

УДК 791.636

Ползікова Н. І.

РОЛЬ ТИШІ У ЗВУКОВОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Предметом дослідження цієї статті є поняття тиші, що розглядається в контексті звукового кінематографа на основі розробок французького теоретика кіно М. Шіона. Саме звуковий кінематограф уможливив існування в кінематографічному просторі тиші як такої та ввів у вжиток постать німого - джерело тиші та носія специфічних властивостей, які надають режисеру ще один неординарний та цікавий спосіб реалізації сюжетних перипетій.

Коли в контексті кіно згадується поняття тиші, перше, що виникає в уяві, - це німий кінематограф. Насправді ж німе кіно ніколи не було німим - його персонажі говорили. Відсутність доступної технічної можливості запису та синхронного відтворення звуку у фільмах перших десятиліть існування кінематографа, а саме сукупність цих фільмів прийнято називати «німим кіно», компенсувалася специфічною виразністю акторської гри, субтитрами, інколи музичним акомпанементом. У технічному плані виразність досягалася надзвичайно добре розвинутими засобами монтажу. Саме тому, у цілком деррідіанському сенсі, дозвукове кіно ніколи не було «німим» [1]. Більше того, «глухе» кіно [2], до появи звукового, не усвідомлювало своєї «вади». Справжня тиша вперше з'явилася саме у звуковому кінематографі, тому, власне, і говорити про поняття тиші в кіно можна лише в контексті звукового кінематографа.

Для того щоб його зрозуміли, звуковому кіно довелося пройти нелегкий шлях пошуку нових засобів художньої виразності, тому що, як не дивно, звук відібрав у фільму розуміння, однак приніс із собою новий компонент, що організо-

вує увагу глядача, - акустичний [3]. Саме тому, після шаленого успіху першої звукової кінострічки *Співак джазу* 1927 року, так багато метрів німого кінематографа різко виступили проти появи звуку. Проте звук, «в сотні разів підсиливши імітативну потужність найважливішого з мистецтв (а також і його пропагандистський потенціал), лише додався до масового процесу безупинної артикуляції та виробництва максимально зрозумілих, а не проблематичних сенсів» [4]. Та все ж таки, найголовніше, на думку Ф. Фелліні, що приніс із собою звук у кінематограф, - це тиша [5]. Саме звуковий кінематограф уперше дав змогу показати німоту, хоча остання, як неможливість висловлення, за рідкісним винятком, і досі ігнорується кінематографом [6].

Німота, так само, як і опозиційний їй звук, завжди має джерело свого походження, і таким джерелом, на думку французького теоретика кіно М. Шіона, виступає постать німого. М. Шіон у своїх кінематографічних дослідженнях наполегливо приділяв особливу увагу звуковій складовій кінострічок у цілому і тиші як відсутності звуку зокрема. Саме тому в межах цієї розвідки ми

вважаємо за доцільне презентувати теоретичні розробки М. Шіона, однак не обмежувачись ними.

Говорячи про німого, спочатку потрібно чітко усвідомити різницю між власне німотою (*mutité*) і мовчанням (*mutisme*) [7]. У першому випадку йдеться про фізичну неспроможність говорити, що може бути спричинена ураженням центральної нервової системи або якогось органа. Другий випадок презентує добровільну чи примусову відмову говорити, що також може бути викликано психологічними факторами, але без ураження центральної нервової системи чи якогось органа.

Отже, коли в кінострічці з'являється німий, одразу ж виникає питання: він не хоче говорити чи не може? У цьому і полягає перша визначальна риса існування постаті німого в кіно. Свідомо чи несвідомо, вже самою своєю появою в кадрі цей персонаж викликає сумніви.

Наявність німого завжди передбачає присутність іншої людини в тому ж самому просторі, адже лише в порівнянні глядач може усвідомити різницю між персонажами. Коли в кадрі залишається лише один персонаж, це не обов'язково означає, що він виголошуватиме монолог, тобто говоритиме, навпаки, частіше за все персонаж починає діяти або розмірковувати, що рідко супроводжується голосовим [8] коментарем. Тож, очевидно, для того щоб упевнитися в німоті персонажа, його потрібно побачити поряд з іншим персонажем, у якому, ніби у дзеркалі, ця німота стане явною.

Німий майже ніколи не буває головним персонажем, зазвичай він є другорядним, маргінальним, але завжди значущим. Кінострічці він потрібен для надання сюжетові певної містичності, загадковості. Присутність німого в кадрі непокоїть, бентежить, він обов'язково є каталізатором, та, певною мірою, інструментом [9]. Його постать часто ототожнюється з постаттю хранителя таємниці, що, власне, і є його головним завданням у кінокартині. Фактично, все вищезазначене можна звести до однієї простої формули: є німий - увага: є таємниця.

Таємниця здебільшого буває дуже неприємною: вона може стосуватися прикрих сексуальних девіацій (німі персонажі чоловічої статі часто стають об'єктами гомосексуальних чи садистичних домагань [10], що спричиняється, насамперед, саме тим фактом, що вони не можуть нікому про це сказати), виявів граничної жорстокості, кримінальних подій (німий може бути свідком убивства) або ж може мати риси міфічного чи то космогонічного секрету. В такому разі постать німого в кінострічці стає виразником певного роду докору, німого докору, а сам німий ототожнюється з совістю. Власне, найчас-

тіше саме з цією метою постать німого і вводиться в сюжет. Його мовчазна фігура викликає відчуття занепокоєння, та навіть некомфортності як у інших персонажів, так і у глядачів, адже складається враження, що весь світ винний у тому, що він німий.

Знання німого не лімітоване [11], структура кінострічок, що містять подібний персонаж, передбачає, що він завжди знає все, принаймні майже все. Німий виступає в ролі персонажа, який безліччю сюжетних ліній завжди пов'язаний з іншими героями, часто він прояснює, експлікує їхні дії. Він знає останнє, таке потрібне слово, але не може чи не хоче поділитися ним з іншими. Він - найнадійніший хранитель, вмістилище слова, і з упевненістю можна сказати, що це слово ніколи не замінить свого вмістилища і не стане загальним надбанням.

Як і в переважній більшості фізичних каліцтв, німота часто стає показником надзвичайного гіпертрофованого чуття іншого органа. Вважається, що німий майже на фізичному рівні може побачити більше, він може і навіть мусить бачити все (можливо, саме звідси і походить усвідомлення німого як того, хто все знає). У кінострічках Ф. Фелліні німий є тим оком, що дивиться і, найголовніше, бачить. Часто німий може прочитати по губах, навіть якщо людина, яка говорить, перебуває на надзвичайно великій відстані (прикладом може бути німий хлопчик з фільму Жака Турнера *З минулого (Build my Gallows High)* 1947 року). Отже, німий є певним свідком, оком, повз яке ніщо не пройде непоміченим.

Так само у глядача складається враження про постійну присутність німого, він неначе є всюди присутним. Іноді навіть незрозуміло, яким чином він пересувається у просторі. Німий є фігурою, не пов'язаною голосом, а отже, може бути ангелом або дияволом, у певному сенсі. Дуже часто в кінострічках німий персонаж з'являється в кадрі абсолютно дивним чином: іноді навіть неможливо встановити шлях, яким він потрапив у кадр.

Отже, німий знає все, або майже все; бачить усе, або майже все; присутній всюди, або майже всюди одночасно. Складається таке враження, що німий виступає в ролі дивного мольфара: знаю, бачу, але не скажу. Так воно і є, певним чином німоту в кінематографі можна прочитувати як дзеркальне відображення, своєрідний зворотний бік акустичного голосу. Акустичний, як голос без тіла, і німий, як тіло без голосу. І хоча вони і є антиподами, німому персонажу притаманні ті самі властивості, що й акустичному голосу [12].

Звичайно ж, роль німого персонажа не завжди є такою могутньою, навпаки, частіше за все

вона є навіть і не другорядною, а взагалі просто допоміжною. У такому разі німий виступає як силует, як тінь. Він може бути чудовим служкою, неперевершеним офіціантом, гарним клерком. Він може подати каву та тістечка і його ніхто не помітить: ні глядач, ні інші персонажі. Але такою тінню він залишається лише до тієї миті, поки хтось до нього не звернеться. Цієї самої миті навіть найнепомітніший з німих персонажів перетворюється на об'ємну фігуру, абсолютно необмежену і важливу.

Саме цей момент зіткнення двох персонажів - німого і того, хто говорить, - і є надзвичайно цікавим, а отже, має бути гострим. Така сцена постає як протиставлення, як, у певному сенсі, показ зворотного боку, як опозиція, де є норма і нібито девіація. Здоровий глузд підказує, що нормальним є той, хто говорить, але чи це справді так? Німота є неминучим наслідком і умовою мовлення так само, як і смерть є неминучим наслідком і умовою життя. Виходячи саме з цього принципу, М. Шіон і робить висновок про те, що в художньому фільмі німота є певним привілеєм [13].

З точки зору призначення всі ролі німого персонажа М. Шіон умовно поділяє на три групи. Перша група, що, ймовірно, є найбільшою, презентує німого в ролі тіні, служки, совісті. Він може з'явитися, щоб попередити про смерть чи принести якусь іншу гірку звістку. Такою була роль Чарльза Бронсона у кінострічці *Одного разу на Сході*, балерини у чорному в гірчаківському фільмі *Розірвана завіса*. Що стосується ролі служки, то німий офіціант чи служниця давно вже стали харизматичними образами для кінематографа.

Німі персонажі, ролі яких можна віднести до другої групи, що включає в себе об'єкти бажання, якими неможливо заволодіти, зустрічаються в кінематографі набагато рідше. Одним із прикладів такої ролі німого є юний красень з кінострічки Ф. Фелліні *Сатирикон*, що залишається німим навіть тоді, коли три чоловіки між собою вирішують його долю, і який, ледь усміхаючись, здається, залишається щасливим. Протягом усього фільму він залишається беззвучним, крім єдиного моменту, того, коли він здійснює власний вибір поміж двома друзями, говорячи: «Ти». Голос, яким він промовляє це єдине слово, абсолютно не відповідає його зовнішньому вигляду, що справляє на глядача ще більш гнітюче враження.

До останньої, третьої групи належать всі інші випадки, в яких німий персонаж не є служкою, не виконує чужих бажань, натомість являє собою певний символ. Він може бути символом сумнівів, певної втраченості. Третя група зовсім

нечисленна, але від того не менш значуща. Взагалі, всі зазначені функції німого персонажа є дійсними не лише для кінематографічного образу, а й для інших видів мистецтва, таких як театральна вистава чи роман.

Виходячи з усього, зазначеного вище, М. Шіон говорить про існування двох різновидів німих персонажів:

1) кінематографічний німий (*le muet cinématographique*) - той, що відсилає до первинних джерел кінематографа, туди, де знаходиться «велика таємниця», яку німий і охороняє;

2) фільмичний німий (*le muet cinéma*) - відсилає до кінематографічних засобів, таких як завіси, схованки... Він по-новому ставить питання цілого і частини і пропонує його розв'язання в художніх кінострічках. І, що найважливіше, він відсилає до статусу голосу, мови та мовлення у кінематографі.

Як уже зазначалося, тіло без голосу відсилає до розгляду зміни порядку, а отже, до голосу без тіла, тобто акуметра. Згідно з цим принципом впорядковано фільмичну систему кінострічки *Індійська пісня*. М. Дюрас вдалося побудувати складну систему постійного переходу від одного порядку до іншого, постійне коливання між показом безголосих тіл та презентацією безтілесних голосів. Виразність досягається то за допомогою відеоряду, то засобами звукоряду.

Цікавим є симетричний взаємозв'язок між голосом без тіла, що належить повноцінному акуметру, та німим персонажем. В обох випадках, що розглядаються (голос без тіла та тіло без голосу), передбачається, що персонаж тією чи іншою мірою є всевидячим, всюдисущим та всезнаючим. В обох випадках межі його існування та межі його тіла неможливо визначити, хоча він і перебуває у рамках певної ролі, визначеного місця, а його дії лімітовані. Насамкінець, в обох випадках відкриття чи то голосу, чи то тіла, чи обличчя розбиває, повністю руйнує певний шарм, привабливість, переводить персонаж із привілейованої категорії до категорії звичайної, буденної. Це відкриття вмить знищує певну напівмістичну ауру, що завжди супроводжує персонажів такого роду. Відбувається дещо, дуже схоже на ефект фрустрації - крах мрії, до якої дуже довго йдеш, мрії, яка цінна саме тому, що недосяжна, а отже, найбажаніша. Саме таку фрустрацію можна побачити в кінострічках *Людина-слон* Девіда Лінча, *Номер 17* Альфреда Гічкока та в бергманівській *Персоні*, коли німі починають говорити.

На цьому, власне, спільні риси та певною мірою деякий паралелізм між акустичними та німими персонажами закінчуються, оскільки ці дійові особи все ж таки належать до двох про-

тилежних кінематографічних полюсів. На першому полюсі знаходиться картинка без звуку, образ, створений ще німим кінематографом. У своєму арсеналі цей образ ще має крайній випадок багання умовно німого заговорити. Інший полюс представлено голосом без образу, без фізичного тіла, без картинки. Це також може бути голос, що насувається на глядача з абсолютно чорного екрана, полюс, до якого й сьогодні часто звертається так званий експериментальний кінематограф, але який уже доволі широко презентовано класичними кінострічками. В них голос виникає на тлі чорного екрана з субтитрами, або виходить з чорної глибини між двома епізодами, або лине з екрана, що демонструє абсолютно абстрактну картинку, якийсь пейзаж, будь-що [14]. Тож різниця між двома полюсами є очевидною, значущою і вагомою. Однак ця різниця легко може бути подоланою для того, щоб продемонструвати симетричність акустичного голосу та німого персонажа.

Голос, що його називають закадровим (sound-off), існує у кінематографічному просторі і функціонує в ньому майже повністю самостійно і незалежно. Він є центром, головною фігурою, що коментує, нагадує, допомагає уявити, розповідає... На відміну від нього німий персонаж дуже рідко буває центральним, тому що майже завжди існує як допоміжний. Як уже зазначалося, поряд із ним завжди має існувати інший, той, хто своєю присутністю надасть німому певних функцій, звертаючись до нього, той, хто його розкриє як німого. Іншими словами, для того щоб відбувся німий, абсолютно необхідною умовою є присутність принаймні двох персонажів у кадрі.

Голос без тіла та тіло без голосу також можуть існувати як дві половинки, розділені в абсолютно містичний, незрозумілий спосіб, яскравим прикладом чого може бути кінострічка Фріца Ланга 1932 року *Заповіт доктора Мабузе*. Ця кінострічка дає змогу простежити за тим, яким чином Мабузе-без-голосу виходить за межі німого кінематографа, трансформуючись у Мабузе-без-тіла. Цікаво, що у стрічці під час цього процесу, незважаючи на всю глибину трансформацій, відбувається укорінення міфу.

Не можна сказати, що Мабузе постійно заволодіває іншим голосом, голосом, що випадає за межі загальної уваги. Навпаки, ціною, яку він сплачує за збереження невмирущості його тлінного тіла, завжди є певна неповноцінність. Мабузе дуже схожий на єгипетського бога Осіріса, що завжди є неповним, у нього постійно бракує якоїсь частини. Саме тому він має демонструвати своє існування та свою могутність за допомогою підручних, тимчасових засобів.

Цілком слушною є думка, що німий персонаж у кінематографі є своєрідним відповідником не тільки акустичного голосу, а й театрального міма. Адже мистецтво пантоміми, так само, як і німий персонаж, передбачає наявність певної системи домовленостей зі словом. Адже мім, так само, як і актори німого кінематографа та німий персонаж у звуковому, говорить за допомогою рук, ніг, тіла, міміки...

Взагалі, можна говорити про існування майже вічної опозиції пантоміма/театр, яку безкінечно можна порівнювати з іншою, не менш відомою опозицією - німий кінематограф/звуковий. Спільним у цих опозиціях є те, що їхній останній компонент постійно звертається до першого. Саме тому Чарлі Чаплін, який протягом тривалого часу несамовито протистояв звуковому кінематографу і який визнавав німий кінематограф як мистецтво, максимально наближене до пантоміми, дуже добре знав, що насправді німе кіно - це не тільки і не стільки «записана на плівку пантоміма», так само, як і звуковий кінематограф не є записаною на плівку театральною постановкою.

Як це часто буває, у період появи перших звукових стрічок ніхто й не говорив про них як про народження нового мистецтва, завжди розглядаючи лише в контексті старого жанру. У фільмі Марселя Карне *Діти Райка* (1945) розповідається напіванекдотична історія, що стала чудовою ілюстрацією цього. В zenіті своєї слави великий мім Дебюро [15] вбиває актора, що постійно переслідує його дружину. І от судова зала, у якій проходив процес, на багато днів перетворюється на місце паломництва всіх парижан та гостей міста. Люди йдуть для того, щоб, нарешті, почути голос великого міма. Саме цей голос і стає найбільшою проблемою захисту, адже вбитого знали всі, а людина, що опинилася на лаві підсудних, в одну мить, тільки-но відкривши рота, з найвідомішого міма країни перетворилася на суцільного незнайомця.

Ефект Дебюро полягає саме в тому, що глядач постійно хоче знати більше, він постійно хоче зазирнути за завісу. Це бажання відкриття чогось невідомого і лежить в основі таких образів, як постать німого чи таємничий акустичний голос.

Кінематограф і сьогодні продовжує використовувати так званий ефект Дебюро. Кінопародія Мела Брукса *Німе кіно* (1976) являє собою дуже дивний сплав зі звуків та музики і абсолютно не використовує слів. Актор Мел Брукс, відтворюючи славетний образ міма Марсо, протягом усього фільму залишається німим, навіть не розтуляючи рота. З його вуст зривається єдине за весь фільм слово: «Ні!» - як відповідь на зроблену йому пропозицію.

Очевидно, що і в *Німому кіно*, і в *Дітях Райка* активно демонструється тісний зв'язок між жанром пантоміми та німим кінематографом. В обох фільмах також протиставляються жанри мистецтва, що не потребують використання голосу, і жанри, в яких голос відіграє чи не провідну роль, - театр та звуковий кінематограф. У *Дітях Райка* німота Дебюро є запорукою його невинності: і саме тому, скоївши злочин, убивши людину, він має відкрити свій голос публіці. Можна стверджувати, що в цьому разі відкриття голосу і є справжнім покаранням за скоєний гріх.

У *Дітях Райка* створено певну неможливість, певне прокляття, що обігралося зв'язками мовлення та бажання, а німий грав роль викриача та був тим місцем, у якому відбувається проекція. У фільмі відновлено міф про невинність та про ймовірне всезнання німого кінематографа, залишаючи німого персонажа вічним хранителем «великої таємниці».

На жаль, у своїх дослідженнях М. Шіон розглядає лише того німого персонажа, який залишається німим протягом усього фільму, а цей вид «кінематографічної німоти» не так уже й часто використовується в кінематографі. Набагато частіше у ньому зустрічається такий художній засіб, як раптова тиша, або ж раптова

німота. Вже на ранньому етапі існування звукового кінематографа режисери почали сприймати звук як засіб, що підвищує свободу художнього вибору, почасти цю свободу використовуючи. Ю. Лотман та Ю. Цив'ян у книзі «Діалог з екраном» наводять приклад надзвичайно вдалої гри зі звуком французького режисера Р. Клера у стрічці 1930 року «Під дахами Парижа». Сцену сварки двох друзів камера презентує через скляні двері кав'ярні (на першому плані - букви на склі), які повністю «глушать» звук, а отже, глядач може лише здогадуватися про слова [16]. Таким чином, прибравши звукову складову та залишивши глядачеві лише візуальний потік інформації, режисер породив незнання, а отже, і хвилювання, занепокоєння, страх через неможливість прогнозування наслідків.

Отже, можна цілком погодитися з Ю. Лотманом та Ю. Цив'яном, які твердять, що «мовчанню кадру, його беззвучність в епоху звукового фільму - один із найбільш сильнодіючих художніх засобів» [17], адже «неочікуване повне відключення звуку може спричинити на аудиторію сучасного кіно майже шокуючий вплив, створюючи атмосферу загрози, трагедії, таємничості іт. д.» [18].

1. Майзель Е. Великий немой, или Кино без иллюзий // <<http://www.kinoart.ru/magazine/04-2007/names/maysel0704/>>
2. Термін М. Шіона.
3. Лотман Ю., Цив'ян Ю. Диалог с экраном. - Таллинн: Александра, 1994. - С. 135.
4. Майзель Е. Вказ. праця.
5. Филиппов С. Два аспекта киноязыка и два направления развития кинематографа. Пролегомены к истории кино // Киноведческие записки. - 2001. - № 55. - С. 149-196.
6. Майзель Е. Вказ. праця.
7. Chion M. La Voix au cinéma. - Paris: Edition de l'Etoile, 1993. - P. 90.
8. Мається на увазі використання саме голосу людини, адже застосування музики, шуму, гуркоту не є фактором, що може вказати на німоту людини або відсутність такої.
9. Chion M. Op. cit. - P. 92.
10. Ibid. - P. 94-95.
11. У цьому дослідженні не розглядаються крайні випадки, коли німий персонаж до того ж психічно чи/та фізично хворий.
12. Акусматичний голос - термін П. Шиффера, введений в кінотеорію М. Шіоном. Акусметр - певний тип специфічного для кіно персонажа-голосу, який у більшості випадків у кінематографічному наративі має надприродну силу і є тим, кого чують, але не бачать.
13. Chion M. Op. cit. - P. 93.
14. Ibid. - P. 100.
15. Дебюро (Deburau) Жан Батіст (1796-1846) - французький актор-мім. З 1816 р. виступав у демократичному театрі «Фюнамбюль» у Парижі. В різних пантомімах створив образ П'єро, що отримав світову славу. Вважається засновником жанру поетичної пантоміми.
16. Лотман Ю., Цив'ян Ю. Вказ. праця. - С. 139.
17. Там само. - С. 21.
18. Там само. - С. 21.

N. Polzikova

THE ROLE OF SILENCE IN THE SOUND CINEMATOGRAPH

The subject of the research proposed is a concept of silence, which is examined in the context of the sound cinematograph, and is based on the study of the French theoretician and cinema researcher M. Chion. The sound cinematograph is that very thing, due to which the notion of a silence came into a cinematic space; and which brought into a cinematic world a silent character, who is the source of a silence and a holder of specific properties, which gives to a film director one more interesting way for a plot picturization.