавить не окремо звук, а в першу чергу його взаємозалежність із візуальною стороною кіно, ми будемо досліджувати вплив звукового континууму на конструювання кінематографічного повідомлення. Ми визнаємо штучність продукту кіно, а тому прагнемо прослідкувати, яким чином звуковий континуум конструює смислове повідомлення і у якому вигляді воно презентується реципієнтам. Щоб уникнути надлишкових філософських та культурологічних відступів, ми спробуємо бути максимально дотичні до кіноматеріалу, а тому прослідкуємо формування сенсів через емпіричний аудіовізуальний аналіз конкретних фільмів. Отже, **Об'єктом** дослідження є звук в кіно на прикладі чотирьох художніх фільмів «День починається» М. Карне, «Мовчання» І. Бергмана, «Тіні забутих предків» С. Параджанова, «Прощавай мовлення» Ж.-Л. Годара. **Предметом** дипломної роботи є звуковий континуум у його співвідношенні з візуальною складовою кінематографічного повідомлення.

**Мета** кваліфікаційної роботи – показати на прикладі аудіовізуального аналізу конкретних фільмів внесок звукового континууму в процес конструювання кінематографічного повідомлення.

У ході дослідження заданої теми ми визначаємо наступні **завдання**:

1. Проаналізувати історіографію досліджень аудіального в роботах теоретиків кіно.
2. З'ясувати, у чому полягає методика аудіовізуального аналізу, з яких кроків він складається та які завдання ставить перед собою.
3. Простежити основні принципи класичної традиції використання звукового континууму в художньому кіно.
4. Показати чим функціонування звукового континууму в авторському кіно 1960-х відрізняється від класичної традиції

5. Дослідити інноваційні підходи до застосування паузи, тиші, шумів, автентичної музики та шумів іншої культури як спосіб відходу від вокоцентризму класичного наративного фільму.
6. Передати гетерогенність звукового континууму сучасного кіно та експериментальний потенціал нових технологій.

**Наукова новизна.** Уперше в українському науковому полі проведено комплексний теоретичний аналіз американської та французької наукових шкіл, які досліджують питання звуку в кіно, на основі яких здійснено авторський синтез та проведено апробацію методології аналізу звукового континууму.

**Структура роботи.** Робота складається з двох розділів, п'яти підрозділів, вступу, висновків, бібліографії та візуальних додатків.



## Розділ І: ТРАДИЦІЯ АУДІВІЗУАЛЬНОГО АНАЛІЗУ

### 1.1. Аудіальна складова фільму в дослідженнях теоретиків кіно

Традиційно у наукових дослідженнях про кінематограф зображення постає пріоритетом для аналізу, а звук лишається поза увагою або вивчається як додатковий, прикрашальний елемент. Теоретичні спроби виявити характеристики кінематографічного медіуму легітимізували певні предмети, процедури та ефекти як кінематографічні. Залежно від точки зору, подібна вибірка визначалась через фізичні терміни (проекування зображень зі швидкістю двадцяти чотирьох кадрів), художні засоби (ритм, монтаж, кут зору камери), структурні складові (сюжет, поділ на частини), історичні домовленості (визначення жанру) та багато інших факторів, проте лише у маргінальних роботах досліджували аудіальну складову як засадничу для формування кінематографічного повідомлення. Ситуація, насамперед, зумовлена вибором перших теоретиків кіно, які вбачали у новому мистецтві лише фотогенію, як похідне від фотографії.

Луї Деллюк ще в 1924 році пояснив термін «фотогенія» як можливість захопити у зображенні мінливість життя<sup>2</sup>. Авторитетні першопрохідці у теорії кіно Зігфрід Кракауер, Лотте Ейснер, Бела Балаш, Рене Клер та Сергій Ейзенштейн також сприймали сутність нового мистецтва у рухомому зображенні.

Ервін Панофскі, історик мистецтва, який об'єднав традицію Аргейма і Кракауера, написав одну із найвпливовіших праць з цієї теми «Стиль та медіум у художніх фільмах» (1934). Згідно з Панофскі, мистецтво вимагає «унікального і конкретного» вираження можливостей власного медіуму. Особливості кінематографічного медіуму в його «динамізації простору» і «опросторовленні часу», обидва з яких стосуються візу-

---

<sup>2</sup> Деллюк Л. Фотогенія, кино. – М.: Новые веки, 1924. – С. 19.

альної частини<sup>3</sup>. Панофскі вважав, що звук, артикульований чи ні, не здатний передати більше, аніж виражено у той самий час візуальним рухом. Звук сприймався другорядним, оскільки він з'явився опісля розвитку мистецтва німого кіно, яке здебільшого позиціонувалося як повноцінне, завершене, а, відповідно, усі прийдешні складові можуть лише несуттєво доповнювати попередні надбання.

Окрім питання значення та місця звуку в кінематографічному медіумі, існує історіографічний конфлікт: з якого часу можна говорити про появу звуку в кіно, якщо навіть у «Прибутті потягу» братів Люм'єр реципієнт співіснує з явищем аудіального, адже рух потягу в реальних умовах передбачає звуковий супровід. Також існувала постійна практика таперів та коментаторів візуального ряду, які ніколи не лишали кінозал у тиші. З'являється потреба у роз'ясненні терміну «звук». Кінотеоретик Мішель Шіон вважає, що розуміння поняття звуку залежить від того, що саме ми піддаємо аналізу: *те*, що звучить, чи *суб'єкт*, який звучить<sup>4</sup>. Така постановка питання докорінно змінює погляд на перші десятиліття існування кіно. Якщо ми розглядаємо під поняттям звуку суб'єкт, який звучить, – тоді перший етап кінематографу був не німим, як прийнято вважати, а глухим, оскільки зображення постійно презентувало об'єкти, які мали акустичні якості, візуально *промовляли*. У такому кіно замість звуку глядачам надавали візуальний образ: зображення дзвону передбачало його звук. Наприклад, у Ейзенштейна в «Страйку» (1925) повстання ритмізувалося періодичним повтором близького плану блимаючої сирени. Глядач розумів, що сирена продовжує лунати протягом певного часу, що робітники весь час чують її<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Braudy L., Mast G., Cohen M. Film theory and criticism: introductory readings. – NY: Oxford press, 1992. – С. 235.

<sup>4</sup> Chion M. Audio-Vision – Sound on Screen. – NY: Columbia University Press, 1994. – P. 4.

<sup>5</sup> Chion M. Film, a sound art. – NY: Columbia University Press, 2009. – P. 5.

Більшість теоретиків кіно вважають вихід у 1927 році на екрани фільму «Співак джазу» початком ери звукового кіно, тобто такого, яке здатне передати звук самостійними акустичними засобами, відокремленими від візуального ряду. Рік Альтмен у статті «Чотири з половиною кінохиби» навів архівні дані про існування великої кількості компаній «з-людськими-голосами-за-екраном» («Х'юманово», «Актолог», «Х'юманофон», «Х'юманоскоп», «Природний голос розмовних фільмів» та ін.), які продавали синхронізований звук для фільмів ще у 1910-х роках, далеко до появи перших, так званих звукових фільмів<sup>6</sup>. Тому, позиція більшості теоретиків, що «звукове» кіно прийшло пізніше за «німе» – потребує уточнень.

Оскільки розвиток технологій використання звуку потребував значних коштів, цим зайнялися фінансово спроможні американські компанії. Так розпочався період, відомий як «talkies». Він характеризувався надмірним використанням діалогів, що перетворювало фільм на суцільну літературну ілюстрацію. Рік Альтмен зауважував, що розвиток феномену «talkies» не був результатом еволюції кіномови. Розмовні стрічки навчилися говорити не завдяки спогляданню німого кіно, а завдяки слуханню звукових медій, які були популярними у 1920-х роках<sup>7</sup>. Тобто, не саме кіно породило нову віху звуку на екрані, а розвиток систем оповіщення, які розвинулися з метою допомоги воєнним під час війни, сприяли появі аудіального кіно. Такий підхід дає змогу аналізувати звук як нав'язаний ЗМІ продукт, що суперечить попередній традиції кіномови. Глядацький загаль прагнув відчутися новітні технології, тоді як більшість режисерів та акторів чинили спротив упровадженню звуку в фільмах, який, на їхню думку, заважав сприймати цілісність кінематографічного образу. Відомі діячі «німого» кіно – Чарльз Чаплін, Кінг Відор, Рене Клер, Всеволод Пудовкін, Сергій Ейзенштейн та багато інших знаходили численні аргументи проти впровадження звуку.

---

<sup>6</sup> Altman R. Introduction: Four and a Half Film Fallacies / In Rick Altman / Ed, Sound Theory, Sound Practice. – NY; London: Routledge, 1992. – P. 37.

<sup>7</sup> Chion M. Film, a sound art. – NY: Columbia University Press, 2009. – P. 33.

Популярним було переконання, що звук, і насамперед слово, порушить загальну зрозумілість, інтернаціональність «Великого Німого». Режисер Г. Александров оголосив звукове кіно «пошлятиною, якій треба перешкодити потрапити на екран»<sup>8</sup>. Поширення набула фраза з журналу «Кіно»: «Ніхто не вимагає слів від балету – балет перетворився б у свою протилежність. Чи не стане те ж саме з кіно, яке розпочне розмовляти? Діалог, якщо ввести його в кіно, звучатиме дуже неправдоподібно»<sup>9</sup>. Лотте Ейснер вважала, що використання звуку псує поетичність зображення, повертаючи його до надмірної реалістичності. Наприклад, сцена з гірським пейзажем неодмінно зруйнується через гидке бекання кіз<sup>10</sup>.

Суперечки щодо місця звуку призвели до наступного теоретичного питання – що розуміти під поняттям «кіномистецтво». Чи зумовив прихід звуку його еволюцію, чи породив інший вид мистецтва, призвівши до смерті попереднього. Роман Якобсон у статті про кінець кіно (1933) переконував не порівнювати перші звукові фільми з останніми німими, аргументуючи це тим, що звукове кіно лише починає шукати свої форми, тоді як німе – керується роками напрацьованою візуальною традицією. На думку Р. Якобсона, закріплені канони художніх засобів німого кіно і призвели до його кінця, зумовивши потребу нового зламу<sup>11</sup>. Бела Балаш розумів звукове кіно не як наступний етап розвитку німого, а як щось надзвичайно споріднене, та все ж нове мистецтво<sup>12</sup>. Такі режисери як Ейзенштейн, Пудовкін та Александров вбачали основу кіномистецтва в монтажі, тому введення звуку як зв'язного елементу руйнувало його, оскільки слово заважало створенню цілісності твору, яке у кіно народжується

---

<sup>8</sup> Рибак-Акимов В. Зображення, слово і звук у художньому фільмі. – К.: Мистецтво, 1967. – С. 61.

<sup>9</sup> Там само. – С. 14.

<sup>10</sup> Ейснер Л. Демонический экран. – М.: Постмодерн технолоджи, 2010. – С. 167.

<sup>11</sup> Якобсон Р. Конец кино? / Сб. статей «Строение фильма». – М.: Радуга, 1985. – С. 27.

<sup>12</sup> Балаш Б. Дух фильма. – М.: Художественная литература, 1935. – С. 11.

тільки з монтажного зіставлення окремих сцен<sup>13</sup>. Ейзенштейн передбачав, що використання звуку піде шляхом найменшого спротиву і кіно буде використано для передачі «сфотографованих» вистав театального ладу<sup>14</sup>, що і підтвердив період «talkies». Рене Клер також прогнозував небезпеку, яка нависла над кіно через надмірне використання діалогів: «Це відродження мовних штампів, повернення до рабської залежності від слова [...] ось небезпека, до якої може призвести чудовий, сам по собі винахід, але який може стати згубним за своїми наслідками»<sup>15</sup>.

Узагальнити процес осмислення звуку в кінці 1920-х на початку 1930-х років допоможе думка Андре Базена, який у своїй статті «Еволюція кіномови» тлумачив тенденцію, що панувала у часи зародження звуку: «Якщо суть кіномистецтва полягає у тому, що здатні додати до зображувальної реальності пластика і монтаж, то німе кіно – завершене мистецтво. Звук може виступати лише у підпорядкованій або другорядній ролі, як контрапункт до зорового ряду»<sup>16</sup>. Базен навів приклади, коли у фільмах таких режисерів, як Е. Штрогейм, Ф. В. Мурнау та Ф. Р. Флаєрти, монтаж фактично не грає особливої ролі. Відповідно, якщо значення плану у кіно визначати не тим, що він *додає* до реальності, а тим, що він, насамперед, *розкриває* в ній, тоді відсутність звуку стає каліцтвом: від реальності відтинають один з її елементів»<sup>17</sup>. Якщо відмовитись вважати монтаж і пластичну композицію кадру суттю кіномови, то поява звуку перестав бути естетичною лінією розколу, вона лише принесла загибель певному напрямку кіно.

Теоретики кіно прагнули підпорядкувати звук, щоб уникнути тотальності словесного потоку та ілюстративності. Так, у 1928 р. утворилася славнозвісна Ейзенштейнівська «Заявка», яка затверджувала принципи

---

<sup>13</sup> Теплиць Е. История кино. – М.: Прогресс, 1968. – Т. 1. – С. 14.

<sup>14</sup> Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972. – С. 91.

<sup>15</sup> Клер Р. Размышления о киноискусстве. – М.: Искусство, 1958. – С. 132.

<sup>16</sup> Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972. – С. 81.

<sup>17</sup> Там само. – С. 85.

використання звуку в кіно. Основна ідея її полягала в тому, що звук на екрані не повинен повторювати зображення, що йому слід нести додаткову інформацію, без жодних відхилень від правил<sup>18</sup>. Однак, одразу ж після її виходу, з'ясувалося, що звук не може втиснутись у такі вузькі межі. У пошуках особливої цінності звуку теоретики кіно того часу поступово відмовлялися від ілюстративної та інформативних функцій звуку, підбираючи необхідні вектори у пошуку драматургічної складової, яка, зрештою, стала визначальною у процесі формування художнього звукового фільму.

У 1930-х Ейзенштейн упровадив поняття «звукозорового кіно». Це була структура, яка пропонувала правила взаємодії звуку та зображення в єдиному цілому<sup>19</sup>. Ейзенштейн розрізняв поняття «звукового кіно» і «звукозорового». Для нього, звуковими фільмами були ті, в яких аудіальне і візуальне співвідносяться неорганічно. Тобто, в них роль звуку є провідною, в основному словесно-мовного характеру. Тоді як в органічних стрічках – звук і зображення стають суміжними і рівнозначними елементами, які разом утворюють цілісність<sup>20</sup>. Ейзенштейн один із перших почав говорити про несумісність або ж надлишково штучну сумісність візуальної та аудіальної складової в кіно. Він писав, що необхідно випрацювати нове відчуття, яке зможе привести до «єдиного знаменника» зорові та звукові сприйняття. Між іншим, такого знаменника неможливо досягти через розбіжність якостей величин. Ритм постає вирішальним початком, завдяки якому усвідомлюється органічний взаємозв'язок звуку і зображення, вкладаючись у площину виразності<sup>21</sup>. Розгортаючи

---

<sup>18</sup> Будущее звуковой фильмы. – Заявка (1928) // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 315.

<sup>19</sup> Эйзенштейн С. Вертикальный монтаж. – М.: Искусство кино, 1940. – С. 13.

<sup>20</sup> Клейман Н. С. М. Эйзенштейн Неравнодушная природа. – М.: Музей кино Эйзенштейн-центр, 2004. – С. 610.

<sup>21</sup> Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 459.

функціональність вертикального монтажу, Ейзенштейн на перший план вивів образний лад твору, який встановлює штучні взаємозв'язки між зображенням та звуком, згідно з обраною ідеєю та темою фільму.

У 1946 році з'являється перша окрема наукова збірка статей про звук в кіно «Невізуальні складові фільму», в якій уперше зроблено спробу відійти від панівної точки зору на взаємозв'язок між зображенням та звуком. Редактором був П'єр Шіффер, французький композитор і музикознавець. Він дослідив вплив технологій в аудіовізуальних репродукціях, розмежувавши пряме мистецтво (живопис, скульптуру, музику) і непряме / arts-relais, до яких відніс кінематограф. Завдяки процесу запису візуальна та аудіальна частини перетворюються на сигнали і зберігаються у фізичному медіумі як симулякр реальності<sup>22</sup>. Естетичне повідомлення транслюється лише через формальну організацію візуальних та аудіальних об'єктів, які він уперше класифікував на три нормативні категорії: шум, мову та музику. Основним критерієм слугував реалізм, який постулював, що фільм має бути нічим іншим як відлунням реальності<sup>23</sup>. Для Шіффера, на відміну від Кракауера та авторів «Заявки», неважливо чи звук «ілюструє» зображення чи вибудовує антитезу йому. Така позиція зміщує акцент у розумінні процесів контрапункту та синхронізації. Шіффер був переконаний, що синхронізація є не проблемою, а можливістю організувати сенсорні якості різного впливу у темпоральній прогресії. Аудіовізуальний синтез постає феноменом маскування, коли звуки та зображення здатні приховати одне одного, перетворившись на складніші структури або можуть генерувати почуття зовсім сторонні від фізичного поєднання складових. У будь-якому випадку, зображення та звук формують безпосередній семантичний зв'язок, незалежно від вибору автора.

---

<sup>22</sup> Bizzaro N. Pierre Schaeffer's contribution to audiovisual theory. – Worlds of Audiovision. – 2011 [www.worldsofaudiovision.org](http://www.worldsofaudiovision.org). – P. 2. – точка доступу: [http://www-5.unipv.it/wav/pdf/WAV\\_Bizzaro\\_2011\\_eng.pdf](http://www-5.unipv.it/wav/pdf/WAV_Bizzaro_2011_eng.pdf) – від 03.02.2015.

<sup>23</sup> Ibid.

І цей зв'язок, навіть за спроби імітації зображеного, пов'язує усі компоненти фільму у одне ціле, без усічення жодної з частин. «Це не музична ілюстративність, а музичний матеріал. З тимчасового поєднання двох оригінальних матеріалів, кожен з яких має свої сильні якості – звукові та зображальні, ми отримуємо особливо багатий комплекс вражень [...]. Це уможливорює вишукане творче задоволення, яке полягає у сприйнятті різноманітності, в одночасній єдності та розбіжності»<sup>24</sup>. Внесок Шіффера у аудіовізуальну традицію найцінніший утворенням формальної організації звукового простору та позиціонуванням його як повноцінної, визначальної складової фільму.

Угорський кінокритик Бела Балаш у 1948 році присвятив аналізу звуку частину своєї монографії про кіномистецтво. Він звернув особливу увагу на гомогенність звукового ряду і нездатність розкласти його на маленькі частинки, як це відбувається із візуальною складовою. «Звук лише здатен бути тихіше чи голосніше, далі чи ближче»<sup>25</sup>. Просторовий характер звуку, на думку Балаша – саме той аспект, що дозволяє утримати цілісність зображення. На відміну від своїх попередників, Балаш звернув увагу не лише на звичні складові звукової доріжки як мова, шуми та музика, а й одним із перших виклав своє розуміння феномену тиші. Зображення тиші він відніс до драматичних впливів звукового фільму. На питання як сприймати тишу, кінотеоретик надав таку відповідь: «Глухий не знає, що таке тиша. Але коли ранковий вітер доносить із сусіднього села кукурікання півнів і коли я, перебуваючи в долині, чую звук сокири лісоруба в горах або, якщо я за кілометри сприймаю свист батога, тоді я чую тишу. Тишу сприймаєш тоді, коли можеш почути найвіддаленіший звук,

---

<sup>24</sup> Bizzaro N. Pierre Schaeffer's contribution to audiovisual theory. – Worlds of Audiovision. – 2011 [www.worldsofaudiovision.org](http://www.worldsofaudiovision.org). – Р. 2. – точка доступу: [http://www-5.unipv.it/wav/pdf/WAV\\_Bizzaro\\_2011\\_eng.pdf](http://www-5.unipv.it/wav/pdf/WAV_Bizzaro_2011_eng.pdf) – від 03.02.2015.

<sup>25</sup> Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства – М.: Прогресс, 1968. – Гл. 7: Звук неделим.



найтихіший шурхіт»<sup>26</sup>. Отже, найглибша тиша, на думку Балаша – це частина звукової палітри, а точніше – шуми, які знаходяться якомога далі від реципієнта.

Один з найавторитетніших кінознавців Зігфрід Кракауер у «Природі фільму» (1960) визначив звук як частину фізичної реальності, що є внутрішньо кінематографічною, проте він надавав першість візуальній складовій, яка забезпечує комунікацію між образами. За його словами, фільм є розвитком фотографії, в якій зафіксована фізична реальність<sup>27</sup>. Це майже дослівно повторює позицію Луї Деллюка. Аргументація Кракауера у тому, що ані шуми, ані діалог, ані музика окремо взяті не характерні лише для кіно, тому для правомірного використання звукової палітри, необхідною умовою є те, щоб головний задум виходив із зображувального ряду. Спроба урівноважити роль слова і зображення, на думку кінознавця, полягає у деємфатизації мовлення: «практично всі серйозні критики погоджуються, що зниження сили слова з тим, щоб діалог театрального стилю поступився місцем природній, живій розмові, підвищує кінематографічні якості фільму. Така деємфатизація мовлення відповідає основній вимозі, щоб словесне висловлювання виникало в потоці образотворчої інформації, а не визначало її курс»<sup>28</sup>. Таким чином, слово має послабити свої позиції задля «якісного» існування зображальної сутності кіно.

У середині 70-х, з появою інновацій долбі діджітал, тема звуку набула нової популярності, критики звернули увагу на фізичний, історичний та семіологічний аспекти звукового компоненту фільму.

Авангардні теоретики і режисери Жан-Марі Штрауб і Даніель Уйє взагалі надавали аудіальній складовій перевагу над зображальною. У 1975 році, розмірковуючи над питанням прямого та дубльованого звуку у

---

<sup>26</sup> Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства – М.: Прогресс, 1968. – Гл. 7: Звук неделим.

<sup>27</sup> Кракауэр З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – С. 18.

<sup>28</sup> Там само. – С. 150.

фільмах, вони зробили висновок, що світ звуку всеохопніший, ніж візуальний. Аргументація їхньої позиції полягає у тому, що прямий звук, на противагу зображенню, не є репрезентацією реальності, а безпосередньо транслює її у повному різноманітті, яке ми фізично сприймаємо у своєму житті. І навіть якщо зображення відсутнє, рамки кадру можуть мати цінні звуки, що утримують цілісність кінематографічного медіуму. Проте це стосується лише тих фільмів, у яких використано технологію запису прямого звуку, оскільки дубльоване кіно, на думку Штрауб та Уйє, – вираження буржуазного вірування, за яким все мистецтво має бути міжнародним<sup>29</sup>.

Ще один опонент панівної традиції, науковець Крістіан Метц не вважав кіно лише візуальним медіумом. У його есеї «Акустичні об'єкти» (1975) він стверджував, що ситуація, за якої звук лишився поза увагою теоретиків кіно, свідчить про примітивний субстанціоналізм, який укорінився у нашій культурі. За такого підходу існує жорстке розмежування першочергових якостей чи субстанцій та атрибутів, що їх характеризують. Візуальні якості прийнято вважати першочерговими, субстанціональними, тоді як звукові – другорядними, описовими<sup>30</sup>. На думку Метца, така феноменологічна правда соціально сконструйована та наскрізь ідеологічна. Найяскравіший приклад – поняття «позаекранного» звуку. «Ми забуваємо, що звук сам по собі, ніколи не буває “поза”, його або чути, або він не існує [...] Звук одночасно “в” екрані, перед екраном, за ним, поряд з ним і по всьому кінотеатрі»<sup>31</sup>. Лише традиція першості візуального змушує нас притягувати звукові характеристики для опису, пояснення, дешифровки зображення.

---

<sup>29</sup> *Braudy L., Mast G., Cohen M. Film theory and criticism: introductory readings. – NY: Oxford press, 1992. – С. 231.*

<sup>30</sup> *Ibid. – С. 230.*

<sup>31</sup> *Ibid. – С. 314.*

У середині 80-х з'являється нова збірка статей щодо звуку «Звук у фільмі: теорія та практика» під редакцією американських кінознавців Елізабет Вейс та Джона Белтона. Праця об'єднала есеї найбільш шанованих у світі дослідників історії та естетики кіно, туди увійшли статті Арнгейма, Балаша, Епштейна, Кракауера, Белтона, Альтмена, Метца та інших. Така антологія запропонувала різні моделі для аналізу звукової стилістики через детальне дослідження звукових фільмів. Вейс та Белтон розподілили теорію звуку в кіно на класичну та модерну. До класичної вони віднесли Арнгейма, авторів «Заявки», Балаша, Кракауера, Клера та Епштейна, яких об'єднує навіть не любов до синхронізації, а радше вороже сприйняття мовлення. Конкретні вербальні структури ставлять під питання образність, псевдо-вербальні системи, в яких вони вбачали фундамент кіномистецтва<sup>32</sup>. На противагу старій традиції, сучасні дослідники вбачають у мовленні визначальний компонент саундтреку. Якщо перші легітимізували звуковий фільм, то останні – відкрили, що звуковий фільм може говорити, оскільки мовлення інтегровано у розуміння того, що є саундтреком<sup>33</sup>.

У декількох статтях «Каю де сінема» Клод Бебле порушує проблеми вокоцентричності (першості голосу) звукового кіно та певні історіографічні питання<sup>34</sup>. Американські та французькі науковці стали послідовниками Бебле, присвятивши шістдесятій випуск «Єльських французьких студій» звуку в кіно. Редактором цього номеру став Рік Альтмен, який задав моду у поєднанні феміністичних, психоаналітичних та семіотичних досліджень кіно та спробував застосувати їх до звуку. Для нього місце і роль аудіального в кінематографі залежить від сприйняття кіно як тексту чи події. У разі вибору другого варіанту, виникає потреба у встановленні нових моделей

---

<sup>32</sup> Weis E., Belton J. *Film Sound: Theory and Practice*. – NY: Columbia University Press, 1985. – P. 82.

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> *Audio-Visual: Disembodied Voices in Theory*. – Точка доступу – <http://inmedia.revues.org/697> – від 27.12.2014.

для міжвимірної аналізу, особливо це стосується звуку, який на думку Альтмена, безпосередньо виражає естетичні якості події.

Американський дослідник назвав онтологічною хвилю те, що кіно у сутності розуміється як візуальний медіум і зображення повинні бути первинними носіями значення і структури фільму<sup>35</sup>. Він пропонує відмовитись від сприйняття кінематографічного медіуму як гомогенного феномену і розібрати його у контексті гетерогенної ланки об'єктів та просторів. У такому разі звук набуває іншого рівня важливості у фільмі, а технічні складові постулюються як такі, що безпосередньо пов'язані з ідейними замислами та художньою образністю. Альтмен також критикує позицію дослідників кінозвуку, які вважають, що звук, на противагу зображенню, здатен втілювати тривимірну реальність, транслуючи її напряму, без репрезентації. На думку Альтмена, це може бути валідним лише за умови, що звук цікавить нас як відповідність до канонізованої, умовно чистої ноти. Оскільки ми чуємо не лише прямий звук, а й відлуння, а також здатні розрізнити, з якого джерела він лунає і відчуті відстані від нього, – тоді має сенс розрізняти звук, який ми чуємо, знаходячись у конкретному місці, із звуком з того самого місця, але переданого через запис. «Дійсно, соль дієз це соль дієз, незалежно від того чи зіграна вона вдома чи на сцені, але ж це не робить два звуки ідентичними»<sup>36</sup>. Записи не відтворюють звук, а репрезентують його. Сприйняті як відтворення, записи ніби знаходяться під егідою технологій та інженерії. Проте, сконструйовані як репрезентація, вони успадковують подвійну мантію мистецтва. Звук одночасно здатен спотворювати і художньо використовувати усі можливості репрезентації, а відтак, вийти із ролі

---

<sup>35</sup> *Altman R. Introduction: Four and a Half Film Fallacies / In Rick Altman / Ed, Sound Theory, Sound Practice. – NY; London: Routledge, 1992. – P. 14.*

<sup>36</sup> *Ibid. – P. 40.*

служниці зображення<sup>37</sup>. Отже, науковець закликає до формування нової термінології, за якої буде врахована гетерогенна природа звуку, а також він прагне дослідити процес запису і відтворення звуку. Якби не було зв'язку між записаною звуковою подією та реальним джерелом звуку, то запис не мав своєї екстраординарної властивості ідеологічного впливу<sup>38</sup>. «Це відбувається тому, що запис справляє враження відтворення живого звуку. Між ілюзією відтворення і реалістичністю репрезентації знаходиться дискурсивна сила запису»<sup>39</sup>. Висуваючи тезу про номіналістичну хибу кіно, дослідник пояснює репресію якостей звуку через структурну лінгвістику Соссюра, коли значення може проявлятися лише через усичення означника. Альтмен закликає до збільшення чуттєвості багатьох стратегій адаптованих різними культурами, які репресували звукову різноманітність та багатосаровість задля лінгвістичної комунікативної цінності.

Едвард Браніген у статті «Звук та епістемологія у фільмі» порушив епістемологічну проблему звуку. Він перейшов від питання «що таке звук у кіно» до «яким чином ми сприймаємо його, чому так трапилось і як це корелює зі структурами мови». Згадуючи Метца, Браніген намагається з'ясувати, чому звук прийнято вважати прикметником, описовою характеристикою об'єкта, тоді як візуальне одразу називає об'єкт, постає його іменем. Таку ситуацію він пояснює структурою мови та поняттями, які вийшли з європейської естетичної традиції. Браніген наводить приклад: «...коли ми бачимо лампу – ми можемо назвати її, ідентифікація завершується, та коли ми чуємо лише звук – ідентифікація не може завершитися через потребу прикріпити звук до якогось об'єкту. Свист, сам по собі, нічого нам не говорить, нам необхідно зрозуміти чий він і звідки

---

<sup>37</sup> Altman R. Introduction: Four and a Half Film Fallacies / In Rick Altman / Ed, Sound Theory, Sound Practice. – NY; London: Routledge, 1992. – P. 40.

<sup>38</sup> Braudy L., Mast G., Cohen M. Film theory and criticism: introductory readings. – NY: Oxford press, 1992. – C. 17.

<sup>39</sup> Ibid. – C. 30.

лунає»<sup>40</sup>. Світло і колір знаходяться в об'єкті, постають його незмінною якістю, тоді як звук випромінюється з об'єкту. Аудіальне, на відміну від зображення, є змінною характеристикою, яка може з'являтися і зникати, вона неперманентна, а тому не може називати об'єкт завжди.

Також панівну позицію візуального визначають фізичні характеристики. «Мене зіб'є машина, як об'єкт, а не її звук чи світло. Питання, чому світло і колір більш пов'язані з матеріальністю об'єкта, аніж його звук? Чому світло є надійнішим провідником за звук?»<sup>41</sup> Браніген посилається на те, що світло полегшує нашу орієнтацію у просторі набагато краще за звук, оскільки останній вимагає подвійної дії. Звук виходить з джерела і транслюється через медіум (відбиття звукових хвиль від поверхонь, які знаходяться поряд), а для світла такого медіуму не треба, воно через конструювання форми одразу, в рази швидше підказує нам організацію простору.

Браніген переконаний, що вплив звуку залежить від того, який вид перцепції ми обираємо. Він пропонує два способи сприйняття: прямий і непрямий. Перший працює з інформацією на екрані напряду, досліджуючи та організовуючи інформацію у дуже короткі часові межі. Такий тип перцепції визначає характеристики як кут, глибина, рух, акустичний тон. Ефект створюється ментально і швидко видозмінюється. Інший тип перцепції полягає у попередньо сформованому знанні, схемах. Він працює з аудиторією, використовуючи її очікування і цілі як принцип організації інформації, саме через цей рівень передається сюжетна лінія.

У 1990-х роках в авангард досліджень кінематографічного звуку виходить французький композитор і теоретик кіно Мішель Шіон. Він руйнує традицію свого основного попередника П'єра Шіффера. Для нього, шуми, голоси та музика це елементи аудіо дискурсу, які розподілені у

---

<sup>40</sup> *Branigan E. Sound and Epistemology in Film. – Source: The Journal of Aesthetics and Art Criticism. – Vol. 47. – No. 4 (Autumn, 1989). – P. 312.*

<sup>41</sup> *Ibid.*

часі залежно від синтаксичної логіки, що не може ігнорувати візуальні об'єкти, спроектовані фільмом. На відміну від Шіффера, який переконував, що континуум звуків має бути організований на музичний лад, за своїми, окремими правилами, – Шіон не визнає існування цілісного поняття «саундтреку». На його думку, ми не можемо досліджувати звук у фільмі окремо від зображення і, відповідно, навпаки<sup>42</sup>. Саме тому він впроваджує у дискурс теорії кіно нове поняття «аудіобачення». Шіон вводить звук на один рівень із зображенням у створенні феномену кіно як такого і підкріплює це конкретними зразками аудіовізуального аналізу. Поняття аудіобачення формує перцептивну практику присутню в аудіовізуальних медіа. За словами Шіона: «аудіобачення – такий тип перцепції, у якому зображення постає свідомим фокусом нашої уваги, до якого звук щосекунди під'єднує серію ефектів, чуттів та значень»<sup>43</sup>. Тобто, те, що ми вибираємо бачити на зображенні безпосередньо пов'язано зі звуковими конотаціями, накладеними на візуальну складову, але вступають в дію вони одночасно. Аргумент Шіона, що погляд і слух – це нероз'єднані компоненти у випадку зі сприйняттям кіно, зрештою, вказує на те, що звук є соціальним конструктом. Звідси, формуючи логіку звукового повідомлення, вміщаючи в нього ідеологічні сили, ми можемо «непомітно» накладати їх на зображення, яке зрештою сприймається єдиним цілим, але звук лишається у тіні.

Шіон, так само як і Альтмен, неодноразово підкреслює недовершеність понятійного апарату у роботі зі звуком, адже по суті це ніхто не розробляв у контексті власне кінематографічного медіуму. Шіон пропонує понад 30 неологізмів, які дозволяють хоч якось організувати звуковий дискурс кіно у тісному зв'язку із зображенням. Поряд з аудіобаченням один із найсуттєвіших його термінів це «трикільцевість» – модель для аналізу статусу звуку залежно до зображення. У цю систему входять позаекранний звук, звук

---

<sup>42</sup> Chion M. *Film, a sound art*. – NY: Columbia University Press, 2009. – P. 11.

<sup>43</sup> Ibid. – P. 4.

всередині і звук поза, а також переходи з одного кола в інше<sup>44</sup>. Протягом аудіовізуального аналізу, запропонованого у цій роботі, далі буде пояснено та використано й інші, не менш важливі терміни Мішеля Шіона, тому зараз не будемо зупинятися на них.

Звукове і візуальне сприйняття мають власні темпи. Слухові рецептори реагують швидше, аніж зорові. Швидкий візуальний рух не сформує чіткої композиції, його траєкторія не лишиться в пам'яті як закріплена картинка. А от звук за такої самої швидкості вдало виробить ясну, розпізнану форму. Шіон наполягає на тому, що це не залежить від уваги: «ми можемо продивитись серію складних повторювальних жестів руки десять разів і все одно не запам'ятати їх. Але, прослухавши десять разів повторюваний набір звуків, наш мозок сприйме і запам'ятає їх набагато краще»<sup>45</sup>. Око сприймає повільніше, адже воно має зробити усе одразу: вивчити об'єкт як у просторі, так і в часі. Вуха ж, ізольовано від просторових деталей і тому зосереджується на розташуванні в часі. Такі якості допомагають зрозуміти, яким чином втілюється звуковий вплив на реципієнта фільму.

Повертаючись до онтологічного та історичного контексту, Шіон пояснює чому для візуального об'єкту обов'язкова присутність рамки, в якій може існувати конкретний образ. Навіть коли цих образів безліч, вони всі підпорядковані якомусь одному контейнеру. Шіон переконаний, що для звуку такої межі немає. Саме тому він може складатися у багаторівневі структури. Зображення – закріплене середовище, в якому в великій кількості варіацій може міститися звук. Це фундаментально визначило місце звуку в кінематографі, оскільки, за панівною точкою зору, фільм без звуку – фільм. Але фільм без зображення чи принаймні без візуальної рамки для проекції – вже інший механізм. Стрічка Вальтера Руттмана «Вихідні» (1930) позбавлена візуального ряду. Вона складається з монтажу звуку на

---

<sup>44</sup> *Chion M. Film, a sound art.* – NY: Columbia University Press, 2009. – P. 247.

<sup>45</sup> *Ibid.* – P. 11.



оптичному саундтреку. Цей фільм, прослуханий лише через навушники, сприймається як звичайна радіопрограма. Він стане фільмом лише за допомогою рамки, навіть якщо й порожньої. Подібні експерименти полюбили авангардисти, проте навіть у 90-х можна зустріти прояви цієї традиції, наприклад, фільм «Синій» Дерекка Джармена (1993). У ньому є просто блакитний екран із наративним супровідом.

Особливість Шіона в тому, що на відміну від інших кінотеоретиків, він досліджує звук у процесі створення кіноповідомлення, тут і зараз, формуючи внутрішній, кінематографічний дискурс, який пов'язує звук і зображення. Завдяки такому підходу ми наближаємося до ситуативного переживання кіноповідомлення і здатні артикулювати його ефекти.

Окрім найвпливовіших на сьогоднішній день французької та американської кіношкіл, існують окремі дослідження звуку в кіно, які додають цікаві зауваження до аудіовізуальних зв'язків.

Польська музикознавець, філософ Зоф'я Лісса ґрунтовно дослідила основи синтетичної взаємодії музики і всієї звукової сфери з екраном. Вона систематизувала надбання усіх своїх попередників і спробувала підійти до звукової проблематики з точки зору естетики. Така традиція ділила мистецтво на зорові і звукові, просторові й часові, – а кіно, своєю сутністю, заперечує таку класифікацію і зумовлює пошук нової, яка б об'єднала все в одну цілісність. Тримаючись лінії, яку задав Ейзенштейн, вона дослідила як саме співіснують звук та зображення у кінематографічному медіумі. Для неї «мова кіно – рух кадрів у їх взаємозв'язку», яка стає ефективною зокрема і через драматургічну дію звуку<sup>46</sup>. Продовжуючи тему синтетичної цілісності, вона переконує, що вплив звукової сфери у фільмі посилюється там, де закінчується дія зорової, і в результаті такої взаємодії народжується нова етично-зорова якість, якої жодна зі сфер окремо не могли б досягти<sup>47</sup>. Як висновок, такий потужний вплив кіно полягає у діалектичному єднанні

---

<sup>46</sup> Лісса З. Естетика кіномузики. – М.: Музыка, 1970. – С. 18.

<sup>47</sup> Там само. – С. 36.

протилежностей. Такий підхід подібний до шіонівського розуміння кіно, як штучного конструкта двох стихій, які щоразу підкреслюючи свою протилежність, народжують нову перцептивну практику. Проте обидва дослідники зауважують, що основою онтологічного зв'язку між аудіальною та візуальною складовими в кіно є спільний моменту руху, а саме – тривалість і мінливість у часі.

Юрій Закревський у 1970 році видав монографію, в якій детально пояснив звуковий образ у фільмі. Він навіть звернув увагу на типи перцепції звуку, але звів їх до фізичних якостей. У його баченні, основна роль звуку в кіно полягає в посиленні потенційної виразності змісту фільму. При цьому, він рівнозначно поставився до звукового і візуального рядів, вказуючи на те, що вони діють за різними законами і мають самостійні ритмічні лінії<sup>48</sup>. Його робота цікава великою кількістю прикладів із фільмів, через які він детально розкриває дію звукового образу, розклавши його на такі складові як голос, шуми, музика і пауза.

Юрій Лотман у своїй праці «Діалог з екраном» прослідковує історіографію кінематографа. Дослідження містить розділ про звук. Формат викладу змісту в цій праці подібний до робіт Жоржа Садуля, Анре Базена та Єжи Тепліца. Аудіальний компонент Лотман розглядає як другорядний, але такий, що має безпосередній вплив на формування образності фільму. «Цінність звуку – у підвищенні складності зображення»<sup>49</sup>. Його робота корисна наведеними кінематографічними прикладами, які допомагають передати класичну традицію функціонування звуку. Лотман дидактично розкриває складові звуку (голос, шуми, музика) та постулює, як вони мають працювати для створення художнього образу. Також він зосереджує увагу на експериментах зі звуком таких режисерів, як Антоніоні, Муратова, Маркер, Саура та інших, досліджуючи художнє і документальне кіно. Окрім цього, Лотман один із небагатьох у радянській тради-

---

<sup>48</sup> Закревський Ю. Звуковий образ у фільмі – М.: Искусство, 1970. – С. 65.

<sup>49</sup> Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. – Таллинн: Александра, 1994. – С. 137.

ції зачіпає тему пропаганди та ідеологічного впливу звуку, зокрема, закарбованого голосу.

Михайло Ямпольський розглянув звукову складову з точки зору семіотики. На його думку, сучасне ставлення до звуку виходить з натурфілософських ідей: «світ покритий знаками, які необхідно дешифрувати, а самі ці знаки, які викривають подібність та аналогію, є лише формами подоби... [мовлення має сенс як знак речей]»<sup>50</sup>. Поступово складається напівфантастична лінгвістика звукового світу, перетворюючись на його міфологію. Згідно з Ямпольським, акустична маса фільму знаходиться у прямому співвідношенні з концепцією зображальної кіномови. При цьому асемантичний (шуми) нерозчленований звук парадоксально послідовніше відповідає концепції візуальної мови, ніж саме зображення<sup>51</sup>. Справа у тому, що зображальна мова тісніше пов'язана з іконічністю, пікторграфічністю, ієрогліфічним міфом і всією традицією письма. Тому, звук може краще виражати регресивні, органоморфні «міфологічні» мовні тенденції. Звідси Ямпольський виводить стійку опозицію між зображенням та звуком як штучного і природнього. Для нього, звук в кіно проходить еволюцію, наближену до тієї, яку він пройшов в літературі. Першочергово звуковий світ постає як стихія, кодифікуючи переклади в інші мовні смисли. З часом, складається органічна концепція звуку в кіно, а на сьогодні, структурна «мовна» організація звукової магми здійснюється не на основі грубої семіотичної транспозиції перекладу, а на основі звукової перспективи, яка є основним інструментом семантизації асемантичного (сюди він вкладає поняття шуму в кіно)<sup>52</sup>.

Також доволі поширеною стала стаття російського звукооператора Р. Казаряна, який звернувся до мало артикульованого досі питання несві-

---

<sup>50</sup> Ямпольский М. Б. Мифология звучащего мира и кинематограф. – М.: Пресса России. – Киноведческие записки, 1992. – № 15.

<sup>51</sup> Там само.

<sup>52</sup> Там само.

домого впливу звуку у процесі сприйняття фільму. Посилаючись на спроби Ямпольського дослідити це питання, він запропонував вважати за основу несвідомого впливу звуку його просторово-часові особливості<sup>53</sup>. Завдяки ним утворюються цілісний фон, який ми сприймаємо безумовно, не рефлексуючи. «Звукові фони постають у якості одного з основних факторів, які визначають онтологічну сумісність не лише різних елементів звукової сфери, а й усіх звукозорових елементів фільму»<sup>54</sup>. Одним із прикладів такого ефекту шуму є «ефект реверберації». Він показує сутність звуку, яка виражається у відсутності «статичних аналогів» і може сприйматися і «мислитися» лише як просторове переживання у часі. Тобто звук, на відміну від зображення, не піддається аналізу в окремих зупинених фазах як стоп-кадр. Це ще раз доводить, що для аналізу звуку необхідно випрацювати відмінні від візуальних правила.

Французький філософ-постструктураліст Жиль Дельоз теж звертався до питання взаємозалежності звуку та зображення в кінематографі. Він простежив зміну ставлення до звуку в історії кіно та варіації впливу звукового континууму. Для нього звукове кіно стало новим виміром і новою складовою візуального образу, виходячи з його центру<sup>55</sup>. Дельоз не протиставляє світло мові, а пов'язує їх в єдине висловлювання, вивчаючи кіно як систему знаків, яка знаходить свою мову лише тоді, коли час стає предметом його розгляду (звідси його поняття – образ-час). «“Бачити” і “говорити” у випадку з кіно передбачає чисте розрізнення. Це означає, що не можна говорити ні про перевагу однієї стратегії над іншою, ні про їхню рівноправність або навіть синтез. Кожна з них заперечує іншу настільки, що ми можемо знайти кіно лише там, де воно не є баченням і не є мовленням»<sup>56</sup>. Таким чином, аудіовізуальний образ – не ціле, а «злиття у розірваності» без

---

<sup>53</sup> Казарян Р. Эволюция форм киносинтеза / Искусство кино. – 1982. – № 7.

<sup>54</sup> Там само.

<sup>55</sup> Делёз Ж. Кино1 Образ-движение Кино2 Образ-время. – М.: Ад Маргинем, 2004. – С. 558.

<sup>56</sup> Там само. – С. 31.

субординації і навіть суміжності. Звук і зображення досягають спільної межі під час того, як кожен окремо досягає своєї власної. Така позиція формує ще один підхід до аналізу звукового компоненту.

Українських досліджень аудіального практично немає, за винятком декількох окремих статей: Разяннцева Л. В. «Синтез звуку і зображення та функції мови у фільмі», Ползікової Н. І. «Роль тиші у звуковому кінематографі», статті Оксани Бут «Дослідження основних типів звукового рішення на прикладі аналізу фільмів “поетичного” кіно», «Вплив звукової концепції на цілісність сприйняття фільму» та «Колізії створення звукового образу в сучасному фільмі». Більшість праць про аудіальне в кіно розраховані на звукорежисерів, а тому розкривають лише технічну сторону створення звуку, та й видані вони були ще за радянські часи. У монографіях про естетику кіномови звук здебільшого згадується як інструмент формування образності (Вадим Скуратівський, Оксана Мусієнко, Лариса Брюховецька, Сергій Тримбач, Олександр Рутковський, Володимир Войтенко, Олег Сидор-Гибелінда, Ірина Зубавіна).

Єдиним системним науковим дослідженням звукового образу в українському науковому полі фільму є дисертаційна робота звукорежисера та дослідниці звуку в кіно Оксани Бут «Звук як компонент образної структури фільму» 2007 р. Авторка поставила завдання з'ясувати основні параметри і закономірності формування звукової образності та її аналізу на зразках українського кінематографу. У роботі здійснена спроба відійти від описового методу і систематизовано проаналізувати співвідношення візуального зі звуковим. Завдяки фаховій спеціальності у музиці, Оксана Бут змогла поєднати підходи звукорежисера з традицією аудіовізуального аналізу Ейзенштейна та його послідовників і сконструювати новий підхід в аналізі звукозорового образу, який перевіряється на практиці.

Дослідження звукового континууму досі знаходяться у зародковому стані. Зумовлена така ситуація нестачею випрацюваної кінематографічної термінології, яка б дала можливість всебічно пов'язати поняття звукового континууму із зображенням. Немає ґрунтовних історіографічних наукових праць про розвиток звукового компонента в кінематографі. Зауважимо при цьому, що Мішель Шіон в останній своїй праці розпочав таке дослідження і має плани випустити окрему роботу повністю присвячену звуковій історії кіно.

У пострадянському просторі питання аудіального впливу на перцепцію кінообразів майже не досліджувались, отже ця тема є дуже актуальною. З появою тенденції аналізу фільму як гетерогенного об'єкту кінотеоретики почали більше звертати увагу на звукову складову, але все ще лишається багато відкритих питань. Як-от становлення понятійного апарату, практичних методів дослідження звуку та заповнення історіографічних лакун.

## **1.2. Аудіовізуальний аналіз**

Серед існуючих підходів до аналізу фільмів можна виокремити такі найпоширеніші тенденції;

- 1) текстуальний підхід – фільм розкладається на структурні частини і досліджується як літературний текст;
- 2) тематичний підхід – основна увага зосереджується на сюжеті і його розвитку та на соціальній значущості теми;
- 3) іконічний підхід – детально аналізується зображення разом із звуком. Цей підхід також відомий як аналіз за планами (shot-by-shot);
- 4) філософсько-культурологічний підхід герменевтичний аналіз на основі вибраного напрямку: психоаналізу, семіотики, гендерних студій і т.д.;

5) історичний підхід – увага зосереджується на обставинах, які зумовили появу та поширення фільму.

Незважаючи на такий широкий емпіричний спектр, більшість досліджень оминають питання зв'язку звукового континууму із зображенням. Окресливши програми наявних підходів, які дотичні до рефлексії над звуковим компонентом, спробуємо застосувати найбільш вдалі зразки для власного, комплексного аудіовізуального аналізу.

У науковому обігу існує велика кількість практичних робіт про вплив і дію окремих складових звукового континууму у фільмах. Проблема полягає у віддаленості таких досліджень від кінематографічного медіуму. У них застосовано текстуальний підхід, який ближче до філософських наративів, аніж до кіно, тому подібні дослідження не є цілісним аудіовізуальним аналізом. Це можна продемонструвати на прикладі сформованої традиції залучення музики у фільмах. Клаудія Горбман провела ідеологічний аналіз у своїй праці «Непочуті мелодії: наративна музика фільмів», спираючись на концепції Адорно та Ейслера щодо легко-слуханої музики. Зоф'я Лісса ґрунтовно вивчала музичну складову на конкретних прикладах і проблему відірваності музики від зображення вона аргументувала так: «...кіно відмовляється від точного поєднання музики зі словом. Музика тут не тільки незалежна від тексту, але й від зображених у кадрі персонажів. Вона часто виступає як тло чи як самотійний фактор, при чому їй навіть не обов'язково бути пов'язаною зі змістом даного кадру, а тільки із загальною лінією усього фільму»<sup>57</sup>. Власні якості музики, за логікою Лісси, і зумовлюють її відірваність від візуального контексту. Питання функціональності та впливу музики у фільмах досліджувалися також у працях Т. Адорно, Е. Вейс, К. Калінак, В. Болівар, М. Болтс та ін.

---

<sup>57</sup> Лісса З. Эстетика киномузыки. – М.: Музыка, 1970. – С. 152.

Подібна ситуація відбувається і з такою складовою звукового континууму, як голос. К. Сілверман, П. Бонітцер, М. Даян та багато інших дослідників вивчають феноменологічний аспект голосу радше у філософських і культурологічних площинах, які мало дотичні до кіноперцепції. Шуми через свою гетерогенність та мінливу структуру в основному розглядаються як певні знаки і символи або ж як суто фізичні явища. Свіжою спробою стали дослідження Дж. Гурги, який намагається віднайти у фільмах особливість акустичного світу, характерну для певної етнічної спільноти. Для цього він використовує поняття «акустмелогії», яке описує звуковий спосіб знання та буття у світі<sup>58</sup>.

Якщо звернутися до відомих комплексних досліджень, то їм притаманні надмірна узагальненість і мала увага до складових звукового континууму. Крістіан Метц, наприклад, застосовував семіологічний та психоаналітичний підходи. У монографії «Мова фільму: семіотика кіно» (1966) він дослідив наративну структуру, запропонувавши концепцію «великої синтагми», системи, яка розкладає фільм на сцени (синтагми). Однак його роботи все більше піддаються критиці. Так, Британський кінокритик Робін Вуд вважає Метца недостатньо конкретним через зловживання абстрактними прикладами замість того, щоб проводити детальний аналіз «реальних» фільмів. На його думку, пошуки Метца не мають жодного стосунку до кіно<sup>59</sup>.

Французький кінознавець Раймонд Беллур, який впровадив метод аналізу фільмів *shot-by-shot*. Він продовжив традицію Мальро, описану в «Психології кіно». Згідно з його концепцією, аналізувати фільм необхідно у трьох комплементарних кодових системах:

- 1) рух від плану до плану визначений монтажною склейкою;

---

<sup>58</sup> *Gurga J. J. Echoes of the Past: Ukrainian Poetic Cinema and the Experiential Ethnographic Mode. Doctoral Thesis. University College London (UCL), 2012. – P. 205.*

<sup>59</sup> *Rohdieht S. Metz and film semiotics: opening the field by Sam. – точка доступу: [www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC07folder/Metz.html](http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC07folder/Metz.html) – від 15.03.2015.*



- 2) кут зору камери та її рух надає двозначності концепції плану;
- 3) внутрішньокадровий рух актора.

Беллур на перше місце ставить герменевтичні ознаки предметів у кадрі, потім висловлювання і, зрештою, відстань камери до об'єктів та акустичні ефекти середовища. Під редакцією К. Пенлі була видана англомовна збірка досліджень Р. Беллур, кожне з яких вирізнялося іншим підходом. У «Птахах» Хічкока автор спробував показати цінність текстуальної логіки однієї сцени у 82 планах. У дослідженні фільму «Великий сон» Хоукса повторюється попередній підхід, проте увага зосереджується на основних смислових 12 планах. У третій роботі «На північ через північний захід» Хічкока Беллур поставив складніше завдання – визначити, що утворюється через проекцію зв'язків між мікро-елементарними дослідженнями і аналізом епізоду в 133 планах, а також, яку роль у цьому грає сценарій загалом. Четверте дослідження фільму «Жіжі» Міннеллі продовжує логіку текстуального дослідження фільму в цілому, але здійснює це на основі органічних взаємозв'язків між сценами, подібно до зв'язків між планами. У п'ятому фільмі «Марні» Хічкока – Беллур зосереджує увагу лише на перших декількох планах, з'ясовуючи особливості подачі сюжетного матеріалу. Зрештою, фільм «Психо» Хічкока проаналізовано увесь повністю, як вільна гра між цілим і частинами. Таким чином, Беллур спробував роз'єднати фундаментальні позиції (які структурували процес висловлювання через образи героїв і наративні метаморфози), представивши вуайеристичний апарат у грі взаємозв'язків, з метою повернути процес аналізу фільмів до кінематографічного медіуму<sup>60</sup>.

У своєму аналізі фільму Хічкока «Марні» Р. Беллур розглянув усього декілька послідовних сцен, проте детально дослідив їхній символічний рівень на 20 сторінках, враховуючи кут зору камери, історію репрезентації та принципи лаканівського психоаналізу. Наприклад, ось як він пояснює темп

---

<sup>60</sup> *Bellour R. Analysis of film.*— Bloomington: Indiana University Press, 2000. — P. 38.

першої сцени, яка йде одразу після титрів (Додаток 1): «Цей епізод електризується неочікуваним перериванням музики (яка грала протягом титрів). Ситуація загострюється повним виключенням усіх шумів, окрім стуку підборів Марні по тротуару. Тут остаточна фіксація камери і персонажа у моменті синхронізації переходить у фасциnum (fascinum) (коли сила погляду проявляє себе безпосередньо) як нестача, що вписана у маршрут («погляд маленького а»). Таке захоплення має вплив лише допоки воно зшити миттєво, пришвидшуючи діалектику ідентифікаційного бажання і коливання між двох точок: моменту бачення і остаточної фіксації, фасциnum»<sup>61</sup>. Для Раймонда Беллур аналіз базується на вивченні ланки витіснень і метафор<sup>62</sup>. Хоча Беллур не прибічник глибокої оцінки аудіальної складової, його підхід є корисним для аудіовізуального аналізу, особливо в контексті філософсько-культурологічних конотацій.

Американська традиція аналізу фільмів здебільшого є максимально комплексною. Сучасну методологію пропонують Томас і Вівіан Собчак у своїй публікації: «Вступ до фільму» 1997 року. На їхню думку, реципієнт має спостерігати за такими аспектами, як простір зображення (композиція), час і звук. Вони переконують, що аналіз має відповісти на чотири головних запитання:

- 1) взаємозв'язок творчого задуму і технологічної сторони кіно (кут зору камери, монтаж, вибір планів);
- 2) зв'язок заявленої теми з її художнім втіленням в кіно, (естетичні міркування);
- 3) технічні можливості виробництва (економічна площа);

---

<sup>61</sup> Bellour R. Hitchcock, The Enunciator. – Camera Obscura V. 1, Number 22, 1977. – P. 74.

<sup>62</sup> Ibid.

4) взаємозв'язок політичного та соціального контекстів (ідеологічна складова)<sup>63</sup>.

Зразок такого аналізу подано у книзі Луї Джіаннетті «Розуміти фільми». На 32-х сторінках аналізується фільм «Громадянин Кейн» О. Веллса, вивчається операторська робота, мізансцени, рух камери, монтаж, звук, акторська гра, драматургія, сюжет, сценарій, ідеологія та оцінка критиків. Таким чином, у дослідженні було об'єднано всі класичні підходи до аналізу. Звуковий компонент розглянуто лише з технічної сторони, але зроблена спроба визначити фактуру аудіальної палітри «Громадянина Кейна»: «Кожен з планів має відповідну звукову якість, яка залучає гучність, рівень визначеності, текстуру. Звуки загальних планів змішані і віддалені; у близьких – окреслені, чіткі і в цілому гучні. Плани, зняті зверху, часто супроводжуються пронижливою музикою і звуковими ефектами; у планах, знятих знизу, присутні задумливі, низькі звуки»<sup>64</sup>. Такий підхід було б цікаво осмислити ідеологічно, але у цьому аналізі фільму інтерпретації звуку немає. Зауважимо, що Джіаннетті звернув увагу на повторюваність лейтмотиву і його відповідність сюжетному розвитку. На відміну від французьких і пострадянських традицій, в американському аналізі велику роль грає людський фактор, співпраця композитора з режисером, організація та умови роботи.

Білоруська кінознавець Наталя Агафонова у 2008 році видала підручник про основи аналізу фільму, у якому апробує цілісний, компаративний та контекстуальний методи аналізу фільму. Її праця є типовим дослідженням фільмів (зокрема і звукової складової) на пострадянському просторі. Її методика складається з розгляду сюжету, композиції і структури, виражальної (пластичної) і звукової образності, синтаксису та символіко-

---

<sup>63</sup> *Manchel F.* Film Study: An Analytical Bibliography. – V. 1. – Fairleigh Dickinson Univ Press, 1990. – P. 120.

<sup>64</sup> *Giannetti L.* Understanding movies. – NY: Pearson, 2013. – P. 500.

метафоричного контексту<sup>65</sup>. Зупинимось на описі аудіального компоненту. Аналіз кінотвору з точки зору втілення в ньому прийомів музичного мистецтва, на думку авторки, не відрізняється жорсткістю підходу і зазвичай зводиться до виявлення окремих рис музикальності в художній партитурі фільму. Н. Агафонова пропонує визначати процесуальність розгортання та характер трансформації головних і побічних тем в єдності сюжетного, візуального, звукового і метафоричного доданків. Такий підхід яскраво виявляє проблему термінології, яка використовується для аналізу звуку в кіно, оскільки У основні поняття взяті виключно з музичної сфери. Її аналіз звуку в «Дзеркалі» Тарковського зводиться до поетичності та символічного навантаження творів Баха: «Головним ключем для подібного роду прочитання кінотвору служить залученість у картину кількох важливих музичних фрагментів із “Страстей за Іоанном” І. С. Баха, які привносять інтонацію євангельської оповіді та надають екранному викладу проповідну міць»<sup>66</sup>.

В Україні детальний аудіовізуальний аналіз художніх фільмів провела Оксана Бут. Її методологічною основою стало структурно-типологічне простежування процесів творення аудіальної складової фільму, формування образної структури засобами виразності, логіки і характеру їх подальшого розвитку, зчіплювання звуку із зображенням у певну органічну цілісність. Авторка дослідила дію архітекτονіки звукового образу й структури кінотворів у цілому на прикладі низки українських стрічок. Крім того, О. Бут окреслила, яким чином у канву фільму вплетені фольклорні традиції, що можуть бути втілені через спектр народних інструментів сольного й ансамблевого виконання, співу, танцю, мовних

---

<sup>65</sup> Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2008. – С. 112.

<sup>66</sup> Там само. – С. 222.

говірок, елементів народного театру<sup>67</sup>.

Єдиний підхід, який досліджує звуковий компонент так само детально, як і візуальний, та бере за основу кінематографічну термінологію, належить Мішелю Шіону. Кінознавець наполягає на повторному відкритті сприйняття фільмів. Він відмовляється від застарілих концептів, які, за його словами, лише заважають баченню і слуханню. Під застарілими традиціями автор має на увазі опис поетичності, який створює звуковий континуум та аналіз аудіального через призму музичної термінології. Він прагне очистити від зайвих надбудов запитання: що я чую? що я бачу? У традиції різних кіноаналізів це дійсно постає проблемою, оскільки за словами Метца: «Ми стверджуємо, що говоримо про звук, але насправді думаємо про візуальне зображення джерела звуку»<sup>68</sup>. Шіон навіть виводить три типи прослуховування, щоб чіткіше окреслити завдання аналізатора. Перший – «звичайний», найбільш поширений. Його мета – зрозуміти причину появи звуку. Коли вона видима, акустичне подає додаткову інформацію про неї. Наприклад, звук показує наскільки наповнений контейнер, коли ми постукуємо по ньому. Коли ж ми не можемо бачити причину, звук може стати основним джерелом інформації про неї. Другий тип прослуховування – семантичний, існує з метою з'ясувати що несе нам звук. Зазвичай, це мовлення, яке виступає інтерпретатором видимого зображення. І останній тип – усічене прослуховування. Сприйняття звуку для того, щоб з'ясувати його якості (фактуру, гучність, тембр), не залежить від джерела і значення. Цей режим сприймає звук як такий: гра на інструментах чи вияв шуму тощо<sup>69</sup>.

---

<sup>67</sup> Бут О. Звук як компонент образної структури фільму. – К., 2007. – Підрозділ 2.3: Філософсько-естетична домінанта звукозорової образності у фільмі «Тіні забутих предків».

<sup>68</sup> *Braudy L., Mast G., Cohen M.* Film theory and criticism: introductory readings. – NY: Oxford press, 1992. – С. 314.

<sup>69</sup> *Chion M.* Audio-Vision – Sound on Screen. – NY: Columbia University Press, 1994. – Р. 25.

Мішель Шіон впроваджує свіжі методи спостереження. Першим серед них є метод *«маскування»*. Пропонується дивитися фільм без звуку, а потім – слухати його без візуальної рамки, щоб уникнути ідеологічного впливу зображення на звук, і навпаки. Це дає змогу показати, що ніколи не буває аудіовізуальної цілісності, завжди існує дві паралельні площини, які хоч і співіснують, проте у контрапункті, постійно заперечуючи одна одну<sup>70</sup>. Якщо зробити експеримент і виписати у беззвучному режимі ймовірні прогнозовані звуки сцени, а потім порівняти їх із оригіналом звукової доріжки – яскравіше простежується цінність закадрового звуку.

У кіноклубі Києво-Могилянської академії був випадок, коли на обговоренні фільму «Чоловіче-жіноче» Ж.-Л. Годара один із учасників висловив думку щодо сприйняття сцени нібито скоєного вбивства афроамериканця в одному з епізодів (Додаток 2). Жінка і два афроамериканці сидять у потягу і сваряться, за цим спостерігають головний герой та його друг. У кінці сцени головний герой викрикує до свого друга: «Чорт, дивися!». У наступному кадрі ми бачимо близький план револьверу в руках жінки. Далі йде загальний план потягу, що їде по мосту, і закадровий постріл. Справа у тому, що ми не бачимо на екрані власне вбивства і ніким з героїв воно не артикульовано. Єдине, що змушує повірити, ніби воно трапилось, – закадровий постріл у загальному плані. Несвідомо у реципієнтів складається враження, що вбивство мало місце. Метод маскування дозволяє виявляти такі звукові хитрощі.

Наступний метод Шіон жартома називає *«примусовий шлюб»*. Завдяки йому ми замінюємо вибраний відрізок аудіодоріжки звуком з іншого фільму чи будь-якою музичною композицією, а згодом – те саме необхідно проробити і з зображенням, лишаючи оригінальний звук. Цей спосіб підкрес-

---

<sup>70</sup> Chion M. Audio-Vision – Sound on Screen. – NY: Columbia University Press, 1994. – P. 188.

лює, якими непок'єднуваними і штучними є аудіовізуальні зв'язки, як зазначає Шіон, – вони зумовлені вимушеним контрактом.

Мішель Шіон пропонує конкретний шаблон для проведення аналізу. Спершу необхідно визначити, що є домінантним у звуковому континуумі: голос, шуми чи музика. Як вони взаємодіють один з одним, накладаються чи навпаки існують відокремлено. Потім потрібно віднайти аудіовізуальну фразу – відшукати моменти синхронізації і вибрати серед них той, що формує основне повідомлення сцени. Опісля цього вже можна зайнятись порівнянням, під час якого накладаються інтерпретації. Насамперед, важливо вибрати сцену і прослідкувати, як звуковий континуум поєднується з візуальним повідомленням. Наприклад, яка швидкість руху зображення і звуку, який це створює ритм і до якого ефекту це призводить. Які плани вибрані у передачі картинки, як близько до нас знаходиться аудіальна складова та яку цінність це додає до перцепції сцени. Який компонент створює наратив, завдяки чому просувається сюжетна лінія. Зрештою, дійти до технічного аспекту і простежити зміну кадру залежно від руху камери і її точки зору (POV) та як реагує на такі зміни звук: пристосовується чи ігнорує. Завдяки таким запитанням Шіон прагне вийти на новий рівень розуміння перцепції кіноповідомлення і надати відповідь, чому ми бачимо те, що ми чуємо. «Я чую вулицю, потяг, голоси. Чи видиме джерело? Воно закадрове? Пропоноване візуально? Що я чую з того, що бачу?»<sup>71</sup>. Шіон запевняє, що на такі запитання вкрай важко знайти відповідь без повторних аудіобачень. Саме тому його схема складається з декількох послідовних кроків, які передбачають кількагодинне вивчення фільму. Після такої детальної роботи стає можливим з'ясувати, що саме виробляє ідеологічні конотації, які сприймаються несвідомо.

Приклади аудіовізуального аналізу за Шіоном є у декількох його книжках: «Аудіобачення» (1994), (фільми «Солодке життя» Ф. Фелліні та «Пе-

---

<sup>71</sup> *Chion M. Audio-Vision – Sound on Screen.* – NY: Columbia University Press, 1994. – P. 192.

рсона» І. Бергмана); «Кінематографічна одіссея Кубріка» (2008), «Тонка червона лінія» (2007), «З широко відкритими очима» (2008), а також у книжках про фільми Жака Таті (1997, 2003) та Девіда Лінча (2008). Шіонівський підхід об'єднує різні традиції аналізу фільму в єдину аудіовізуальну канву. Починаючи від простої фіксації почутого і побаченого, до комплексного узагальнення та інтерпретативних варіацій.

У наступній частині цієї роботи будуть запропоновані аудіовізуальні аналізи, засновані на підходах М. Шіона і Р. Беллура. Мета аналізу – з'ясувати, як впливає звуковий континуум на конструювання кінематографічного повідомлення. Такий підхід передбачає наступні кроки:

1. Коротка характеристика теми і сюжету фільму, а також його соціальне значення і місце у творчій кар'єрі режисера.
2. Визначення провідних та другорядних компонентів звукового континууму, пояснення логіки їх структури. Методом маскування простежити взаємодію аудіальних складових між собою протягом усього фільму.
3. Обрати ключові епізоди та аудіовізуальні фрази і проаналізувати їх методом shot-by-shot, відповідаючи на запитання «що я чую?», «чи чую я те, що бачу?» і навпаки. З'ясувати, як звуковий континуум впливає на характер кінематографічного повідомлення.
4. У вибраних епізодах визначити смислове навантаження кута зору камери, внутрішньокадрового монтажу і їхню взаємозалежність зі звуковим континуумом. Застосувати для цього три режими прослуховування (звичайний, усічений і семантичний).
5. Застосувати культурологічний аналіз вибраних сцен і фільму в цілому, виходячи з утворених звуковим континуумом ефектів.

Для аудіовізуального аналізу обрано фільми, які максимально відрізняються своєю аудіальною стилістикою і здатні розкрити варіативність звукового континууму. Принциповим є не вибір самого матеріалу фільму, а радше застосування методів, які дозволяють аналізувати звуковий



континуум на одному рівні із зображенням, «аудіобачити» фільм, одночасно сприймати його цілісність у протиставленні двох площин (акустичної і візуальної).

Ще одне завдання аналізу – з'ясувати, чим відрізняються класичний і модерний підходи до аналізу звуку в кіно, запропонованих Е. Вейс та Д. Белтоном. Перевіримо, за рахунок чого функціонує жорсткий контроль звуку у старій традиції. І на противагу їй, розглянемо спроби режисерів вийти за межі заданих раніше правил упорядкування звуку.

Андре Базен стверджував, що 1939 рік – час ідеальної математичної рівноваги між зображенням та звуком, який ілюструє закріплені канони застосування зображального та звукового монтажу<sup>72</sup>. Саме тому для опису аудіовізуальних зв'язків старої схеми вибрано фільм Марселя Карне «День починається» 1939 року.

Для прикладу застосування звукового континууму в розриві із традицією пропонуються фільми: «Мовчання» Інгмара Бергмана (1963) – вираження феномену тиші у звуковому кіно, відхід від традиційного використання діалогів як основного джерела смислів; «Тіні забутих предків» С. Параджанова (1964) – зразок виходу музичної складової за межі передачі загального настрою і втручання у безпосереднє конструювання наративних та символічних смислів; «Прощай мовлення» Ж.-Л. Годара (2014) – тотальний протест проти будь-якого унормування звуку.

---

<sup>72</sup> Базен А. Что такое кино? – М.: Искусство, 1972. – С. 90.

## Розділ II: ВІД ПІДПОРЯДКУВАННЯ ЗВУКОВОГО КОНТИНУУМУ ВІЗУАЛЬНОМУ ДО ЙОГО АВТОНОМІЗАЦІЇ

### 2.1. «День починається» Марселя Карне (1939)

Марсель Карне – яскравий представник напрямку «поетичного реалізму», що був поширений у Франції 1930-х років. Сам термін винайшов Ж. Садуль, проте в обіг він увійшов після одного з найвідоміших фільмів Марселя Карне «Набережної туманів» (1938). Основи цього напрямку зародилися ще раніше, у картинах Ж. Дювів'є, Ж. Ренуара, Фейдера, Ж. Віго 1934–1936 років. «Це особливий стиль, який називали французьким “реалізмом”; насправді крізь оболонку реалізму пробивалось поетичне сприйняття дійсності», – зазначав Жан Ренуар<sup>73</sup>.

У фільмі «День починається» поетичний реалізм проявляється на контрасті любовної історії, згадок про щасливі миттєвості та буденності типового представника робочого класу. Стрічка завершує епоху «популізму» у творчості М. Карне і у всьому французькому кінематографі. Фільм є спробою виразити сутність сучасності, яка вимальовується на романтичній основі, але підкріплена соціальною проблематикою часу. Сам Карне вважав, що «певна жорстокість», «оголеність» сценарію робить стрічку менш глибокою, ніж «Набережна туманів»<sup>74</sup>.

Уперше в історії кінематографу дія починалася з кінця і розвивалася завдяки флешбекам (метод ретроспективи) головного героя, який згадував своє минуле і причини, що спровокували його на вбивство<sup>75</sup>. Гріховність людського існування, втрата чистоти і життєва смута – один із лейтмотивів

---

<sup>73</sup> Сокольская А. Л. Марсель Карне. – СПб.: Искусство, 1970. – С. 12.

<sup>74</sup> Там само. – С. 19.

<sup>75</sup> Брагинский А. Марсель Карне: «Жажда жизни». – Искусство кино / № 10. – точка доступу <http://kinoart.ru/archive/1998/10/n10-article26> – від 10.02.2015.

творчості Карне. Через постійні спогади, фільм наповнений ностальгічною млою, що доповнюється буденністю і подається у ліричному світлі.

Сюжет розгортається наступним чином: у багатоквартирному будинку відбувається вбивство. Робітник з місцевого заводу Франсуа (Жан Габен) застрелив чоловіка. Сусіди здійняли галас і викликали жандармів, які швидко взяли квартиру в облогу. Блокада відбувається всю ніч, за цей час Франсуа згадує події, які зумовили вбивство. Спогади розказують про любовний чотирикутник. Франсуа закохався у Франсуазу (Жаклін Лерон), тому розриває стосунки з Кларою (Арлетті), колишній чоловік якої – Валентин (Жуль Беррі) таємно закоханий у Франсуазу. Зрештою, через ревності Валентин здійснює спробу напасти на Франсуа, але ситуація обертається навпаки і Франсуа вбиває Валентина. У фінальній сцені Франсуа стріляє собі в серце.

Оскільки фільм представляє класичну традицію використання звукового континууму, наведемо основні ознаки регулювання взаємозв'язків звуку із зображенням. Про такі ознаки писав Мішель Шіон у своїй роботі «Кіно – звукове мистецтво» (2009)<sup>76</sup>.

1. Вербоцентричність. Класична форма звукового фільму, яка була встановлена у пізніх 30-х і використовується досі. Це тип кінематографу, у якому мовлення є центром уваги. Проте у цьому фільмі так не здається через узгодженість діалогів з паралельними візуальними діями.
2. Пунктуація мовлення здійснюється через «штучні» дії. Допомогає діалогу не бути надто абстрактним, звернути увагу на нього, урізноманітнити. Наприклад: закурити цигарку чи налити склянку води; прогулянки у приміщенні, прасування і т.д. Представники нової хвилі 50–60-х вперше викрили таку штучність і намагалися її позбутися.

---

<sup>76</sup> *Chion M. Film, a sound art.* – NY: Columbia University Press, 2009. – P. 73–74.

3. Звукова цілісність класичного фільму організована ієрархічно. Звукові ефекти клішовані, часто включені у музичний супровід. Панівним є слово, за ним іде музика, а уже потім шуми.
4. Прихований перехід від недієгетичної до дієгетичної музики і навпаки.
5. Постійний континуум звуків, немає рубаних шматків чи пауз. Ця ознака особливо часто простежується наприкінці 30-х і у 40-х. Зазвичай акустичний простір заповнений діалогом або музикою, яка зберігає настрій, ритм фільму. Це давало можливість зображенню бути дуже вираженим. Кожен елемент мав своє місце і значення, а гра акторів була вписана у жорстко визначені рамки (це стосується і постановки інтонації, тембру голосу).

Визначимо як взаємодіють провідні та другорядні компоненти звукового континууму у фільмі Марселя Карне «День починається». Прослухавши весь фільм без зображення, логіка змісту і ключові моменти лишаються зрозумілими. Проаналізуємо перший епізод (14 хв) лише у звуковій площині. На початку декілька хвилин лунає вступна музика титрів. Потім стукіт копит коней, шум вулиці, на яку накладається суперечка двох чоловіків. Постріл. Щось тяжке періодично падає. Сусіди кличуть на допомогу, говорять, що чоловіку погано. Стає зрозуміло, що постріл призвів до вбивства. У наступній сцені люди обговорюють, ким є вбитий і що відбулося. Поліція визначає наступні дії. Кроки декількох людей. Поліцейські, представившись, стукають у двері, вимагають їх відкрити, – це свідчить про те, що вбивця сидить у кімнаті. Поліція артикулює між собою кожну свою дію. Постійні звуки кроків на сходах. Сусіди говорять про головного героя, характеризуючи його особистість. Періодично чути низький, ритмічний, повільний бій барабанів. Звучить монолог, під час якого лунає: «Сходжу з глузду, говорю сам із собою», «цікава історія вийшла». Через десять секунд стає зрозумілим, що це говорить вбивця. Перехід у спогади Франсуа артикулює внутрішнім голосом. Окрім того, лунає характерна мелодія, яку слухач здатен дешифрувати як таку, що повертає у минуле. Ситуація зумовле-

на використаннім подібної мелодії у багатьох мультфільмах та серіалах – музика супроводжує мрії або спогади героїв і тому масовий слухач легко розпізнає правила такого звукового ходу.

Маленькі деталі, навіть не суттєві для розвитку сюжету, але завжди детально описані. Наприклад, коли герої щось тримають у руках чи розглядають якісь речі. У сцені другої зустрічі Франсуа і Франсуази (епізод 4, 19:16-28:43) герой Габена запитує, що знаходиться у кімнаті: «Що це в тебе таке стоїть, це листівки?» Чи коментар Франсуази: «...ну от, я майже доробила собі кружева, лишилося їх прикріпити до сукні». Коли вона тримає у руках іграшку, він називає, що це ведмедик і так далі. Отже, слухачу тільки за аудіальною інформацією зовсім не важко уявити, що відбувається на екрані, звуковий континуум сприймається повноцінним і майже самостійним джерелом смислів, який словесно презентує засадничі деталі сюжету. Отже, фільм із впевненістю можна вважати вокоцентричним. Хоча не завжди можна вловити деталей того, як пересуваються герої, але дуже легко можна зрозуміти чи це інтер'єр (чути або кроки і шерех побутових речей, цокіт годинника, або музика і аплодисменти, що одразу допомагає відчувати атмосферу концертного залу) чи екстер'єр (шум від машин чи гуркіт потягу, гавкання собак).

Перехід із ретроспективи на події у заблокованій квартирі теж неважко помітити через появу повторюваної музичної теми барабанного ритму і низького, понурого голосу Франсуа, що значно відрізняється від грайливого тону, насвистування і фонової музики, які ми чуємо під час флешбеків.

Навіть у таких сценах реального часу, коли розмову ведуть нові, невідомі слухачу голоси, можна легко зорієнтуватися, оскільки вони повсякчас вголос описують, що відбувається навколо. В епізоді 6 (40:12-40:22) другорядні герої говорять: «Цікаво, чим він займається там, у своїй кімнаті? Чи довго мені доведеться чекати тут?».

Жодного разу протягом фільму пауза у звуковому континуумі не триває довше трьох секунд. Навіть у період бездіяльності героїв присутній музичний лейтмотив чи голоснішими стають звуки годинника, кроки, шум вулиці, однак шуми місцевості чути лише за умови мовчання акторів. Щойно починаються репліки чи вступає закадрова музика – звукові ефекти виникають. Така ситуація має на меті приховати штучність горизонтального і вертикального монтажу. Ця «цілісність» створює враження живості, реальності зображення, яке нібито повноцінне і незалежне.

Спостерігаючи лише за зображенням, впадає в око, наскільки воно деталізованіше, ніж звуковий ряд. Останній виступає лише у якості технічної підтримки, забезпечення діяльності візуальної складової. Звуки грають роль наратора, забезпечують чітку послідовність змін. Звуковий континуум у фільмі подібний до радіопрограми, тому звертається увага на зміст повідомлення, а не на художність його форми. Така ситуація вкотре виявляє невміле користування потужним інструментом звуку, що нівелює свої можливості під авторитарним тиском зображення.

Розглянемо декілька аудіовізуальних фраз у частині 9 (1:00:03–1:03:17) (Додаток 3), застосувавши три режими прослуховування Шіона. На прикладі цього епізоду можна зрозуміти, що у фільмі майже завжди демонструється джерело звуку (за винятком закадрової музики, тому що вона має роль лейтмотиву, який не потребує існування джерела). Ми бачимо все те, що чуємо, але при цьому не все чуємо, що зображено. Звук використовується дуже усічено. Розглянемо перший план (Додаток 3, стоп-кадр 1). На екрані Франсуа і Франсуаза, які прямують до оранжереї; шарманщик виграє мелодію і діти біля нього; праворуч, за парканом видніється хмара диму від потягу, що рухається у бік камери. Що саме ми б почули у реальному житті за такої дистанції від місця дії? Шарманщика, гуркіт потягу, голоси дітей, можливо подих вітру, шерех листя, спів пташок, брязкіт залізниці, закадрові голоси людей, які щойно пройшли повз наших героїв і подібне. Але у фільмі ми чуємо лише гру шарманки і гур-

кіт потягу. Таке художнє вирішення ставить на меті окреслити екстер'єр мінімальною кількістю знаків, які б були достатньо потужними для створення загальної атмосфери. Також виразність звуків необхідна, щоб не лишати героїв у тиші, адже це змушує реципієнта звертати увагу не на сюжет, а на фізичну реальність, чи то на її усічений варіант. Про таке клішоване використання шумів писав М. Ямпольський. Він зауважив, що у період 30-х та 40-х шуми вводилися в основному як «знаки-ікони» (шум дощу відсилав до дощу; звук автомобіля свідчив про наявність автомобіля). Це створювало неправдоподібну ситуацію, оскільки в реальному житті шуми завжди накладаються один на одного, створюючи нерозривну, аморфну акустичну масу<sup>77</sup>.

У третьому плані цієї сцени (Додаток 3, стоп-кадр 2) герої входять до оранжереї, поступово затихає музика шарманщика, чути лише кроки Франсуа і Франсуази, звучить діалог, який стає найближчим до слухача. Починає лунати закадрова оркестрова музика, спершу подібна до шарманки, дуже тихо, як непомітне тло до діалогу (приклад переходу від дієгетичної музики до недієгетичної). Зразок класичного використання музичного супроводу, як засобу передачі настрою сцени. Коли герої цілуються – музика стрімко набирає гучності і виходить на перший план (Додаток 3, стоп-кадр 4). Щойно актори починають говорити, музика знову стає тлом. Ця сцена демонструє ієрархічну структуру звукового континууму. При неупередженому сприйнятті цього епізоду у пам'яті лишається лише зміст діалогів та романтичний настрій, який непомітно створюється монтажем і музикою. Про такий вплив музики говорить і кінознавець К. Калінак. На її думку, музика забезпечує «об'єднувальну звукову ванну» завдяки тому, що згладжує межі окремих планів і об'єднує кадри в гомогенну структуру<sup>78</sup>. Т. Адорно з Х. Ейслер вважали, що музика заманює

---

<sup>77</sup> Ямпольський М. Б. Мифология звучащего мира и кинематограф. – М.: Пресса России. – Киноведческие записки, 1992. – № 15.

<sup>78</sup> Kalinak K. Film music. – NY: Oxford University Press, 2010. – P. 25.

глядача у фільм і маскує матеріальну основу технологічного продукту. Вони сприймали музику у фільмі подібно до цементу, що тримає разом механічний продукт кінематографу і глядача, які б в іншому випадку протистояли один одному і не змогли взаємно існувати. Здатність музики зчеплювати екран і реципієнта втілює ідеологічну функцію: зумовлює «залипання» глядача у фільм і, відповідно, налаштовує нерелексивно приймати культурні цінності, що є у стрічці<sup>79</sup>.

У 30–40-х роках звертали особливу увагу на символічність предметів, залучених до драматичної дії. Тому навіть повсякденні предмети позбувалися свого утилітарного значення і набували метафоричного. У фінальному плані (Додаток 3, стоп-кадр 5), під час від'їзду камери верещить будильник, що знаходиться у лівій частині плану. На думку дослідниці творчості М. Карне Сокольської, будильник звучить над мертвим тілом, повернувши глядачів у буденність реального світу, що існує за межами трагедії<sup>80</sup>. Ефект від фінального повідомлення особливо цікавий, якщо згадати, що герой, коли заводив свій будильник напередодні, сам того не усвідомлюючи, відміряв час, який йому лишилося прожити. Відлік часу простежується і в закадровій музиці, яку ми чуємо лише в інтер'єрі кімнати Франсуа. Головного героя у реальному часі постійно супроводжують глухі, ритмічні, уповільнені удари барабанів, що також можуть слугувати метафоричним рівнем цокання заведеного будильника.

У фільмі присутній лейтмотив сентиментального вальсу, який неодноразово згадує Франсуа, а потім ми і самі чуємо його під час сцени концерту. Валентин буде дресирувати під цей вальс своїх собак. Лірична естрадна музика завжди була одним із лейтмотивів картин Карне, але в його ранніх фільмах вона супроводжувала персонажів як музика рідного міста, любові, веселих свят. У «День починається» з галасом і блиском мюзик-холу

---

<sup>79</sup> Composing for the Films: Adorno, Eisler and the sociology of music / Historical Journal of Film, Radio and Television. – V.18, Issue 4, 1998. – P. 597.

<sup>80</sup> Сокольская А. Л. Марсель Карне. – СПб.: Искусство, 1970. – С. 22.



пов'язані спокуса і фальш, які, зрештою, стали причиною фатального вчинку Франсуа. Окрім метафоричності, використання естрадної музики у фільмах Карне пов'язують з його шкільною пристрастю до мюзик-холів, до співу Моріса Шевальє, Жозефіни Бейкер, Містенгет – саме тоді і починав свою кар'єру молодий Жан Габен.

Марсель Карне так висловлював свою точку зору щодо звуку в кіно та його можливостей: «Я не применшую складності. Але ж усього через декілька місяців після появи розмовного кіно у “Бродвейській мелодії” вже знайдено чимало сміливих технічних вирішень. Це подає надію. Майбутнє належить творцям»<sup>81</sup>.

## 2.2. «Мовчання» Інгмара Бермана (1963)

Інгмар Бергман у своїй творчій кар'єрі неодноразово звертався до питань релігійності, смерті, залежності людини від Бога. У «Мовчанні» центральною проблемою фільму є загубленість людини перед мовчанням Бога. Сюжет фільму навіяний постійно повторюваним сновидінням з дитинства режисера: «я – у гігантському незнайомому місті, прямую до тієї його частини, де знаходиться заборонене [...] Закони реальності і правила соціального життя там не діють. Все може статися, і все трапляється»<sup>82</sup>.

У одному з пізніх інтерв'ю, Бергман пояснює, що в основі «Мовчання» є простір зіткнення між ідеями та реальним життям<sup>83</sup>. Основна тема «Мовчання», як і в «Причасті», пов'язана з музичним твором, а саме з концертом для оркестру Бартока. Спершу навіть панувала думка зробити фільм згідно з законами музики, а не драматургії. Фільм з асоціативною ритмічною вза-

---

<sup>81</sup> Брагинский А. Марсель Карне: «Жажда жизни». – Искусство кино / № 10. – точка доступу <http://kinoart.ru/archive/1998/10/n10-article26> – від 10.02.2015.

<sup>82</sup> Бергман И. Картины / Перевод со шведского А. Афиногеновой. – М, 1997. – С. 213.

<sup>83</sup> Бергман о Бергмане: Збірник статей. – М.: Радуга, 1985. – С. 228.

ємодією, з головним і другорядним мотивами. Та, єдине, що лишилося від Бартока у цій стрічці, – початок з його глухим низьким тоном і неочікуваним вибухом<sup>84</sup>.

Внесемо сюжетну ясність. Дві сестри – Естер (І. Тулін) та Анна (Г. Ліндблум) зі своїм сином Юханом (Й. Ліндстром) їдуть у потязі, проте їм доводиться зійти у невідомому європейському місті через погіршення стану здоров'я Естер. Герої перебувають у місті декілька днів, зрештою Анна з Юханом лишають померати Анну на самоті.

Під час прослуховування фільму без зображення (метод маскуван-ня) створюється враження, що ми знаходимось дуже близько від головних героїв, в притул до них. Така ситуація зумовлена дуже чіткими, артикульованими звуками, які видають головні герої. Йдеться не про слова, а найрізноманітніші позіхання, скиглення, зітхання, жування, ковтання, смоктання, дмухання, кашель, сміх і т.д. Іноді можна почути навіть подих. Така гіперболізована тілесність втілює думку Ролана Барта, яку він виклав у «Насолоді від тексту»: «Кіно фіксує звук мовлення у близькому плані і цим змушує нас чути матеріальність, сенсуальність, подих, м'ясистість губ, – повну присутність людського обличчя! Це успішно зміщує означену відстань і ніби викидає анонімне тіло актора у моє вухо: воно подрібнюється, розломлюється, хрумтить, ріже, пестить, надходить – це блаженство<sup>85</sup>. Така наближеність тіла акторів до слухача контрастує з повною відсутністю загального звукового фону. Усі звуки є внутрішньокадровими, знаходяться в межах доступу героїв. Таким чином підкреслюється самотність людини у світі, відсутність чогось узагальненого, більшого, голосу Бога. Фізична реальність героїв окреслена лише їхньою тілесністю, вони вірять тому, що бачать і чують, проте глухі і не сприйнятливі до того, що знаходиться на дистанції від них (невідоме місто, сторонні люди і їхня мова). Кінокритик Броуді пояснює, що незбаг-

---

<sup>84</sup> Бергман о Бергмане: Збірник статей. – М.: Радуга, 1985. – С. 228. – С. 230.

<sup>85</sup> *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – С. 518.

ненне «мовчання» міста звузило спілкування героїв до внутрішнього трикутника (Естер-Анна-Син) з майже нульовим рівнем спілкування із зовнішнім світом. Кожен особистий зв'язок скошений, надламний, що створює зловісну атмосферу, в якій жести і символи часто приховані чи викликають ефект загрози<sup>86</sup>.

У фільмі немає закадрової музики, за винятком трьох епізодів. Розглянемо їх план за планом. У першому – героїня І. Тулін замовляє собі у кімнату додаткову пляшку алкоголю (17:18-18:05). Вона сідає у крісло і запалює цигарку. (Додаток 6, стоп-кадр 1 і 2). Камера знімає близький план, повільно наближаючись в притул до обличчя Естер. На звуковій доріжці чуємо легковажне наспівування Естер. Коли вона наближає руку до обличчя з метою запалити сигарету, з'являється ледве чутний звук її наручного годинника, який одразу пропадає, щойно героїня опускає руку. Паралельно посилюється закадровий, акустичний глухий гул. Через декілька секунд чути стукіт у двері і в кадрі з'являється рука офіціанта із тацею, на якій стоїть келих і пляшка (Додаток 6, стоп-кадр 3-4). Естер видає задоволене «мм» і куштує напій. Щойно вона торкнулася вустами келиху, як закадровий гул зупиняється. Простежимо, за яких умов гул з'являється у фільмі вдруге. Сцена з Юханом, який вкотре блукає нічними коридорами готелю (1:01:25-1:02:06). Камера знімає Юхана зверху, слідкуючи за його рухом (Додаток 7, стоп-кадри 1, 2 і 3). Хлопчик підходить в умовний центр і завертає в сусідній коридор. Увесь його рух в цьому плані-епізоді супроводжується приглушенням, але все ж відчутним закадровим гулом.

У третій раз, ми чуємо цей таємничий звук у передостанній сцені фільму, коли Естер переживає декілька приступів хвороби легень. Вона знесилена лежить на ліжку (1:30:29-1:31:11). Статична камера знімає її обличчя зверху у близькому плані. (Додаток 8, стоп-кадр 1). Щойно їй полегша-

---

<sup>86</sup> The Silence By Leo Braudy. – <http://www.criterion.com/current/posts/297-the-silence> – точка доступу від 03.03.15.

ло, вступає закадровий гул, але в рази сильніший за перший раз. Естер накриває себе простиралом і гул переривається (Додаток 8, стоп-кадр 2). Пояснити такий звуковий хід можна як ефект замикання у самотності. Кожен із героїв знаходить власний спосіб подолання такої самотності. У Естер це спроба заглушити самотність алкоголем, або зануритися у сон, як бажання забути, відмовитися від комунікації із зовнішнім світом. Юхан свою самотність розбавляє іграшками або ж знаходить нових друзів у кімнатах готелю. Можливо ми не зустрічаємо теми гулу у Анни, тому що вона уникає, боїться своєї самотності, а тому постійно знаходиться у суспільстві, весь час розважаючись із чоловіками.

Наскрізною темою фільму є зміщений час. Оскільки Бергман планував фільм як перенесення сновидіння на екран – категорія часу майже невловима. Монтаж переходить від репрезентації реального часу до ущільнення його і знову розтягнення. Загубленість у часі втілена і в аудіальному компоненті. Так, ми п'ять разів зустрічаємо кількасекундне цокання годинника. Перший звук, який ми чуємо у фільмі – саме він. Його накладено на вступні титри. Вдруге його чути у сцені з Естер та келихом алкоголю, яку ми вже означили вище. Утретє, цокання годинника виникає під час того, як Юхан малює зображення для Естер (Додаток 9, стоп-кадр 3) (37:28). У четвертий раз, цокання супроводжує погляд Анни на людей, які працюють (1:06:30) (Додаток 9, стоп-кадри 4 і 5). І в останнє, цокання годинника з'являється під час того, як Естер, лежачи у ліжку виписує для Юхана обіцяні слова іноземною мовою (Додаток 9, стоп-кадри 6 і 7) (1:24:49). На цей раз закадровий звук переходить у внутрішньокадровий, оскільки чоловік паралельно із цоканням на фоні перевіряє свій годинник і заводить його. Ці п'ять сцен не об'єднані загальною темою чи символікою, радше таке періодичне цокання, що поміщено у різні частини фільму, створює загальний темп. Водночас, подібність полягає у різкій зміні настрою та вчинків героїв опісля цокання.

Один з варіантів пояснення функцій періодичного цокання годинника навів Жиль Дельоз. Він прослідкував, що у післявоєнному кінематографі все частіше з'являються та задають ритм елементи, що відсилають до природного типу образу-часу, такі, як, наприклад, ритмічне падіння крапель води (як у пролозі «Персони» І. Бергмана). «Тут грає роль не тільки рівномірний рух падіння, але і звук. У той час, як механічний або ідеологічно-діалектичний ритм в німому кіно є візуальним, природний – часто орієнтується на слухове сприйняття ритмічного. Таким в образі-часі є не стільки музика (форма ритму, що домінувала на екрані в 1930-ті та 1940-ві роки), скільки шуми, все частіше незв'язані з дією, наприклад, ритмічне повторення слів. Ритми у фільмах образу-часу часто вимагають довгих планів. Ритмічне проявляє себе не в частоті зміни кадрів, а переноситься в епізод»<sup>87</sup>. Тому, повторюване цокання годинника може бути прикладом дії дельозівського образу-часу.

Інгмар Бергман прагнув максимально перенести всі смисли на візуальні і звукові образи, щоб уникнути надмірної літературності. Все ж, в одному з інтерв'ю він зізнається, що епізод з'ясування стосунків сестер і їхній останній діалог страждають невиправданою літературністю. А загалом, режисер залишився задоволеним своїм фільмом.

### 2.3. «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова (1965)

Ім'я Сергія Параджанова часто пов'язують із напрямом «поетичного кіно». Його фільм «Тіні забутих предків» поділив кінематографічну історію Радянського Союзу другої половини ХХ ст. на «до» і «після». Причина цьому – суттєва відмінність від попередньої традиції, відмова від соцреалізму та інноваційний підхід до художньої образності фільму. Як і Пазоліні, Параджанов був прибічником «технічної мови поезії» – «оригінальної,

---

<sup>87</sup> Делёз Ж. Кино1 Образ-движение Кино2 Образ-время. – М.: «Ад Маргинем», 2004. – С. 35.

онейричної, варварської, нерегулярної, агресивної, візіонерської якості кіно»<sup>88</sup>. У «Тінях» така мова розкрилася вповні. Параджанов прагнув створити фільм «про вільну людину, про серце, яке хоче вирватися, звільнитися від побуту, від дрібних пристрастей і звичок...»<sup>89</sup>. Щоб якнайглибше дослідити вибрану тему, режисер прискіпливо вивчав життя гуцулів, залучав їх не лише як акторів, а майже як співавторів фільму, радників, оскільки тільки вони могли підказати Параджанову, як найправдивіше розкрити їхню культуру. Режисер, хоча і зберіг ключові моменти повісті Коцюбинського, проте ніколи не прагнув йти за текстом. Для нього важливішим було виявити джерело повісті – дійти «до стихії, яка її породила». «Ми навмисне віддалились матеріалу, його ритму і стилю, задля того, щоб література, історія, етнографія, філософія поєдналися в єдиний кінематографічний образ. Нам хотілося передати відчуття часу, оскільки ми побачили природу і людей Гуцульщини на сто років пізніше Коцюбинського»<sup>90</sup>. У «Тінях забутих предків» інноваційність і поетичність захопила усі аспекти кінематографічного медіуму, в тому числі і звуковий континуум.

Сюжет розгортається наступним чином: на початку твору розповідається про закохану молоду пару – Івана (Іван Миколайчук) та Марічку (Лариса Кадочникова), які належать до ворогуючих гуцульських родів Палійчуків і Гутенюків. Іван тривалий час був змушений працювати у наймах на полонині, а повернувшись до села, він дізнається про смерть Марічки. Згодом він одружується на Палагні (Тетяна Бестаєва), однак через постійну тугу за Марічкою Іван так і не стає щасливим і зрештою знаходить свою смерть.

У звуковому континуумі «Тіней», на противагу класичному підходу, неможливо виокремити ієрархічну структуру. У фільмі немає жодного

---

<sup>88</sup> Брюховецька О. Поетичний матеріалізм. «Тіні забутих предків» / Кіно-Театр. – К.: АртЕк, 2013. – № 6.

<sup>89</sup> Параджанов С. Вечное движение // Искусство Кино. – 1966. – № 1. – С. 61.

<sup>90</sup> Там само.

наративного монологу чи діалогу, довшого за дві хвилини. Якщо не брати до уваги незакінченість висловлених героями думок і розриви у розмовах, то лишається два «класичних» діалоги: Івана з Марічкою (17:13-18:30) та Івана з чоловіком на полонині (27:29-28:16). Для порівняння, діалог головних героїв у фільмі Карне «День починається» триває мінімум 3-4 хвилини.

Відмежувавши звукову перцепцію від візуальної методом маскуван-ня, нам вдалося простежити, що звуковий континуум усього фільму періодично зводиться до викрику – спроби знайти відповідь, прохання допомоги чи підтримки. Це відбувається як на особистому рівні, так і спільнотою гуцулів загалом. Спочатку чуємо Іванка, який кличе Олексу в першому плані. Далі допомоги шукає Іванкова мати: «синочку мій малесенький», «боже мій миленький», «Петрику», «Іванко» і т.д. Часто повторюються вигуки-звертання закоханих один до одного. Інтонація голосу матері Марічки завжди благальна: «дитинко моя», «донечко», «ей, Марічко». Також трапляються узагальнені вигуки і звертання у піснях та молитвах, які періодично виконуються загалом. Навіть якщо немає прямого звертання чи запиту, інтонаційно репліки героїв звучать із посилом, закликком. Наприклад таким є виконання «Вербової дощечки». Окрім того, ми дуже часто чуємо чоловічі гуцульські говірки та вирази, які емоційно насичені і спрямовані на розвиток подій сюжету. Всі зазначені звукові елементи фільму слугують для відображення душевного стану головного героя, який намагається врятуватися від горя і кличе на допомогу.

Аудіальна сторона «Тіней» створює враження єдиної нескінченної музичної композиції тривалістю у фільм. Вона гармонічно поєднує у собі періодичні голосіння, інструментальну музику, гру національних інструментів, природні та штучні шуми, які постійно нашаровуються, переривають і замінюють один одного. Якщо порівняти функції музики і голосу в фільмі Параджанова із класичною традицією, складається враження, що звукові компоненти помінялися місцями: музика стала частиною нарати-

ву, в тому сенсі, що загальне тло різних співів і звуків розказують сюжетну лінію детальніше, аніж безпосередньо діалоги головних героїв. Голо- си героїв фільму – стають шумовими вкрапленнями, які радше створю- ють ритм, аніж доносять сюжетні смисли. Наприклад, Іван майже не ви- словлює своїх міркувань. Окрім звертань до Марічки у першій частині фільму, єдине, що ми від нього чуємо, – це короткі недбалі відповіді, звертання до вищих сил або повторення сказаних кимось фраз: «кози мої кози», «де мої діти», «а чи будемо ми парою» і т. д.

Дослідниця «Тіней» О. Брюховецька також говорить про особли- вість звукової складової фільму, зокрема, вона пропонує розглянути об- раз сокири як центральну дійову особу. Авторка аргументує це тим, що ми періодично чуємо стукіт сокири протягом усього фільму: від початку, коли «Іванко та Марічка, ще діти, чують у горах дивний голос це “Невиди- ма Сокира”, і тікають від нього, пірнаючи в сонячне проміння», «його чути під час смерті старшого брата, похорону батька, звістки про смерть Ма- річки та, нарешті, він матеріалізується в ударах, з якими загрозливо наближається до Івана мольфар. Стукіт сокири звучить також у кінці фільму»<sup>91</sup>.

Постійна зміна характеру звуку (стрибки від спокійного дзюрчання рі- чки до надривних голосінь) створює напругу, яка зростає у поєднанні з ди- намічністю рухів камери. Такий темп і грубість в аудіовізуальних перехо- дах подібна до гуцульського характеру, який лишається автентичним, необ- тесаним, твердим, природно грубим.

Особливість насиченої звукової палітри також у тому, що звуки жод- ного разу не повторюються. Якщо ми періодично чуємо дзвони – то вони щоразу лунають інакше і це відбувається з кожним звуком у фільмі.

---

<sup>91</sup> Брюховецька О. Поетичний матеріалізм. «Тіні забутих предків» / Кіно-Театр. – К.: АртЕк, 2013. – № 6.



Фільм, сприйнятий лише на слух, нагадує сновидіння, марево. Прослухавши увесь хронометраж неможливо відтворити цілісну сюжетну лінію, втрачаються логічні зв'язки між сценами, переходи стерті періодичними музичними виступами. Співвідношення зображення і звуку носять метафоричний і символічний зв'язок, аніж суто логічний. Реципієнт зовсім не відчуває тієї інформації, яка надається візуально і в більшості випадків співи чи шуми акустичні, що, згідно з Шіоном, означає відсутність джерела їхнього звуку<sup>92</sup>.

Розглянемо декілька прикладів дії звуку план за планом. У десятій частині (42:10-43:18) цікаво проаналізувати співвідношення суб'єктивного і об'єктивного відображення дійсності, яке простежується одночасно на візуальному і аудіальному рівнях. Зосередимо увагу лише на одному плані-епізоді (Додаток 4, стоп-кадр 1). Рухома камера слідкує за переміщенням Івана з верхнього ракурсу (high angle shot), повільно зміщуючись праворуч разом із героєм. Ми бачимо, як Іван відпускає овець з вівчарем і виходить із сіней. Чуємо внутрішньокадровий звук дзвіночків для овець і кроки Івана, вівчаря і тупіт овець. Закадрово чути розмову двох жіночок із відлунням їхніх голосів. Іван виходить із сіней, камера спускається на рівень очей Івана (Додаток 4, стоп-кадр 2). Джерело голосів стає видимим, вони поступово затихають (але їх все ще чути) саме тоді, коли камера досягає рівня очей Івана. Герой Миколайчука рухається у бік камери і виходить з кадру, голоси обриваються (Додаток 4, стоп-кадр 3). Спочатку ми бачимо об'єктивну, узагальнену картину, коли камера лишає Івана знизу, вивищуючись над ним. При цьому звучать два жіночих голоси із відлунням, що створює ефект багатоголосся, так, ніби усе село, споглядаючи життя Івана зверху, обговорює його долю. Потім відбувається перехід до суб'єктивної точки зору – Іванової. Ка-

---

<sup>92</sup> Chion M. Audio-Vision – Sound on Screen. – NY: Columbia University Press, 1994. – P. 129.

мера на рівні очей, паралельно зовнішні голоси стихають, що наближає нас до бачення ситуації з позиції Івана, який обирає мовчання і втечу від суспільства, що ілюструється обриванням (зникненням) жіночих голосів і виходом з кадру.

Розглянемо також другу частину епізоду смерті Івана (1:24:06-1:26:41). У послідовних планах ми візуально спостерігаємо за тим, як Іван у мареннях нарешті зустрічається з Марічкою. Спершу Іван бачить у віддзеркаленні річки себе; паралельно чуємо дзюрчання води, шум лісу і гру на дримбі (Додаток 5, стоп-кадр 1). У воді з'являється відображення Марічки (Додаток 5, стоп-кадр 2), до попередніх шумів додається закадровий жіночий спів. Потім бачимо Івана, який спускається у горах; паралельно лунає закадровий чоловічий спів (Додаток 5, стоп-кадр 3). Почергові кадри Івана та окремо Марічки, які рухаються у напрямку один до одного. Закадровий спів у дуеті продовжується (Додаток 5, стоп-кадри 4 і 5). Іван промовляє: «А чи будемо ми парою?» – закадровий спів замінюється пронизливою, напруженою, уривчастою грою струнних інструментів у два голоси, руки Івана і Марічки з'єднуються (Додаток 5, стоп-кадр 6). Іван викрикує і ми бачимо молоду косулю (Додаток 5, стоп-кадр 7). Фінальні акорди інструментальної музики і зображення сухого гілля дерева, глухий барабанний бій. У цьому епізоді можна простежити історію стосунків Івана і Марічки протягом їхнього життя. Найцікавіше, яким чином звуковий континуум відіграє свою роль, адже він символічно репрезентує різні етапи взаємин закоханих. Коли Іван розглядає себе у річці, ми чуємо звуки карпатської природи і гру на дримбі – це відображує дитячий період Іванка, те, з чого все починалося. Потім, паралельно з відображенням у воді з'являється жіночий голос – у життя Івана прийшла Марічка. Далі ми чуємо чоловічий голос і бачимо Івана одного у горах – період, коли він лишився один. Опісля цього почергові кадри Івана і Марічки на фоні співу дуету – спроби поєднатися з коханою. І на останок, питання Івана, крик і возз'єднання з коха-

ною під протяглий звук скрипки, зовсім не схожий на характер музики у фільмі, що можна проінтерпретувати як вихід за межі гуцульської культури. Останні кадри косулі і червоного дерева під акомпанемент барабанів можна зрозуміти як відхід в інше життя, яке підкорюється вже зовсім іншим законам, і глухий стук барабанів утаємничує цей процес.

Сергій Параджанов для написання музики до свого фільму вирішив запросити композитора із Західної України, який би зміг впоратися з «карпатською» темою. Вибір упав на львів'янина Мирослава Скорика. Режисер поставив йому завдання створити для фільму «геніальну музику». Сам композитор згодом оцінив свою роботу як «достойну». М. Скорик згадував, наскільки уважно Параджанов ставився до автентичності звуків у «Тінях»: «...гуцулів навіть возили до Києва, записували їх у павільйоні. Таких звукозаписів доти не було. І навіть тепер не можна знайти... А ще пам'ятаю, як нам треба було записати трембіти... Просто неба це важко було зробити, і Параджанов десятеро трембітарів разом із трембітами заледве запхав у літак і привіз до Києва... Причому інструменти везли у пасажирському салоні. Я ж їздив в експедиції в Карпати, добирав музикантів»<sup>93</sup>.

Звукорежисер Оксана Бут детально описала розгалужену систему лейтшумів, лейтмотивів, навіть лейтжанрів (молитва, голосіння, співанка), що сприяли відтворенню циклічності архаїчного світогляду у «Тінях», за принципом життя-кохання-смерть<sup>94</sup>. Авторка пропонує розглянути фільм, відповідно до баладної стилістики, яка найбільше втілена на початку фільму, а також простежується у частині «Корчма» та деяких пі-

---

<sup>93</sup> Почути почуття. Композитор Мирослав Скорик: «Параджанов просив створити для «Тіней...» тільки геніальну музику». – [http://gazeta.dt.ua/article/print/CULTURE/pochuti\\_pochuttya\\_\\_kompozitor\\_miroslav\\_skorik\\_paradzhanov\\_prosiv\\_stvoriti\\_dlya\\_tiney\\_tilki\\_genialnu\\_.htm](http://gazeta.dt.ua/article/print/CULTURE/pochuti_pochuttya__kompozitor_miroslav_skorik_paradzhanov_prosiv_stvoriti_dlya_tiney_tilki_genialnu_.htm) – точка доступу від 30.05.2015

<sup>94</sup> Бут О. Філософсько-естетична домінанта звукозорової образності у фільмі «Тіні забутих предків». - текст виступу на конференції з приводу 50-ліття прем'єри «Тіней забутих предків». – Київ, НаУКМА, 2015 р. – С. 2.

сенних і танцювальних аспектах протягом стрічки. Типовими ознаками балади є зачин-формула «Послухайте люди добрі, що хочу сказати», описи, діалоги, психологічні паралелізми, метафоричність, гіперболізація, порівняння, епітети, символіка, повтори, пестотливо-зменшувальна, емоційно-забарвлена лексика»<sup>95</sup> – усі перелічені аспекти часто можна помітити у фільмі, значить «Тіні» й справді багато в чому схожі зі специфікою балади.

Британська дослідниця Дж. Гурга написала дисертацію по «Тінях», у якій присвятила два розділи безпосередньо звуковому континууму. Гурга, з одного боку, продовжує антропологічний підхід у вивченні звуку, посиляючись на термінологію та підходи Стівена Фелда, а з іншого – дотримується методики аналізу Мішеля Шіона та, в першу чергу, його принципу поділу звуку на такі, у яких є джерело й акустичні<sup>96</sup>.

Дж. Гурга стверджує, що у світі «Тіней» «слухове домінує над візуальним: Івана запитують, чи він чує, а потім мати каже йому не дивитися. Мабуть, аудиторію налаштовують так само: в цьому фільмі вам доведеться слухати. Важливість слухання наголошується впродовж фільму повторюваним використанням дієслова чути. Перші слова фільму – це “Олексю! Олексю! Чуєш?”. Іван і Марічка весь час запитують одне одного, чи можуть вони чути – так, наче вони об’єднані спільною звуковою чутливістю. Ще в дитячому віці Марічка запитує Івана: “Іва, чуєш?”. А він на це відповідає: “А чому б не чути? А чую”»<sup>97</sup>. Така позиція перевертає уявлення про структуру фільму як такого, оскільки візуальна рам-

---

<sup>95</sup> Бут О. Філософсько-естетична домінанта звукозорової образності у фільмі «Тіні забутих предків». - текст виступу на конференції з приводу 50-тя прем'єри «Тіней забутих предків». – Київ, НаУКМА, 2015 р. – С. 2.. – С. 2–12.

<sup>96</sup> Gurga J. J. Echoes of the Past: Ukrainian Poetic Cinema and the Experiential Ethnographic Mode. Doctoral Thesis. University College London (UCL), 2012. – P. 207.

<sup>97</sup> Gurga J. J. Echoes of the Past: Ukrainian Poetic Cinema and the Experiential Ethnographic Mode. Doctoral Thesis. University College London (UCL), 2012. – P. 217. – у перекладі Роксолани Свято.

ка позбувається своєї авторитарності, а на перший план виходять смисли і форма звукового континууму. Однак мова не йде про повернення до традиції вокоцентричності і зосередження основної уваги на артикулювання наративу, як це було прийнято у 30-х. Йдеться про інноваційний формат «музикоцентричності», який навряд чи подібний до формату мюзиклу, але теж прагне вивести звук на рівень вище, ніж він присутній у художніх фільмах.

Дж. Гурга теж відзначає зсув у функціональності мовлення і музики: «Мовлення може функціонувати як музика чи шуми, так само як музика здатна доносити інформацію»<sup>98</sup>. Також дослідниця пропонує розчленувати звуковий континуум не на шум, музику і голос, як це прийнято робити, а на тишу, матеріальні об'єкти, природнє середовище, людський голос (гуцульська говірка і співи), музичні інструменти, дзвони, звуки тварин, інструментальну тему, написану М. Скориком<sup>99</sup>. Такий підхід глибше передає значимість такої широкої варіативності застосованих звуків.

#### **2.4. «Прощавай мовлення» Жан-Люка Годара (2014)**

Протест Ж.-Л. Годара розпочався у 1960 році з прем'єрою «На останньому подиху» і триває до сьогодні, при цьому, йому завжди вдається лишатися сучасним, знаходити нові, актуальні конфлікти у суспільстві і перекладати їх на мову кіно. Серж Деней якось написав, що «слово “Годар” у певній мірі означає розкутість художника, екстравагантну свободу, якій заздять і за яку дорікають»<sup>100</sup>. Годар революціонував граматику фільму, змінив зорові і слухові звички. Протягом своєї кар'єри він порушив усі мо-

---

<sup>98</sup> *Gurga J. J.* Echoes of the Past: Ukrainian Poetic Cinema and the Experiential Ethnographic Mode. Doctoral Thesis. University College London (UCL), 2012. – P. 210.

<sup>99</sup> *Ibid.* – P. 217.

<sup>100</sup> *Ямпольский М.* Жан-Люк Годар. Страсть между чёрным и белым. – Министерство иностранных дел Франции и Министерство культуры Швейцарии, 1991. – С. 9.

жливі кінематографічні норми. Він не пропонує зводити нові, його головне правило – ніколи не виголошувати істини, не вірити догмам<sup>101</sup>. Замість нав'язування, Годар у своїх фільмах лише пропонує запитання, провокує до роздумів та іронізує над сучасністю.

«Adieu au langage» в 3D – остання картина режисера, яка вже самою назвою характеризує особистість Годара. У франкомовних регіонах Швейцарії (де було знято фільм) слово «Adieu» може означати і привітання, і прощання. Це робить назву неоднозначною та провокативною. Годар вперше знімає стрічку у 3D, змінивши усталені уявлення про художні можливості цієї технології. Він наголошує на глибшому дослідженні матеріальності та фізичних якостей аудіовізуального за допомогою 3D. Якщо відтворювати фільм на домашньому комп'ютері – він втрачає свій смисл, що доволі унікальне явище у сучасному кінематографі. Справа не лише в тому, що вдома немає широкого екрану та 3D окулярів. Атмосферу вкрай важко відтворити через ускладнений механізм трансляції звуку. Годар по чергово виводить звук через моно доріжку, потім стерео, знову моно, 3 або 4 канальний звук, а іноді чути вражаючі ефекти від системи Dolby digital останніх тенденцій. Наприклад, звуковий ефект, який Годар вирішив накласти на фінальні титри: із правого дальнього кутку кінотеатру чути вереск немовля, а паралельно, з ближнього лівого – муркотить кошеня, потім долучаються ще декілька динаміків між ними.

Годар жартома виклав сюжет стрічки: «Ідея проста / заміжня жінка і незаміжній чоловік зустрічаються / вони кохаються, сваряться, розмахують кулаками / собака блукає між селом і містом / Проходять пори року / чоловік і жінка зустрічаються знову / собака виявляється між ними / Один в іншому / інший в одному / і їх всього троє / колишній чоловік все руйнує /

---

<sup>101</sup> *Нелено Б.* Канны-2014: Годар говорить «нет». – <http://seance.ru/blog/reviews/kanny-2014-godar-govorit-net/> – точка доступу від 01.06.2015.

починається другий фільм: / такий самий, як і перший / але все ж, не такий / від людського роду ми переходимо до метафор / все закінчується лайкою / і дитячим плачем / у той же час ми будемо бачити людей, що спілкуватимуться про долар або про істину у математиці і про смерть віслюка»<sup>102</sup>. У відповідь на запитання журналістки, чи є у фільмі головна ідея, Годар сказав: «мова йде про чоловіка і його дружину, які більше не спілкуються єдиною мовою. Собака, якого вони беруть на прогулянки, згодом втручається і промовляє»<sup>103</sup>.

Метод маскуванню дозволяє не просто почути інформацію, що несе нам звукова доріжка, а й відчувати просторові умови, в яких транслюється звукова інформація. Пріоритетом стає фактура, а не сенс. Слова, музична композиція перериваються, навіть не встигаючи вступити. Загальне звукове тло – це частинки, відламки слів і сенсів, які на відміну від тла у «Тінях забутих предків», не утворюють загальної ритміки картини. Вони конструюють прогалини з довгими паузами і роз'єднують фільм на самостійні частини. Марі-Клер Ропар аналізує в цьому контексті рух, що часто зустрічається у фільмах Годара: розпад «абстрактних компонентів» образу дає привід для перекомпонування всіх аудіовізуальних засобів «в одну мить, в якийсь абсолют», – і так до тих пір, поки ці компоненти не розпадуться знову<sup>104</sup>.

Іноді є епізоди діалогів або зв'язного монологу, але часто, паралельно з ними, вриваючись у паузи між словами, вмикається інша розмова або шуми. У Годара своє розуміння шумів. У нього вони не лише можуть бути штучними чи природними, вони часто несуть додатковий руйнівний харак-

---

<sup>102</sup> «Goodbye to Language». Cannes, France: Cannes Film Festival. 2014. Retrieved May 15, 2014. – <http://www.festival-cannes.com/en/archives/ficheFilm/id/CA48F057-5C8B-439B-8325-A7922267A0AD/year/2014.html> – точка доступу від 12.04.2015.

<sup>103</sup> Brody R. Godard's Revolutionary 3-D Film. – <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/jean-luc-godards-3-d-movie?mbid=rss> – точка доступу від 12.04.2015.

<sup>104</sup> Ямпольский М. Жан-Люк Годар. Страсть между чёрным и белым. – Министерство иностранных дел Франции и Министерство культуры Швейцарии, 1991. С. 578.

тер. Це може бути звук несправності плівки, скрегіт, шипіння, повна відсутність звуку. Годар симулює технічні несправності так майстерно, що майже не розібрати чи це художній хід, чи комп'ютер видає проблеми. Окрім звуків, що заважають сприймати сенси, є ще окремий вид «огидних звучань». Наприклад, кілька секундне випорожнення чоловіка, яке через певний час замінюється жіночим. Періодично жіночий або чоловічий голос артикулює одну фразу, слово чи навіть ноту, яка з кожним новим висловлюванням лунає в іншому звуковому режимі (від моно – до багатоканальності, тихіше і голосніше, з відлунням і без).

Для Жан-Люка Годара звук - невід'ємна складова фільму. За його словами, цілі та засоби невід'ємні одні від одного. «“Простір, звук, колір” – ці три елементи, які існують між людьми, визначають і матеріальні доданки фільму (зображення і звук)»<sup>105</sup>.

Прослідкуємо внутрішньокадрові та планові аудіовізуальні переходи. Візьмемо частину з 21:55 – 25:33. За цей час ми побачимо 10 планів-епізодів. Перший з них – розмова чоловіка, який сидить на унітазі і жінки, навпроти нього. Камера на рівні очей, статична (Додаток 10, стоп-кадр 1). Спершу чути монолог чоловіка, який доноситься з лівого динаміку. Потім говорить жінка, її голос лунає із правого динаміку. Голоси від'єднанні від фізичної реальності, у якій проходить діалог; жодних фонових звуків. Наступний план триває п'ять секунд. Ми бачимо щось чорне, камера рухома і не фіксується. Закадровий звук дощу (Додаток 10, стоп-кадр 2). У наступному плані камера статична, перед нами ванна на яку періодично бризками потрапляє червона рідина, ввімкнено душ. Звук з попереднього кадру триває, трансформуючись у внутрішньокадровий (Додаток 10, стоп-кадр 3). Починає лунати жіночий закадровий голос, який виходить з лівого динаміка і продовжує монолог уже в наступному

---

<sup>105</sup> Ямпольский М. Жан-Люк Годар. Страсть между чёрным и белым. – Министерство иностранных дел Франции и Министерство культуры Швейцарии, 1991. – С. 23.



плані. Тепер ми бачимо собаку Роксі, який йде стежкою (Додаток 10, стоп-кадр 4). Жіночий голос перейшов у правий динамік і одразу поширився на усі звукові канали. Наступний план показує пароплав здалеку, чути хлюпання хвиль у всіх каналах і закадровий голос чоловіка у лівому динаміку (Додаток 10, стоп-кадр 5). Далі епізод з прибуттям пароплаву на причал, який супроводжується тривожним зачином «Слов'янського маршу» Чайковського. Зйомки цього плану здійснені у документальній манері, тому вибір Годара поставити на фон академічну музику доволі контроверсійно, адже документальна зйомка передбачає «об'єктивну реальність» (Додаток 10, стоп-кадр 6). Опісля цього йде план, у якому люди виходять на причал, звук відповідає вхопленій дійсності (Додаток 10, стоп-кадр 7). План все ще триває, але на нього накладається закадровий скрегіт автомобільних коліс, які намагаються зупинитися. Перехід у наступний три секундний план. Незрозуміла посудина наповнена червоною рідиною. Звук перейшов з попереднього плану, трансформуючись у напружену музику і закадрові постріли (Додаток 10, стоп-кадр 8). Бачимо двох дівчат у середньому плані, на фоні шум вулиць, починається внутрішньокадровий діалог (додаток 10, стоп-кадр 9). Наведені переходи дозволяють уявити рівень відмежованості звукового та візуального повідомлень та алогічність склейок епізодів у вертикальному і горизонтальному монтажі. Саме тому, твір Годара прийнято називати не фільмом, а 3D експериментальним наративним есеєм, який більше керується асоціативними зв'язками, аніж логічними. Окрім того, аналіз було проведено без залучення 3D та системи Dolby Digital, тому певні смислові зв'язки могли бути пропущеними.

Ще одним експериментом в аудіовізуальних зв'язках є епізод із відсутньою візуальною рамкою (04:54-05:20), під час якого ми чуємо монолог жінки про режим Гітлера. Голос, вже традиційно, метушиться між різними каналами та аудіальними системами. Також є декілька сцен, у яких немає

звукової складової, одна з них рухомою камерою показує білі двері (21:23-21:28).

Головним аудіовізуальним образом і, за словами Годара, головною дієвою особою є Роксі, який навіть вказаний у титрах. Це реальний собака Годара, який позиціонується як персонаж, що розмірковує про філософські питання, продовжуючи кафкіанську тему собаки-мислителя. Таке враження складається через напрацьовану звичку реципієнта співвідносити закадровий голос до особи, яка знаходиться всередині плану. Таких сцен протягом фільму є декілька. Розглянемо план за планом, як це працює на прикладі одного епізоду (48:08-49:20). Рухома камера підіймається з близького плану річки і рухається вбік, фіксується на середньому плані Роксі. (Додаток 11, стоп-кадр 1). Лунає пронизлива симфонія Яна Сибеліуса. План різко зміщується наступним. Роксі пливе за течією у річці, на фоні шум навколишнього середовища (Додаток 11, стоп-кадр 2). Наступний кадр – природа, на фоні чоловічий голос через стерео говорить, що у природи немає оголеності (Додаток 11, стоп-кадр 3). Швидкий перехід на середній план Роксі, продовження монологу чоловічого голосу (Додаток 11, стоп-кадр 4). Наступні вісім планів у темпі меншому за секунду почергово показують то Роксі, який спускається сходами, то молодь, яка кричить на собаку. Місцем дії і часом ці паралельні плани не об'єднані, але змістовно вони мають зв'язок. Роксі, ніби наляканий криками молоді (хоча це і неможливо) тікає геть. Це лише Ефект Кулешова, дії схеми дія фігури план-зворотній план. (Додаток 11, стоп-кадри 5 і 6). На секунду чорний екран. Наступний план – філософський закадровий чоловічий монолог, що супроводжує випорожнення собаки (Додаток 11, стоп-кадр 7). Чорний екран. Монолог продовжується, змінюється два плани Роксі (Додаток 11, стоп-кадри 8 і 9). Після декількох планів природи, знову камера фіксує Роксі і монолог продовжується, на цей раз вже закадровий голос підказує: «Роксі подумав: вона (вода) намагається поговорити зі мною, як завжди намагалася поговорити з людьми» (50:59-

51:04). Отже, Годар зумів скористатися форматом класичного наративного фільму, який зчитується несвідомо і створити враження, що собака розмірковує про життя. В інтерв'ю Годар зауважував, що собака є образом світогляду обивателя<sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup> 45 Minutes of Jean-Luc Godard on Goodbye to Language. -[http://filmmakermagazine.com/86351-watch-45-minutes-of-jean-luc-godard-on-goodbye-to-language/#.VXTj3f\\_tmkp](http://filmmakermagazine.com/86351-watch-45-minutes-of-jean-luc-godard-on-goodbye-to-language/#.VXTj3f_tmkp) – точка доступу від 03.06.2015.

## ВИСНОВКИ

У нашій роботі ми продемонстрували, яким чином звуковий континуум впливає на конструювання кінематографічного повідомлення на прикладі низки художніх фільмів. Для цього ми залучили методику аудіовізуального аналізу, що ґрунтується на дослідженнях Мішеля Шіона та Раймонда Беллура. Перший дослідник випрацював послідовну схему аналізу звукового континууму, яка дає змогу вивчати звукові компоненти у категоріях кіно незалежно від музичної, фізичної чи естетичної термінологій, як це робилося раніше. Також за методикою Шіона звук досліджується у безпосередньому взаємозв'язку з екраном, у момент створення кінематографічного повідомлення. Традиція аналізу Раймонда Беллура теж зорієнтована на схоплення безпосереднього моменту впливу, але вже з точки зору дії зображення на реципієнта. Shot-by-shot аналіз дає можливість помітити найменшу деталь, яка також грає свою роль у конструюванні загального смислу повідомлення. Підхід Р. Беллура полягає у протистоянні тому швидкому темпу, в якому реципієнт сприймає фільм у реальному часі, а тому уможливорює охоплення якомога більше факторів, що беруть участь у формуванні смислів.

Наш комплексний аналіз допомагає викрити штучність та ідеологічні впливи кінопродукту, який ми зазвичай сприймаємо несвідомо. Окрім того, ми пропонуємо подивитися на кінематограф як на гетерогенний об'єкт, сутність якого виявляється не у безпосередньо рухомому зображенні, а у сконструйованому взаємозв'язку аудіальної та візуальної складових, який неможливо просто бачити або чути, такий комплексний механізм потребує іншого типу перцепції – аудіобачення.

Ми запропонували використати поняття звукового континууму в розумінні Дельоза з метою передати вкрай ускладнену і багат шарову сферу акустичного в кіно, яку неможливо просто поділити на голос, шуми і

музику, оскільки це лише штампи, під якими приховані не артикульовані досі звукові ефекти.

У ході нашої роботи нам вдалося виконати поставлені завдання.

У першому підрозділі ми дізналися, які дослідження про звук у кіно існують у науковому обігу. Панівним лишається уявлення, що звук лише додатковий компонент в кіно. Причиною такої ситуації стало те, що спершу кінознавці та режисери вбачали у кіно лише покращену версію фотографії. У другій половині ХХ ст. з'являється чимало досліджень французької та американських шкіл, які пропонують відійти від такого підходу і розглянути кіно як гетерогенний медіум. За таких умов звук набуває вищого статусу, урівнюючись у значущості із зображенням. Це, у свою чергу, вплинуло на появу фільмів із новою структурою звукового вирішення.

У другому підрозділі ми дослідили різні методи аудіовізуального аналізу та навели їхні приклади. А також виявили, що більшість аналізів фільмів звертають основну увагу на візуальну складову і майже не визначають особливості звукового континууму. Ситуація погіршується недосконалою термінологією, яка поки ще не здатна описати звукові ефекти, а тому радше описує звук зображення, ніж безпосередньо аудіальну складову. Ми визначили послідовні кроки у своєму аудіовізуальному аналізі, які охоплюють наступні складові: стислий опис художнього вирішення фільму та його синопсис; відповідь на запитання «що я чую?», «що я бачу?» у контексті трьох режимів прослуховування, пропонованих Мішелем Шіоном (звичайний, семантичний, усічений); застосування методу «маскування», який дає змогу сприйняти звуковий континуум без впливу зображення на нього; застосування методу аналізу план за планом за методом Беллурі; накладання культурологічних інтерпретацій.

Також ми простежили, як саме відрізняються класичний і модерний підходи використання звуку в кіно. З цією метою ми проаналізували фільм «День починається» Марселя Карне, який представляє стару традицію і три

фільми – «Мовчання» Інгмара Бергмана, «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова і «Прощай мовлення» Жан-Люка Годара, в яких віднайдено нові методи застосування звукового континууму.

У другому розділі нашої роботи ми провели власний аудіовізуальний аналіз. Фільм «День починається» Марселя Карне має чітко врегульований звук. У фільмі жорстка ієрархія звуків, де слово є першим за важливістю, музика – другою, а шуми використовуються лише за клішованим зразком 30-х років. Такий фільм представляє тип вокоцентричних стрічок (орієнтованих на голос).

Аналіз Фільму «Мовчання» Інгмара Бергмана продемонстрував, що він сповнений пауз. У ньому мало діалогів і велика увага зосереджена на фізіологічних звуках – позіхання, скиглення, зітхання, жування, ковтання, смоктання, дмухання, кашлю, сміху і т. д. Це створює ефект близької присутності реципієнта до акторів. Також було виявлено, що у фільмі використано дельозівську фігуру образу-часу для надання особливого ритму марення. Ми прийшли до висновку, що через ускладнену комунікацію із зовнішнім світом головних героїв Бергман передає загубленість людини у світі. Таким чином, було показано, що Фільм розриває традицію наративного кіно, у ньому слово більше не є головним способом передачі смислів, на його місце приходять шуми.

У «Тінях забутих предків» Сергія Параджанова ми дослідили, як може існувати звуковий континуум у поетичному кіно. Особливості гуцульського фольклору відображені у періодичних голосіннях, інструментальній музиці, грі національних інструментів, природних та штучних шумах, які постійно нашаровуються, переривають і замінюють один одного. Через музику Параджанов передав не лише настрій, як це було при класичній традиції, а й наративні зв'язки. Аналізуючи план за планом ми дослідили метафори, утворені звуковим континуумом. Режисер використав періодичний перехід від суб'єктивної до об'єктивної точки зору одразу на двох рівнях – візуаль-

ному і аудіальному. Також оригінальним художнім ходом Параджанова стала передача стану головного герою – за нього говорить музика.

Експериментальний фільм Жан-Люка Годара «Прощай мовлення» став черговим протестом режисера, цього разу втіленого у 3D. Особливості цього фільму не лише у майже постійній не співвіднесеності зображення і звуку, але й у новітніх технічних впровадженнях. Годар використав усі відомі системи трансляції звуку, починаючи від моно доріжок і закінчуючи вражаючими ефектами від Dolby Digital. Завдяки аналізу плану за планом, ми розібрались, яким чином звук накладається на зображення і переходить у наступний епізод без поваги до встановлених монтажних норм. Завдяки новітнім технологіям Годар зумів передати не лише ефект звуку, а й його фактурність. Режисер часто симулював технічні несправності, що спантеличувало й іноді вводило в оману так, ніби у механіці дійсно є проблеми. Іронізуючи над старими нормами оповіді у фільмах, він зробив головною дійовою особою свого собаку Роксі. Завдяки закадровому голосу виникло враження, що блукаючи лісом, собака розмірковує про сенс життя.

Таким чином, завдяки застосуванню синтезованого нами методу аудіо-візуального аналізу до конкретних фільмів ми довели, що звуковий континуум здатен утворювати не менше сенсів ніж зображення і постає надзвичайно потужним інструментом конструювання кінематографічного повідомлення.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Altman R.* Introduction: Four and a Half Film Fallacies / In Rick Altman / Ed, Sound Theory, Sound Practice. – NY; London: Routledge, 1992.
2. *Barthes R.* Image Music Text. – L: Fontana Pressm, 1977.
3. *Bellour R.* Analysis of film.– Bloomington: Indiana University Press, 2000.
4. *Bellour R.* Hitchcock, The Enunciator. – Camera Obscura V. 1, Number 22, 1977.
5. *Benson B. E.* The improvisation of musical dialogue. – NY: Columbia University Press, 2003.
6. *Branigan E.* Sound and Epistemology in Film. – Source: The Journal of Aesthetics and Art Criticism. – Vol. 47. – No. 4 (Autumn, 1989).
7. *Braudy L., Mast G., Cohen M.* Film theory and criticism: introductory readings. – NY: Oxford press, 1992.
8. *Chion M.* Audio-Vision – Sound on Screen. – NY: Columbia University Press, 2005.
9. *Chion M.* Film, a sound art. – NY: Columbia University Press, 2009.
10. *Chion M.* The Voice in Cinema. – Columbia: Columbia University Press, 1999.
11. *Chion M., Brewster B.* Quiet Revolution... And Rigid Stagnation / October / 58 Cambridge: The MIT Press, 1991.
12. Composing for the Films: Adorno, Eisler and the sociology of music / Historical Journal of Film, Radio and Television. – V.18, Issue 4, 1998.
13. *Giannetti L.* Understanding movies. – NY: Pearson, 2013.
14. *Gurga J. J.* Echoes of the Past: Ukrainian Poetic Cinema and the Experiential Ethnographic Mode. Doctoral Thesis. University College London (UCL), 2012.
15. *Holman T.* Sound for Film and Television. – MA: Elsevier, 2010.



16. *Kalinak K.* Film music. – NY: Oxford University Press, 2010.
17. *Landy L.* Understanding the art of sound organization. – MA: The MIT Press, 2007.
18. *Lindgren E.* The Art of the Film. – NY: the Macmillan Company, 1963.
19. *Manchel F.* Film Study: An Analytical Bibliography. – V. 1. – Fairleigh Dickinson Univ Press, 1990.
20. *Robertson R.* Eisenstein on audiovisual. – L.: Tauris Academic Studies, 2009.
21. *Sharf S.* The elements of cinema: toward a theory of cinesthetic impact. – NY: Columbia University Press, 1982.
22. *Silverman K.* Acoustic mirror – LA: AFI, 1984.
23. *Stephen H.* Language, Sight and Sound. – LA: The American Film Institute, 1983.
24. *Weis E., Belton J.* Film Sound: Theory and Practice. – NY: Columbia University Press, 1985.
25. *Агафонова Н. А.* Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск: Тесей, 2008.
26. *Базен А.* Что такое кино? – М.: Искусство, 1972.
27. *Балаш Б.* Дух фильма. – М.: Художественная литература, 1935.
28. *Балаш Б.* Кино. Становление и сущность нового искусства – М.: Прогресс, 1968.
29. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994.
30. *Беленький И.* Лекции по всеобщей истории кино. – М.: Гитр, 2008.
31. *Бергман И.* Картины / Перевод со шведского А. Афиногеновой. – М, 1997.
32. Бергман о Бергмане: Збірник статей. – М.: Радуга, 1985.
33. *Берест Б.* Естетика українського кіна. – Нью-Йорк : Наукове Товариство ім. Т. Г. Шевченка, 1962.
34. *Божович В.* Современные западные кинорежиссеры. – М., 1972.

35. *Брюховецька О.* Поетичний матеріалізм. «Тіні забутих предків» / Кіно-Театр. – К.: АртЕк, 2013. – № 6.
36. Будущее звуковой фильмы. – Заявка (1928) // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2.
37. *Бут О.* Звук як компонент образної структури фільму. – К., 2007.
38. *Бут О.* Філософсько-естетична домінанта звукозорової образності у фільмі «Тіні забутих предків»: Текст виступу на конференції з приводу 50-ліття прем'єри «Тіней забутих предків». – К.: НаУКМА, 2015 р.
39. *Воскресенская И. Н.* Звуковое решение фильма. – М.: Искусство, 1978.
40. *Делёз Ж.* Кино1 Образ-движение Кино2 Образ-время. – М.: «Ад Маргинем», 2004.
41. *Деллюк Л.* Фотогения, кино. – М.: Новые вехи, 1924.
42. *Жанкола Ж.* Кино Франции. Пятая республика (1958–1978). М., 1984.
43. *Закревський Ю.* Звуковий образ у фільмі – М.: Искусство, 1970.
44. *Захарин Д.* От звукового ландшафта к звуковому дизайну. – М.: Искусство, 1989.
45. *Зонтаг С.* Толща фильма.– М.: Искусство кино, 1991, № 8.
46. *Казарян Р.* Эволюция форм киносинтеза / Искусство кино. – 1982. – № 7.
47. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич; Редкол.: Ю. С. Афанасьев, В. Е. Баскаков, И. В. Вайсфельд и др. – М.: Сов. энциклопедия, 1987.
48. *Клейман Н. С. М.* Эйзенштейн Неравнодушная природа. – М.: Музей кино Эйзенштейн-центр, 2004.
49. *Клер Р.* Размышления о киноискусстве. – М.: Искусство, 1958.
50. *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974.
51. *Лисса З.* Эстетика киномузыки. – М.: Музыка, 1970.

52. *Лотман Ю.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики. – Таллинн: Ээсти Раамат, 1973.
53. *Лотман Ю., Цивьян Ю.* Диалог с экраном. – Таллинн: Александра, 1994.
54. *Пазолини П. П.* Поэтическое кино // Строение фильма / Отв. ред. К. Разлогов. – М., 1984.
55. *Параджанов С.* Вечное движение // Искусство Кино. – 1966. – № 1.
56. *Ползікова Н. І.* Роль тиші у звуковому кінематографі // Наукові записки. – Т. 75: Теорія та історія культури.
57. *Поэтика Кино* / Под ред. Б. М. Эйхенбаума. – СПб., 2001.
58. *Процак Н.* Музика поля. Актуальність та естетична цінність кіноспадщини Олександра Довженка / Зб. статей «Світова класика». – Бібліотека журналу «Кіно-Театр». – К.: Видавничий дім «КМ Академія», 2004.
59. *Пудовкин В.* Асинхронность как принцип звукового кино // Вопросы киноискусства. 1957. – Вып. 1.
60. *Режисерская энциклопедия. Кино Европы* / Сост. Черненко М. М. – М.: Научно-исследовательский институт киноискусства, 2002.
61. *Рибак-Акимов В.* Зображення, слово і звук у художньому фільмі. – К.: Мистецтво, 1967.
62. *Садуль Ж.* Всеобщая история кино. – М.: Искусство, 1958. – Т. 4.
63. *Садуль Ж.* История киноискусства. – М.: Искусство, 1957.
64. *Сокольская А. Л.* Марсель Карне. – СПб.: Искусство, 1970.
65. *Теплиц Е.* История кино. – М.: Прогресс, 1968. – Т. 1.
66. *Фрейлих С. И.* Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. – СПб.: Академический проект. – 2007.
67. *Хасанова К.* Музика у фільмах Еміра Кустуріци / Зб. статей «Світова класика». Бібліотека журналу «Кіно-Театр». – К.: Видавничий дім «КМ Академія», 2004.
68. *Цивьян Ю. Г.* Историческая рецепция кино. – Рига: Зинатне, 1991.
69. *Чед Г.* Звук. – М.: Мир, 1975.

70. *Шерель А.* Аудиокультура XX века. История, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию. – М.: Прогресс-традиция, 2004.
71. *Шорин А.* Как экран стал говорящим. – М.: Госкиноиздат, 1941.
72. *Эйзенштейн С.* Вертикальный монтаж. – М.: Искусство кино, 1940.
73. *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения: В 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2.
74. *Эйзенштейн С. М.* Избранные статьи. – М.: Искусство, 1956.
75. *Эйзенштейн С., Пудовкина В., Александрова Г.* Будущее звуковой фильма: Манифест // Жизнь искусства. – 1928. – № 32.
76. *Эйснер Л.* Демонический экран. – М.: Постмодерн текнолоджи, 2010.
77. *Якобсон Р.* Конец кино? / Сб. статей «Строение фильма». – М.: Радуга, 1985.
78. *Ямпольский М. Б.* Мифология звучащего мира и кинематограф. – М.: Пресса России. – Киноведческие записки, 1992. – № 15.
79. *Ямпольский М.* Жан-Люк Годар. Страсть между чёрным и белым. – Министерство иностранных дел Франции и Министерство культуры Швейцарии, 1991.
80. *Янсен П.* Что такое degueulasse? Кино самообслуживания. Европейские фильмы шестидесятых годов – М.: Пресса России. – Киноведческие записки, 2009. – № 89.

### Електронні ресурси

81. «Goodbye to Language». Cannes, France: Cannes Film Festival. 2014.  
Retrieved May 15, 2014. – <http://www.festival-cannes.com/en/archives/ficheFilm/id/CA48F057-5C8B-439B-8325-A7922267A0AD/year/2014.html> - точка доступу від 12.04.2015.

82. 45 Minutes of Jean-Luc Godard on Goodbye to Language. - [http://filmmakermagazine.com/86351-watch-45-minutes-of-jean-luc-godard-on-goodbye-to-language/#.VXTj3f\\_tmkp](http://filmmakermagazine.com/86351-watch-45-minutes-of-jean-luc-godard-on-goodbye-to-language/#.VXTj3f_tmkp) – точка доступу від 03.06.2015.
83. Audio-Visual: Disembodied Voices in Theory. – Точка доступу – <http://inmedia.revues.org/697> – від 27.12.2014.
84. *Bizzaro N.* Pierre Schaeffer`s contribution to audiovisual theory. – Worlds of Audiovision. – 2011 [www.worldsofaudiovision.org](http://www.worldsofaudiovision.org). – Р. 2. – точка доступу: [http://www-5.unipv.it/wav/pdf/WAV\\_Bizzaro\\_2011\\_eng.pdf](http://www-5.unipv.it/wav/pdf/WAV_Bizzaro_2011_eng.pdf) – від 03.02.2015.
85. *Brody R.* Godard`s Revolutionary 3-D Film. - <http://www.newyorker.com/culture/richard-brody/jean-luc-godards-3-d-movie?mbid=rss> – точка доступу від 12.04.2015.
86. *Rohdieht S.* Metz and film semiotics: opening the field by Sam. – точка доступу: [www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC07folder/Metz.html](http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC07folder/Metz.html) – від 15.03.2015.
87. The Silence By Leo Braudy. – <http://www.criterion.com/current/posts/297-the-silence> – точка доступу від 03.03.15.
88. *Брагинский А.* Марсель Карне: «Жажда жизни». – Искусство кино / № 10. – точка доступу <http://kinoart.ru/archive/1998/10/n10-article26> – від 10.02.2015.
89. Звук в кино. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://zvuk-v-kino.narod.ru/rech.html>. від 12.03.2013.
90. *Нелено Б.* Канни-2014: Годар говорит «нет». – <http://seance.ru/blog/reviews/kanny-2014-godar-govorit-net/> - точка доступу від 01.06.2015.
91. Почути почуття. Композитор Мирослав Скорик: «Параджанов просив створити для «Тіней...» тільки геніальну музику». – [http://gazeta.dt.ua/article/print/CULTURE/pochuti\\_pochuttya\\_\\_kompozitor\\_miroslav\\_skorik\\_paradzhanov\\_prosiv\\_stvoriti\\_dlya\\_tiney\\_tilki\\_genialnu\\_.htm](http://gazeta.dt.ua/article/print/CULTURE/pochuti_pochuttya__kompozitor_miroslav_skorik_paradzhanov_prosiv_stvoriti_dlya_tiney_tilki_genialnu_.htm) – точка доступу від 30.05.2015.

## Додаток 1

**«Марні» Альфреда Хічкока.**

Аналіз Р. Беллура перших планів фільму, заснований на ланці витіснень і метафор.

**стоп-кадр 1**



**стоп-кадр 2**



## Додаток 2

«Чоловіче-жіноче» Ж.-Л. Годара.

Приклад того, як закадровий звук може створити хибне враження про подію, яка не артикульована візуально.

стоп-кадр 1



стоп-кадр 2



стоп-кадр 3



стоп-кадр 4



### Додаток 3

«День починається» М. Карне.

Зразок клішованого використання шумів (стоп-кадри 1 і 2) і музики (стоп-кадри 3 і 4).

**стоп-кадр 1**



**стоп-кадр 2**



**стоп-кадр 3**



**стоп-кадр 4**





## Додаток 4

**«Тіні забутих предків» С. Параджанова.**

Приклад переходу від об'єктивної до суб'єктивної точок зору паралельно на візуальному і аудіальному рівнях.

**стоп-кадр 1**



**стоп-кадр 2**



**стоп-кадр 3**



## Додаток 5

«Тіні забутих предків» С. Параджанова.  
Приклад дії закадрової музики на наратив.

стоп-кадр 1



стоп-кадр 2



стоп-кадр 3



стоп-кадр 4



стоп-кадр 5



стоп-кадр 6



стоп-кадр 7



стоп-кадр 8



стоп-кадр 9



## Додаток 6

«Мовчання» І. Бергмана.

Приклад втілення фігури Ж. Дельоза образ-час.

стоп-кадр 1



стоп-кадр 2



стоп-кадр 3



стоп-кадр 4



## Додаток 7

### «Мовчання» І. Бергмана.

Приклад того, як метафора самотності та мовчання Бога втілюється з використанням закадрових шумів (раптове наростання і припинення гулу).

**стоп-кадр 1**



**стоп-кадр 2**



**стоп-кадр 3**



## Додаток 8

**«Мовчання» І. Бергмана.**

Приклад того, як метафора самотності та мовчання Бога втілюється з використанням закадрових шумів (раптове наростання і припинення гулу).

**стоп-кадр 1**



**стоп-кадр 2**



## Додаток 9

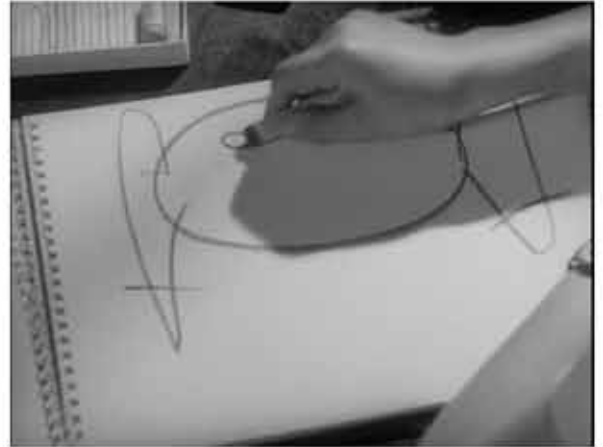
«Мовчання» І. Бергмана.

Приклад втілення фігури Ж. Дельоза образ-час.

стоп-кадр 1



стоп-кадр 3



стоп-кадр 4



стоп-кадр 5



стоп-кадр 6



стоп-кадр 7





## Додаток 10

**«Прошавай мовлення» Ж.-Л. Годара.**

Приклад неспівставності звуків і зображення внутрішньокадрово і в переходах між епізодами.

**стоп-кадр 1**



**стоп-кадр 2**



**стоп-кадр 3**



**стоп-кадр 4**



**стоп-кадр 5**



**стоп-кадр 6**



**стоп-кадр 7**



**стоп-кадр 8**



**стоп-кадр 9**



## Додаток 11

**«Прошавай мовлення» Ж.-Л. Годара.**

Створення образу собаки-мислителя через закадровий голос і послідовну зміну близьких планів.

**стоп-кадр 1**



**стоп-кадр 2**



**стоп-кадр 3**



**стоп-кадр 4**



**стоп-кадр 5**



**стоп-кадр 6**



**стоп-кадр 7**



**стоп-кадр 8**



**стоп-кадр 9**

