



## Голос в метадиегетическом пространстве кинофильма

**Е.А. Русинова**

кандидат искусствоведения

УДК 791.43.01

АННОТАЦИЯ

*В статье, продолжающей цикл публикаций «Звукозрительные приемы создания метадиегетического пространства в кинематографе» («Вестник ВГИК» № 1 (31), 2017; № 2 (32), 2017), анализируются в историко-художественном и технико-технологическом контексте развития кинематографа приемы в звукорежиссуре, которые позволяют использовать выразительные возможности человеческого голоса в субъективном пространстве (метадиегезисе) фильма и отделить с помощью голоса метадиегезис от звуковой реалистичности диегезиса аудиовизуального произведения.*

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

голос в кино,  
звуковое решение  
фильма, диегезис,  
метадиегезис,  
звукорежиссура  
в кинематографе,  
фонограмма  
кинофильма

Создание на экране субъективного мира персонажа — задача, с которой в большей или меньшей степени сталкивается режиссер в своей работе. Мысли, чувства, воспоминания, особые состояния сознания — все это составляет уникальный внутренний мир героя, который зритель должен, прежде всего, идентифицировать как метадиегезис — особое аудиовизуальное пространство внутри фильма, выходящее за рамки реалистического повествования (диегезиса). Этому способствуют как визуальные, так и звуковые средства выразительности: музыка, шумы, речь, характеристики которых меняются при переходах между объективным (реалистическим) и субъективным пространствами внутри фильма. К звуковому инструментарию в кинематографе относится и голос актера, выразительные возможности которого, а также приемы его технической обработки, используются для выделения метадиегетического пространства внутри действия картины. В то же время, голосу как средству художественной выразительности в кино на современном этапе технического развития звукозаписывающих и звуковоспроизводящих технологий еще только предстоит стать объектом пристального внимания и теоретического анализа.

В данной статье не ставится задача рассмотрения голоса как объекта культурологического, психологического, социально-исторического и прочих видов анализа, что уже было блестяще проделано киноведом Оксаной Булгаковой в ее книге «Голос как культурный феномен»<sup>1</sup>. Автор отмечает, что голос, которым занимаются филологи, риторики и лингвисты, физики и электроакустики, физиологи и врачи, психологи и психоаналитики, учителя пения и дикции, театроведы и музыковеды, «как бы ускользает от кодификации»<sup>2</sup>. Тем не менее, основная часть книги Булгаковой посвящена последовательному обозрению и анализу особенностей человеческого голоса, особенно в мире культуры (в театре, литературе, музыке, кино).

Следует подчеркнуть, что в отечественном киноведении интерес к голосу в кино проявлялся еще более редко, чем к экранному звуку и музыке. Поэтому книгу Булгаковой можно рассматривать как редкий, если не единственный в современном отечественном киноведении пример глубокого теоретического подхода к данной теме. Обращаясь к зарубежным исследованиям, нельзя не упомянуть работу Даниэля Перчерона «Звук в кино и его связь с изображением и диегезисом»<sup>3</sup> и книгу французского композитора и теоретика Мишеля Шиона «Голос в кино»<sup>4</sup>, вышедшую на французском языке в 1982 году и переведенную на английский американским музыковедом Клаудией Горбман. Шион в своем исследовании сосредоточен, в основном, на взаимоотношениях *голоса и тела* в кинофильмах, при этом ощущается сильное влияние психоаналитической теории на рассуждения автора, особенно при анализе голосов актеров в фильмах ужасов.

В зоне особого внимания Шиона находится так называемый «акусметр», обозначающий в контексте кинематографа «голос без лица», персонаж без тела, который, тем не менее, оказывает существенное влияние на поведение других персонажей фильма и на развитие всего сюжета. При этом действие фильма может привести к пониманию использования этого типа киноголоса как элемента диегезиса, когда голос становится реальным действующим лицом и «материализуется» в кадре (как убийца в фильме «М» Фрица Ланга, 1931) или приводит к пониманию, что акусметр был проявлением измененного сознания уже знакомого, виденного ранее в кадре персонажа (как в «Психо» Альфреда Хичкока, 1960).

В представленном анализе делается акцент на рассмотрении голоса как элемента метадиегезиса фильма с точки зрения его эстетической и структурно-семантической формы в историко-художественном контексте времени его создания.

<sup>1</sup> Булгакова О. Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение, 2015 (серия «Очерки визуальности»). 568 с.

<sup>2</sup> Там же. С. 27.

<sup>3</sup> Percheron D. Sound in Cinema and its Relationship to Image and Diegesis // Yale French Studies. No. 60, 1980. P. 16–23.

<sup>4</sup> Chion M. The voice in cinema. NY: Columbia University Press, 1999.

### Голос в немом кино

Стало уже почти афоризмом утверждение, что немое кино никогда не было немым — оно лишь было *неслышимым* (если иметь в виду контекстуально звуковые эпизоды немого фильма, вызывающие *воображаемые* слуховые ассоциации у зрителя). Кроме того, аккомпанирующая музыка, призванная, по мнению ряда исследователей, создать ощущение объемного жизненного пространства, стала частью кинопоказа (но еще не киноформы) буквально с первых же публичных сеансов немых фильмов<sup>5</sup>. Однако существуют свидетельства, что частью того же кинопространства был и голос — голос *внекадрового* комментатора. Как вспоминает кинорежиссер Луис Бунюэль в своей книге «Мой последний вздох», «...помимо постоянного тапера, в кинотеатрах был свой “экспликадор”, то есть человек, который рядом с экраном громко объяснял происходящее. Скажем, он говорил:

— И вот граф Уго видит, что его жена идет под руку с другим мужчиной. А сейчас, дамы и господа, вы увидите, как он открывает ящик своего стола и достает револьвер, чтобы убить неверную женщину»<sup>6</sup>.

По воспоминаниям Бунюэля, кино, несмотря на простые повествовательные сюжеты ранних картин, принесло столь необычную форму рассказа, что большая часть зрителей с трудом понимала происходящее, публике требовался своего рода переводчик с визуального языка экрана (экспликадор), который помогал соединить в восприятии последовательность событий<sup>7</sup>.

Устное сопровождение немых фильмов было широко и довольно долго, до конца 1930-х годов, распространено в Японии, где эта особенность кинопоказа была унаследована от национального театра: комментаторы (бэнси) были необходимыми участниками традиционного японского театрального представления. Бэнси требовались и для объяснения мимики и жестов актеров западных фильмов, непонятных японским зрителям, воспитанным в иной культуре. Отдельные комментаторы-бэнси достигали необыкновенных артистических высот в своих выступлениях, что по популярности делало их равными кинозвездам. Надо отметить, что присутствие бэнси во многом повлияло и на визуальный язык японского кино, обусловив тенденцию к съемкам длинных статичных планов, предоставлявших бэнси достаточно времени для объяснения всех перипетий киносюжета.

О. Булгакова со ссылкой на исследование Валери Познер пишет о том, что практика устного комментария в немом кино, распространенная в 1909–1916 годах, постепенно исчезает в Европе и США, но в России вновь активизируется в промежутке 1919-го

<sup>5</sup> Подр.: Русина Е.А. Музыка в метадигетическом пространстве кинофильма // Вестник ВГИК, 2017, № 32. С. 46.

<sup>6</sup> Бунюэль Л. Мой последний вздох // Бунюэль о Бунюэле. М., 1989. С. 65.

<sup>7</sup> Ироническое воплощение образа «экранного переводчика» в кинокартинах советского времени можно увидеть в персонажах Валико Мизандари (актер В. Кикабидзе) из фильма «Мимино» (реж. Г. Данелия, 1977) и «хозяина иллюзиона» Пашки (актер Е. Леонов) из фильма «Гори, гори, моя звезда» (реж. А. Митта, 1970). — Прим. авт.

и 1926-го годов, что, безусловно, было связано с новой социально-политической ситуацией в стране. «Актеры, певцы, агитаторы, “устные аккомпаниаторы” озвучивали фильмы за экраном и в зале. Они не просто читали вслух титры для неграмотных зрителей, но трактовали увиденное. Комментаторы могли совмещать разные традиции (научно-популярную и фольклорную), прибегать к пению, интермедии, лекции, докладу, живой стенгазете, включая в сеанс рекламу книг из передвижной библиотеки и викторину, они могли вовлекать зрителей в диалог вопросами и провоцировать их реплики»<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 93.

Благодаря памяти свидетелей эпохи немного кино, известно еще об одном примечательном явлении — о «коллективном голосе» зрителей, вслух озвучивавших надписи на экране. Об этом писал, например, литературовед и киносценарист В. Шкловский: «Просмотр ленты тогда сопровождался шепотом чтения надписей. Люди забывали про соседей и читали надписи все громче и громче. Они становились хором, подобным хорам античных трагедий»<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> Шкловский В.Б. Эйзенштейн. М.: Искусство, 1973. С.127.

По отношению к диегезису фильма в описанных случаях можно с некоторой долей иронии говорить о *парадиегетическом* (или *экстрадиегетическом*) голосе, выходящем за рамки повествования самого фильма. Однако с полным основанием рассматривать голос в контексте эстетической формы фильма следует лишь с началом звуковой эры кинематографа.

### От закадрового комментатора к стилеобразующему элементу

Приход звука в кино позволил голосу стать неотъемлемой частью киноформы<sup>10</sup>, открыв теоретикам новые области для исследований на этом направлении. Кроме «фотогении», появляется термин «фоногения» («тоногения»), возникают дискуссии как технологического, так и эстетического, культурологического, психоаналитического порядка, связанные с особенностями голосовых проявлений в кинокартине («тоногеничность» актерского голоса, жанровые «амплуа» голосовых тембров, особенности микрофонной звукозаписи и т. д.). Оставляя в стороне многоаспектную проблематику голоса аудиовизуального диегезиса фильма, обратимся к некоторым особенностям использования голоса в той области, которая выходит за визуальные рамки кинотекста.

Одним из наиболее ранних способов звукового «расширения» семантики визуально представленного на экране события, то есть *отделения звука от визуального объекта в кадре*, стал закадровый голос отстраненного рассказчика. В США первая игровая картина с закадровым комментарием — «Сила и

<sup>10</sup> Говоря о голосе как неотъемлемом элементе киноформы, за скобками оставляются технические аспекты работы с фонограммой фильма, вопросы дубляжа, реконструкции, реставрации фильма и т. д. — *Прим. авт.*

слава» — была снята У. Ховардом в 1933 году, став в этом плане предтечей «Гражданина Кейна» О. Уэллса (1940). Закадровый монолог часто применялся в фильмах нуар, при этом объединялась нарративная техника отстраненного рассказчика (внеэмоциональное повествование) и психологическая «обнаженность» (откровенность сообщаемой информации) участника внутрикадрового действия. Этот прием, получивший название «монолог мертвеца», сохраняется и в современных экранных произведениях с криминальным сюжетом.

К особому случаю можно отнести использование закадрового голоса в творчестве французского режиссера Робера Брессона. Этот художник выработал уникальный стиль, названный Сьюзен Зонтаг «духовным»<sup>11</sup>, а Полом Шрейдером «трансцендентальным»<sup>12</sup>. В этом стиле, характеризующемся аскетичностью выразительных средств, одним из важнейших элементов является звук, в частности, голос «модели», как называл актеров своих фильмов Брессон. Голос, по мысли режиссера, — «душа, сделанная телом»<sup>13</sup>, голос уникален, он может принадлежать только одному человеку, и в этом отношении режиссер подчеркивал «наивное варварство дубляжа»<sup>14</sup>, разрушающего органику телесно-голосового единства модели. Недаром Брессон предпочитал прослушивать претендентов на роль (как правило, непрофессиональных актеров) по телефону, нежели встречаться лично. Не случайно и то, что второй раз своих моделей он уже не снимал, сохраняя на киноплёнке их уникальность.

И здесь возникают парадоксы, проявляющиеся в теории и практике Брессона, а именно, *внешнее* противоречие некоторых его теоретических постулатов с их воплощением в кинотворчестве. Так, в своих «Заметках о кинематографе» Брессон писал: «То, что существует для глаза, не должно дублировать то, что существует для уха... Звук никогда не должен приходиться на помощь изображению, а изображение — звуку»<sup>15</sup>. Но вот что приходится наблюдать в одном из лучших его произведений — фильме «Дневник сельского священника» (1951).

Сюжет повествует о молодом священнослужителе (в титрах он значится как «кюре из Амбрикура», без имени), которого одолевают сомнения в своем предназначении и вообще в религиозной вере. Непонятый и отвергнутый прихожанами, он долго и мучительно умирает от рака желудка. Сразу обращает на себя внимание прием, который будет неоднократно повторен Брессоном и в других картинах. Это дублирование закадровым голосом героя пишущегося им же текста (в основном это дневниковые записи личного характера, не предназначенные

<sup>11</sup> Sontag S. *Spiritual Style in the Films of Robert Bresson* // Sontag S. *Against Interpretation*. New York: Dell Publishing Co, 1969. P. 181–198.

<sup>12</sup> Schrader P. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley: University of California Press, 1972.

<sup>13</sup> Брессон Р. Заметки о кинематографе // Робер Брессон. Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994. М.: Музей кино, 1994. С. 23.

<sup>14</sup> Там же. С. 20.

<sup>15</sup> Там же. С. 21.

для стороннего прочтения) или проговаривание события, которое зритель видит на экране и вполне понимает его смысл. Возникает вопрос: зачем происходит это противоречащее теоретическим тезисам режиссера «умножение видимой реальности», зачем «звук приходит на помощь изображению»? Как представляется, здесь дело в диалектике творчества автора, в брессоновском «углублении на месте», выводящем «за пределы» видимости. Об этом приеме в фильме «Дневник сельского священника» пронизательно написал Андре Базен: «Брессон окончательно разбивает приевшееся утверждение критики, будто изображение и звук никогда не должны дублировать друг друга. Наиболее волнующими моментами фильма оказываются именно те, в которых тексту надлежит выразить совершенно то же, что изображению, но все дело в том, что выражает он это иначе, по-своему. Действительно, звук никогда не служит здесь дополнением к увиденному событию: он усиливает и умножает его так же, как резонатор скрипки усиливает и умножает вибрации струн»<sup>16</sup>. В конце фильма изображение окончательно уступает место слову (тексту), повинувшись логике автора: «Брессон достиг точки, при которой изображение ничего больше добавить не может, и ему остается лишь исчезнуть»<sup>17</sup>.

С развитием киноискусства и обретением им собственного языка, функция закадрового рассказчика все заметнее выходит за границы чистого повествования. В современном кинематографе значительно повышается роль голосовых возможностей для создания уникальной эстетической формы кинопроизведения. Закадровый голос (наряду, конечно, и с внутрикадровыми голосами актеров), его тембр, скорость, речевая манера, интонация могут играть существенную роль в выражении авторской эстетики и художественного стиля. В частности, в фильме «Амели» (реж. Ж.-П. Жене, 2001) на протяжении всего действия закадровый голос автора в таперской манере сообщает нам не только о событиях, происходящих на экране, но и о мыслях, переживаниях героев. Например, в эпизоде, когда героиня Одри Тоту идет по освещенному солнцем бульвару и улыбается, закадровый голос произносит: «Амели вдруг охватило чувство удивительной гармонии с самой собой. В этот момент *всё* было совершенно...». Некоторая «книжность» произносимого текста, по-доброму проинтонированного слегка иронизирующим закадровым голосом, становится органическим элементом эстетической формы фильма. В российской картине «Кислород» (реж. И. Вырыпаев, 2009) закадровый голос стилизован под рэп (музыкально-разговорное направление в современной молодежной культуре),

<sup>16</sup> Базен А.  
«Дневник сельского священника» и стилистика Робера Брессона // Киноведческие записки. 1993, № 17. С. 90.

<sup>17</sup> Там же. С. 91.

что соответствует эстетике фильма, во многом приближенного к музыкальному видеоклипу. Таким образом, закадровый голос в современном кино может становиться полноправным элементом эстетической формы фильма, его стилеобразующим компонентом.

Однако объективный (интонационно дистанцированный от экранного события) закадровый голос комментатора существенно отличается от субъективной природы голоса *внутреннего монолога*, также формально звучащего за кадром, но окрашенного глубоко эмоциональным (а иногда экзистенциальным) переживанием происходящего именно «здесь и сейчас». Проблема внутреннего монолога в кинофильме имеет свою историю теоретического осмысления, начало которой одним из первых положил С.М. Эйзенштейн, развивавший идеи, инспирированные художественной литературой. Вот что писал исследователь его жизни и творчества Н.И. Клейман о движении мысли режиссера в связи с его работой над сценарием «Американской трагедии» по одноименному роману Т. Драйзера (к сожалению, не поставленному): «Внутренний монолог» в кульминации сценария был беспрецедентным решением и обеспечивал невиданную еще структуру экранного зрелища — хотя, вместе с тем, он логически развивал не только литературные новации «Улисса» Джойса, но также эксперименты советского, французского, немецкого киноавангарда 20-х годов»<sup>18</sup>.

О роли внутреннего монолога как сильного психологического инструментария, обладающего в то же время свойством кинематографической асинхронности, писал известный венгерский теоретик Б. Балаш. В качестве примера в его книге охарактеризован следующий эпизод из фильма: молодой солдат, попав под обстрел, бросил своих товарищей, спасаясь от огня. Крупным планом показано его лицо: сжатые губы безмолвны. «Но мы слышим, как он говорит. Мы напряженно и взволнованно вслушиваемся в его внутренний монолог. Если бы солдат те же слова произнес в действительности, сцена была бы невыносимой. Ибо «неестественный» монолог с трудом воспринимается в наше время даже и в театре. Еще более невыносим он в кинофильме, который связан с самыми естественными вещами. Но разве не еще более неестественно, когда раздается голос человека, а он молчит? Мы отвечаем: именно это составляет особенность кино!»<sup>19</sup>

### Голос как маркер измененных состояний сознания персонажа

Обращаясь к теме измененных состояний сознания персонажа в кинофильме, мы в первую очередь вспоминаем слово «сно-

<sup>18</sup> Клейман Н.И. Что почерпнуть у Эйзенштейна? // «Искусство кино», 2011, № 12. С. 44.

<sup>19</sup> Балаш Б. Кино: становление и сущность нового искусства. М.: Прогресс, 1968. С. 228.

видение». Ведь именно со сном сравнивали киносеансы первые теоретики (а пациенты психоаналитиков сравнивали свои сны с кинофильмами). Еще в 1926 году Рене Клер писал: «Темнота зала, усыпляющая музыка, мелькающие тени на светящемся полотне — всё убаюкивает зрителя, и он погружается в полусон, в котором впечатляющая сила зрительных образов подобна власти видений, населяющих наши подлинные сны»<sup>20</sup>. Французский философ Анри Бергсон, исследовавший сознание человека, отмечал, что сновидению не свойственно озвучивание, в сон вторгаются и трансформируются внешние звучания (например, шум улицы, бытовые звуки). Таким образом, и звук кинофильма как «ониричного зрелища»<sup>21</sup>, по выражению Клера, во многом уничтожает его сновидческую природу, приближая его к жизнеподобной реальности. Но если отойти от философско-эстетического или аллегорического взгляда на кино как вида сновидения, то мы столкнемся с конкретными случаями изображения сна внутри действия фильма, при этом фильма звукового. Как же решается проблема звука в эпизодах сна (или подобия сна), если звук, как известно, способен разрушить ощущение пребывания в сновидческом пространстве у зрителя?

Как уже отмечалось, звук (главным образом, шум и закадровая музыка), благодаря изменениям своих звуковысотных, динамических, тембральных и прочих характеристик, обозначает границу сна и реальности (метадиегезиса и диегезиса фильма)<sup>22</sup>. Но может ли и голос внутри эпизода характеризовать его как измененное состояние сознания, в частности, сновидение? В. Петрич использует понятие «онирического фильма» для описания киноработ, воспроизводящих различные типы измененного состояния сознания, называя «отклонением от [стереотипов] обыденного поведения»: «Показываемое на экране событие на рациональном уровне воспринимается как нечто абсурдное и невозможное, но в то же время принимается как данная “реальность”, при этом происходит полное психологически-эмоциональное погружение зрителя в показываемый на экране мир»<sup>23</sup>.

В фильме можно ощутить состояние «сна наяву» через создание эффекта присутствия в странной, ирреальной среде, как бы сближающей субъективную и объективную реальность. Картина «Все ушли» (реж. Г. Параджанов, 2013) начинается эпизодом сна главного героя, который снят как реальное событие: в изображении нет каких-либо трансформаций или спецэффектов, герой просто движется по темным коридорам дома, поднимается по лестнице. Ирреальность (как зритель постепенно понимает) возникает благодаря слышимым героем голосам из его детства.

<sup>20</sup> Клер Р.  
Размышления  
о киноискусстве.  
М.: Искусство,  
1958. С. 94–95.

<sup>21</sup> От греч.  
oneiros — сон,  
сновидение. —  
Прим. авт.

<sup>22</sup> Русинова Е.А.  
Способы визуального  
и аудиального  
разграничения  
диегезиса  
и метадиегезиса  
в кинопроизведе-  
нии // Вестник  
ВГИК, 2017, № 31.  
С. 20–26.

<sup>23</sup> Petric V. Oneiric  
Cinema: The  
Isomorphism of Film  
and Dreams, Handout  
for the course Oneiric  
Cinema. — Cambridge,  
Massachusetts:  
Harvard University,  
Spring 1995. P. 1.

Фонограмма наполнена тональными, гудящими, тихими, напряженными фактурами; повторяемость звуков, характеризующая «зацикленность» сознания, «скрипучий» характер шумов будто вводят в состояние транса. Позже герой говорит, что «ему *опять* снился *тот же сон*».

Следует отметить, что сон, как и мечты, воспоминания, — означает измененные (по отношению к обыденной реальности), но *естественные* состояния сознания, в отличие от измененных *неестественных* состояний сознания (алкогольное или наркотическое опьянение, транс) или психики (отклонения от психической нормы), что тоже часто становится предметом изображения в кинофильме. Различение «голосов сна» от «голосов безумия» происходит благодаря сюжетному (семантическому) контексту. В фильме Ингмара Бергмана «Как в зеркале» (1960) главная героиня Карин слышит голос Бога (впоследствии оказавшегося в ее видении пауком) и разговаривает с ним. То, что Карин входит в трансовое состояние «разговора с Богом», мы понимаем по ее изменившемуся взгляду (он становится расфокусированным и останавливается на некоем невидимом нам объекте) и *изменению тембра голоса*: Карин говорит вслух с видимым только ей собеседником ровным покорно-приглушенным голосом, в то время как в «обычном» состоянии она ведет себя очень эмоционально, даже истерично, мгновенно переходя с шепота на крик. Как писал Бергман в книге воспоминаний, в этом фильме он хотел «описать случай религиозной истерии или, если желаете, шизофрении с религиозными симптомами»<sup>24</sup>.

Главная героиня фильма Ларса фон Триера «Рассекая волны» (1996) Бесс тоже разговаривает с Богом. Но, в отличие от героини фильма Бергмана, она озвучивает голос своего собеседника. То, что устами Бесс в данный момент говорит Бог, мы понимаем по тому, что женщина закрывает глаза, и ее голос из слабого, детски-наивного становится более низким по звучанию, с жестко-повелительными мужскими интонациями. В одном из интервью Триер сказал о сюжете фильма, что это «странная смесь религии, эротики и одержимости»<sup>25</sup>.

В приведенных примерах режиссеры обходятся в звуковых решениях эпизодов «измененного сознания» персонажа голосовыми возможностями одного актера. Но в более сложных концептуальных решениях на помощь приходят технические возможности. В современном кинопроизводстве технические характеристики многоканальных звуковых форматов и систем их воспроизведения позволяют создавать полифоничные фонограммы в результате распределения звуковых элементов по ка-

<sup>24</sup> Бергман И.  
Жестокий мир кино.  
М.: Вагриус, 2006.  
С. 361.

<sup>25</sup> Ларс фон Триер.  
Интервью: беседы со  
Стигом Бьоркманом.  
СПб.: Издательский  
Дом «Азбука-  
классика», 2008.  
С. 215.

налам, в том числе с целью уменьшения эффекта маскирования сигналов. В картине «Бёрдман» (реж. Х.Г. Иньярриту, 2014) пространства внутреннего и внешнего мира героя визуально различаются с помощью приема «субъективной камеры», что является стилистической особенностью картины. Режиссер воссоздает хаотичное движение в изобразительном ряду, имитируя взгляд человека, который меняет, подчас резко, точку зрительного внимания. В то же время, благодаря многоканальным форматам звукопередачи, в пространстве кинозала и в сознании зрителей объединяются время настоящего и время прошлого, представленные через субъективный мир героя Риггана: закадровый голос второго «я» Бёрдмана звучит из всех каналов, он окружает нас, создавая ощущение невероятной близости и внутренней замкнутости, как будто этот голос находится внутри зрителя<sup>26</sup>. Такого эффекта невозможно было бы достичь в эру монофонии, принимаемая во внимание технические ограничения возможностей одноканального формата.

<sup>26</sup> Обычно голос героя (настоящее, реальность) в многоканальных звуковых форматах воспроизведения звучит только из центрального фронтального канала. —  
Прим. авт.

Проведенный анализ позволяет, таким образом, обобщить следующее: голос как элемент аудиовизуального пространства кинопроизведения играет важную роль в формировании стилистических характеристик картины, ее эстетического своеобразия и выражения режиссерской индивидуальности. Голос отображает особенности историко-художественного контекста времени создания кинопроизведения, а также этап развития технологий звукозаписи и звуковоспроизведения в кинематографе. В отношении метадиегезиса звукового фильма голос можно рассматривать в роли закадрового комментатора, функции которого расширяются по мере развития киноискусства (от информационного повествования к формированию эстетики киноформы), а также в роли звукового маркера субъективного пространства персонажа — от естественных изменений сознания (сновидения, мечты, воспоминания) до психических расстройств личности. С развитием многоканальных форматов звукозаписи возможности для сложных полифоничных голосовых решений в фильме многократно возрастают, что создает благоприятные условия для воплощения самых сложных режиссерских идей. ■

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Базен А. «Дневник сельского священника» и стилистика Робера Брессона // *Киноведческие записки*, 1993, №17. — С. 80–93.
2. Балаш Б. *Кино: становление и сущность нового искусства*. — М.: Прогресс, 1968. — 328 с.
3. Бергман И. *Жестокый мир кино*. — М.: Вагриус, 2006. — 464 с.
4. Брессон Р. *Заметки о кинематографе* // Робер Брессон. *Материалы к ретроспективе фильмов. Декабрь 1994 / пер. Н. Шапошниковой*. — М.: Музей кино, 1994. — 56 с.

5. Булгакова О. Голос как культурный феномен. — М.: Новое литературное обозрение, 2015 (серия «Очерки визуальности»). — 568 с.
6. Булгакова О. Советский слухоглаз: кино и его органы чувств. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 320 с.
7. Бунюэль Л. Мой последний вздох // Бунюэль о Бунюэле. — М.: Радуга, 1989. — 384 с.
8. Клейман Н.И. Что почерпнуть у Эйзенштейна? // Искусство кино, 2011, № 12. — С. 43–51.
9. Клер Р. Размышления о киноискусстве. — М.: Искусство, 1958. — 230 с.
10. Ларс фон Триер. Интервью: беседы со Стигом Бьоркманом / пер. с швед. Ю. Колесовой. — СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. — 352 с.
11. Шкловский В.Б. Эйзенштейн. — М.: Искусство, 1973. — 328 с.
12. Chion M. *The Voice in Cinema* / ed. and transl. by C. Gorbman. — N.Y.: Columbia University Press, 1999. — 183 p.
13. Percheron D. *Sound in Cinema and its Relationship to Image and Diegesis* // *Yale French Studies: Cinema/Sound Special issue*. No. 60, 1980. — P. 16–23.
14. Petric V. *Oneiric Cinema: The Isomorphism of Film and Dreams, Handout for the course Oneiric Cinema*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University, Spring 1995. — P. 1.
15. Schrader P. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. — Berkeley: University of California Press, 1972. — 194 p.
16. Sontag S. *Spiritual Style in the Films of Robert Bresson* // Sontag S. *Against Interpretation*. New York: Dell Publishing Co, 1969. — P. 181–198.

## REFERENCES

1. Bazen A. "Dnevnik sel'skogo svyashchennika" i stilistika Roberta Bressona ["Diary of a village priest" and the style of Robert Bresson] // *Kinovedcheskie zapiski*, 1993, № 17. — P. 80–93.
2. Balash B. Kino: stanovlenie i sushchnost' novogo iskusstva [*Cinema: the formation and essence of the new art*]. — М.: Progress, 1968. — 328 p.
3. Bergman I. *Zhestokij mir kino* [*The Cruel World of Cinema*]. — М.: Vagrius, 2006. — 464 p.
4. Bresson R. Zametki o kinematografe [*Notes on the cinema*] // Rober Bresson. *Materialy k retrospektive fil'mov. Dekabr' 1994* / per. N. SHaposhnikovoj. — М.: Muzej kino, 1994. — 56 p.
5. Bulgakova O. Golos kak kul'turnyj fenomen [*The voice as a cultural phenomenon*]. — М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2015 (seriya "Ocherki vizual'nosti"). — 568 p.
6. Bulgakova O. Sovetskij sluhoglaz: kino i ego organy chuvstv [*Soviet "sluchoglaz": cinema and its senses*]. — М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2010. — 320 p.
7. Bunyuehl' L. Moj poslednij vzdoh [*My last breath*] // Bunyuehl' o Bunyuehle. — М.: Raduga, 1989. — 384 p.
8. Klejman N.I. CHto pocherpnut' u EHjzenshtejna? [*What to learn from Eisenstein?*] // *Iskusstvo kino*, 2011, № 12. — P. 43–51.
9. Kler R. Razmyshleniya o kinoiskusstve [*Reflections on Cinema*]. — М.: Искусство, 1958. — 230 p.
10. Lars fon Trier. Interv'y: Besedy so Stigom B'orkmanom [*Interview: conversations with Stig Bjorkman*] / per. s shved. YU. Kolesovoj. — Spb.: Izdatel'skij Dom "Azбука-klassika", 2008. — 352 p.
11. SHklovskij V.B. EHjzenshtejn [Eisenstein]. — М.: Искусство, 1973. — 328 p.
12. Chion M. *The Voice in Cinema* / ed. and transl. by C. Gorbman. — N.Y.: Columbia University Press, 1999. — 183 p.
13. Percheron D. *Sound in Cinema and its Relationship to Image and Diegesis* // *Yale French Studies: Cinema/Sound Special issue*. No. 60, 1980. — P. 16–23.
14. Petric V. *Oneiric Cinema: The Isomorphism of Film and Dreams, Handout for the course Oneiric Cinema*. — Cambridge, Massachusetts: Harvard University, Spring 1995. — P. 1.
15. Schrader P. *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. — Berkeley: University of California Press, 1972. — 194 p.
16. Sontag S. *Spiritual Style in the Films of Robert Bresson* // Sontag S. *Against Interpretation*. New York: Dell Publishing Co, 1969. — P. 181–198.

# Voice in the Metadiegetic Space of the Motion Picture

***Elena A. Rusinova***

*PhD (Arts), Associate Professor*

UDC 791.43.01

**ABSTRACT:** The article continues the cycle of publications “Audio-visual methods for creating a metadiegetic space in cinema” (pl. refer to “Vestnik VGIK”, № 1 (31), 2017; «Vestnik VGIK», № 2 (32), 2017). In the historical, artistic, technical and technological context of the development of cinema (from silent cinema movies to modern films) the techniques in sound engineering, which allow the use the elements of voice expression to characterize the subjective space (metadiegesis) of the film and also for the separation with the help of voice of metadiegesis from the sound realism of the film's diegesis are analyzed. The results of the analysis of films of different periods show that voice as an element of the audiovisual space of film plays a very important role in the formation of the style characteristics of the picture, its aesthetic identity and the expression of the director's individuality. The voice reflects the features of the historical and artistic context of the film production time, as well as the stage of development of sound recording technologies and sound reproduction in the cinema. With respect to the metadiegesis of a sound film, one can regard the voice as an offscreen commentator, whose functions expand as the development of cinema (from information narration to the formation of the aesthetics of the film form), and also as a sound marker of the character's subjective space — from natural changes in consciousness (dream, day dream, memories) to mental personality disorders. With the development of multi-channel recording formats, the opportunities for complex polyphonic voice decisions in the film multiply, which creates favorable conditions for the implementation of the most complex directors' ideas.

**KEY WORDS:** voice in cinema, sound solution of film, diegesis, metadiegesis, sound directing in cinema, soundtrack