

УДК 791.31.621.1.633-051:781(477)Маслобойщиков С.
DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1\(16\).12](https://doi.org/10.17721/UCS.2025.1(16).12)

Сергій БАЛАБУХА, асп.
ORCID ID: 0009-0008-5897-5624
e-mail: sherm4333@gmail.com

Національна музична академія України імені Петра Чайковського, Київ, Україна

ДРАМАТУРГІЧНІ ФУНКЦІЇ ЗВУКОВОГО СУПРОВОДУ В КІНОКАРТИНІ СЕРГІЯ МАСЛОБОЙЩИКОВА "ЯСА"

Вступ. У статті зосереджено увагу на тому, як режисер Сергій Маслобойщиков вибудовує драматургію повнометражної стрічки "Яса" (2024) за допомогою багаторівневої звукової системи. Актуальність дослідження зумовлена необхідністю вивчення методів роботи зі звуковою компонентою, застосовуваних С. Маслобойщиковим, чий творчий доробок недостатньо репрезентовано у вітчизняному науковому дискурсі. Метою є виявлення драматургічних функцій кожного зі звукових шарів фільму та аналіз механізмів їхньої взаємодії із візуальним рядом.

Методи. У статті використано компаративний і shot-breakdown аналізи (за Мішелем Шіоном), залучено модель "звукових сфер" та типологію активного слухання (reduced, causal, semantic, referential) Девіда Сонненсхайна. Також застосовано семантичний та контекстуальний аналітичні підходи.

Результати. У стрічці вдалося виокремити п'ять звукових шарів:

- теми у виконанні ансамблю "Hespèrion XXI" – ключовий драматургічний провідник, наративний клей і наповнювач;
- авторська музика композиторів О. Бегми та Р. Вишневецького, що формує напруження й має драматургічну прив'язку до головної персонажки;
- "музика Майдану", яка уречальнює історичний контекст;
- родопська народна пісня в індивідуальній поетичній інтерпретації режисера, що драматургічно висвітлює конфлікт між головними героїнями;
- саунд-дизайн "1-st person p.o.v.", який моделює травматичні стани Дарки та замикає інші шари в суб'єктивному просторі її переживань.

Виявлено, що звукова компонента виконує всі чотири функції, окреслені Сонненсхайном – емоційного вказівника, наповнювача, драматургічного провідника та наративного клею.

Висновки. "Яса" демонструє складну звукову систему, загалом властиву кінематографу Маслобойщикова. Режисер тлумачить звук не як супровід, а як формотвірний елемент, що розкриває головні теми картини – війни, втрати й травми. Комплексне поєднання семантичних і референтних рівнів, а також постійне повернення до суб'єктивного саунд-дизайну перетворюють аудіо на повноцінний носій смислів і зручний інструмент для побудови режисерських наративів.

Ключові слова: звук, кінематограф, музика, p.o.v. звукові сфери, активне слухання, функція, Маслобойщиков, драматургія, "Яса".

Вступ

Звук є невід'ємною частиною сучасного кінематографу. Це – наріжний драматургічний інструмент, і розуміння його функціоналу всередині кінострічки відкриває шлях до осягнення численних деталей режисерських задумів. Виокремлення звукової компоненти з-поміж інших дозволяє висвітлити унікальні індивідуальні риси митців у їхніх підходах до роботи, а також проявити логіку їхніх художніх рішень. Творчість Сергія Маслобойщикова – українського режисера театру та кіно, сценографа, графіка та актора, – зокрема його фільм "Яса" (2024), є прикладом неординарної витонченої роботи режисера зі звуковою компонентою, що відіграє ключову роль у побудові цілісної драматургії фільму. Відсутність системних українськомовних досліджень творчості С. Маслобойщикова актуалізує звернення до вивчення звукової драматургії його кінокартин, зокрема фільму "Яса".

Мета статті – дослідити драматургічні функції музичної компоненти в кінокартині "Яса" (2024) українського режисера Сергія Маслобойщикова.

Огляд літератури. Теоретичний каркас дослідження передусім сформовано працями Девіда Сонненсхайна та Мішеля Шіона, які запропонували методи компаративного та shot-breakdown аналізу; класифікацію типів активного слухання та диференціацію драматургічних функцій звукового супроводу. Саме ці інструменти дали змогу покадрово зіставити звук і зображення в "Ясі". Напрацювання Д. Сонненсхайна стосовно диференціації звукових сфер та розширена типологія активного слухання дозволили простежити, які драматургічні функції має кожен зі звукових шарів, наявних у картині. Для інтерпретації семантики окремих кіносцен залучено

дослідження Мирослава Поповича у сфері слов'янських митів та фольклору.

Методи

Дослідження драматургічних функцій звукового супроводу в "Ясі" базується на методологічних розробках, наявних у роботах Мішеля Шіона (Michel Chion) "Аудіо-Бачення. Звук на екрані" (Chion M. Audio-Vision. Sound on Screen) і "Фільм, мистецтво звуку" (Chion M. Film, a Sound Art) та Девіда Сонненсхайна (David Sonnenschein), який у працях "Звуковий дизайн: експресивна сила музики, голосу та звукових ефектів у кінематографі" (Sonnenschein D. Sound Design: The expressive power of music, voice, and sound effects in cinema) і "Звукові сфери: модель психоакустичного простору в кінематографі" (Sonnenschein D. Sound Spheres, A Model of Psychoacoustic Space in Cinema) розвинув та доповнив методологію свого попередника.

Мішель Шіон пропонує власні методи аудіо-візуального аналізу. Наведемо ті, які безпосередньо залучені в цій статті:

Компаративний метод (Chion, 1994, p. 191). Шіон пропонує використовувати його в контексті порівняння властивостей звуку та зображення; зіставлення та виявлення схожості та/або розбіжності в характеристиках того чи того фрагменту;

Метод "розділення" зображення та звуку окремих сцен (**shot breakdown**) (Chion, 1994, p.198). Пропонується концентруватися окремо на звуці та окремо на зображенні задля більш об'ємного сприйняття цілісного фрагменту, що над ним ведеться аналіз. Такий метод використано під час створення докладної робочої таблиці, у якій указано точну

тривалість проведення тієї чи тієї теми, розмежовано звукове та візуальне, а в ключових моментах наведено специфічні характеристики властивостей звуку. Це дозволяє в подальшому витлумачувати ймовірну логіку режисерських рішень щодо роботи зі звуком.

У статті послуговуємося сталими для розглядової сфери термінами *diegetic* (Chion, 1994, p. 221; Chion, 2009, p. 474) / *non-diegetic* (Chion, 2009, p. 480) тощо. Їх описує та активно використовує Мішель Шіон та його послідовники у сфері дослідження взаємодії звуку та зображення в кіно, зокрема Девід Сонненсхайн. Перелічені визначення уможливають теоретичний аналіз музики, а ширше – різних звукових виявів у фільмі, адже чітко розрізняють як власне специфіку звучання, так і способи введення та взаємодії звукового матеріалу із іншими чинниками. Спираючись на наведені методологічні інструменти, маємо змогу вибудовувати власне бачення логіки режисерських рішень.

Процес аналізу специфіки роботи кінорежисера зі звуковою компонентою у його роботах передбачає застосування дослідником активного слухання. Мішель Шіон визначив три типи активного слухання, що їх згодом четвертим типом доповнив Девід Сонненсхайн:

- **скорочене** слухання – **reduced listening**;
- слухання **джерела** – **caused listening**;
- **семантичне** слухання – **semantic listening**;
- **референтне** слухання (**referential listening**)

(Sonnenschein, 2001, p. 77).

Скорочене слухання фокусується на самому звуці та його параметрах, які було наведено вище; слухання **джерела** спрямоване на виявлення причини виникнення звуку; **семантичне** слухання має на меті зрозуміти сенси, закладені в конкретні звуки; **референтне** слухання спрямоване на акцентуацію уваги щодо контексту появи та тривання звуку (Sonnenschein, 2001, p. 77).

Застосування описаних вище форм сприйняття та осмислення звуку і музики є важливим та корисним для отримання цілісного уявлення щодо специфічних режисерських підходів і художнього задуму стрічок загалом. Водночас детальне дослідження особливостей побутування звукової компоненти в тому чи тому фільмі вказує на спрямування думок творців кінокартини; відкриває приховані та/або малопомітні сенси, що є дуже важливими в контексті творчості митців.

Девід Сонненсхайн наводить таку диференціацію функцій музики в кінострічках:

- музика як **емоційний вказівник** (**emotional signifier**) – уреальнює простір кінострічки;
- музика як **наповнювач** (**continuity**) – з'єднує фактуру там, де є монтаж. У цьому разі музика є тим утилітарним інструментом, що "згладжує" монтажні стики, допомагаючи аудиторії сприймати картину;
- музика як **драматургічний провідник** (**narrative cueing**) – допомагає аудиторії орієнтуватись. Так, музика може використовуватись заради створення натяків, алюзій тощо, аби невербально спрямувати думку та/або увагу глядачів у потрібному режисерів руслі;
- музика як **нарративний "клей"** (**narrative unity**) – структурує драматургію картини через повторюваність, варіації та контрапункти (Sonnenschein, 2001, p. 155).

Запропонована названими дослідниками методологія уможливила детальний аналіз та стала базисом аналізу даної кінокартини.

Результати

"Яса" – третя художня ігрова кінокартина Сергія Маслобойщикова. Її прем'єрний показ відбувся в липні 2024 року в рамках 15-го Одеського міжнародного

кінофестивалю (Odesa International Film Festival). У цьому фільмі С. Маслобойщиков уміщує колективний досвід українського суспільства останніх двадцяти років в усіх його протиріччях та болісних моментах.

Дія розгортається 2015-го року, після Революції Гідності, окупації Криму Російською Федерацією та першого року збройної агресії Росії проти України та українського народу. Головна героїня Дарка (роль виконує Христина Федорак), у минулому продавчиня в книгарні та протестувальниця на Майдані, отримує поранення в зоні АТО. Ганна (акторка Алла Сергійко) – єдина людина, яка допомагає Дарці, опікуючись долею дівчини. Вона – мати Дані, загиблого під час Революції Гідності хлопця Дарки. Фільм будується на взаємодії двох конфліктів між цими двома персонажками. Вони обидві втратили Даню, сина та коханого, для обох він мав вкрай важливе, але різне значення. У кінокартині "Яса" С. Маслобойщиков працює зі звуковою компонентою як із делікатним та ефективним інструментом створення драматургічних шарів, що утворюють різнорівневу наративну систему. Поетапний розбір побутування звуку і музики в кінокартині дає змогу виявити драматургічні функції звукової компоненти.

У кінострічці наявні п'ять звукових шарів, які взаємодіють й активно впливають на драматургію фільму та на те, як глядач сприйматиме показувані події (табл.1).

Перший шар є основним та наскрізним музичним матеріалом. Він складається із чотирьох музичних тем у виконанні колективу "Hespèren XXI" на чолі з Жорді Савалем (Jordi Savall): "O Cos Sant Glorificat", "Jubilate Deo Omnis Terra", "Los Braços Traygo Cansados" та "Agnus Dei". Усі теми, за винятком "Jubilate Deo Omnis Terra", взяті з альбому "Misteri d'Elx (La Vespra)" ("Містерія міста Ельче (Вечірня)", який є записом творів на тематику однойменної каталонської драми.

Теми, за винятком "O Cos Sant Glorificat", яка з'являється один раз у кінокартині, звучать на початку, в середині та наприкінці фільму, тобто є наскрізними. Також усі проведення кожної з чотирьох тем звучать за кадром, у функції *non-diegetic*.

Усі наявні композиції, виконувані колективом на чолі з Жорді Савалем, апелюють до **семантичного** та **референтного** типів слухання. Це означає, що в кожній з них наявні сенси, які при детальному розгляді можуть вплинути на сприйняття кінострічки та розширити її розуміння; **референтне** ж слухання дозволяє розглядати такі сенси в безпосередній єдності з фільмом, усередині контексту кінострічки.

Найкращим прикладом продуманої та влучної інтеграції музичної композиції в канву фільму, а також апеляції до названих типів слухання є тема "O Cos Sant Glorificat"¹. По-перше, незадовго до її проведення, Дарка розглядає книжку із нотами доби середньовіччя, відродження та бароко, яка належала її загиблому коханому. По-друге, залучення теми "O, Cos Sant Glorificat" є режисерським коментарем, який, будучи пов'язаний із сюжетною канвою, має значно глибше коріння.

¹ Оригінальний текст та його переклад:

O cos sanct iorificat | О святе, прославлене тіло
De la Verge sancta y pura! | Святої пречистої Диви Марії!
Hui serastus e pultat | Сьогодні тебе поховують
Y reynarasen la altura. | І ти царюватимеш на небесах.

Таблиця 1

Музичні проведення в кінокартині "Яса"

1	1st person p.o.v.
2	Jubilate Deo Omnis Terra. Інстр. Перші такти першої частини. Мідні.
3	
4	
5	Los Braços Traygo Cansados I (Instr.) Орган
6	Препароване фортепіано або щипковий інструмент. Низький регістр. Кварти – квінти.
7	Препароване фортепіано або щипковий інструмент. Низький регістр. Кварти – квінти.
8	Agnus Dei (Instr.) Струнні
9	Jubilate Deo omnis terra (інстр. Перші такти другої частини, струнні)
10	
11	Los Braços Traygo Cansados I (Instr.) Орган
12	
13	
14	
15	
16	
17	
18	Препароване фортепіано або щипковий інструмент. Низький регістр. Кварти – квінти.
19	Родопська пісня
20	
21	
22	
23	Композиторська тема. Звучить вперше. Є парафраз на гімн України.
24	Препароване фортепіано або щипковий інструмент. Низький регістр. Кварти – квінти.
25	
26	
27	Agnus Dei (Instr.) Струнні
28	
29	
30	
31	
32	
33	
34	
35	
36	Los Braços Traygo Cansados I (Instr.) Орган
37	
38	
39	
40	
41	
42	
43	
44	
45	Los Braços Traygo Cansados I (Instr.) Орган
46	
47	Apòstols: O, Cos Sant Glorificat (La Vespra)
48	
49	Los Braços Traygo Cansados I (Instr.) Орган
50	
51	
52	Los Braços Traygo Cansados I (Instr.) Орган
53	
54	
55	Los Braços Traygo Cansados I (Instr.) Орган
56	
57	Jubilate Deo Omnis terra (друга частина, повністю: інстр. – вокал.)
58	Композиторська тема. Звучить вдруге. Є парафраз на гімн України.

Примітка: музичні проведення, позначені білим кольором, не вдалось ідентифікувати.

Воно криється в канонічному тексті та релігійному контексті, який ця музична композиція в собі несе (див. виноску). Проведення композиції відбувається під час сцени, де Дарка, падаючи в басейн, опиняється у човні, який переправляють на інший берег річки солдати.

Тобто у візуальному плані режисер, відштовхуючись від закладених у музичному та поетичному шарах сенсах, вдається до створення символічних паралелей між площинами: фізично-реальною (факт переправи пораненої Дарки) та релігійно-позаземною (символічно-релігійне значення переправи). Серед таких паралелей:

- Дарка як метафора вмираючої Діви Марії;
- переправа на інший берег як метафора процесу переходу Діви Марії в позаземне життя в Царство Небесне (на інший берег); процес Успіння Пресвятої Богородиці;
- солдати, що переправляють човен із Даркою як візуальна метафора апостолів, котрі супроводжують Діву Марію в її переході.

Наведену сцену можна трактувати як метафоричну смерть Дарки, що стається через звістку про смерть її коханого. Таким чином, через залучення сакральної музики і відповідних їй контекстів, відбувається звернення до трансцендентних релігійних мотивів, що передбачають перехід з одного стану в інший вже після смерті.

Другий музичний шар представлений у функції *non-diegetic*. Він налічує дві безіменні теми композиторів Олександра Бегми та Романа Вишневецького, що мають умовні назви "Квартові варіації" та "Дарчина тема"². Остання з них безпосередньо з'єднана з головною героїнею Даркою. Темі нерозривно пов'язані з подіями фільму, тож вони, повторюючись у певних моментах, апелюють до **референтного** типу слухання. У *Таблиці 1* ці теми виділені жовтим кольором та мають індекси "6", "7", "18", "23", "24" та "58". З цих шести проведення варто виокремити два – 23-є та 58-ме, адже в них імплементовано повноцінну музичну тему, тоді як інші появи композиторської роботи у фільмі являють собою окремі звуки-інтервали (здебільшого це кварта та квінти), із яких можна виокремити одну-дві фрази.

Особливу значущість аналізованого звукового шару для драматургії "Яси" можна пояснити, докладніше розглянувши декілька з наявних проведення:

- під час проведення теми "6" Дарка бере фотографії, згадує минуле з Данею, локації їхніх перших побачень та дрібні важливі для неї деталі їхнього спілкування, як-от: після першого поцілунку вона перестала перейматись щодо брекетів. Тобто наводиться ситуація, унаслідок якої Дарка змогла змінитись і стати впевненою в собі;
- під час проведення теми "7" Дарка згадує сон Дані про відчинені двері, нібито крізь них має увійти певне містичне і сакральне знання. Ганна доповнює розповідь дівчини згадкою про нав'язливе відчуття хлопця: як тільки він береться за справу, йому обов'язково мають завадити та нашкодити. Цей момент є важливим, адже пізніше з нього вибудується лейтмотив Дарчиного сну, який вона з тих чи тих причин не може додивитись і дізнатись вкрай важливу для себе інформацію. Так, під час цього проведення теми глядачеві представляється містичний бік фільму, де Дарка перейняла сон Дані, який пов'язує пару навіть після загибелі хлопця;

▪ під час проведення теми "18" Дарка проходить повз зоомагазин, бачить крізь скло мишу та невдовзі забирає тварину. Оскільки в слов'янській, зокрема українській, міфології миша є символом смерті та душі померлої людини (Коцур, Потапенко, & Куїбіда, 2015, с. 502), трактуємо цю тварину як утілення душі померлого Дані, який намагається передати Дарці відповіді на питання, що хвилюють дівчину. Важливим моментом є також спосіб "зустрічі" миші та Дарки. Український філософ та культуролог Мирослав Попович зазначав: "Особливий спосіб сполучення зі світом – через вікно: вхід через двері – регламентований, дозволений тип сполучення з "чужим", **через вікно – нерегламентований** (виділення мої. – С. Б.). Вікно осмислювалось як око дому, а сполучення з чужим світом мало свої закони: люди не могли бачити той світ, той світ не міг бачити живих людей" (Попович, 1998, с. 22–55). Відтак, можемо екстраполювати це бачення на те, як Дарка помічає мишу – "нерегламентовано", крізь вікно, через межу до потойбіччя / іншого виміру;

▪ під час проведення теми "23" відбувається святкування на березі озера. До Дарки приїхали її друзі-військові. Поки невелика компанія святкує на вулиці, починається гроза та грім, які переривають проведення музичної теми. Цю сцену і деякі її елементи (друзі-військові – люди з минулого Дарки; грім – вибухи від снарядів) можна трактувати як сцену-конфлікт: святкове вбрання Дарки протиставляється мілітар-одягу друзів (вони між собою висміюють Дарчин вигляд); не розпочавшись, святкування переривається звуками, схожими на вибухи. Фактично, сцена є втіленням Дарчиного конфлікту зі своїм минулим;

▪ наступне проведення теми ("24") є продовженням сцени примирення Дарки з друзями / минулим. Під зливою, від якої сховались усі, крім неї та її друзів, лише вони втрюх продовжують прибирати зі столу. Вони спільно травмовані, і в таких незвичайних ситуаціях відчувають себе сповна живими. Також під час проведення теми триває інша сцена – розмова водія з Ганною. Той питає, чи можна йому випити. Ганна забороняє зі словами: "Вони (друзі Дарки) не будуть тут ночувати". Ганна не приймає цієї сторони життя Дарки і все одно продовжує звинувачувати її саму, бойових товаришів дівчини та всіх небайдужих українців у втраті сина;

▪ проведення теми "58" є супроводом до завершальних титрів. Удруге з'являється парафраз на Гімн України (перша поява – під час проведення "23" – прим.). Поява теми Гімну України не є випадковою, адже спільним досвідом усіх учасників цієї драми є прагнення вибороти гідне – з огляду на особливості світоглядних бачень кожного – життя в Україні. Готовність – у випадку Дані та Дарки – захищати своє майбутнє та віддати життя. Водночас маємо й інший вибір – ресентимент Ганни, що тяжіє до минулого, яке є світоглядно конфліктним до вибору Дарки та Дані. Тож тут знову бачимо, як режисер вплітає екзистенційні розломи суспільства в єдину часопросторову канву, що її позначає звучання теми Гімну України крізь звукові композиторські нашарування.

Резюмуючи, зазначимо, що другий звуковий шар є супроводом до важливих сцен, які розкривають тему містицизму картини, сновидінь, особливого досвіду героїні прийняття смерті коханого, а також – до сцен, де представлено два конфлікти:

- Дарка та друзі / військове минуле;

² Назви аналізованих у цій статті музичних тем запропоновані автором дослідження.

Ганна та маркери, які свідчать про непокору українців і нагадують про боротьбу за свободу.

Музичні композиції **третього музичного** шару відтворюють звуковий простір обох Майданів та інших сцен, створюючи повноцінну картину занурення в потрібний часопросторовий відтинок та в такий спосіб уреальнюючи події. Таким чином, ці теми спрямовані на сприйняття контексту музики через **референтний** тип слухання та **слухання джерела**.

З-посеред подібних музичних тем переважають відомі пісні, як-от: "Разом нас багато, нас не подолати" гурту "Гринджоли", "Галю, прихось" гурту "Воплі Відоплясова", музична композиція в стилі bossa-nova, назву якої не вдалось визначити, та джазова тема без назви, що її виконує Даня для Дарки в парку. Усі проведення кожної з пісень звучать всередині кадру у функції diegetic.

Четвертий музичний шар представлений родопською піснею, або ж піснею гірських болгар. Вона звучить один раз і триває протягом семи хвилин. Це найдовше проведення музичної теми в кінокартині. За цей час показано процес доволі різкого зближення двох героїнь – Дарки і Ганни, що кульмінує в пропозиції Ганни, аби дівчина називала її "мамою", – й у відмові Дарки.

Сергій Маслобойщиков є автором українськомовної поетичної інтерпретації оригінального тексту, у "Ясі" звучить саме ця версія (табл. 2). Вона відрізняється підкреслено трагічним змістом: у ній оспівується тяжка доля дівчини та її туга за померлим коханим. Оскільки режисер утримується в поетичне першоджерело пісні, конструюючи власний наратив, вказуємо, що цей звуковий шар апелює до **семантичного** й **референтного** типів слухання.

Таблиця 2

Порівняння варіантів текстів родопської / болгарської пісні

Оригінал болгарською	Дослівний переклад	Інтерпретація С. Маслобойщикова
Кадона седи в бахчона китчица держи в ракона.	Красуня сидить у садочку, Квіточку тримає у куточку.	Катана, лихом латана – Дівчина горем сватана –
На срьощу въ рви севдь она с бели му рьки махаше.	Назустріч йде коханий, Білими руками махає.	За коси катована, В біле личко цілована.
Йела ми, йела юначе, за тебе седим в бахчона за тебе ми е киткаса.	Їж, милий, їж, юначе, Для тебе сиджу в садку, Для тебе у мене ця квітка.	Леле, мій леле, юначе! За тебе життям заплачу!

Оригінальну болгарську версію пісні та її авторську інтерпретацію Сергієм Маслобойщиковим об'єднує звернення до хлопця. Оригінальна версія містить відвертий еротичний заклик, враховуючи подібність значень у різних культурних традиціях мотивів квітки, дівчини, що її зрощує тощо. Утім, в інтерпретації С. Маслобойщикова суттєво посилено драматичність подій, аж до трагічного забарвлення, що додає напруги. У контексті фільму про загиблого Даню згадуються одразу двоє жінок – мати і кохана. Тож режисеріві потрібна була більш загальна характеристика ліричної героїні пісні, яка б не містила лише еротичних конотацій. Режисерська інтерпретація саме і є таким варіантом, створюючи потужне емоційне підґрунтя до однієї з головних тем картини – неможливості порозуміння між двома жінками, що тужать і віддано люблять одного чоловіка.

Родопська пісня у фільмі посилює саме лінію взаємостосунків двох героїнь. Вона звучить під час показу щасливо проведеного часу Ганни з Даркою. Жінки танцюють, ходять у ресторани, п'ють елітний алкоголь і ніби добре лагодять між собою. Тривала сцена, об'єднана піснею родопів, має на меті показати намагання Ганни знайти в Дарці доньку, яка б могла заповнити собою втрату єдиного сина. Водночас, показується, що Дарка (поки що) не проти такого розвитку подій. Радість жінок пояснюється спільним пошуком забуття та особливо гострим болем втрати. Варто відзначити використаний режисером прийом: безперервне звучання пісні протягом семи хвилин з невеликою паузою, візуально насичується значною кількістю подій – розмова зі знайомими Ганни у винному магазині, вечера в суші-барі, стрибання головних героїнь на ліжку тощо. Тож емоційне підґрунтя пісні, з одного боку, зшиває різні жіночі досвіди, а з

іншого – наближає до трагічного фіналу цих унеможливлених індивідуальними травмами стосунків.

Окремим, особливо важливим елементом у музичній системі координат відносно родопської пісні, кожної з музичних композицій першого музичного шару та композиторської музики в "Ясі" є співіснування та взаємодія кожної теми з п'ятим музичним шаром кінокартини, що позначає Дарчину перспективу та її сприйняття подій. Такий прийом, за Девідом Сонненсхайном, називаємо "1st person p.o.v." ("від першої особи"). Пояснюючи природу цього підходу, Д. Сонненсхайн зазначав: "<...> установлення перспективи або точки зору (p.o.v – "point of view") будь-якого звуку. <...>. Точка зору першої особи належить до тих звуків, які чує персонаж на екрані. Ця точка зору може збігатися або не збігатися із точками зору інших персонажів, та може збігатися або не збігатися із точками зору аудиторії. Наприклад, спогад про звук, який переживає персонаж, найімовірніше, буде чутний лише цій особі, а не іншим персонажам, але буде чутний аудиторії також" (Sonnenschein, 2011, p.14). Цей саунд-дизайн з'являється протягом усього хронометражу та загалом має 30 проведення у стрічці.

П'ятий звуковий шар залучається з метою занурення в стан головної героїні; цим шаром режисер установлює точку зору Дарки задля уреальнення для глядачів її переживань і травм. Також убачаємо винятковість п'ятого шару в тому, що він єдиний передбачає залучення **скороченого** типу слухання, або акцентуацію уваги на самому звуці, його властивостях і параметрах. **Референтне** ж слухання допомагає акцентувати увагу на моменті появи звуку та контексті сцени.

Девід Сонненсхайн, описуючи психопросторову модель звукових сфер, або ж шарів, зазначає: "Точка зору першої особи у звуковому оформленні фільму

надає нам суб'єктивний досвід персонажа. Коли цей досвід виходить за рамки зовнішніх навколишніх звуків (всі інші Звукові Сфери), ми входимо у сферу "Я думаю" ("I think") внутрішнього сенсорного, ментального та емоційного світу персонажа, що може містити спогади, сни, фантазії, мрійливість, галюцинації, уявні страхи та бажання, а також проєкції майбутнього. Типи звуків безмежні та абсолютно суб'єктивні. Щоб відрізнити цю сферу від інших, часто додається значна обробка звуку, наприклад, еквайзер, реверберація, затримка, зміни швидкості та висоти тону, панорамування, реверс, тощо" (Sonnenschein, 2011, р. 23). Фактично глядач "Яси" чує саме такий описаний оброблений звук, що його можна умовно визначити як "гул".

Цей музичний шар особливо важливий у контексті кінострічки, адже своєю появою він позначає суб'єктивний ментальний стан головної героїні та її боротьбу з наслідками пережитих травматичних подій на Революції Гідності та під час війни проти російських окупантів на Сході України.

П'ятий музичний шар тісно пов'язаний з усіма названими вище, але передусім – із першим.

Спосіб взаємодії позначається щільним розташуванням чотирьох музичних тем разом із саунд-дизайном п'ятого звукового шару. Так, більшість проведення тем у виконанні колективу Жорді Савалє з'являється та/або до/після появи т. зв. "гулу" п'ятого звукового шару "1st person p.o.v.". За деякими винятками, кожна з музичних композицій "оточена" з обох боків саунд-дизайном. Серед таких винятків:

- перше проведення теми "Jubilate Deo Omnis Terra" (індекс у таблиці: "2", тайм-код: 00:06:08 – 00:07:12). Тема починається одразу після саунд-дизайну "1st person p.o.v.". Після завершення проведення "Jubilate Deo Omnis Terra" триває хвилинна павза, після чого саунд-дизайн з'являється знову;

- друге проведення теми "Agnus Dei" (індекс у таблиці "27", таймкод: 00:57:38 – 00:58:20). Твір починається після хвилинної павзи після появи саунд-дизайну. Після закінчення теми "Agnus Dei" триває павза в 48 секунд, після чого знову з'являється саунд-дизайн "1st person p.o.v";

- третє проведення теми "Los Braços Traygo Cansados" (індекс у таблиці "36", тайм-код: 01:14:14 – 01:14:22). Твір починається через дві секунди після кінця проведення саунд-дизайну. Після завершення твору "Los Braços Traygo Cansados" триває павза в 14 секунд, після чого знову з'являється перший звуковий шар;

- четверте проведення теми "Los Braços Traygo Cansados" (індекс у таблиці "45", таймкод: 01:21:39 – 01:22:10). Твір починається після павзи у 20 секунд після кінця проведення саунд-дизайну. Після проведення твору "Los Braços Traygo Cansados" жодний зі звукових шарів не звучить. Перше, що з'являється після павзи в сім хвилин, – звуковий шар "1st person p.o.v";

- єдине проведення теми "O, Cos Sant Glorificat" (індекс у таблиці "47", таймкод: 01:29:55 – 01:32:46). Твір починається після павзи у 20 секунд після появи саунд-дизайну. Після завершення "O, Cos Sant Glorificat" триває павза у 2 хвилини 50 секунд, після чого знову з'являється "гул" першого звукового шару "1st person p.o.v".

З наведених прикладів видно, що кожна з чотирьох музичних тем першого звукового шару принаймні один раз є "оточеною" саунд-дизайном п'ятого звукового шару "1st person p.o.v". Ураховуючи особливості цього сегменту звукового простору кінострічки "Яса", його маркування суб'єктивного травмованого сприйняття дійсності головною героїнею, можемо говорити про режисерський намір занурити глядача в суб'єктивне бачення Дарки в значній частині картини.

Отже, бачимо, що кожен із шарів відрізняється і за своїм функціоналом, і за типом слухання (табл. 3).

Таблиця 3

Зіставлення функцій та типів слухання п'ятих звукових шарів у "Ясі" Сергія Маслобойщикова

№	Звуковий шар	Функція (за Д. Сонненсхайном)	Тип слухання (за Д. Сонненсхайном)
1	Чотири музичні теми у виконанні колективу на чолі з Жорді Савалем	Драматургічний провідник // Наративний клей // Наповнювач	Семантичний // Референтний
2	Дві композиторські теми О. Бегми та Р. Вишневецького	Наповнювач // Наративний клей // Емоційний вказівник	Референтний
3	"Музика Майдану"	Емоційний вказівник	Референтний // Слухання джерела
4	Родопська пісня	Драматургічний провідник //	Семантичний // Референтний
5	Саунд-сфера "1 st person p.o.v"	Емоційний вказівник // Драматургічний провідник // Наративний клей	Скорочений // Референтний

Так, чотири музичні теми у виконанні колективу "Hesperion XXI" апелюють до семантичного та референтного типів слухання. Це означає, що в кожній із тем наявні сенси, що при детальному розгляді можуть вплинути на сприйняття кінострічки та розширити її розуміння (семантичне слухання); референтне ж слухання дозволяє розглядати такі сенси в безпосередній єдності із фільмом, усередині контексту кінострічки.

Композиторські теми нерозривно пов'язані із подіями фільму. Вони повторюються в певних моментах, апелюючи до референтного типу слухання.

"Музика Майдану" – це музичний шар, що передусім має на меті уреалізувати показувані події. Відтак, він також спрямований на сприйняття контексту музики (референтне слухання) та її джерела.

У родопській пісні є два рівні поетичного тексту: оригінальний болгарський та авторська інтерпретація Сергія Маслобойщикова, яка звучить у фільмі. Режисер

втручається у першоджерело та конструює власний наратив. С. Маслобойщиков залучає власну поетичну інтерпретацію тексту пісні і вкорінює його через музику у фільм. Цей звуковий шар апелює до семантичного та референтного типів слухання.

П'ятий звуковий шар фільму – "1st person p.o.v" – є особливим. Він єдиний передбачає залучення скороченого слухання, тобто акцентуацію на самому звуці, його властивостях і параметрах. Така увага до властивостей звуку зумовлена тим, що цей шар є ключем до розуміння психоемоційних станів головної героїні. Референтне слухання допомагає акцентувати увагу на моменті появи звуку та контексті сцени.

Перший звуковий шар насамперед слугує драматургічним провідником у фільмі, адже саме в нього включений найбільший масив сенсів (чотири музичні теми із різною історією створення, текстами, які звучать/вилучаються із проведення / трансформуються тощо), що впливають на драматургію картини. Водночас через свою повторюваність та варіативність, цей шар є наративним клеєм стрічки. Третньою і менш важливою функцією чотирьох тем є їхнє залучення в картину як наповнювача. Так, часто проведення цих музичних тем завершується ефектом "fade out". Його опис міститься в статті "Що таке фейд-перехід – Пояснення як і навіщо його використовувати" Кріса Хекмана: "Фейд – це підтип розчинення (сцени – прим. С.Б.), який поступово переміщується до/від зображення до/від чорного кольору. Фейди часто використовують на початку / у кінці фільмів. Але зрідка кінорежисери використовують фейди всередині сцени, наприклад коли персонаж втрачає свідомість та/або приходить до тями. Кросфейди – це поступові переходи між зображеннями, а не між зображенням і чорним екраном" (Heckmann, 2022).

Другий музичний шар за своїм функціоналом (за двома винятками – теми "23" та "58") є наративним клеєм та емоційним указівником. Основне завдання цих тем ("6", "7", "18", "24") – створити напружену атмосферу, яка б віддзеркалювала почуття Дарки, її загубленість та алієнацію, спричинену травматичним досвідом.

"Музика Майдану" також є емоційним указівником, що урельно показувані на екрані події, збільшуючи момент подібності до справжніх історичних перипетій нещодавнього минулого.

Родопська пісня повністю відповідає функції драматургічного провідника. Ця музика присутня у картині, щоб "спрямувати думку глядачів у потрібному режисерові руслі" (Sonnenschein, 2001, p. 155). Сергій Маслобойщиков використовує аудіовізуальний контрапункт, який вкупі із трансформацією поетичного тексту всередині родопської пісні має створити потрібний режисерові наратив про неможливість примирення Дарки та Ганни. Родопська пісня стає супроводом останньої спроби знайти точки дотику двох світоглядів, після чого відбувається трагічна розв'язка.

П'ятий звуковий шар фільму – "1st person p.o.v" – є найскладнішим з погляду функціонування всередині картини. Передусім це емоційний указівник, адже через чітке окреслення завдяки звуку психоемоційних станів головної героїні, Дарка стає ближчою та більш зрозумілою аудиторії. По-друге, цей звуковий шар є наративним клеєм і фактично лейтмотивом фільму. Цей найчастіше повторюваний звуковий елемент стрічки безпосередньо впливає на інші звукові шари. Також "1st person p.o.v" є драматургічним провідником, оскільки його застосування створює відчуття небезпеки

в майбутньому часі та натякає на трагічну розв'язку. Найбільше – у другій половині кінострічки, коли двічі "гул" звучить блоками по чотири проведення кожний (проведення "32–35" та "41–44" включно).

Дискусія і висновки

Отже, у "Ясі" Сергій Маслобойщиков конструює складну та різноманітну звукову систему. Кожний музичний шар апелює до різних типів активного слухання й потребує докладного аналізу задля розуміння контексту всього фільму. Таким чином, звук і музика стають формотвірними елементами в "Ясі".

"Яса" – це підсумування, рефлексія щодо набутого особистісного й суспільного досвіду – революцій, війни Росії проти України; це болючий діалог із сучасністю про біль, втрату та пошук себе.

"Яса" є яскравим прикладом фільму, у якому режисер конструює потрібні йому сенси та алюзії за допомогою звукової компоненти. Посилання та натяки, закладені у звукову частину кінокартини, значною мірою впливають на глибину сприйняття "Яси", а п'ятий звуковий шар дозволяє зламати четверту стіну і частково передати специфіку відчуттів, властиву травматичному досвіду головної героїні Дарки. Детальний розгляд кожного зі звукових шарів фільму переконує в тому, що для Сергія Маслобойщикова звук є вкрай важливим елементом побудови художньої цілісності, є одним із формотвірних та фундаментальних елементів, зокрема у стрічці "Яса".

Список використаних джерел

- Коцур, В., Потапенко, О., & Куйбіда, В. (Ред.) (2015). *Енциклопедичний словник культури України*. 5-е вид. Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди. ФОП Гавришенко В. М.
- Попович, М. (1998). *Нарис історії культури України*. Розділ II. Слов'янські культурні джерела (22–55). <http://litopys.org.ua/popovych/narys03.htm>.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision. Sound on Screen*. Columbia University Press.
- Chion, M. (2009). *Film, a Sound Art*. Columbia University Press.
- Heckmann, C. (2022, June 12). What is a Fade Transition – How & Why to Use Them Explained. <https://www.studiobinder.com/blog/fade-transition-definition/>
- Odesa International Film Festival. (2024). Оголошено повну програму 15-го Одеського міжнародного кінофестивалю. <https://bit.ly/41OZt8S>.
- Sonnenschein, D. (2001). *Sound Design: The expressive power of music, voice, and sound effects in cinema*. Michael Wiese Productions.
- Sonnenschein, D. (2011). Sound Spheres: A Model of Psychoacoustic Space in Cinema. *The New Soundtrack* 1.1, 13–27. <https://doi.org/10.3366/sound.2011.0003>

References

- Chion, M. (1994). *Audio-Vision. Sound on Screen*. Columbia University Press.
- Chion, M. (2009). *Film, a Sound Art*. Columbia University Press.
- Heckmann, C. (2022, June 12). What is a Fade Transition – How & Why to Use Them Explained. <https://www.studiobinder.com/blog/fade-transition-definition/>
- Kotsur, V., Potapenko, O., & Kuibida, V. (Ed.) (2015). *Encyclopaedic Dictionary of Ukrainian Culture*. Hryhorii Skovoroda Pereiaslav-Khmelnytskyi State Pedagogical University. 5th ed. Korsun-Shevchenkivskiy: Havryshenko V. M. (Self-publisher). [In Ukrainian]
- Odesa International Film Festival. Programme. (2024). <https://bit.ly/41OZt8S>.
- Popovych, M. (1998). *Outline of the History of Ukrainian Culture*. Chapter II. Slavic Cultural Sources (22–55). <http://litopys.org.ua/popovych/narys03.htm> (accessed 24 Apr 2025). [In Ukrainian].
- Sonnenschein D. (2001). *Sound Design: The expressive power of music, voice, and sound effects in cinema*. Michael Wiese Productions.
- Sonnenschein D. (2011). Sound Spheres: A Model of Psychoacoustic Space in Cinema. *The New Soundtrack* 1.1, 13–27. <https://doi.org/10.3366/sound.2011.0003>

Отримано редакцією журналу / Received: 29.04.25

Прорецензовано / Revised: 09.05.25

Схвалено до друку / Accepted: 09.06.25

Serhii BALABUKHA, PhD Student
ORCID ID: 0009-0008-5897-5624
e-mail: sherm4333@gmail.com
The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, Ukraine

DRAMATURGICAL FUNCTIONS OF SOUND ACCOMPANIMENT IN SERHII MASLOBOYSHCHYKOV'S FILM "YASA"

Background. Creative output of Ukrainian director Serhii Masloboishchikov receives unreasonably limited attention in scholarly discourse. Alongside the broader recognition of his artistic legacy – relevant in Ukraine's ongoing cultural struggle – this article focuses on a distinctive aspect of his cinematographic approach: the construction of dramaturgy through a multilayered sound system. The aim of the study is to identify the dramaturgical functions of each sound layer and to analyze the mechanisms of their interaction with the visual track in Masloboishchikov's recent film *Yasa* (2024).

Methods. The research employs Michel Chion's comparative and shot-breakdown analyses, along with his typology of active listening (reduced, causal, semantic, referential), incorporated by David Sonnenschein in the "sound-sphere" model. Semantic and contextual analytical approaches were also applied.

Results. Five sound layers were distinguished in the film:

- themes performed by the ensemble Hespèrion XXI, functioning as the film's central dramaturgical thread and narrative binder;
- original music by composers O. Begma and R. Vyshnevskiy, intensifying tension and marking the mystical strand;
- "Maidan music", grounding the historical context;
- a Rhodope folk song in the director's individual poetic adaptation, dramatizing the conflict between the two female protagonists;
- "1st-person p.o.v." sound design that models Darka's traumatic states and encloses the other layers within her subjective experience.

The sound component fulfils all four functions identified by Sonnenschein: emotional signifier, continuity filler, narrative cueing, and narrative unifier.

Conclusions. "*Yasa*" demonstrates a complex sound system typical of Masloboi-shchikov's cinema. Sound is treated not as mere accompaniment but as a form-generating element that reveals the film's central themes of war, loss, and trauma. The intricate combination of semantic and referential levels, together with the constant return to subjective sound design, turns the audio into a fully fledged carrier of meaning and an effective instrument for constructing directorial narratives.

Keywords: sound, cinema, music, p.o.v., sound-spheres, active listening, function, Masloboishchikov, dramaturgy, "*Yasa*".

Автор заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження; у зборі, аналізі чи інтерпретації даних; у написанні рукопису; у рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflicts of interest. The funders had no role in the design of the study; in the collection, analyses or interpretation of data; in the writing of the manuscript; in the decision to publish the results.