

КРИК, ГАМІР ТА ШУМИ ЯК ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ФІЛЬМІЧНОЇ РЕАЛЬНОСТІ

Ця стаття є спробою дослідити ту частину звукового простору кінострічок, яку зазвичай помічають саме тоді, коли вона відсутня. Ця таємнича частина представлена гамором, шумами, криками, навколишнім гвалтом, звуками, що маркують повсякдення і є невід'ємною складовою людського життя. Коли ця звукова симфонія раптом обривається, людина опиняється у звуковій ізоляції, певного роду вакуумі, що унеможлиблює комфортне сприйняття фільмичних подій глядачем. Адже саме ця частина звукової доріжки і є тим засобом, за допомогою якого глядач інтегрується у фільмичну реальність.

У спробі об'єднання в рамках одного аналізу звуків, що оточують людину, природних шумів, повсякденного гулу та крику є своєрідна провокація. Адже крик продукується людиною і маркує ситуацію, в яку вона потрапила, а отже, є виразником її психологічного стану. Натомість шуми, гамір та довколишні звуки не створюються людиною як біологічною істотою [1]. Французький теоретик, дослідник звуку в кіно Мішель Шіон сказав: «... існує голос людини та все інше» [2], ми ж спробуємо порівняти ці об'єкти, виходячи з того, що крик, певною мірою, можна прирівняти до шуму або ж, навпаки, іноді шум може перейняти на себе функції крику [3].

Крик [4] — це момент, миттєвість, але ця дрібничка є надзвичайно важливою. Без нього неможливо зняти жоден фільм жахів, детектив чи навіть пригодницький фільм. Відтоді як кінематограф почав активно використовувати крик як один з ключових елементів кіномови, він навчився ефективно використовувати безліч засобів для того, щоб крик був максимально вражаючим та переконливим. Велику кількість криків уже занесено до скарбниці світового кінематографу. Ці крики беруть за приклад, вони вже живуть своїм, «власним» життям. До такої класики можна зарахувати добре знані фільми жахів «Психо» Альфреда Гічкока, «Прокол» Браяна де Пальма та багато інших.

Аналізуючи «Прокол» [5], можна сказати, що фільм надзвичайно перевантажений різними трюками та незвичайними сюжетними перипетіями. Перевантажений настільки, що навіть не віриться, що буде віднайдений той крик, який не втратиться у загальному гаморі, який зафіксує на собі всю дію і зможе миттєво переконати.

Задля створення потрібного ефекту зйомка на

початку фільму ведеться суб'єктивною камерою. Камера показує нам убивцю, який проникає до ванної кімнати, заносить ніж та зриває завіску з душової кабінки, за якою стоїть дівчина. На цьому моменті дія завмирає: все зупиняється і застигає саме тому, що з рота дівчини виривається крик, крик абсолютно безглуздий, неадекватний і смішний. Потім у залі спалахує світло... Це був фільм про секс та насилля, до якого Джек Террі, талановитий звукооператор низькопробних фільмів (його роль майстерно виконав Джон Траволта), мав підібрати звукові ефекти. Крик, що його щойно почув глядач, був криком виконавиці ролі дівчини, котру обрали на цю роль точно не за чарівний голос. Джек має знайти той єдиний ідеальний крик, який потім буде синхронно накладений на фільмичну картинку.

Джека абсолютно не цікавить його робота, тож замість того, щоб працювати, він прямує до парку, полюючи на природні шуми та звуки. Того вечора він випадково записує на звукову плівку автомобільну катастрофу, в якій гине політик. Ще однієї жертви вдається уникнути — Джек рятує чарівну Саллі (актриса Ненсі Аллен). Втягнутий в інтригу, він залишається глухим до волянь свого шефа, який постійно вимагає знайти той єдиний ідеальний крик. Блискучий фінал, до якого приходить «Прокол», вміло готується протягом усього фільму: свято, урочистий перездзвін, святковий феєрверк — усе це з кожною хвилиною наближає глядача до жахливого моменту — жорстокий вбивця ножем відбирає життя у Саллі. Величю розверзаються небеса, поглинаючи все, окрім страшного крику дівчини, яку зарізали.

Випадково цей крик записує Джек, який сподівався Саллі портативним записуючим приладом

задля її захисту. Нерозуміння Джеком усієї небезпеки стало вироком для Саллі, одночасно давши йому можливість на відстані отримати крик, який він шукав. Крик Саллі — ідеальний, і ідеальний він саме тому, що реальний [6].

У «Проколі» автор вибирає крик для того, щоб наситити емоціями історію, він ніби створює внутрішню опозицію фільму у фільмі. Порядність фільму де Пальма протиставляється низькосортному фільму Джека, який приносить «чудовий» крик, що, нарешті, допомагає завершити картину. Коли ж картина Джека готова, виявляється, що і «Проколу» не залишається більше нічого, крім завершення. Весь фільм виявляється абсурдом: задля єдиного вдалого моменту в низькосортному фільмі жажів відбулася ціла низка смертей реальних людей. Ус е почалося з крику, криком і завершилося.

Крик завжди має бути правдоподібним. Щоб досягти цього, і дія, і структура фільму, і актори — все має логічно прямувати до крику. Крик займає позицію об'єкту, він виступає у ролі своєрідного фетиша, певної субстанції, яка обов'язково займає чітко визначене місце в фільмі.

Точка крику в кінематографі, чи то в німому, чи то в звуковому, чітко визначається в ту саму мить, коли він виривається з самих глибин роту людини. Власне, людину не обов'язково потрібно бачити чи чути, в цей вищезазначений момент усе просто обірветься. Крик завжди виривається чітко в потрібний момент, на самому перехресті сюжетних ліній, прорахований до частки секунди так, щоб досягти максимального потрясіння. У цьому фільм дуже подібний до якогось досконалого механізму, для запуску якого потрібно здійснити цілу низку дій, у фільмі все працює на те, щоб у потрібний момент народився крик.

Вираз «точка крику» [7] підкреслює надзвичайну важливість не його модуляцій чи сутності, а саме його місця. Це місце до кінця зайняте нічим, пустотою, простором. Точка крику — це точка незбагненності в середині думки, невимовне в середині висловлювання, невідтворюване в середині зображення. Крик унікально співвідноситься з категорією часу: він існує в часі, але, водночас, знаходиться поза ним, своєю присутністю крик ніби зупиняє час, запускаючи його знову в мить свого завершення. Можна сказати, що крик відтворив фантазм абсолютного звука, що заповнює собою всю звукову доріжку, роблячи того, хто його чує, глухим.

Не менш вражаючим та виразним є «ефект німого крику», який, зокрема, блискуче демонструє Аль Пачино у фіналі третьої частини «Хре-

щеного батька» Френсіса Форда Копполи. Весмогутній батько, людина, жодне бажання якої не лишилось нереалізованим, той, кому вже нічого прагнути, за частку секунди втрачає сенс свого існування — дочку. І в мить жажливої, невідкладної йому втрати, коли злагоджений механізм його існування руйнується, він кричить.

Цей крик — німий крик, крик, від якого кров холодне в жилах. Він є таким самим абсолютним, як і його звуковий відповідник. І якщо «звуковий крик» глушить глядача своєю гучністю, звучанням, інтонацією, самим своїм існуванням, то «німий крик» — раптовою, неусувною, всепоглинаючою тишею.

Існує безліч фільмів, вигадливість зйомки, екстравагантність сюжетів яких має на меті лише одне: підготувати крик жінки. В фільмі «Кінг-Конг» [8] вигадують неймовірну горилу заввишки з двадцятиповерховий будинок, запалюють споруди так, що вогонь викидається на півкілометра в небо, і все це лише для того, щоб у кульмінаційний момент закричала жінка. Цей жіночий крик є нібито винагородою за все те, що було створене задля його народження. Це дуже схоже на обряд потлачу, притаманний первісним племенам, в якому ніщо не є занадто вигадливим чи занадто невідходящим задля викликання моменту крику.

Говорячи про аналіз кінематографічного крику, просто неможливо оминати питання гендеру, адже статева приналежність крику є надзвичайно важливою. Як уже зазначалось, у переважній більшості фільмів використовується саме жіночий крик, що і дає нам право зробити наголос на питанні статі. Звісно ж, жінка кричить не тому, що геть усі глядачі отримують від цього садистичну насолоду, змішуючи жах та задоволення. І, звісно ж не тому, що крик жінки співвідноситься чоловіками з жіночою насолодою, тією насолодою, про яку не говорять і не думають.

У фільмах, збудованих навколо крику, що є втіленням абсолютного жаху та насолоди, крик не обов'язково є еротичним, хоча ситуація, в якій він звучить, часто носить садистичний характер. Крик усе-таки відкидає фалічну насолоду, залишаючись при цьому абсолютним.

Ус е вищезазначене стосується крику жінки і абсолютно не діє у випадку крику чоловіка. Мішель Шіон наводить приклад «Крику» Сколімовського, в якому протягом усього фільму глядачі готують до крику Алана Гейтса, який прозвучить наприкінці фільму. Крик виголошено, він вражає, але не більше того. Це є просто крик, і в жодному разі не та точка крику, що є абсо-

лютом, який зупиняє час. Це — могутній крик, що виражає силу, позначає територію, структурує. У цьому крику є щось тваринне, це ніби присвоєння чоловічої статі тотемічній тварині. Найкращим прикладом такого крику є крик голлівудського Тарзана 30-х років: фалічний крик, яким самець маркує свою присутність, територію та наміри.

Натомість крик жінки — це крик людської істоти, що дивиться в обличчя смерті чи перебуває у стані крайнього нервового напруження, жаху. Можна навіть стверджувати, що жінка, до певної міри, втрачає свою «жіночність», натомість набуваючи виразних рис «людинності» (human being). Це нагадує певного роду підкорення статевій диференціації розумінню людини як біологічного виду.

Точка крику, таким чином, властива лише представникам людського роду і в жодному разі не тваринам. Наявність точки крику у фільмі з особою чоловічої статі відразу ж ставить питання про владарювання, владарювання над цим криком. Лише Маргерит Дюрас спромоглася змусити чоловіка кричати так, як кричить поранена людина, незалежно від того, чоловік це чи жінка: таким був крик віце-консула в фільмах «Індійська пісня» (1975) та «Її ім'я Венеція в пустелі Калькутта» (1976) [9].

Крик чоловіка є обмеженим, він встановлює кордони, в той час як крик жінки є нескінченним, всеохоплюючим, він має доцентровий характер та всмоктує в себе абсолютно все. Жіночий крик вражає, тоді як крик чоловіка, структурований та відцентрований за своїм характером, відштовхує. Точка крику, таким чином, відіграє роль своєрідної точки опори для слова.

Цікавою є і проблема аналізу дотичного до крику явища, тобто раптового та суттєвого підвищення голосу [10]. Це явище часто використовується в фільмах — фентезі, містичних картинах, чи при екранізації казок. За основу взято принцип голосу, що «вбиває» [11], саме голосу, а не слова. В даному випадку смисл вимовленого не є надзвичайно важливим. Мова функціонує як символічний акт, а підкреслена раптовим та значним підвищенням голосу, переходить з Символічного в Реальне.

Прикладом набуття голосом надприродної сили впливу є фільм Девіда Лінча «Дюна» (1984) — фантастичний бойовик, у якому головний герой Пол Атрейд, втілений Кайлом Маклаханом, має врятувати Всесвіт від загибелі. Славою Жижек у своєму дослідженні пише: «...голос самого Пола має безпосередню, фізичну дію: підвищенням свого голосу він може не

лише вивести з ладу супротивника, а й навіть підірвати найміцнішу скелю. Наприкінці фільму Пол підвищує свій голос і криком відбивається од старої жриці, що намагається проникнути в його розум: вона відскочила, ніби їй завдано фізичного удару» [12].

На відміну від крику, в ситуації різкого підвищення голосу гендерна диференціація не відіграє ролі. Вже не важливо, особа якої статі буде його підвищувати, чоловік чи жінка. У разі володіння голосом, що «вбиває», жінка втрачає свою «людяність», і так само, як і чоловік, більше вже не може належати до категорії людських істот. Наявність у неї такої надприродної функції звільняє жінку не тільки від гендерних ознак, а і від загальнолюдських, автоматично переводячи до категорії «надлюдей».

Фільми Девіда Лінча взагалі дуже насичені як візуальними, так і звуковими елементами. Він щедро використовує різноманітні засоби впливу на глядача, тож доречним буде розглянути особливості використання таких важливих засобів створення фільмичної реальності, як гамору та шуму на прикладі його фільму «Синій оксамит», що є надзвичайно презентабельним.

На початку фільму камера показує нам ідеалізовану картинку життя звичайнісінького американського містечка. Звичайний середнього віку американець поливає звичайний газон біля свого звичайного будинку. Квітучі куші попід огорожею, веселка, що заплуталась у крапельках води, весела музика... Аж от камера опускається до моріжка, пильно вдивляючись в нього. Там внизу вирує життя: туди-сюди бігають мурахи та комашки, жучки їдять траву. Камера спочатку повільно, а потім все швидше просувається травною...

Картинка, безперечно, вражає, але визначальним фактором впливу на глядача тут є звуковий ряд, а точніше, моторошний гамір. Цей гамір ледь чутно з'являється вже під час показу ідилічної картини життя пересічного американця. Локалізувати цей шум глядачеві надзвичайно важко, він одночасно ніде і всюди. Для того, щоб визначити його статус, Славою Жижек пропонує порівняти його з сучасною космологією, яка говорить про шуми на кордонах Всесвіту [13]. Шуми Всесвіту він розглядає як відлуння Великого Вибуху, що колись створив цей світ. Якщо їх якимось чином «вилучити», світ загине, бо не можна обережно виокремити фундамент і дивуватися, чому ж упав будинок.

У Лінча шум відіграє таку ж надзвичайну роль. Його не можна видалити, його не можна нічим замінити, саме він змушує глядача нерву-

вати, хоча він, глядач, і не розуміє, чому йому так моторошно. Чим ближчою стає Реальність, презентована світом комах, тим інтенсивніше «наступає» шум, він нібито захоплює територію. Постійне наростання звуку спричинює ефект, подібний до того, з яким ми вже стикалися, аналізуючи крик: здається, що це наростання ніколи не припиниться, і виникає страх, що врешті-решт цей шум поглине і кінозалу.

Отже, шум, гамір, повсякденний гул, грукіт,

всі ці, начебто незначні елементи звукового ряду, які глядач у звичайній ситуації навіть і не помічає, насправді виявляються надзвичайно важливими засобами занурення у Реальність. Якщо їх прибрати з плівки, разом з ними зникне і сама реальність. У такому разі кіно втратить свою властивість впливати на глядача, адже саме «вживання» у фільм, ототожнення себе з персонажем, проживання «іншого» життя і є тією силою, що веде глядача до кінозали.

1. До уваги не беруться звуки, спричинені фізіологією людини, адже хоча вони і продукуються людиною, вони є показниками її фізичного стану і, здебільшого, не можуть нею контролюватися. Натомість крик, хоча і є не-контрольованим, все ж таки маркує психіку людини, а не фізіологію.
2. Пор.: На відміну від Мішеля Шіона, французький теоретик кіно Жак Омон пропонує поділ звуків на фонічні (фонологічні: вербальний дискурс, не фонологічні: крики, гавкання, кашель, гомін і т.д.) та не фонічні (всі інші).
3. Aumont J., Marie M. L'Analyse des films.— Nathan: Edition de l'Etoile, 1988.— P. 153.
4. Тут і далі йтиметься про художні фільми, значення та функції крику в яких суттєво відрізняються від криків, які можна почути, наприклад, у фільмах про дику природу чи в документальному кіно. При цьому не виключається можливість збігу значення крику для всіх видів кіно.
5. Chion M. La Voix au cinéma.— Paris: Edition de l'Etoile, 1993.— P. 75—76.
6. Про це докладно пише Мішель Шіон, аналізуючи «Прокол» Браяна де Пальма в *Cahiers du Cinéma* № 333.
7. Термін Мішеля Шіона.
8. Тут і далі, згадуючи «Кінг-Конга», завжди йтиметься про стару версію фільму.
9. Chion M. Op. cit.— P. 78.
10. При розгляді проблеми підвищення голосу до уваги не братимуться приклади заздалегідь прогнозованого підвищення та підвищення, що триває довгий час, наприклад, початок сварки тощо. В контексті порівняння цього засобу впливу на глядача з криком, доречніше буде зупинитися на неочікуваних та недовгих підвищеннях голосу.
11. Жижек С. Метастази насолоди.— К.: Видавничий Дім «Альтернативи», 2000.— С. 99—103.
12. Ibid.— P. 102.
13. Ibid.— P. 99—100.

N. Polzikova

SCREAM, NOISES AND UPROAR AS THE SOURCES OF CREATING THE FILMIC REALITY

The article is an attempt to investigate that part of an acoustic space of a film that is normally noticed only when in lack. This mysterious part is represented by screams, noises, murmur, uproar, din and other sounds, that mark the ordinary life. When this acoustic symphony of life suddenly stops, a person finds him- or herself in a sound isolation, a so-called vacuum. Under such a condition, it is not possible to perceive a film comfortably anymore. It happens because this part of a sound track is that very source with the help of which the viewer is integrated into the filmic reality.