

Станіславська Катерина Ігорівна,
доктор мистецтвознавства, професор,
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

Kateryna Stanislavska,
Doctor of study of Art, Professor,
Kyiv National Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv

АУДІОВІЗУАЛЬНИЙ КОНТРАПУНКТ У КІНО: СПРОБА КЛАСИФІКАЦІЇ

Анотація. Авторка розглядає явище аудіовізуального контрапункту в кіно як важливий чинник драматургічного розвитку. Проаналізовано теорії та концепції вчених світу щодо синхронності/асинхронності зображення і звуку на екрані. Охарактеризовано наявні класифікації контрапункту в кіно. Авторка пропонує власну систематизацію видів аудіовізуального контрапункту (образно-емоційний, темпоритмічний, стильовий), наводить приклади із сучасного кінематографа.

Ключові слова: аудіовізуальний контрапункт, класифікація видів контрапункту, музика в кіно.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Фундаторка кіномузики як мистецтвознавчої царини Зоф'я Лісса, міркуючи щодо ролі музики в еволюційному процесі кінематографа, дійшла висновку, що музика бере на себе дедалі важливіші драматургічні функції й чимдалі глибше пронизує тканину творів кіномистецтва. Від зовнішньої ілюстративності, синхронності вона переходить до асинхронності, кінематографічного контрапункту (Лісса, 1970, 37).

Поняття «звукозоровий контрапункт» як розбіжність візуального і звукового образу в кадрі було введено в обіг Сергієм Ейзенштейном у маніфесті 1928 року «Будущее звуковой фильмы. Заявка», спрямованому на теоретичну і практичну розбудову звукового кіно. Серед іншого режисер зазначав, що робота зі звуком у кіно має бути спрямована на акцентування його різкої розбіжності, контрасту з образом зоровим, бо саме таке, контрапунктичне використання звуку закладає потенційний розвиток нових виражальних засобів кінематографа (Ейзенштейн, 1964).

Отож фактично від народження звукового кіно і впродовж усієї його історії питання співіснування і взаємодії *відео* й *аудіо* було чи не наріжним. І саме контрапунктична їх взаємодія, як

джерело додаткових смислів, спонукала режисерів експериментувати, а кінознавців — вивчати це явище. Сьогодні аудіовізуальний контрапункт у кіно набув значного поширення, що актуалізує його дослідження та систематизацію.

Мета статті — на основі теоретичного вивчення наявних класифікацій звукозорового контрапункту та практичного досвіду викладання навчальної дисципліни «Музика в кіно» запропонувати авторську класифікацію музичного контрапункту на екрані.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Кінознавці та дослідники звуку/музики в кіно зверталися і звертаються до розгляду явища аудіовізуального контрапункту. Поміж закордонних вчених слід назвати німця Зігфріда Кракауера (Siegfried Krasauer), польку Зоф'ю Ліссу (Zofia Lissa), француза Мішеля Шіона (Michel Chion); також згадаємо Тетяну Єгорову, Юлію Михееву, Тетяну Шак, Олександра Чернишова. Серед українських вчених питання звукозорового контрапункту тією чи іншою мірою торкалися Марина Братерська-Дронь, Ірина Зубавіна, Оксана Мусієнко, Галина Погребняк, Галина Фількевич. У дисертації «Звук як компонент образної структури фільму» звукорежисер Оксана Бут аналізувала, серед ін-

шого, контрапунктичні взаємодії на прикладах українських кінофільмів. В українському кіно- та музикознавстві наукових праць, присвячених аудіовізуальному контрапункту як стрижню дослідницького пошуку, наразі не знаходимо.

Виклад основного матеріалу. Сучасне кіно, на думку музикознавиці Тетяни Єгорової, орієнтоване на створення віртуальної реальності не лише візуальної, а й звукової. Ця звукова віртуальна реальність, моделюючи ілюзорні та водночас гіперреалістичні образи, здатна зокрема до контрапунктичного поєднання з іншими елементами кінотвору. Йдеться про спроби побудови різних моделей «звукового симулякру», де музика виступає домінуючим засобом художньої виразності (Єгорова, 2014).

Отже, звуку, зокрема музичному, на сучасному кіноекрані недостатньо просто *бути* — він мусить *функціонувати*, тобто *діяти* та *взаємодіяти* з візуальним образом. Дослідниця екранного звуку та звукорежисури Наталія Єфімова виділяє щонайменше п'ять видів співвідношення між звуком і зображенням: 1) зображення підпорядковане звуковому рішенням; 2) звук підпорядкований візуальному рішенням; 3) звук посилюється зображенням; 4) зображення породжує новий звуковий образ; 5) звук руйнує зображення (Єфімова, 2015, 32). На жаль, авторка не розшифровує детально кожну позицію, внаслідок чого деякі з них можна тлумачити варіантно. Проте вже сама наявність таких та інших опцій взаємодії свідчить про різноманітність мистецько-технологічних особливостей аудіовізуального образу. Далі дослідниця вживає термін «контрапунктична музика», означаючи її як розбіжність емоційного стану музики та зображення з метою посилення потенційної виразності змісту екранного твору та надання зображенню нового, несподіваного сенсу (Єфімова, 2015, 56).

Щодо функціонування звуку в кіно Артур Красильников висловився так: «Якщо епоха “мовленнєвого” кіно привнесла до кінематографа палітру звукових виражальних засобів (шуми, музика, мовлення, пауза), то епоха “звукозорового” кіно дала йому базові принципи того, як ними користуватися для побудови художнього аудіовізуального твору» (Красильников, 2011, с. 230). Далі автор називає чотири таких принципи, спираючись на систематизацію німецького кінотеоретика середини ХХ століття Зігфріда Кракауера. *Синхронність* передбачає єдність часопростору аудіо й відео. *Асинхронність* фіксує часову та/або просторову невідповідність звукового й зорового образів. *Па-*

ралелізм визначає достовірність подій у кадрі через звуковий компонент. *Контрапункт* дозволяє виявити специфіку образотворчого ряду в умовах, коли звук і візуальність «говорять» про різне. Кракауер ці чотири принципи подає в парах: синхронність — асинхронність, паралелізм — контрапункт, додаючи, що вони не реалізуються окремо, а тісно пов'язані між собою (Красильников, 2011, с. 230; Кракауер, 1974, с. 158–160).

Принагідно зазначу, що переважна більшість дослідників кіномузики, не лише Красильников слідом за Кракауером, традиційно (за інерцією?) відповідність візуального і звукового образів називають паралелізмом, протиставляючи його контрапункту. Так, З. Лісса пише, що зоровий і звуковий ряди «плетуть свої візерунки» або паралельно одне одному, або контрапунктично (Лісса, 1970, с. 62). Вже згадувана Т. Єгорова: «На ранній стадії становлення звукового кіно домінував принцип паралелізму, прямої співвіднесеності звуку із зображенням» (Єгорова, 2012, с. 12).

Як на мене, в парі «паралелізм — контрапункт» спостерігається термінологічна некоректність, на чому варто зупинитися детальніше. Відомо, що термін «контрапункт» (в перекладі з латини «проти точки», «точка проти точки», «нота проти ноти») з'явився в музичному мистецтві, означаючи одночасне поєднання декількох (двох і більше) мелодійних ліній. Можна сказати, що контрапункт є вихідним принципом будови поліфонічного (багатоголосного) музичного складу, а терміни «контрапункт» та «поліфонія» певною мірою можна вважати синонімічними. В контрапункті окремі мелодії співіснують в єдиній фактурі, єдиній музичній тканині, маючи водночас свої індивідуальні лінії розвитку, свою музичну міні-драматургію. «Нота проти ноти» логічно продовжується у вираз «лінія проти лінії», семантично втілюючи якраз таки певну паралельність розгортання окремих мелодій. Саме тому в протиставленні «паралелізм — контрапункт» відчуваю семантичний дисонанс. У Кракауера під паралелізмом, що контрастує з контрапунктом, фактично розуміється тотожність, узгодженість, відповідність звукового і візуального рядів, натомість сам термін «паралелізм» семантично передбачає окремішність ліній розвитку, відсутність їхнього перетинання. На згадку приходить і сленговий вираз «мені паралельно», що означає байдуже ставлення: це ще один семантичний акцент на користь паралельності контрапункту як відчуження ліній одна від одної. Отож, в моєму розумінні саме контрапункт синонімічно можна було б назвати

паралелізмом. А контрастний йому принцип об-разно-емоційного узгодження візуального і аудіо-компонентів я би назвала *принципом тотожності*.

Словацький композитор і теоретик кіно Юрай Лексманн у своїй книзі «Теорія filmovej hudby» [«Теорія музики фільмів»] (1981) запропонував вдалу концепцію синхронності й асинхронності зображення і звуку в кіно (сутність моделі характеризує Т. Єгорова). Кожен із цих модусів, за Лексманном, може бути реалістичним або художнім. *Реалістична синхронність* передбачає повну відповідність звуку і зображення зі збереженням просторово-акустичних, динамічних, тембрових та інших характеристик, тобто фактично йдеться про документальний, репортажний звук, покликальний створити відчуття справжності віртуального кіносвіту. *Художня синхронність* оперує суб'єктивним звуком, що допускає різного роду спотворення, трансформації з метою посилення емоційної виразності, індивідуалізації, персоніфікації. *Реалістична асинхронність* може передбачати використання звуку замість зображення (повного або часткового), сприяючи його динамізації та посиленню психоемоційного напруження. *Художня асинхронність* безпосередньо пов'язана з поняттям «контрапункт», власне, і є його втіленням, коли в результаті поліфонічного сполучення відео та аудіо синтезується новий смисл (Єгорова, 2016).

За визначенням Марії Гітіс, будь-який контрапункт, зокрема і звукозоровий, є способом зіставлення художніх образів із навмисним акцентуванням певної розбіжності виразних елементів, іноді аж до відвертої суперечності (Гітіс, 2012, с. 97), а З. Лісса протилежність зорової та звукової сфер називає «вищою формою контрапункту» (Лісса, 1970, с. 120).

Міркуючи про термін, дослідниця кіномузики Юлія Михеева влучно зазначає, що він набуває значення одночасного протиставлення різних смислових утворень. З музичного визначення контрапункту авторка виокремлює два важливих нюанси: 1) мелодії контрапункту автономні, але продумано поєднані і взаємодіючі; 2) у мелодіях може бути відсутній контраст, але обов'язково є протиставлення, що найчастіше веде до синтезування надсенсу (Михеева, 2012, с. 81). Погоджуючись з думкою, додаю, що розглядаючи зі студентами екранних спеціальностей поняття контрапункту, наголошую, що аудіовізуальний контрапункт це не завжди контраст, але завжди «іншість».

Одним із потенційних завдань контрапункту авторка називає «вираження свідомої філософ-

ської (але не явно продекларованої, а вираженої художньо) позиції» (Михеева, 2012, с. 81). У контексті згаданого вище синтезування надсенсу таку роль контрапункту вважаю чи не провідною. Розмірковуючи в навчальній аудиторії щодо функцій музики в кіно, акцентую увагу студентів на тому, що функція «музика як коментар», заявлена ще у фундаментальній праці З. Лісси «Естетика кіномузики», часто реалізується саме через контрапункт: в очевидному протиставленні картинки і звука може таїтися (але зрештою висловлюватися) позиція автора, висловлена через контрастний/«інший» музично-звуковий компонент, — емоційний коментар, моральна оцінка, критичний погляд, іронічний підтекст тощо. Авторка зазначає: «Теза зорового елемента та антитеза звукового ведуть діалектичним шляхом до синтезу, до коментаря. Отже, тут лише співвідношення обох рядів є носієм певного змісту» (Лісса, 1970, с. 120). Дослідник Максим Шумов теж стоїть на таких позиціях, говорячи про два значення музичного контрапункту у фільмі: авторське ставлення до зображуваного та посилення емоційного ефекту від екранної ситуації (Шумов, 2019, с. 61).

Цікаву позицію щодо розбудови термінології у царині аудіовізуальної взаємодії висловлює сучасний французький дослідник Мішель Шіон. Він доводить, що розглядати звук у кіно як додатковий елемент та вивчати його окремо від зображення, некоректно, внаслідок чого вводить у обіг два поняття — *аудіобачення* та *візуальне слухання*. Під аудіобаченням М. Шіон розуміє вид сприйняття, характерний для кіно і телебачення, коли в центрі уваги знаходиться зображення, однак звук постійно привносить у нього ряд ефектів, відчуттів, значень. Вчений називає це *ефектом доданої вартості*: нам здається, що певне інформаційне чи експресивне значення сцени ми отримуємо від зображення, що ми його *бачимо*, насправді ж — *аудіобачимо*. Відповідно, у ситуації *візуального слухання* сприйняття свідомо зосереджене на слуханні (наприклад, у концертному залі), і тут *додана вартість* діє у зворотному напрямку — візуальний контекст не лише супроводжує слухання, а й посилює його: коли ми бачимо енергійні жести музикантів, у нас виникає відчуття, що ми чуємо більш гучні звуки (Шіон, 2021, с. 195–198).

Міркуючи про невідповідність, суперечність «картинки» і її «звучання», М. Шіон відмовляється від традиційного терміна «контрапункт», вважаючи його невдалим, неточним, і віддає перевагу терміну «аудіовізуальний дисонанс» (Шіон, 2021, с. 211; Chion, 1994, р. 36–38). Як на мене,

термін «дисонанс» не є більш влучним заміником «контрапункту»: етимологічно слово означає нестрункість, відсутність співзвучності, в музиці характеризує неблагозвучне, неузгоджене звучання, в психології доповнюється характеристикою дискомфорту і в усіх випадках, несучи певний емоційний негативізм, передбачає якнайшвидше розв'язання, перехід, вирішення, ліквідування, знешкодження тощо — весь цей «семантичний вантаж», на мою думку, ускладнює усвідомлення сутності «аудіовізуального протиріччя» як гармонійного поєднання непоєднуваного. Саме тому для позначення цього художнього прийому вважаю доцільним зберігання терміна «контрапункт» як змістовно нейтрального за емоційним забарвленням.

Отож, аудіовізуальний контрапункт в кіно — це художній прийом поєднання в кадрі самодостатніх (інколи суперечливих, протилежних) візуальної та звукової драматургічних ліній з метою утворення нового сенсу.

Кінотеоретики здійснювали спроби систематизації контрапункту, визначали та характеризували його види. Розглянемо деякі запропоновані класифікації.

Ю. Михеєва виділяє такі види контрапункту: *контрапункт як образно-тематичний контраст*, *контрапункт як інтелектуальний парадокс*, *метаконтрапункт як відношення «Я — Текст»*. Перший вид, традиційно до визначення, передбачає очевидну психологічно-контрастну образність звукової та зорової ліній. Його завдання — посилити вплив кадру на глядача, давши йому відчуття певного над-сенсу екранної дії. Саме такий вид контрапункту набув найбільшого поширення в кінематографі. У другому семантичні зв'язки виходять за межі естетичного простору конкретного твору у сферу інтертекстуальності і діалогу різних культурних парадигм — у такий спосіб автор прагне висловити відчуття часу, осмислення нової реальності. У третьому звукове рішення символізує позицію автора (співучасника, спостережника, гравця, відчуженого та ін.) до свого твору через дистанціювання. Саме цей вид контрапункту, на думку авторки, є виразником важливих тенденцій сучасного мистецтва, яке, в свою чергу, відображає стан сучасного суспільства, — толерантність до різних форм життєустрою, прийняття багатокультурності світу, процес глобалізації у всьому різноманітті його значень (Михеєва, 2012; Михеєва, 2016, с. 53–66).

Ще Ю. Михеєва говорить про *об'єктивний* та *суб'єктивний* контрапункти, розглядаючи цей

розподіл з позиції кадрової/закадрової музики. Так, об'єктивним авторка називає контрапункт, візуальна й аудіальна лінії якого контрастують та взаємодіють усередині кадру або ця взаємодія принаймні починається в кадрі. Відповідно, суб'єктивний контрапункт передбачає винятково закадровий простір звукової лінії (Михеєва, 2016, с. 58).

Олександр Чернишов, міркуючи про контрапунктичну музику, визначає два типи її асинхронності з візуальним рядом: асинхронність зміщення (монтажний зсув) та асинхронність контрасту (повний незбіг), кожен із яких представлений двома видами. Цю саму модель пропонує і Анатолій Линник. Отже, асинхронність зміщення презентує два види контрапункту. *Конвергентний* («той, що сходиться») виявляється у початковій суперечності музичної теми візуальному ряду, але їхньому поступовому зближенню і навіть ілюструванню; звук передує подіям. *Дивергентний* («той, що розходиться») має зворотню дію: спочатку музична тема ілюструє зображення, а потім починає суперечити. Асинхронність контрасту також виявляється через два види: *явний* контрапункт (у Линника — *імпресивний*) передбачає очевидну контрастність музики і візуального ряду, а в *асоціативному* контрапункті музика, ілюструючи зображення, викликає у глядача асоціації з іншим образом (Чернышов, 2013; Линник, 2019).

Світлана Севастьянова, посилаючись на С. Ейзенштейна, виділяє три види аудіовізуального контрапункту: темпо-ритмічний, тональний та динамічний. На мій погляд, їхня характеристика здебільшого не відповідає сутності контрапункту як такого. Так, *темпо-ритмічний*, за авторкою, передбачає збіг (? — К. С.) і розбіжності у темпах та рухових акцентах візуального й музичного рядів. *Тональний* реалізується через співвідношення кольорів візуального ряду та ладотональних параметрів музичного тексту, — і тут як приклад дослідниця наводить звучання мінорної музики на похмурих синьо-чорних кадрах, а мажорної — на золотавих (що відповідає принципу тотожності, а ніяк не контрапункту). *Динамічний* спостерігається у співвідношеннях між музичною динамікою та кінематографічними планами, проте сутність цих співвідношень не розкривається. Виклад матеріалу створює враження, що авторка вживає термін «контрапункт» у значенні «поєднання» без нюансу протиставлення чи контрасту (Севастьянова, 2004, с. 9–10).

М. Шумов виділяє два види аудіовізуального контрапункту — *музичний* і *шумовий*, протистав-

ляючи зображенню, відповідно, музику або шумові ефекти (Шумов, 2019, с. 61–62). Такий розподіл є радше інструментально-службовим, аніж естетико-драматургічним.

Класифікацію контрапунктичних прийомів на прикладі творчості одного кінорежисера пропонує музикознавець Марина Карасьова, аналізуючи фільмографію Квентіна Тарантіно. Як відомо, режисер вкрай дбайливо ставиться до звукового ряду своїх стрічок, вважаючи музику чи не наріжним фактором смислотворення. Дослідниця виділяє чотири види контрапункту у Тарантіно: іронічний контрапункт, етнічне декорування, нецільове використання цитат і алюзій, звуковисотні зміщення. *Іронічний контрапункт* — улюблений прийом кінорежисера, що передбачає парадоксальне співвідношення музики і екранної дії, яка демонструє переважно різного роду руйнування, насильство, бійки, вбивство тощо. Через застосування «невідповідної» музики режисер не лише пом'якшує брутальний контекст сюжетного дійства та демонструє авторську позицію відчуженого коментатора, — він акцентує на новому сприйнятті трагедії людиною XXI століття. Прийом *етнічного декорування* означає використання музичної етніки не лише для створення відповідного колориту, а й заради утворення нових драматургічних сенсів, адже доречність «намальованого» декору найчастіше не підкріплюється сюжетно. *Нецільове використання цитат і алюзій*, на мою думку, некоректно називати видом контрапункту або контрапунктичним прийомом. Авторка зазначає, що стилістика фільмів Тарантіно ґрунтується на активному застосуванні цитування, автоцитування та візуальних алюзій (що є безперечним), які часто не мають на меті транслювати додаткові, приховані авторські повідомлення чи ідеологічні смисли (що є спірним). Хай там як, «цільове» чи «нецільове» використання музичних цитат саме по собі не є аудіовізуальним контрапунктом — ідеться про творчий метод режисера щодо створення звукового образу фільму. Під *звуковисотними зміщеннями* авторка має на увазі звукові ефекти полістрою та політональності, які режисер, хоч і не пояснює, з високою імовірністю застосовує свідомо, як і згадане ним погіршення якості звука в окремих епізодах. Цей прийом, як і попередній, не є аудіовізуальним контрапунктом, натомість свідчить про глибинну проробку Тарантіно звукової тканини своїх стрічок (Карасєва, 2017).

Розглядаючи явище аудіовізуального контрапункту в процесі викладання навчальної дисципліни «Музика в кіно», маємо необхідність ство-

рити доступну систематизацію видів контрапункту, базовану на загальномистецьких засадах, яка в теорії надала би студентам найяскравіші приклади неочікуваного поєднання візуального ряду і музики, в практиці комплексного аналізу фільму дозволила би визначати силу естетичного впливу такої взаємодії, а у власній екранній творчості сприяла би знаходженню ключових композиційно-драматургічних моментів, глибинний сенс яких можна виразити через звукозоровий контрапункт.

Таких видів контрапункту було виокремлено три: образно-емоційний, темпоритмічний та стильовий. Саме ці три категорії втілюють у собі виражальні засоби, властиві всім видам мистецтва, зокрема музиці і кіно, отже, певне їх «зіткнення» (контраст, конфлікт, протиставлення, зіставлення, «іншість» тощо) буде очевидним і вимагатиме, крім природного при сприйнятті фільму виявлення *емоцій*, застосування *раціо*.

Образно-емоційний є найтипівішим прикладом контрапункту — поєднання в кадрі двох різних емоційних характеристик, почуттів або настроїв. Саме тому цей вид контрапункту можна ще називати *настроєвим*. Навчальна практика показує, що категорія настрою як відносно стабільного емоційного стану доволі легко «зчитується» і в екранній дії, і в музиці.

Наприклад, пропоную увазі студентів фрагмент із фентезійного серіалу «Надприродне» [«Supernatural»] (15 сезон, 10 серія; 2019), де на екрані ми бачимо жорстокий двобій монстрів, який завершується перемогою одного з них і смертю другого, а звуковим супроводом цього епізоду є фортепіанна перлина Клода Дебюссі «Місячне сяйво». Прекрасно-ніжна, прозора, дихаюча фактура спокійного, романтичного нічного пейзажу і — криваве змагання жажливих істот під улюлюкання екзальтованих глядачів.

Темпоритмічний контрапункт апелює до однієї з найсуттєвіших особливостей і музики, і кіно, — властивості втілювати рух. Темп як швидкість руху і ритм як (не)регулярна повторюваність певних елементів і дій утворюють в комплексі явище темпоритму — своєрідного «фіксатора» зовнішньої і внутрішньої активності, рухового напруження. Швидкий рух у кадрі під повільну музику — типовий приклад темпоритмічного контрапункту.

Звернемося до епізоду кінострічки «Сором» [«Shame»] (2011), в якому головний герой Брендон, охоплений тривожними передчуттями, біжить вулицею до будинку своєї сестри Сіссі, зна-

ходить її у ванній кімнаті непритомну після спроби самогубства, страшенно нервується, кричить (ми розуміємо це з міміки героя), намагається врятувати, затискає її вени, телефонує до швидкої. Активна рухова дія в кадрі на початку епізоду і потужний внутрішній рух у другій його частині характеризують темпоритм сцени як напружений, інтенсивний, бурхливий, бентежний, рвучкий, нерівномірний. Таку візуальну дію супроводжує прелюдія соль мінор Баха із II тому «Добре темперованого клавіру» у виконанні Гленна Гульда. Цей повільний 3-хвилинний твір (звучить повністю впродовж епізоду) зі стабільними виражальними засобами і повторювальним ритмічним малюнком утворює ніби звукову медитацію об'єктивно-відстороненого характеру, загалом властиву музиці Баха, а тут із ще більш підкресленим аскетизмом завдяки особливій інтерпретації Гульда. Отже, спокійний, рівномірний, навіть монотонний темпоритм музики є очевидним контрапунктом до темпоритму відеоряду. (Відзначимо, що настроєвий контрапункт, безумовно, тут також має місце.)

Стильовий контрапункт, і це зрозуміло, спирається на категорію стилю. Не вдаючись до розгалуженого в мистецтвознавчій теорії тлумачення, зосередимось на головній характеристиці стилю — єдності елементів у рамках певної цілісності. Отже, стильовий контрапункт насамперед буде цю цілісність порушувати чи навіть руйнувати. Одним із яскравих різновидів стильового контрапункту буде контрапункт *епохальний* — очевидне протиставлення двох епох, одну з яких спостерігає око, а другу чує вухо. Втім, розглядаючи цей вид, застерігаю студентів від апріорного твердження наявності контрапункту, якщо музика не відповідає епосі зображеного. Слід зв'язати, що сучасній людині доступна музика усіх попередніх епох, вона органічно «вмонтована» в соціокультурне та особисте життя, і тому звучання музики минулого в «картинці» нинішнього часу не є саме по собі беззаперечним стильовим контрапунктом — варто проаналізувати контекст епізоду і з'ясувати умовну міру збереження/порушення стилістичної єдності. В разі ж зворотного використання, коли в подіях минулого ми чуємо музику сучасну, — тут наявність стильового контрапункту більш очевидна. До різновиду стильового контрапункту віднесемо і контрапункт *етнічний* — протиставлення національно-культурних рис зображення і музики.

Чимало прикладів стильового контрапункту демонструє фільм «Історія лицаря» (2001), згадаємо один епізод: середньовічна Європа, ось-ось

розпочнеться лицарський турнір, лунає хіт гурту Queen «We will rock you», який глядачі навколо ристалища «чують» — вони підспівують і в такт музиці виконують синхронні рухи. Настроєвий та темпоритмічний компоненти тут в абсолютній тотожності, але епохальний контрапункт беззаперечний.

У фільмі «99 франків» (2007), що презентує сатиричний погляд на сучасний рекламний бізнес, є епізод зйомки рекламного ролика йогурту. Закадровий текст та візуальна дія демонструють деталі робочого процесу: підготовка знімального майданчика, вибір ложечки та коробочки йогурту. Музичним рядом сцени є фрагмент знаменитої «Сарабанди» Генделя — стримано-скорботної, натхненної, величної та урочистої. Саме такий стильовий контрапункт — барокова патетика на зйомках реклами — надає кадру комічного псевдо-пафосу та іронічного підтексту.

У процесі аналізу фрагментів кінострічок студенти переконуються, що один епізод може містити декілька видів контрапункту; презентувати явний контрапункт в одній частині епізоду і нівелювати його в іншій; тлумачитися подвійно; демонструвати різні грані контрапункту (очевидний конфлікт, яскравий чи приглушений контраст, паралельну відчуженість, «іншість»; відео і аудіо говорять про різне чи розкривають щось одне в контрастних іпостасях тощо).

Пригадаємо епізод з фільму «Убити Білла. Фільм перший» (2003) шанувальника контрапунктів Тарантіно — жіночий двобій Беатрікс та О-Рен, що відбувається в засніженому саду. Битва на самурайських мечях супроводжується композицією «Don't Let Me Be Misunderstood» (гурт Santa Esmeralda), яка забарвлює сцену танцювальними ритмами фламенко. Наявні всі три види контрапункту, які то актуалізуються, то нівелюються в різних частинах епізоду.

Цікаву двозначність демонструють непоодинокі контрапункти в серіалі «Оповідь служниці». Поглянемо на епізод пожежі у 1 серії 3 сезону (2019): Джун виводить із палаючого будинку Яснорату (яка його і підпалила), мешканці й сусіди стоять на вулиці, із сумом і тривогою споглядаючи, як горить будівля, а ми ще бачимо, як вогонь поступово знищує її інтер'єр. Жахлива сама по собі подія — пожежа — супроводжується ритмічною, бадьорою, легкою пісенькою «I Don't Like Mondays» ірландського гурту 1970–1980-х The Boomtown Rats. Неоднозначність контрапункту, заявлена вище, обумовлюється тим, що перед виходом із дому Джун кидає на будинок останній

погляд із ледь помітною посмішкою і ми чуємо фразу, яку вимовляє її внутрішній голос: «Гори, суко, гори», засвідчуючи певну внутрішню втіху і навіть тріумфування Джун.

Варто наголосити, що саме виявлення контрапункту та визначення його виду(видів) є лише першим етапом аналізу звукозорової тканини. Другим і основним є намагання зрозуміти естетичну мету режисера, а отже — досягнення того нового змістовно-художнього смислу, того надсенсу, що виникає завдяки використанню контрапункту.

Висновки. Кінофільм — синтетичний художній продукт, що використовує елементи виражальних систем багатьох видів мистецтва. Сприймаючи фільм, глядач перебуває під цілісним впливом естетико-технологічної тканини кінотвору, але режисер, акцентуючи значущі моменти композиції, може вивести той чи інший виразний компонент стрічки на перший план, відводячи йому роль глибинного драматургічного фактору. Як показує історія кіно, одним із найулюбленіших мистецьких компонентів кінорежисера для виконання найрізноманітніших завдань стала музика, а її використання за принципом контрапункту набуло поліфункційного поширення. «Контрапункт у сучасному мистецтві справді веде свідомість до синтетичного сприйняття світу» (Михеева, 2012, с. 98).

Авторська класифікація контрапункту за трьома видами (образно-емоційний, темпоритмічний, стильовий), що базується на загальнономистецьких принципах, дозволяє типологізувати усі варіанти використання аудіовізуального контрапункту сьогодні, надаючи студентам екранних спеціальностей як теоретичне підґрунтя, так і практичні засади використання відповідних прийомів у власних екранних творах.

Джерела та література

- Гитис, М. И. (2012). Структурные особенности звукозрительного контрапункта, используемого в качестве комического приема. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. № 151. С. 196-203.
- Егорова, Т. К. (2016). Концепция синхронности и асинхронности изображения и звука. *Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа: Материалы VIII Всерос. науч.-практ. конф. 22 апреля 2016 г.* Санкт-Петербург: СПбГУП. С. 16-17.
- Егорова, Т. К. (2012). Музыкальная фоносфера фильма и эффект «Виртуальной реальности». *Вестник КазГУКИ*. № 3.1. С. 11-16.
- Егорова, Т. К. (2014). Теоретические аспекты изучения музыки кино. *Медиамузыка: электронный научный журнал*. № 3. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_1.html (дата звернення: 27.02.22).
- Ефимова, Н. Н. (2015). *Звук в эфире*. Москва: Академия медиаиндустрии. 145 с.

- Карасёва, М. В. (2017). Парадоксы закадрового звука: специфика аудиовизуальных контрапунктов в фильмах Тарантино. *Музыка. Искусство, наука, практика*. № 1 (17). С. 47–55.
- Кракауэр, З. (1974). *Природа фильма. Реабилитация физической реальности*. Москва: Искусство. 424 с.
- Красильников, А. А. (2011). Особенности формирования звукового оформления кинопроизведения в эпоху звукозрительного кинематографа 1930–1950-х гг. *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. № 130. С. 229–233.
- Линник, А. (2019). *Контрапункт в анимации и какие виды его существуют*. URL: <https://multitov.net.ua/article/kontrapunkt-in-animation.html> (дата звернення: 27.02.22).
- Лисса, З. (1970). *Эстетика киномузыки*. Москва: Музыка. 445 с.
- Михеева, Ю. (2016). Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-х гг.): дис. ... д. иск.: 17.00.03. Москва. 377 с.
- Михеева, Ю. В. (2012). Философские основания аудиовизуального контрапункта в кинофильме. *Вестник ВГИК*. № 11. С. 80–98.
- Севастьянова, С. С. (2004). Проблема синтеза искусств в экранном музыкальном театре: автореф. дис. ... к. иск.: 17.00.02. Астрахань. 28 с.
- Чернышов, А. В. (2013). Медиамузыка: основы теории, практика и история: автореф. дис. ... д. иск.: 17.00.02. Москва. 40 с.
- Шюон, М. (2021). *Звук: слушать, слышать, наблюдать*. Москва: НЛО. 312 с.
- Шумов, М. В. (2019). Аудиовизуальный контрапункт и его виды (на примере фильма «Пес Барбос и необычный кросс», реж. Л. Гайдай, 1961 г.). *Вестник науки*. Т. 4. № 11 (20). С. 60-62.
- Эйзенштейн, С. М. (1964). Будущее звуковой фильмы. Заявка. *Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 2*. Москва: Искусство. С. 315-316.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen* / ed. and transl. by C. Gorbman with a foreword by W. Murch. New York: Columbia University Press. 239 p.

References

- Gitis, M. I. (2012). Strukturnyie osobennosti zvukozritel'nogo kontrapunkta, ispolzuemogo v kachestve komicheskogo priem [Structural features of sound-visual counterpoint used as a comic technique]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena*. № 151. S. 196-203 [in russian].
- Egorova, T. K. (2016). Kontseptsiya sinhronnosti i asinhronnosti izobrazheniya i zvuka [The concept of synchronicity and asynchrony of image and sound]. *Problemy podgotovki rezhisserov multimedia: Materialy VIII Vseros. nauch.-prakt. konf. 22 aprelya 2016 g.* Sankt-Peterburg: SPbGUP. S. 16-17 [in russian].
- Egorova, T. K. (2012). Muzyikalnaya fonosfera filma i effekt «Virtualnoy realnosti» [The musical phonosphere of the film and the effect of «Virtual Reality»]. *Vestnik KazGUKI*. № 3.1. S. 1-16 [in russian].
- Egorova, T. K. (2014). Teoreticheskie aspekty izucheniya muzyki kino [Theoretical aspects of the study of film music]. *Mediamuzyka: elektronnyy nauchnyy zhurnal*. № 3. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_1.html (data zvernennya: 27.02.22) [in russian].
- Efimova, N. N. (2015). *Zvuk v efire* [Sound on air]. Moskva: Akademiya mediaindustrii. 145 s. [in russian].
- Karasyova, M. V. (2017). Paradoxyi zakadrovogo zvuka: spetsifika audiovizualnyih kontrapunktov v filmah Tarantino [Voiceover Paradoxes: The Specificity of Audiovisual Coun-

- terpoints in Tarantino Films]. *Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika*. № 1 (17). S. 47-55 [in russian].
- Krakauer, Z. (1974). *Priroda filma. Reabilitatsiya fizicheskoy realnosti* [The nature of the film. Rehabilitation of physical reality]. Moskva: Iskusstvo. 424 s. [in russian].
- Krasilnikov, A. A. (2011). Osobennosti formirovaniya zvukovogo oformleniya kinoproizvedeniya v epohu zvukozritelnogo kinematografa 1930–1950-h gg. [Features of the formation of the sound design of a film work in the era of sound-visual cinema in the 1930s–1950s]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena*. № 130. S. 229-233 [in russian].
- Linnik, A. (2019). *Kontrapunkt v animatsii i kakie vidyi ego suschestvuyut* [Counterpoint in animation and what types of it exist]. URL: <https://multtov.net.ua/article/kontrapunkt-in-animation.html> (data zvernennya: 27.02.22) [in russian].
- Lissa, Z. (1970). *Estetika kinomuzyki* [Aesthetics of film music]. Moskva: Muzyka. 445 s. [in russian].
- Miheeva, Yu. (2016). Tipologizatsiya audiovizualnykh resheniy v kinematografe (na materiale igrovyykh filmov 1950-h – 2010-h gg.) [Typology of Audiovisual Solutions in Cinematography (Based on Feature Films of the 1950s – 2010s)]: dis. ... d. isk.: 17.00.03. Moskva. 377 s. [in russian].
- Miheeva, Yu. V. (2012). Filosofskie osnovaniya audiovizualnogo kontrapunkta v kinofilme [Philosophical Foundations of Audiovisual Counterpoint in Film]. *Vestnik VGIK*. № 11. S. 80–98 [in russian].
- Sevastyanova, S. S. (2004). Problema sinteza iskusstv v ekranom muzyikalnom teatre [The problem of art synthesis in screen musical theater]: avtoref. dis. ... k. isk.: 17.00.02. Astrahan. 28 s. [in russian].
- Chernyishov, A. V. (2013). *Mediamuzyka: osnovyi teorii, praktika i istoriya* [Media Music: Fundamentals of Theory, Practice and History]: avtoref. dis. ... d. isk.: 17.00.02. Moskva. 40 s. [in russian].
- Shion, M. (2021). *Zvuk: slushat, slyishat, nablyudat* [Sound: listen, hear, observe]. Moskva: NLO. 312 s. [in russian].
- Shumov, M. V. (2019). Audiovizualnyy kontrapunkt i ego vidyi (na primere filma «Pes Barbos i neobyichnyy kross», rezh. L. Gayday, 1961 g.) [Audiovisual counterpoint and its types (on the example of the film «The Dog Mongrel and the Unusual Cross», directed by L. Gaidai, 1961)]. *Vestnik nauki*. T. 4. № 11 (20). S. 60-62 [in russian].
- Eyzenshteyn, S. M. (1964). Buduschee zvukovoy filmyi. Zayavka [The future of sound film. Application]. *Eyzenshteyn S. M. Izbrannyye proizvedeniya: v 6 t. T. 2*. Moskva: Iskusstvo. S. 315-316 [in russian].
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen* / ed. and transl. by C. Gorbman with a foreword by W. Murch. New York: Columbia University Press. 239 p. [in English].

Kateryna Stanislavska

Audiovisual counterpoint in cinema: an attempt to classification

Abstract. The author considers the phenomenon of audiovisual counterpoint in cinema as an important factor in dramatic development. Theories and concepts of world scientists on the synchronicity/asynchrony of image and sound on the screen are analyzed. Existing classifications of counterpoint in cinema are described. The author offers her own systematization of types of audiovisual counterpoint (image-emotional, temporithmic, stylistic), gives examples from modern cinema.

Keywords: audiovisual counterpoint, classification of types of counterpoint, music in cinema.