

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

КУЗЬМЕНКО АННА МИХАЙЛІВНА

УДК 78.06:791.22 (477) “19–20” (043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ
МУЗИКА В УКРАЇНСЬКОМУ ІГРОВОМУ КІНО
ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ:
СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ
В ХУДОЖНІЙ СТРУКТУРІ ФІЛЬМУ

Спеціальність 17.00.03 — Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

А. М. Кузьменко

Науковий керівник

Коханик Ірина Миколаївна

кандидат мистецтвознавства, професор

Київ — 2021

АНОТАЦІЯ

Кузьменко А. М. Музика в українському ігровому кіно останньої третини XX — початку XXI століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму. — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 «Музичне мистецтво». — Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2021.

Дисертацію присвячено дослідженню специфіки функціонування музики у художній структурі українських ігрових фільмів останньої третини XX — початку XXI століття. Актуальність дослідження зумовлена глибоким науковим інтересом до кіномузики як до однієї з найпопулярніших форм позаакадемічної композиторської творчості в українському музичному мистецтві. Музикознавчі дослідження у цій сфері охоплюють широке коло питань, зокрема, роль музики у певних історичних та жанрових зрізах кіномистецтва, стиль окремих кінокомпозиторів, композиторські технології тощо. Проте масштаб і різноманіття неопрацьованого матеріалу потребують найсучасніших теоретичних досліджень даного феномену.

У роботі обґрунтовується необхідність використання розширеної понятійної бази вивчення явища кіномузики, яка має відображати її функціонально-естетичну сутність та специфічну роль в художній структурі фільму. Численні авторські концепції базуються на загальному поділі музики у фільмі на внутрішньо кадрову (дієгетичну) та закадрову (недієгетичну). У звуковому просторі фільму до взаємодії цих форм долучаються й інші звукові фактури (акустичні шуми, звукові ефекти, мова, тиша), які у сукупності формують особливий тип «віртуальної звукової реальності» (термін Т. Єгорової), в якій музика, на відміну від будь-яких автономних форм свого існування, збагачує свою сутність художньою, семантичною та функціональною унікальністю.

Значення кіномузики як складового елементу цілісної художньої структури фільму визначають такі функціональні параметри: співвідношення музичного та візуального рядів; функція музики у загальній драматургії фільму; формотворчі властивості музичного ряду, які впливають на загальну композицію.

У дисертації вперше проаналізовано музику до сучасних українських ігрових фільмів крізь призму традиційних (функціональна теорія, теорія звукових рівнів, композиційна теорія) та новітніх концепцій кіномузики.

Розвиток української кіномузики від початку існування звукового кіно безпосередньо залежав від кінематографічної ситуації у країні, яка практично завжди була доволі напруженою. Історія українського кіно віддзеркалює складний шлях до ствердження власної національної самобутності, пошуку принципів, прийомів та методів відтворення унікальної візуально-звукової традиції, що відзначена нерозривним зв'язком з народно-побутовою культурою, історією, мистецтвом та наукою. Було визначено, що протягом всіх етапів (становлення національного кінематографу, період відкритого ідеологічного контролю, повоєнні роки, роки відлиги, кіномодернізація, сучасне незалежне кіно) зовнішньополітичні фактори були спрямовані на знеособлення, художнє знецінення цієї традиції. Це виражалося у намаганні штучно спростити виражальну систему, нав'язати жанрові та стильові шаблони тощо. Проте, як показав історичний аналіз, стійка авторська позиція та художнє начало дозволили українському кінематографу вистояти у складних умовах та оформитися в окремий самобутній художній напрям.

Тривалий час жанрово-стильову модель української кіномузики визначала її залежність від принципів академізму, що зумовлювало наступні її характеристики: тяжіння до гостроконфліктного драматичного симфонізму, використання прийомів оперної драматургії, стильова та жанрова еkleктика, звернення до українського фольклору та ін. З утвердженням практики творчих тандемів в українському кіно можливості музики суттєво розширилися, що дало змогу реалізовувати оригінальні музичні рішення. З

цього приводу у дисертації досліджено аспекти творчої співпраці режисера і композитора та визначено специфічні завдання, які забезпечують відповідність прочитання художньої ідеї фільму.

Аналіз музики українських ігрових фільмів останньої третини ХХ — початку ХХІ століття («Ночь светла», режисер Р. Балаян, композитор В. Храпачов; «Брати. Остання сповідь», режисерка В. Трофименко, композитор С. Луньов; «Поводир», режисер О. Санін, композиторка А. Загайкевич; «Познавая белый свет» та «Настройщик», режисерка К. Муратова, композитор В. Сильвестров) дав змогу осмислити функціональну багатоплановість музичного ряду в художній структурі обраних фільмів: музика створює паралельний звуковий вимір, у якому завдяки жанровим асоціаціям стирається відчуття часу та звичних емоційних станів; музика виступає головним драматургічним та композиційним елементом; вона являє собою художньо-поетичний та динамізуючий дію фактор; музичний ряд створює стан емоційної статичності, що дозволяє дистанціюватися від екранної дії, спрямувавши логічний процес на осмислення внутрішніх переживань та характерів головних героїв.

У підсумку було визначено, що у сучасному українському ігровому кінематографі сфера діяльності композитора характеризується широкою різноплановістю завдань, на які впливають не тільки оригінальні режисерські пошуки, а й зовнішні процеси технічного та технологічного вдосконалення виробництва, комерційні чинники тощо. Свобода експерименту розширює функціональні можливості музики у художній структурі фільму, збагачуючи її музично-виразові та композиційні прийоми, які слугують механізмом втілення режисерської ідеї та сприяють органічному драматургічному сплаву музичного ряду та екранної дії.

Ключові слова: українська кіномузика, українське ігрове кіно, музична концепція фільму, функціональна музика, постексплікація, аудіовізуальне рішення.

SUMMARY

Kuzmenko A. M. Music in Ukrainian feature films of the last third of the XX — early XXI century: the specifics of functioning in the artistic structure of the film. — Qualifying Scientific Work on the Rights of Manuscript.

Thesis for obtaining of a scientific degree of Candidate (PhD) of Arts on specialty 17.00.03 “Musical Art”. — Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2021.

The dissertation is devoted to the research of the specifics of music functioning in the artistic structure of Ukrainian feature films of the last third of the XX — the beginning of the XXI century. The relevance of the study is caused by the deep scientific interest in film music as one of the most popular forms of non-academic composition in Ukrainian music. Musicological research in this area covers a wide range of issues, in particular, the role of music in certain historical and genre sections of cinema, the style of individual film composers, compositional technologies and more. However, the scale and variety of raw material require the most modern theoretical studies of this phenomenon.

The paper substantiates the need to use an expanded conceptual framework for studying the phenomenon of film music, which should reflect its functional and aesthetic essence and specific role in the artistic structure of the film. Numerous author's concepts are based on the general division of film music into internal (diegetic) and off-screen (non-diegetic). In the sound space of the film, other sound textures (acoustic noises, sound effects, speech, silence) join the interaction of these forms, which together form a special type of "virtual sound reality" (T. Egorova's term), in which music, in contrast to any autonomous forms of its existence, enriches its essence with artistic, semantic and functional uniqueness.

The value of film music as a component of the integral artistic structure of the film is determined by the following functional parameters: the ratio of visual and music line; the function of music in the general drama of the film; formative properties of the music line that affect the overall composition.

The dissertation for the first time analyzes the music of modern Ukrainian feature films through the prism of traditional (functional theory, sound level theory, composition theory) and the latest concepts of film music.

The development of Ukrainian film music from the beginning of the existence of sound cinema directly depended on the cinematic situation in the country, which was almost always quite tense. The history of Ukrainian cinema reflects a difficult path to asserting its own national identity, finding principles, techniques and methods of reproducing a unique visual and sound tradition, marked by an inseparable connection with folk culture, history, art and science. It was determined that during all stages (formation of national cinema, period of open ideological control, postwar years, thaw years, film modernization, modern independent cinema) foreign policy factors were aimed at depersonalization, artistic devaluation of this tradition. This was expressed in an attempt to artificially simplify the expression system, impose genre and style patterns, and so on. However, as the historical analysis showed, the stable author's position and artistic expression allowed the Ukrainian cinema to survive in difficult conditions and to take shape in a separate original artistic direction.

For a long time, the genre-style model of Ukrainian film music was determined by its dependence on the principles of academism, which has led to its following characteristics: attraction to sharply conflicting dramatic symphony, use of opera dramatics, stylistic and genre eclecticism, appeal to Ukrainian folklore and others. With the establishment of the practice of creative tandems in Ukrainian cinema, the possibilities of music have significantly expanded, which made it possible to implement original musical solutions. In this regard, the dissertation explores aspects of creative collaboration between director and composer and identifies specific tasks that ensure compliance with the reading of the artistic idea of the film.

Analysis of the music of Ukrainian feature films of the last third of the XX — early XXI century (“The night is bright”, directed by R. Balayan, composer V. Khrapachev; “Brothers. The Final Confession”, directed by V. Trofimenko,

composer S. Luniov; “The Guide”, directed by O. Sanin, composer A. Zahaikevych; “Getting to know the Big, Wide World” and “The tuner”, directed by K. Muratova, composer V. Silvestrov) made it possible to comprehend the functional diversity of the film score in the artistic structure of selected films: music creates a parallel sound dimension, in which, thanks to genre associations, the sense of time and habitual emotional states is erased; music is the main dramatic and compositional element; it is an artistic-poetic and dynamizing factor; the music line creates a state of emotional statics, which allows to distance oneself from the screen action, directing the logical process to comprehend the inner experiences and characters of the protagonists.

As a result, it was determined that in modern Ukrainian feature film the composer’s field of activity is characterized by a wide variety of tasks, which are influenced not only by original directorial research, but also by external processes of technical and technological improvement of production, commercial factors and more. The freedom of experiment expands the functionality of music in the artistic structure of the film, enriching its musical expression and compositional techniques, which serve as a mechanism for embodying the director’s idea and contribute to the organic dramatic fusion of film’s music score and screen action.

Key words: Ukrainian film music, Ukrainian feature film, musical concept of the film, functional music, postexplication, audiovisual solution.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Усова А. М. Киномузыка как объект музыкознания: к проблеме определения аналитических подходов // Київське музикознавство : зб. наук. пр. Вип. 50. Київ, 2014. С. 99–106.
2. Усова А. М. Киномузыка Вадима Храпачева: вопросы композиторской технологии // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 116 : Комунікативна організація музичного простору / ред.-упоряд. В. Москаленко. Київ, 2015. С. 81–87.
3. Усова А. М. Звуковой дизайн в кино: проблема теоретического осмысления в музыкальной науке // Київське музикознавство : зб. наук. пр. Вип. 51 : Культурологія та мистецтвознавство. Київ, 2015. С. 33–42.
4. Усова А. М. Воплощение принципов полифункциональности в музыке к кинофильму «Брати. Остання сповідь» // Київське музикознавство : зб. наук. пр. Вип. 54. Київ, 2016. С. 69–78.
5. Kuzmenko A. About the peculiarities of music in Ukrainian commercial cinema (on the example of music for the movie «The Guide») [Electronic resource] // American Research Journal of Humanities & Social Science. 2021. № 8. P. 50–54. URL: <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/08/I485054.pdf> (accessed 18 August 2021).

ЗМІСТ

ВСТУП.....	11
 РОЗДІЛ 1 КІНОМУЗИКА ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ХУДОЖНЬОЇ СТРУКТУРИ ФІЛЬМУ: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ	
1.1 Музика українського кіно в науковому дискурсі вітчизняного музикознавства.....	19
1.2 Особливості понятійної бази дослідження кіномузики: функціональний аспект	
1.2.1 Форми побутування музичного матеріалу в кіно та їх взаємодія.....	34
1.2.2 Співвідношення музичного та візуального рядів у структуруванні фільму. Питання композиції та драматургії.....	40
1.3 Музика як компонент художньої структури фільму: методика аналізу.....	53
<i>Висновки до Розділу 1.....</i>	<i>64</i>
 РОЗДІЛ 2 МУЗИКА В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ У ДЗЕРКАЛІ ІСТОРІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЕКРАННОЇ КУЛЬТУРИ XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ	
2.1 Жанрова парадигма українського кінематографа: досвід систематизації.....	67
2.2 Роль музики як складової фільму на різних етапах становлення і розвитку українського кіно.....	88
<i>Висновки до Розділу 2.....</i>	<i>122</i>

РОЗДІЛ 3 СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ МУЗИКИ В ХУДОЖНІЙ СТРУКТУРІ УКРАЇНСЬКИХ ІГРОВИХ ФІЛЬМІВ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ: ІНДИВІДУАЛЬНІ ПРОЄКЦІЇ

3.1 Музичний простір фільму «Ночь светла»: композиторська інтерпретація режисерської ідеї.....	124
3.2 Музика як фактор досягнення композиційно-драматургічної єдності у кінофільмі «Брати. Остання сповідь».....	132
3.3 Музика в історичній кінодрамі «Поводир»: на перетині художнього та комерційного начал.....	143
3.4 Музика як складова медитативної звукової концепції кінофільмів «Познавая белый свет» та «Настройщик».....	153
<i>Висновки до Розділу 3.....</i>	169
ВИСНОВКИ.....	172
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	177
ДОДАТКИ	
Додаток А.....	193
Додаток Б.....	204
Додаток В.....	221

ВСТУП

За часів німого кіно музика виконувала чітко визначену регламентовану функцію. Хоча, вже тоді вона впевнено довела свій статус необхідного художнього елементу, швидко перетворившись на головний інструмент емоційного зближення глядача та оживих на екрані картинок. Коли ж, з появою звуку у кіно, стало зрозуміло, що кінематограф є не просто експериментальним явищем, а головним мистецьким втіленням нової епохи, увібравши всі художньо-естетичні та техніко-технологічні досягнення ХХ століття, кіномузика отримала змогу повною мірою реалізувати свій художній і функціональний потенціал. Поступово інтегруючись у синтетичну кінематографічну цілісність, музика отримала новітню форму Буття [79], нову звукову та смислову якість. Вона віднайшла власні закони: експресію, здатність впливу, стилістику, формотворення, музичну мову, драматургію, інструментарій, функції, принципи взаємодії з іншими елементами фільму. У зв'язку з цим науковий інтерес до її вивчення активно зростає.

Актуальність теми. За всю історію існування музики в українському кіно її можливості досягли небувалих художніх і технологічних вершин. Сьогодні кіномузика є однією з найпопулярніших форм позаакадемічної композиторської практики в українському музичному мистецтві, що і спричиняє глибокий науковий інтерес до неї фахівців різних галузей, насамперед музикознавців. Свідченням цього є дослідження українських науковців, які розглядають широке коло питань, зокрема, роль музики у певних історичних та жанрових зрізах кіномистецтва, стиль окремих кінокомпозиторів, композиторські технології тощо. Водночас сфера кіномузики залишається однією з проблемних зон сучасного українського музикознавства, що зумовлено її специфікою та відсутністю усталених підходів до вивчення цього феномена.

Інша проблема полягає у складності дослідження кіномузики через відсутність традиційних способів фіксації музичного тексту, зокрема сформованого нотного матеріалу. Переважна більшість фундаментальних праць у цій сфері, яка описує музику українських фільмів радянського періоду, спирається на наявність окремих музичних партитур тогочасних кінострічок, що збереглися у фондах українських музеїв чи кіностудій. У виробництві сучасного українського кіно переважає використання комп'ютерних технологій, внаслідок чого музика рідко занотовується у вигляді партитур і практично не потрапляє до жодних архівів. Тож здебільшого зафіксувати її можна лише за допомогою слухового розшифрування відеоматеріалів, що значно ускладнює завдання науковця.

Зважаючи на це, актуальність дисертації полягає, по-перше, у самій сфері дослідження, яка охоплює музику українського ігрового кіно останньої третини ХХ — початку ХХІ століття, представлену кінотворами, що презентують визначальні для українського кінематографу художні напрямки.

По-друге, робота знаходиться в руслі актуальних пошуків нових шляхів дослідження форм функціональної музики, які передбачають її залежність від авторської концепції та елементів синтетичного художнього тексту.

Усі властивості кіномузики зумовлені її нерозривним зв'язком з візуально-екранними подіями. Тож ракурс дослідження є актуальним ще й тому, що розглядає специфіку функціонування музичного елементу в художній структурі фільму.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського відповідно до плану науково-дослідної роботи кафедри. Дослідження відповідає комплексній темі № 12 «Сучасне теоретичне музикознавство в системі міждисциплінарних зв'язків» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (2020—

2025 рр.). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради академії (протокол № 8 від 30 червня 2021 р.).

Метою дослідження є виявлення специфіки музичної складової в ігровому кінематографі України останньої третини XX — початку XXI століття.

Завдання дослідження зумовлені реалізацією поставленої мети:

- окреслити поняття, які розкривають філософсько-естетичну сутність кіномузики як художнього явища;
- виявити параметри, які визначають роль музики в художній структурі фільму;
- створити алгоритм аналізу, що базується на комплексному поєднанні провідних методик дослідження кіномузики;
- проаналізувати історичні й соціальні аспекти становлення українського кіномистецтва з позицій розвитку кіномузики як однієї з головних його художніх складових;
- визначити фактори, які впливають на творче завдання композитора в кіно;
- розглянути авторські музичні концепції українських ігрових стрічок останньої третини XX — початку XXI століття (В. Храпачов, С. Луньов, А. Загайкевич, В. Сильвестров);
- розкрити значення елементів музичної партитури фільму у втіленні його художньої ідеї;
- проаналізувати впливи комерційного чинника на особливості музичних рішень сучасних українських фільмів.

Об'єктом дослідження є кіномузика як цілісне художнє явище ігрового кінематографа.

Предметом — музика сучасних українських композиторів в аспекті її функціонування в художній структурі фільму.

Аналітичний матеріал дослідження складають фільми українського ігрового кінематографа кінця XX — початку XXI століття, їх музика, викладена у формі музичних партитур та аудіодоріжок.

Познавая белый свет: художній кінофільм / автори сценарію Г. Бакланов, К. Муратова; режисер К. Муратова; композитор В. Сильвестров; оператор Ю. Клименко; актори: Н. Русланова, С. Попов, О. Жарков та ін. Ленфільм, 1978. 79 хв. Жанр: мелодрама.

Настройщик: художній кінофільм / автори сценарію С. Четвертков, Є. Голубенко, К. Муратова; режисер К. Муратова; композитор В. Сильвестров; оператор Г. Карюк; художник Є. Голубенко; актори: Г. Делієв, Р. Литвинова, Н. Русланова, А. Демидова та ін. Пігмаліон, 2004. 154 хв. За оповіданням А. Кошко «Очерки уголовного мира царской России». Жанр: мелодрама.

Ночь светла: художній кінофільм / автори сценарію Р. Ібрагімбеков, Р. Балаян; режисер Р. Балаян; композитор В. Храпачов; оператор Б. Вержбицький; художник С. Хотимський; актори: А. Кузичов, О. Панін, О. Сутулова, І. Купченко, В. Гостюхін та ін. Кінокомпанія «МакДос» студія «Люзіон-films», 2004. 98 хв. За оповіданням О. Жовни «Експеримент». Жанр: мелодрама.

Брати. Остання сповідь: художній кінофільм / автор сценарію В. Трофименко; режисер В. Трофименко; композитор С. Луньов; оператор Я. Пілунський; художники В. Одуденко, І. Тищенко; актори: Н. Половинка, В. Демерташ, О. Мосійчук, Р. Луцький, М. Береза, В. Шостак та ін. Кінокомпанія ProntoFilm, 2013. 120 хв. За мотивами роману Т. Ліндгрена «Джмелиний мед». Жанр: драма.

Поводир: художній кінофільм / автори сценарію О. Санін, І. Роздобудько, О. Ірванець; режисер О. Санін; композитор А. Загайкевич; оператор С. Михальчук; художники С. Якутович, В. Одуденко; актори: А.-С. Грін, С. Боклан, Дж. Баррел, О. Кобзар, С. Джамаладінова та ін. Кінокомпанія ProntoFilm, 2014. 122 хв. Жанр: історична драма.

Додатковими аналітичними джерелами стали опубліковані інтерв'ю композиторів (В. Храпачова, А. Загайкевич, В. Сильвестрова, С. Луньова, В. Гронського, Є. Станковича, В. Губи, Л. Грабовського) та режисерів (О. Саніна, О. Бійми, К. Муратової), а також матеріали бесід автора дисертації з В. Храпачовим, С. Луньовим, А. Загайкевич, Р. Балаяном.

Теоретичною базою дослідження стали праці вітчизняних і зарубіжних дослідників, серед яких:

- *джерела монографічного типу, присвячені дослідженню специфічних теоретичних проблем кіномузики* — Т. Адорно (T. Adorno) та Г. Ейслер (H. Eisler), І. Воскресенська, О. Дворніченко, В. Демещенко, С. Ейзенштейн, Т. Єгорова, Ю. Закревський, Ф. Карлін (F. Karlin), Т. Корганов та І. Фролов, З. Кракауер, З. Лісса, Ю. Міхєєва, Р. Прендергаст (R. Prendergast), К. Райт (R. Wright), І. Стецюк та М. Абакумов, Т. Томас (T. Thomas), І. Хальгендієва, Р. Хікман (R. Hickman), О. Чернишов, Т. Шак, М. Шіон (M. Chion);
- *аналітичні роботи, спрямовані на розробку методик аналізу кіномузики* — О. Бут, Дж. Вержбицький (J. Wierzbicki), Т. Єгорова, К. Калінак (K. Kalinak), Т. Кенні (T. Kenney), С. Леонт'єв, Ю. Міхєєва, О. Русинова, Л. Рязанцев, О. Чернишов, Т. Шак;
- специфіка обраної проблематики зумовила необхідність звернення до джерел, *присвячених окремим композиторським та режисерським стилям творчості* — Л. Брюховецька, І. Довженко, Т. Єгорова, К. Жданович, К. Калініна, Н. Кононенко, А. Мірошкіна, Н. Пінтверене, М. Рудакевич, І. Стецюк та М. Абакумов, С. Уваров, Т. Шак, К. Ямборська, Н. Янковська;
- для розуміння закономірностей становлення та розвитку вітчизняного кіномистецтва, його культурно-історичного контексту, специфіки роботи кінокомпозитора важливими стали *історичні дослідження, присвячені розвитку кінематографа України* — С. Безклубенко, Б. Берест, Л. Брюховецька, В. Горпенко, Л. Госейко, І. Зубавіна,

В. Ілляшенко, Т. Левчук, В. Миславський, О. Мусієнко, А. Пащенко, С. Тримбач; *культурологічні та історико-музикологічні дослідження* – С. Ейзенштейн, Ю. Ілєнко, І. Іюффе, О. Литвинова, Ю. Лотман, В. Медушевський, А. Овсяннікова-Трель, К. Ричков, Л. Рязанцев, В. Соколов, П. Татарський, Г. Фількевич, Т. Шак.

Методи дослідження. Дисертацію засновано на комплексному підході, який передбачає використання багатопрофільних методів. Застосування *системного методу* дозволило представити об'єкт дослідження у сукупності його художньо-естетичних, емоційно-виразних, функціональних, композиційних і жанрово-тематичних параметрів. *Історіографічний метод* використано для розкриття соціокультурних чинників, що вплинули на процес становлення українського кіномистецтва у ХХ столітті. *Компаративний метод* використано для порівняння новаційних і традиційних принципів музичної композиції в українському кіно. *Методи інтонаційного, жанрового, структурного та гармонічного аналізу* використано для виявлення тематичних, фактурних і композиційних параметрів музичного матеріалу та особливостей його розвитку.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що у дисертації *вперше*:

- розглянуто процес становлення українського кіно з позицій розвитку кіномузики, визначено його жанрову специфіку на кожному з етапів;
- запропоновано алгоритм аналізу кіномузики в аспекті її функціонування в художній структурі фільму;
- розглянуто сучасні теоретичні концепції аудіовізуальних рішень та їх втілення в українських ігрових фільмах;
- проаналізовано значення музики композиторів В. Храпачова, С. Луньова, А. Загайкевич, В. Сильвестрова в художній структурі ігрових фільмів.

Уточнено і доповнено:

- методи аналізу музичної партитури кінофільму;

- значення творчого тандему режисера і композитора в реалізації художньої ідеї фільму;
- роль комерційного чинника у формуванні музичних рішень в сучасному українському кіно.

Набули подальшого розвитку:

- принципи вивчення кіномузики як особливої сфери композиторської творчості.

Практичне значення. Матеріали дослідження можуть бути використані у процесі вивчення курсу історії та теорії музики кіно в закладах вищої освіти, для розробки курсу лекцій, навчально-методичних посібників та програм із дисциплін «Музика у кіно», «Специфіка оформлення аудіовізуальних творів», «Музика у медіасфері» тощо. Робота здатна посилити науковий інтерес до феномену кіномузики, спонукати до подальшого осмислення її теоретичних та практичних проблем.

Апробація результатів дослідження здійснювалася у формі звітів на засіданнях кафедри теорії музики НМАУ ім. П. І. Чайковського та у виступах на міжнародних і всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях: науково-практичній конференції Українського товариства аналізу музики «Механізми новації у музичній творчості XX сторіччя: проблеми інтерпретації» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013); XVI Міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (Київ, КІМ ім. Р. М. Глієра, 2014); XV Науково-практичній конференції українського товариства аналізу музики «Композиційно-драматургічна єдність музичного твору» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015); XII Всеукраїнській молодіжній науково-творчій конференції «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2015); XVII Міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (Київ, КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016).

Публікації. Основні положення та висновки дисертаційного дослідження відображено у 5 одноосібних наукових публікаціях, серед яких:

4 статті — у фахових виданнях, затверджених МОН України, 1 стаття — у зарубіжному спеціалізованому науковому виданні («American Research Journal of Humanities & Social Science»).

Структура. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Список використаної літератури налічує 190 позицій, з них 32 — іноземними мовами. Обсяг основного тексту роботи — 168 сторінок, повний обсяг дисертації — 222 сторінки.

РОЗДІЛ 1

КІНОМУЗИКА ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ХУДОЖНЬОЇ СТРУКТУРИ ФІЛЬМУ: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ

1.1 Музика українського кіно в науковому дискурсі вітчизняного музикознавства

Від моменту зародження кінематографічного мистецтва минуло вже понад 120 років. В Україні перші покази документальних стрічок відбулися ще у 1896 році (презентації нового технічного винаходу проходили у Львові, Одесі, Києві та Харкові), а вже до кінця 20-х років XX століття у найбільших містах країни — Києві, Ялті та Одесі — активно функціонували великі кіностудії. Мистецькі перспективи кінематографу були настільки вражаючими, що до процесу його творення долучалися найкращі вітчизняні режисери, актори, сценаристи та художники.

Творці кіно добре усвідомлювали важливу роль музики в новому екранному мистецтві, тому вже на початковому етапі розвитку кіно процес створення музики був довірений найкращим тогочасним академічним композиторам, серед яких М. Вериківський, В. Борисов, Б. Яновський та інші. Для супроводу німих фільмів композитори створювали так звані «Кінозбірники» (альбоми з оригінальними авторськими опусами). Не менш розповсюдженою була діяльність піаністів-кіноілюстраторів (В. Косенка, Б. Мокроусова) та кінодиригентів (В. Золотарьова та Л. Ревуцького). А вже на початку 30-х років, з появою звукового кіно, змінюється і постать композитора у кіно — відтепер «композитори справедливо дістають визнання як співавтори синтетичного за своєю природою кінотвору» [75, с. 12]. Це викликало неабиякий інтерес не тільки композиторів-практиків, але й музикознавців та кінознавців.

Перші фундаментальні дослідження української кіномузики були присвячені творчості Бориса Лятошинського. Їх автором стала музикознавець, професор Київського національного університету театру, кіно

і телебачення ім. І. Карпенка-Карого Галина Фількевич [134, 136, 137]. Б. Лятошинський створив еталонні зразки музики історичного кіно. Його творчість заклала фундамент сучасної української кіномузики. Окрім статей, Г. Фількевич присвятила Б. Лятошинському один з розділів своєї монографії «Співдружність муз» [136], у якому детально аналізується його музика до історичних та біографічних фільмів, фільмів-драм та інших. За словами Г. Фількевич, почерку Б. Лятошинського властивий «лаконізм, конкретність і змістовність музичних образів, їх максимальна доступність» [136, с. 43]. У побудові музичної драматургії фільму композитор звертається до головних принципів гостроконфліктного симфонізму.

Г. Фількевич є автором масштабних досліджень, у яких подано історичну ретроспективу розвитку музики в українському кіно. Цій проблемі присвячено її дисертацію «Музика в українських художніх фільмах» [137], монографії [136, 138], а також численні статті у періодичних виданнях [134]. В контексті дослідження творчості окремих композиторів Г. Фількевич розглядає музику кінотеатральних жанрів І. Шамо, а також музику до фільмів 50–80-х років ХХ століття, авторами якої були В. Гомоляка, М. Скорик, В. Губа та інші.

Ще одним важливим аспектом дослідницьких пошуків Г. Фількевич є визначення місця та характеру музичної складової у режисерській концепції. В якості прикладу дослідниця аналізує творчість О. Довженка. Значну частину своєї діяльності О. Довженко присвятив осмисленню особливостей співвідношень різних виражальних компонентів, в тому числі й музики, оскільки, на думку Г. Фількевич, музика була однією з головних складових його мистецького хисту. За її словами: «...кінематограф був для Довженка не просто синтетичним видом мистецтва <...> Синтетизм є проявом його художнього мислення. І саме в музиці Олександр Петрович віднаходив цей синтетизм, гармонію всіх виражальних засобів: мелодії, ритму, темпу тощо, нерідко уподібнюючи кінотвір музичному. Довженко вважав кінотвір завершеним тільки тоді, коли він сприймався як цілісний музичний твір <...>

Кінематографічні й літературні твори Довженка — поліфонічні, контрапунктичні, адже в них одночасно звучать і гармонійно поєднуються різні образи, мотиви, як у довершеній багатоголосній народній пісні» [137, с. 87–88].

Загальну інформацію щодо головних персоналій української кіномузики другої половини XX століття містять численні навчальні посібники: у шеститомному виданні «Історії української музики» ряд матеріалів присвячений музичній творчості у кіно Ю. Мейтуса, Ю. Щуровського, Г. Жуковського та Б. Крижанівського [55]; Л. Кияновська у своєму підручнику «Українська музична культура» [62] досліджує музику до художніх та мультиплікаційних фільмів В. Годзяцького, В. Губи, М. Скорика, О. Ківи; один з розділів монографії Л. Корній присвячено музичній культурі 20–30-х років XX століття [67], в якому автор розглядає найбільші здобутки українського театру та кінематографу, зокрема і роль музики у німих фільмах. І. Драч, автор монографії «Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності» [38], на прикладі музики В. Губаренка до кінофільму «Дума про Ковпака» (режисер Т. Левчук, 1973–1975), торкається питань специфіки авторського почерку композитора.

Найбільш повним виданням, яке присвячено українській кіномузиці, є інформаційно-довідковий каталог «Музика в кінематографі України» [75]. Дослідження містить загальну інформацію про понад 450 композиторів, представників різних шкіл та напрямків, що працювали у жанрах ігрового, анімаційного та документального кіно до 2009 року.

Фундаментальними та багатогранними є праці мистецтвознавиці О. Литвинової [75]. Особливої уваги заслуговують матеріали її досліджень, присвячені творчості сучасних композиторів у різних жанрах кіно. Дослідниця відзначає: «широкий спектр особистих смаків режисерів, їхня співдружність із музикантами різної художньо–творчої орієнтації та пошук “сенсаційних явищ” у створенні звукового ряду спричинили до небаченої досі строкатості професійного рівня музики українського кіно» [75, с. 43]. У

зв'язку з цим особливе місце у працях О. Литвинової посідає музика українських композиторів неакадемічного спрямування, серед яких зустрічаються не тільки композитори кіно, але й звукорежисери, естрадні композитори, виконавці тощо.

Свіжий погляд на розуміння природи звуку в кінематографі надають дослідження О. Бут [18, 19, 20]. Центральним об'єктом її дисертації «Звук як компонент образної структури фільму» [20] є аналіз звукових концепцій ігрових фільмів. На думку О. Бут, для дослідження звуку як складової образної структури фільму доцільно і правомірно використовувати два підходи: «порівняльний для аналізу фільмів 30–60-х років, де спадкові риси та асиміляційні процеси виражені достатньо яскраво; та синтезійний для аналізу фільмів 70–80-х років, де спостерігається цілеспрямований вибір засобів виразності та функціонального використання звукових компонентів для синтезування цілого — структури образності» [20, с. 178]. Дисертаційна робота О. Бут має яскраво виражену звукорежисерську специфіку, у зв'язку з чим одним з головних завдань дослідження є визначення характеристик основних методів синтезування образності в українських ігрових фільмах.

Багатоаспектним є дослідження В. Демещенко «Кіно як синтез мистецтв: звук і музик» [31]. Авторка є прихильницею традиційних позицій щодо вивчення основних засад теорії кіномузики. Саме тому в орбіту її інтересів увійшли найбільш актуальні питання: значення музичного та звукового компонента у багаторівневій структурі кінематографічного цілого, способи їх взаємодії з візуальною складовою, функціональна система кіномузики. Однією з головних методологічних засад роботи є історичний метод, завдяки якому дослідниця розглядає основні етапи розвитку вітчизняного кінематографу.

Дисертація Н. Янковської «Творчість Володимира Гронського в контексті традицій української кіномузики» [158] не тільки глибоко розкриває специфіку творчості одного з найпопулярніших українських

кінокомпозиторів, а й презентує сучасний погляд на теорію кіномузики та етапи її становлення в українському музичному мистецтві.

Н. Янковська розглядає ряд проблемних аспектів кіномузики: специфіку її композиції, характеристику основних функцій, різновиди співвідношень аудіовізуальних рядів, методику аналізу кіномузики, роль індивідуального стилю композитора тощо. Вивчаючи творчість В. Гронського, дослідниця констатує, що композитора «можна вважати і добрим знавцем традиції, її критичним та творчим реципієнтом, та водночас новатором у сфері музичної творчості, пов'язаної з кіномистецтвом» [158, с. 194]. На прикладі художніх та телевізійних фільмів «Пастка», «Гріх» та «Злочин з багатьма невідомими» авторка дисертації розкриває специфіку співтворчості В. Гронського з режисером О. Біймою. Серед головних особливостей музичної складової Н. Янковська виділяє: специфіку музичної драматургії, музику як інструмент нарації та музику як елемент підсилення драматичності конфлікту. Іншого значення музика В. Гронського набуває у фільмах М. Ілленка, одного з представників постмодерністської кінематографічної естетики. В них, за словами Н. Янковської, «композитор демонструє вміння створювати звукоферу фільму як невід'ємну частину його художнього світу» [158, с. 198].

У дисертації Н. Янковської містяться численні посилання на наукові розробки провідних європейських, російських та американських авторів (Г. де ла Мотте-Гарбер, Г. Емонса, К. Буллер'ян, В. Тіля, Т. Шак та ін.), які, зокрема, стосуються трактування особливостей розвитку загальної акустичної складової фільму. Дослідниця пропонує власний алгоритм аналізу музичної складової, який передбачає етап підготовчого характеру та, власне, аналіз музичних епізодів. На підготовчому етапі при перегляді фільму важливо скласти певне «перше» враження про музику: виявити ключові епізоди, музика яких запам'яталася, спробувати визначити систему музично-звукових рівнів фільму тощо. Після цього настає аналітичний етап, який

передбачає повноцінний музичний аналіз із залученням партитур, додаткових інформаційних джерел тощо.

Серед останніх наукових джерел, присвячених розкриттю творчого методу українських кінокомпозиторів, слід виділити дослідження Мар'яни Рудакевич [105, 106]. Головна цінність їх полягає в аналізі музики до кінострічок, яка раніше не потрапляла в об'єктив музикознавців. У статті «Функції кіномузики на прикладі фільму “Владика Андрей” (режисер О. Янчук) М. Рудакевич поглиблює дослідження творчості В. Гронського. Авторка статті висвітлює специфіку провідних композиторських технологій, зокрема: використання музичних цитат та алюзій як елементів характеристики епохи та компонентів, що концентрують у собі певний емоційний код (узагальнення через жанр), створення розгалуженої лейтмотивної системи тощо. М. Рудакевич відзначає, що для творчого методу В. Гронського характерним є «вибір доступного матеріалу, повтореність основного мотиву чи субмотиву у постійному секвенційному розвитку, що сприяє запам'ятовуванню музики» [106, с. 81]. За її словами, композитору властива своя авторська позиція, що часто втілює протилежний від відеоряду емоційний стан (наприклад, трагічні епізоди В. Гронський озвучує просвітленими, ліричними темами) [106].

Лейтмотиву як одному з головних важелів емоційного впливу на глядача присвячено статтю М. Рудакевич «Лейтмотив як важливий засіб драматургії фільму» [106]. На прикладі музики В. Губи до кінофільму «Гетьманські клейноди» (режисер Л. Осика) розкривається специфіка функціонування лейтмотивного принципу, його основні функції, вивчаються драматургічні рівні, що виникають при взаємодії одразу декількох лейтмотивів, простежується трансформація лейттем протягом усього фільму.

Інший ракурс проблеми функціонування музики у художньому фільмі висвітлено у статтях А. Архангородської [6, 7, 8] та Г. Бреславець [14]. Аналізуючи праці авторитетних музикознавців та кінознавців, у яких визначаються та систематизуються функції кіномузики, А. Архангородська

акцентує увагу на тому, що розвиток та інтеграція у кінематографі прийомів електронної та електроакустичної музики породили нові драматургічні функції кіномузики, які залишились недостатньо висвітленими у вищезгаданих працях [8, с. 164]. У зв'язку з цим вкрай актуальними є статті, присвячені музиці до кінофільму «Мамай», авторкою якої є провідна українська композиторка у сфері електроакустичної музики — Алла Загайкевич. За словами А. Архангородської, музика у фільмі «Мамай» виступає у найрізноманітніших іпостасях: вона є виразником візуального простору, використовується як ілюстративний елемент, як втілення історичного часу, озвучує сферу психологічних переживань, виступає емоційним та філософським коментарем тощо. Головною специфікою музичного супроводу фільму є використання фольклорного матеріалу у поєднанні з прийомами електронної композиції.

Про експерименти з тембральною та просторовою новоякістю, які стали закономірним результатом розвитку комп'ютерних технологій та активного впровадження електронного інструментарію у музику кіно, пише Г. Бреславець [14]. Дослідниця також обрала для аналізу музику Алли Загайкевич (кінофільм «Мамай») як приклад оригінальної музичної концепції, що стала основою драматургії кінострічки. Автор статті аналізує основні принципи реконструкції фольклорного тексту у фільмі, його смислове навантаження, а також головні прийоми «технологічної» обробки фольклору електронними засобами. Загалом, статті А. Архангородської та Г. Бреславець стали ще однією сходинкою у створенні нового аналітичного підходу, що розкриває специфіку інтерпретування фольклорного тексту у жанрі кіномузики, своєрідність його музично-технологічного втілення та впливи на загальну драматургію кінотвору.

Окрему групу досліджень складають українські праці, що поглиблюють вивчення головних теоретичних проблем кіномузики. Так, Л. Рязанцев розглядає вже традиційні для даної жанрової проблематики питання: специфіку лейтмотивної техніки у кіномузиці [113], роль шумів та

тиші як складових звукового рішення фільму [114], роль цитати та особливості техніки цитування [110], функції пісні та особливості її застосування у різних жанрах кіно [112]. Головна цінність та новизна вищевказаних робіт полягає у численних проаналізованих прикладах, значну частину яких складає музика сучасного українського кіно.

Специфіку побутування кіномузики як самостійного жанру музичного мистецтва досліджує О. Овсяннікова-Трель. За її словами, «розгляд кіномузики як спеціальної області композиторської практики видається особливо важливим, оскільки цей аспект звернений до реалій сучасної музичної творчості в умовах масового кіновиробництва» [94, с. 167]. Дослідниця аналізує різноманітні фактори, що впливають на характер композиторської творчості у кіно: диференціація музики відповідно до типу кінематографу (комерційний, авторський); прикладний характер музики; пряма залежність від творчої волі режисера; використання шаблонів та типових «стандартних» музично-звукових рішень тощо. В іншому своєму дослідженні О. Овсяннікова-Трель розглядає художні функції кіномузики в контексті сучасної музичної естетики [93]. Дослідниця акцентує увагу на тому, що функції кіномузики багато в чому співзвучні ідеям постмодернізму, оскільки вони «відображають властивість “атрибутивності” мислення сучасної людини. Прийом цитування і стилізації, який застосовують автори кіномузики у проаналізованих зразках сучасного кінематографу, спрямований на втілення граничної концентрації художньої виразності та смислової змістовності» [93, с. 390].

Тривалий час науковим підґрунтям для дослідження музики українських композиторів у кіно слугували праці провідних у цій сфері радянських та російських музикознавців та критиків кіно. Частково це пояснюється безумовною цінністю таких праць, завдяки чому було створено теорію музики нового типу композиції. Однак зауважимо й те, що українське кіновиробництво багато десятиліть орієнтувалося на принципи, технології та методи радянського кінематографу. І музика не була винятком.

Одним з перших, хто заговорив про нові функції музики у кіно та специфічні особливості її як частини синтетичного цілого, був видатний режисер та теоретик С. Ейзенштейн. Музика у фільмі, за С. Ейзенштейном, — це частина «режисерської партитури, що дозволяє диригувати впливами на глядача» [155, с. 14]. У своїх найвідоміших працях [153, 154] режисер визначив головні принципи паралельного (синхронного) та контрастного (асинхронного) співставлення звукового та зорового елементів, створив термін «звукозоровий контрапункт», визначив головні форми вертикального монтажу та інше.

Монографія Зоф'ї Лісси «Естетика кіномузики» [74] залишається одним з головних фундаментальних досліджень специфіки музики у кіно. Написана понад шістдесят років тому, вона й досі не втратила своєї актуальності у зв'язку з широким колом поставлених проблем та масштабом аналітичного матеріалу, представленого фільмами різних жанрів та стилів. З. Лісса є творцем функціональної теорії кіномузики, теоретичному обґрунтуванню якої присвячено більшу частину її монографії. За словами дослідниці, численні функції кіномузики формувалися паралельно з розвитком звукового кіно. Більше того, «різноманітні методи використання музики, можливість застосування багатьох драматургічних функцій усвідомлювалися композиторами та режисерами тим швидше, чим частіше вони з ними експериментували і поступово викристалізовувалися в певні художні форми кіновислову» [74, с. 134]. З. Лісса констатує й те, що в різних жанрах певні функції кіномузики можуть мати різне значення [74, с. 133], зв'язку з чим головним критерієм систематизації фільмів стає естетичний принцип, який розкриває характер поєднання музики з іншими елементами всього кінотвору. Водночас З. Лісса досліджує технології композиції кіномузики, в коло проблематики яких входять особливості використання лейтмотивної техніки, функції та значення пісні у звуковому кіно, специфіка інструментування кіномузики, робота композитора з цитатним матеріалом тощо. У підсумку, монографія З. Лісси складає міцну теоретичну базу для

глибокого аналізу музики сучасних фільмів. Однак, зважаючи на високу динаміку художнього, технічного та технологічного розвитку кінематографу, вищевказане дослідження все ж не достатньо відображає його аудіовізуальну специфіку.

Окреслені З. Ліссою проблеми осмислення художньо-естетичної сутності кіномузики розвивали музикознавці Т. Корганов та І. Фролов [65], Е. Фрід [139], О. Дворніченко [29], І. Хальгендієва [140], Т. Єгорова, Т. Шак [147, 148, 149, 150] та ін. У монографії «Кіно і музика: музика у драматургії фільму» Т. Корганов та І. Фролов поглиблюють функціональний спектр кіномузики, визначаючи нові форми її взаємодії з іншими елементами кінематографічного цілого. Автори розглядають дві головні групи функцій — загальну та локальну. До першої належать функції, які розкривають роль музики у драматургії цілого, передають суб'єктивне авторське бачення подій, виражають зміст та ідею фільму. Локальні функції відображають динаміку розвитку подій кінооповідання — «засіб розгортання паралельної дії (передача дії поза кадром), сюжетний поштовх, різкий поворот подій, музичне передвістя, гальмування дії і т.д.» [145, с. 138]. Принцип, за яким Т. Корганов та І. Фролов розділяють функції музики, залежить від типу її використання (закадрова чи внутрішньокадрова).

Акцент на синтетичній формі та балансі взаємодії всіх її елементів зроблено у книзі О. Дворніченко [29]. Автор розкриває своє бачення сутності кіномузики з позиції музиканта та режисера.

Значно поглибила термінологічний апарат та розширила ракурс аспектів дослідження музикознавець Т. Єгорова, праці якої охоплюють широкий спектр теоретичних та історичних питань [39, 40, 42]. У своїй дисертації «Музыка советского кино: историческое исследование» (1998) автор висвітлює основні етапи еволюції музики кіно, починаючи від специфіки її використання у німому кінематографі, особливостей функціонування та еволюції засобів виразності у фільмах радянського періоду, та закінчуючи новаторськими експериментами провідних російських

композиторів останніх десятиліть XX століття — Е. Артем'єва, С. Губайдуліної та А. Шнітке.

Не меншої уваги Т. Єгорова приділяє сучасним проблемам теоретичного осмислення кіномузики, до яких входять питання авторського стилю, особливості передачі режисерського задуму у композиторській інтерпретації, способи «пристосування» індивідуального композиторського стилю до стилістики та жанру фільму та інше [46, с. 20]. На прикладі складної поліфонічної звукової партитури кінофільмів Олександра Сокурова та Андрія Черних Т. Єгорова аналізує музичний компонент з авторської позиції режисера.

Значний інтерес для дослідників української кіномузикології представляють праці російських музикознавців останніх десятиліть, які умовно можна розділити на декілька груп. Першу групу складають дослідження музичних стилів композиторів у кіно та ролі музичного компоненту у творчості окремих режисерів, Це, зокрема, монографія Т. Єгорової, присвячена творчості Е. Артем'єва [39], дисертації Н. Пінтверене («Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов») [101] та А. Мірошкіної («Кинематика Альфреда Шнитке: опыт исследования») [81], а також монографія Н. Кононенко («Андрей Тарковский: звучащий мир фильма») [65], дисертації С. Уварова («Музыка в кинофильмах А. Сокурова») [128] та К. Калініної («Музыка в творчестве Ингмара Бергмана») [58].

До іншої групи належать дослідження, в яких розробляються нові шляхи системного осмислення кіномузики. Це, зокрема, дослідження Т. Шак [147–150], О. Чернишова [145, 146], праці звукорежисерів та кінознавців О. Русиної [108], К. Разлогова [102] та інших.

Свій внесок у розробку новітньої теорії кіномузики внесла доктор мистецтвознавства Юлія Міхєєва. У дисертації «Типологізація аудіовізуальних рішень у кінематографі» [84] авторка запропонувала новий погляд на типи співвідношення звуку та зображення у кіно.

Мистецтвознавиця акцентує увагу на численних трансформаціях культури у другій половині ХХ — на початку ХХІ століття, які призвели до зміни естетичних орієнтирів сучасної творчості: «незважаючи на приголомшливі досягнення технічних засобів виразності, сучасне мистецтво здебільшого орієнтовано на зовнішньо-концептуальні пошуки та віртуалізацію художніх форм <...> У ситуації неодноразово проголошеної “дегуманізації мистецтва”, “смерті автора” та “кінця часу композиторів” представлений текст є, перш за все, спробою нагадати про значення Людини — автора та співрозмовника» [84, с. 324]. У зв'язку з цим Ю. Міхєєва акцентує увагу на унікальності художньої мови автора-режисера, що стала характерною рисою звукового кінотвору (тобто твору, осмисленого звуком). Аналізуючи особливості роботи режисера з вмотивованими та не вмотивованими звучаннями, творчий підхід до вибору музичних фрагментів та специфіки їх виконавської інтерпретації, критерії пошуку композитора, дослідниця констатує, що всі ці фактори є відображенням внутрішнього світу режисера, його словесним посланням.

Незважаючи на широту та різноманіття режисерських рішень (аналітичним матеріалом дисертації є російські та зарубіжні ігрові фільми 1950 – 2010 рр.), Ю. Міхєєва виділяє спільні типологічні риси, які дозволяють диференціювати кінотвори за різними типами аудіовізуальних рішень. У підсумку було визначено п'ять типів звукових концепцій фільму: чуттєво-ізоморфну, рефлексивну, ігрову, феноменологічну та відсторонену. Кожен з вищевказаних типів характеризує певний ступінь естетичної локалізації автора (термін Ю. Міхєєвої). «Розуміння естетичної локалізації автора, — зазначає Ю. Міхєєва, — передбачає герменевтичний підхід до реалізації цієї мети (розуміння естетичних принципів автора), тобто вихід за межі фільмічної реальності, оскільки діяльність інтерпретатора починається з естетичного переживання (відчування), продовжується в аналізі елементів його звукозорової структури у теоретичному абстрагуванні і спробах проникнути у сутність багатоаспектного контексту виникнення та

побутування твору — і повертається до цілісного звукозорового континуума на новому рівні розуміння його сутності» [84, с. 73–74].

Детально проаналізувавши кожен із запропонованих звукових концептів, дослідниця дійшла висновку, що існування окремо взятого аудіовізуального типу у «чистому вигляді» є вкрай рідкісним явищем. «Кінотвір є органічним (неоднорідним за емоційною та інтелектуальною напругою) саморуком у часі і внутрішньому художньому просторі, тому у ньому неминучі змішані за типологічними ознаками комбінації звуку та зображення. Ми можемо лише визначити переважаючий тип аудіовізуального рішення за тривалістю та особливими зовнішньо-виразними ознаками його втілення на екрані» [84, с. 329]. З іншого ж боку, визначення переважаючого звукового рішення у фільмі сприяє поглибленому розумінню творчого стилю автора–режисера; дозволяє систематизувати новітні принципи взаємодії звуку та зображення, а також критично осмислити специфіку сучасної кіномови, що перебуває на стадії постійного оновлення.

З виникненням нових концепцій у теорії кіномузики актуалізується поняття кінозвуку, одним з активних дослідників якого є звукорежисер А. Денікін. У його дослідженнях, присвячених звуковому дизайну у кінематографі та інших медіажанрах [32, 33, 34], розкриваються питання ролі звукового дизайну у створенні фільму та формуванні цілісного звукового простору. А. Денікін стверджує, що оброблений звук, використаний у будь-якому кадрі фільму, називається симуляційним: «симуляційний об'ємний звук у кінопрактиках є авторським засобом виразності» [34, с. 3]. Далеко не всі режисери в змозі сформулювати необхідність якісного та цікаво створеного симуляційного звуку, однак інтуїтивно вони розуміють, що саме такий звук «розмикає кордони художнього простору і простору реального, усуває кордони кіноекрану, межі між мистецтвом та життям» [34, с. 3].

Лише в останні десятиліття вітчизняний кінематограф почав робити активні кроки у розвитку естетики звуку. А. Денікін відзначає, що «сприйняття надлишкових, насичених різноманітними компонентами

звукових доріжок фільму — це питання слухового тренування та прийняття глядачем певних конвенцій» [34, с. 8]. Спираючись на досвід західноєвропейського та американського кіно (а саме, на фільми у жанрі екшн, де на першому місці знаходиться саме звукова обробка, а не кіномузика) він створює концепцію звукозорового простору, в якій звук є не тільки елементом вираження авторської ідеї, але і засобом «моделювання псевдореального простору, що заміняє реальний у процесі перегляду фільму» [34, с. 11].

Формуванню звукового простору у кіно присвячено докторську дисертацію О. Русиної [108]. У сучасному кінематографі дослідниця виділяє велику кількість складних звукових образів та «взаємозв'язок численних «об'єктивних» та «суб'єктивних» просторів, які формують загальний зображально-звуковий простір фільму» [108, с. 5]. У зв'язку з чим у роботі автора актуалізується поняття к і н о ф о н о г р а ф і ї — явища, при якому звукові елементи, поступово збільшуючись у кількості, починають виконувати певну драматургічну функцію. Таким чином посилюється просторовий та емоційний вплив на глядача.

О. Русинова зазначає, що фоносфера фільму (термін М. Тараканова) являє собою трирівневу модель та може бути розглянута у семантичному, естетичному та образно-символічному аспектах. При цьому, за її словами, важливу роль у формуванні звукового простору фільму відіграє саме акустичне рішення, оскільки воно є фундаментом художнього звукозорового образу [118, с. 143].

У своєму дослідженні О. Русинова використовує незвичні для загальної кінотеорії поняття дієгетичного, недієгетичного та метадієгетичного просторів (поняття, широко розповсюджені у теоретичному обігу голлівудської кіномузики), дослідниця вводить похідні від них терміни: парадієгетичний звук (звук, що розширює смислові кордони екранної дії), інтрадієгетичний звук (звук, що характеризує предмет чи локацію всередині загального звукового простору) та суб'єктивно-дієгетичне

звучання (авторська характеристика персонажу всередині загального простору).

Незважаючи на те, що значна частина дисертації присвячена аналізу технологічного аспекту проблеми, О. Русинова відзначає, що головною тенденцією у розробці сучасних звукових рішень фільмів є взаємозалежність технологічного та художньо-естетичного параметрів. «Не тільки рівень розвитку техніко-технологічних можливостей звукорежисури впливає на розвиток кіномови у звуковому відношенні, але і культурний контекст часу, художні реалії та глядацькі очікування стимулюють технічний прогрес в області звукових технологій» [118, с. 264–265].

Для більш глибокого розуміння багатогранної картини функціонування музики у кіно українські дослідники звертаються до зарубіжних джерел, які репрезентують високий рівень мистецтвознавчого, технологічного та естетичного аналізу. Серед найбільш авторитетних праць відзначимо монографії Т. Адорно та Г. Ейслера [160], Р. Хікмана [176, 177], К. Калінак [178], Р. Прендергаста [183], Дж. Вержбицького [189] та багато інших.

Широкою популярністю у науковців користуються роботи французького теоретика кіно М. Шіона [167]. У своїй праці «Audio-vision: Sound on Screen» дослідник детально розглядає технологію створення екранного звуку на різних етапах становлення кіно. В об'єктиві дослідження знаходяться й інші звукові елементи: інтонації людського голосу, мова, акустичні звуки. Розглядаючи таким чином звук у кіно з різних ракурсів, М. Шіон запровадив ряд нових термінів. Зокрема, обґрунтував поняття «аудіо-бачення» (audio-vision) як новий тип сприйняття, що відображає психофізичні явища, характерні для багатоскладової звукової партитури кінематографічного простору [84, с. 14].

Історичну ретроспективу розвитку американської кіномузики подано у праці Джеймса Вержбицького «Film Music: A History» [189]. Характеризуючи стан сучасної кіномузики, дослідник відзначає важливість та необхідність

використання саунд-дизайну та інших звукових ефектів, що стали невід'ємною складовою аудіовізуальної естетики кіно.

Цю позицію підтримує Р. Прендергаст. Спираючись на глибокий практичний досвід музичного редактора у голлівудському кіно, у своїй монографії [183] автор розглядає специфіку роботи з синтезатором, чому присвячений один з розділів другого видання «Film Music: A Neglected Art».

В контексті аналізу зарубіжної літератури з кіномузики вкрай актуальним є дисертаційне дослідження С. Леонтьєва «Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа» [73]. Її високу наукову цінність представляє не лише глибоке осмислення процесів функціонування композиторських технологій у кіномузиці, особливостей їх зв'язку з відеорядом, визначення та аналіз ключових етапів аудіовізуальної композиції. Вагому частину дисертації присвячено огляду та осмисленню численних зарубіжних джерел, серед яких монографії, експериментальні програм, статті, критичні есе та інше.

Вивчення наукової літератури, присвяченої історії та особливостям становлення української кіномузики показало, що це явище поки не отримало систематичного наукового осмислення в музичній науці. На нинішньому етапі так і не сформовано загальної музично-звукової теорії, яка б дала змогу систематизувати масштабну кількість вітчизняних ігрових фільмів за загальними типологічними ознаками. Актуальним постає ряд функціональних проблем кіномузики, які стосуються принципів співвіднесення режисерської та композиторської інтерпретацій, шляхів втілення у кіномузиці особливостей композиторського стилю; відкритою залишається проблема авторства.

1.2 Особливості понятійної бази дослідження кіномузики: функціональний аспект

1.2.1 Форми побутування музичного матеріалу в кіно та їх взаємодія

Музика є найскладнішим акустичним елементом звукової сфери фільму. У порівнянні з автономною формою, процес її сприйняття у кіно набагато ускладнюється. З одного боку, на перший план виходить онтологічна сутність музики, завдяки якій реципієнт диференціює її як систему звукових структур, організованих за окремими тематичними, стильовими, жанровими, фактурними ознаками тощо. З іншого боку, у кіно музика має й іншу сутність, яка розкривається та набуває конкретності лише у поєднанні з візуальним рядом. Тільки завдяки звукозоровому синтезу процес сприйняття художнього кінотвору стає повноцінним. «Музика повинна залишатись музикою, але в той же час вона повинна використовуватися у фільмі таким чином, щоб переступити через свої кордони, — вона повинна підкреслювати абсолютно об'єктивний, конкретний, реальний зміст» [74, с. 72]. Спираючись на дане твердження З. Лісси, можемо констатувати: особливості побутування музичного компонента у кінематографічному цілому залежать від характеру його співвідношення з іншими елементами.

Розглядаючи кіномузику як частину звукозорового синтезу, розрізняють дві основні форми її побутування. Перша характеризує її як частину зорового кадру. У більшості випадків джерело музики показане на екрані (герой, який виконує музичний твір на інструменті чи співає пісню; звучання музики відтворює певний предмет та ін.). Такий вид кіномузики називається внутрішньокадровою музикою. Незважаючи на те, що, на перший погляд, функція внутрішньокадрової музики є об'єктивною, дослідники вказують на «подвійну» форму її існування у кадрі. З одного боку, вона є невід'ємною частиною зображуваної історії, доповнює собою оповідь, намагаючись зробити її найбільш правдивою. З іншого боку, внутрішньокадрова музика є частиною процесу глядацької рецепції, вона має

змогу характеризувати зображений час, при цьому бути частиною реального часу, часу її сприйняття. У сучасній кінотермінології існують численні синоніми цього поняття, які відображають специфічні функції супроводу музикою наративних подій чи явищ. Зокрема, говорячи про сукупність акустичних подій у фільмі, німецька музикознавиця Клавдія Буллер'ян розрізняє два види звучань, а саме «звук зображення» та «сторонній звук». Під «звуком зображення» вона розуміє ті акустичні події, які належать до реальності фільму, щодо яких глядач упевнений, що і протагоністи фільму їх сприймають» [158, с. 16]. Іншими словами, під «звуком зображення» К. Буллер'ян має на увазі будь-які (і музику також) внутрішньокадрові шуми, звуки та звучання. Натомість «стороннім звуком» вона називає всі акустичні події, які глядач сприймає як такі, які не чують учасники подій у фільмі» [158, с. 16].

Особливої популярності останнім часом набуло явище дієгезису (різновиду використання музики у кадрі), похідними від якого стали поняття дієтетичної (*diegeticmusic*) (внутрішньокадрової) та недієтетичної (*non-diegeticmusic*) (закадрової) музики. «Присутність музики у контексті фільму, — зазначає С. Леонтьєв, — пов'язана з поняттям наративності або дієгезиса. <...> Дієтетична або внутрішньокадрова музика є частиною сюжету фільму, синхронізована зі співом, танцями, або виконанням акторами гри на музичних інструментах у кадрі» [73, с. 81].

Музика може виконувати ілюстративну функцію та супроводжувати рух кадрів; вона може виступати як суб'єктивний коментар автора та мати свою власну драматургію. В такому випадку музика стає позакадровим елементом та існує за межами показаного. Закадрова музика розрахована лише на глядацьке сприйняття, оскільки лише глядач зможе повною мірою оцінити її драматургічну роль.

У процесі аналізу ігрового фільму поділ музики на дві форми побутування не дає глибокого розуміння її функціональної природи, оскільки в результаті такої диференціації виникає цілий ряд похідних форм взаємодії.

Розглядаючи функції внутрішньокадрової музики, С. Леонт'єв зазначає: «дієгетична музика завжди носить відокремлений характер (на відміну від закадрової, що виконує певні функції), однак у неї є своя роль» [73, с. 82]. Відповідно до цієї ролі дослідник виділяє такі форми взаємодії внутрішньокадрової та закадрової музики:

- при звучанні однієї музики відбувається зміна сцен (таким чином внутрішньокадрова музика в одному епізоді стає закадровою у наступному);
- внутрішньокадрове звучання на початку фільму стає тематичним матеріалом для закадрової музики, використаної упродовж фільму і навпаки, авторська тема стає музичним матеріалом для подальшого її використання в окремих сценах як дієгетичної музики (за словами С. Леонт'єва, часто такою музикою є тема пісні, що може бути лейтмотивом фільму і водночас виконуватися одним із персонажів);
- внутрішньокадрова та закадрова форми використовуються одночасно (типовий прийом для жанру фільмів жаху) [73, с. 83–84].

Внутрішньокадрова та закадрова музика — це не єдині функціональні елементи, що створюють звуковий простір фільму. Окремі музичні фрагменти, маючи незавершену структуру, переходять в інші драматургічно важливі звукові явища. Інколи акустичні шари співіснують та розвиваються одночасно, що дозволяє говорити про специфіку стильових, технічних та виконавських інструментів музики. Виходячи з цього, можна сказати, що виникає нова форма побутування музичного матеріалу у кіно, яка корегується в залежності від взаємодії музики з іншими акустичними елементами, до яких відносяться акустичні звуки та шумові ефекти, розмовні діалоги та тиша. Кожен з цих елементів відіграє у фільмі певну функцію.

Акустичні шуми виконують перш за все інформаційну роль — вони є звуковим відображенням візуальних явищ, їх невід'ємним «звуковим корелятом» (термін З. Лісси) [74, с. 75]. Завдяки своїм об'єктивним

функціям, що передбачають озвучення зображених предметів, вони мають здатність замінювати собою окремі кадри, дозволяючи режисеру не показувати на екрані зображення, а лише використовувати його звуковий образ. Це, безумовно, пришвидшує загальний темп розвитку фільму.

Процеси взаємодії музики з акустичними звуками та шумовими ефектами є актуальними у контексті цілісності драматургії фільму. У цьому аспекті важливу роль відіграє характер поєднання акустичних шумів із зображенням. У випадках їх синхронного розвитку шуми відіграють суто ілюстративну роль і меншою мірою взаємодіють з музикою. Набагато складнішим є процес сприйняття музики з шумами у тих випадках, коли шумові ефекти використовуються асинхронно із зображенням. Ще у минулому столітті С. Ейзенштейн довів, що асинхронний принцип, на відміну від синхронності, яка поглиблює зміст окремо взятого кадру, активізує драматургічний розвиток¹. Якщо шуми використовуються асинхронно до зображення, виникає нова самостійна звукова лінія, яка у поєднанні з музикою створює звукову поліфонію кадру. У цьому випадку акустичні шуми і музику поєднує їх спільна звукова природа, вони можуть звучати паралельно або проводитися послідовно, формуючи багатоплановість загальної звукової сфери. Завдяки складній взаємодії різних акустичних пластів досягається гнучкий та цілісний сплав, активізуються аналітичні процеси глядацького сприйняття, які диференціюють кожен звукову лінію, визначають її функцію та пов'язують її з певними елементами візуальної сфери.

У фільмі музика може взаємодіяти з мовою персонажів, внаслідок чого також змінюється її форма побутування. Слово — це найбільш реалістичний елемент, який зближує вигаданий світ кіно з реальним життям. На відміну від

¹ У своїх теоретичних працях С. Ейзенштейн, Г. Александров та В. Пудовкін запропонували новий шлях розвитку звукового фільму в сторону повного неспівпадіння звуку та зображення. Головна теза дослідників полягала у тому, що не тільки музика, але і інші акустичні елементи кадру (шуми та мова) повинні були розвиватися як самостійні елементи.

інших звукових фактур, які завдяки монтажу здатні пришвидшувати темп оповідання, замінюючи собою зображення, слово, навпаки, сповільнює часовий розвиток, вносить у нього елемент статичності.

Елементом-феноменом звукової сфери фільму є тиша. З одного боку, вона виступає своєрідним контрастним середовищем, на фоні якого розвиваються музика та шуми. Водночас важливою драматургічною функцією тиші є її здатність підкреслювати собою моменти найбільшої концентрації дії. Таким чином, процес звукового формотворення залежить від безпосереднього характеру взаємодії тиші з іншими звуковими елементами, внаслідок якого вона може відокремлювати один елемент від іншого та регулювати тривалість звучання кожного окремо.

Таким чином, можемо констатувати, що будь-який звуковий елемент має право на автономне та екстравертне звучання у кадрі. Наявність великої кількості таких фактур так чи інакше призводить до їх взаємодії. У зв'язку з цим вкрай цінними є спостереження музикознавиці Т. Єгорової, яка відзначає унікальність сучасної звукової естетики кіно, орієнтованої на створення особливого типу «віртуальної звукової реальності» [46, с. 17]. Вона являє собою структуру, побудовану з усіх звукових елементів, провідну роль серед яких відіграє музика. «Головна особливість віртуальної звукової реальності полягає у моделюванні особливого типу фантомних образів, які відрізняються ілюзорністю та гіперреалістичністю водночас» [46, с. 17]. Відповідно до характеристики віртуальної звукової реальності Т. Єгорова пропонує використовувати термін звуковий симулякр². Зазвичай такі звукові симулякри використовують для динамічних та видовищних сцен з метою викликати у глядача глибоке та яскраве враження. При цьому, за словами Т. Єгорової, «важливу роль у його створенні відіграє саме музика,

² Симулякр (від фр. simulacre та лат. simulacrum — подoba, копія) — термін, що належить до постмодерністської естетики. Його сутність було розкрито у теорії естетичного симулякра Жана Бодрійяра. Вчений визначає симулякр «як псевдоріч, що заміщує собою «агонізуючу реальність» постреальністю шляхом симуляції...» [77]. Іншими словами, симулякр являє собою копію оригіналу, якого не існує в реальності.

для якої сучасний кінематограф інколи відводить до 90% екранного часу, покладаючи на неї функції регулятора звукопростору — важливого засобу, який формує глибину, силу та тривалість емоційних реакцій глядачів та керує ними. <...> На практиці це призводить не тільки до розмиття кордонів внутрішньокадрової та закадрової музики, але і втягування в орбіту її функціональної та образно-сислової дії мовлення, а також шумових фактур фільму, що утворюють з музикою одне ціле...» [46, с. 17]. Неможливо не погодитись з дослідницею у питанні важливості та переважання музики над іншими елементами звукової сфери. Саме вона викликає у глядача відчуття правдоподібності зображуваної реальності, задає необхідний ритм та інтонацію.

Тож, у підсумку відзначимо: музика у фільмі має декілька рівнів сприйняття. Один з них — горизонтальний — розкриває особливості її функціонування як цілісного компонента звуковізуальної сфери фільму. В широкому розумінні виділяють дві форми побутування кіномузики — музика внутрішньокадрова (дієгетична) та закадрова (недієгетична). Обидві функціонують в будь-якому художньому фільмі з різним рівнем взаємодії: вони можуть існувати окремо, або частіше як важливий драматургічний прийом, переходити від однієї форми до іншої.

Окрім музики у звукопросторі фільму існують звучання іншого порядку: шуми, акустичні звуки, мова персонажів та тиша. Всі ці елементи, об'єднуючись за певних драматургічних умов (вертикальний рівень), утворюють складну багатофактурну структуру (віртуальну звукову реальність), головна функція якої — викликати сильний глядацький афект та глибоку емоцію.

1.2.2 Співвідношення музичного та візуального рядів у структуруванні фільму. Питання композиції та драматургії

В теорії кіно проблема функціональної взаємодії музичного, а в ширшому розумінні, звукового та візуального рядів є однією з ключових. Від

початку створення звукового фільму науковці різних національних шкіл намагалися вирішити її шляхом систематизації головних функцій музики у фільмі. І хоча відтоді минуло майже століття, ця теорія не втратила своєї актуальності і сьогодні.

Музична та візуальна складові кінотвору співіснують, взаємодіючи та доповнюючи одне одного, завдяки чому і досягається органічний синтез. Один з головних параметрів, який визначає характер співвідношення музичного компонента та візуального ряду, є функція, яку виконує музика в окремо взятому епізоді та у фільмі загалом. Якщо режисер використовує музику як інструмент створення певного емоційного фону, її роль обмежується ілюстрацією, емоційним доповненням візуального ряду. Якщо ж музикою необхідно розкрити певний образ чи явище, створити «новий вимір» сприйняття, вона стає авторським коментарем. Це, в свою чергу, розширює коло прийомів поєднання музичного та візуального рядів.

З розвитком кіно роль музики в ньому активно змінювалася — від повної залежності, підпорядкованості візуальній дії музика завоювала позицію самостійного художньо-драматургічного елементу. Оновлювалися її стилістичні параметри: стандартні музичні шаблони, які вирізнялися одноманітністю та сприймалися як «другосортний» музичний продукт, переродилися в новаторські музично-композиційні рішення, різноманітні у стильовому та технічному аспектах. Від ілюстративного компонента, який лише повторював зміст зображення, музика повністю інтегрувалася в загальну драматургію фільму і стала одним з ключових інструментів її динамізації.

Існує чимало теорій, що розглядають характер зв'язків між музичною та візуальною сферами фільму. Першим, хто спробував їх систематизувати, був режисер та теоретик кіно Сергій Ейзенштейн. У 1928 році С. Ейзенштейн разом з Г. Александровим та В. Пудовкіним створили «Заявку. Будущее звуковой фильмы» [153], наукову роботу, в якій було задекларовано два

принципи співвідношення музики та візуального ряду: синхронний та контрапунктичний («звукозоровий контрапункт»). До синхронних явищ теоретики зарахували всі епізоди, де музика виступає в своїй звичній ролі — вмотивовано звучить у кадрі. Звукозоровий контрапункт натомість об'єднав всі типи використання музики поза кадром — від ілюстрації до музичного коментаря.

Не менше цікавили С. Ейзенштейна і форми використання вмотивованої музики, серед яких він розрізняє природну та художню синхронність. Аналізуючи у своїй роботі «Монтаж» [155] музику до кінофільму «Олександр Невський» (1938, музика Сергія Прокоф'єва), режисер розглядає, як інші суто музичні поняття впливають на принципи побудови фільму: музика у поєднанні з ритмічною стороною зображення («ритмічний монтаж»); музика та простір зображення («метричний монтаж»), музика та світлотіньова сторона («тональний монтаж») та інше.

Типи співвідношення музики та зображення розглядають у своїх наукових працях радянський дослідник І. Іоффе [52] та угорський письменник, драматург та теоретик кіно Б. Балаш [10]. Посилаючись на їхні праці, виділимо наступні задачі музичного ряду: ілюструвати дію; власними засобами створювати асоціації; створювати конфлікт всередині фабули; брати активну участь у драматургії фільму (виступати музичними характеристиками героїв, створювати певний настрій або атмосферу епохи та інше).

Відповідно до своїх спостережень Б. Балаш формулює наступні принципи взаємодії музики та зображення:

- нашарування музичного ряду на зображення (синхронний збіг зображення та звуку);
- паралельний принцип взаємодії, внаслідок якого одне явище отримує свою візуальну і звукову характеристику (причому обидві розкривають одну естетичну та художню сторону цього явища);

- візуальний та музичний ряд мають різні вектори розвитку (в результаті їх поєднання виникає синтез іншого порядку);
- протилежний принцип розвитку (при якому не виникає жодного зв'язку між двома складовими кадру).

Зауважимо, що важливим недоліком поданої систематизації є те, що вона пропонує досить загальне уявлення щодо функціонування музичного ряду у кіно; відсутність численних образних та технічних параметрів не дає можливості точного визначення кожного принципу, а тому вони можуть перетинатися між собою; класифікація подається у різних аспектах, внаслідок чого виникають сумніви щодо доцільності існування останнього принципу: з якою метою режисер чи композитор використовують протилежний тип розвитку музичного та звукового ряду, якщо він не дає жодних естетичних результатів та нової якості кінокадру? Можемо припустити, що Б. Балаш ототожнив протилежний принцип з одним з прийомів протилежного розвитку музики та зображення, внаслідок взаємодії яких виникає новий семантичний рівень. Тобто, сприймаючи дві протилежні лінії, глядач формує у своїй свідомості власний художній коментар.

Чимало дослідників використовують у своїх концепціях лише окремі форми взаємодії музики та кадру. Зокрема, польський теоретик Єжи Плажевський виділяє музику *іманентну* та *трансцендентну* [74, с. 128]. У першій групі музичний елемент виступає частиною показаного у кадрі, тобто він функціонує як внутрішньокадрова музика. Трансцендентна музика включає в себе будь-які форми використання музики поза кадром. Є. Плажевський визначає декілька функцій трансцендентної музики екрану: наслідувальну (музика, яка своїми засобами передає різноманітні звукові явища та шуми); ілюстративну; самотійну («та, що належить фільму в цілому, але інколи виступає антитезою по відношенню до окремих сцен» [74, с. 128]).

На думку дослідників Т. Корганова та І. Фролова, основним фактором, який впливає на характер співвідношення музичного і звукового ряду, є роль музики у загальній драматургії кінотвору [66, с. 58]. І внутрішньокадрова, і закадрова музика, на думку дослідників, виконують у фільмі певну драматургічну функцію. Наприклад, вмотивована музика може створювати певну атмосферу, виступати характеристикою навколишнього середовища чи навіть цілої епохи. Вона перебуває у тісному зв'язку з показаною ситуацією. Закадрова музика виступає як елемент суб'єктивний. Будь-які варіанти поєднання музики та зображення визначаються відповідно до того, яка з двох форм застосовується.

Цінні роздуми про специфіку поєднання музики з іншими компонентами фільму наведені у дослідженні Т. Шак³ [148]. Авторка посилається на положення, наведені у роботах Т. Бершадської щодо характеристики трьох музичних складів — монодичного, поліфонічного та гармонічного [148, с. 30]. Дослідниця переносить ці принципи для визначення ролі музики (та/або шумів) відносно інших рядів тексту.

Так, за Т. Шак, монодичний тип поєднання музики з іншими компонентами — це доволі рідкісний (але розповсюджений у «музичних» жанрах кіно, таких як мюзикл, кіно опера, рок-опера тощо) тип, при якому роль музики стає визначальною. Широкорозповсюдженим є гомофонно-гармонічний тип, в якому музика підпорядковується вербальному та візуальному компонентам найчастіше виконує ілюстративну функцію. Поліфонічний тип поєднання музики з іншими компонентами передбачає рівнозначність всіх елементів. Це найбільш складний принцип, «який відповідає найвищому рівню його використання, оскільки, не порушуючи своїх первинних властивостей (вторинність та дискретність), музика <...> отримує контекстність,

³Т. Шак розглядає кіномузику як різновид медіатексту. Медіатекст — різновид художнього (синтетичного) тексту, складна полівидова та поліжанрова структура, організована через систему елементів — візуальних та звукових (вербальні, музичні, шумові) — на основі їх ієрархічної підпорядкованості, комунікативної функціональності, смислової інтерпретації» [148, с. 19].

багатофункціональність (поліфункціональність) та драматургічну значимість. Як правило, це риси авторського кінематографу» [148, с. 31].

Однією з важливих якостей музики у кіно є діалектична природа її сприйняття: з одного боку, вона складається з окремих розділених частин, що не мають завершеної структури; з іншого боку, у фільмі вона тісно пов'язана з загальним темпом розвитку. Розділені музичні фрагменти мають свою драматургічну лінію, кульмінаційні зони, тематичні зв'язки тощо. Загальний розвиток фабули створює єдиний музичний розвиток. За допомогою своєї виразності, використання лейтмотивної системи, стилізацій та цитувань музика виступає композиційно організуючим фактором.

Специфіка кіно полягає у тому, що у фільмі завжди є те, що знаходиться «поза зображенням». Це суб'єктивна режисерська ідея, що передає авторське відношення до зображених подій. Часто саме музика стає інструментом вираження авторської ідеї, вона розкриває характери героїв, їх емоційні стани, поглиблює психологічні явища, що виражається у паралельних чи контрапунктичних поєднаннях її з візуальним рядом.

Завдяки своїм формотворчим властивостям, кіномузика стає дієвим засобом синтезування всіх компонентів фільму в одне ціле. Незважаючи на те, що специфічними відмінностями музики у кіно є її вторинність (залежність від візуального та вербального компонентів), а також розосереджений характер (композиційна дискретність), завдяки своїй загальній концепції, організованому використанню тематичного матеріалу та однорідних музичних засобів, можна досягти не тільки взаємозв'язку звукозображальних елементів окремих епізодів, а й єдиної цілісності всього кінотвору.

За визначенням Т. Шак, «синтетична звукозорова композиція — це взаємодія горизонтальних (часових) та вертикальних (просторових) співвідношень через співрозміщення кадрів, сцен, епізодів зі звуковим рядом та розташуванням значимих акцентів» [148, с. 208]. В основі

загальних принципів формотворення цієї композиції лежить монтажний ритм. Оскільки, як зазначає дослідниця, і музика, і кіно — це процесуальні види мистецтва, часто загальна композиція кінотвору будується за принципами музичної логіки. Ще у 30–х роках ХХ століття С. Ейзенштейн, розробляючи теорію вертикального монтажу, підкреслював, що саме через використання принципів структури музики (принципів композиції музичних форм) відбувається засвоєння принципів звукозорового контрапункту [148, с. 213]. Для того, аби визначити суть цього феномена, необхідно розглянути, як закони формотворення функціонують у структурі музичного ряду фільму та як вони проявляються у його взаємодії з вербальним та візуальним компонентом.

Для кіномузики не існує певної узагальненої форми, в кожному фільмі утворюється індивідуальна композиція, що базується на принципах звукозорової взаємодії. До головних особливостей музичного ряду, які впливають на характер його композиції, належать:

- дискретний характер розвитку (за словами З. Лісси, «драматургічна єдність, якій мають підпорядковуватись музичні засоби, знищує у фільмі безперервність музичного розвитку, і, по суті, субстанціональну єдність» [74, с. 299]);
- у більшості випадків музичний компонент підпорядковується візуальному та вербальному началу (вторинний характер музики); відповідно, будь-які індивідуальні ідеї композитора мають органічно інтегруватись в синтетичну тканину кінотвору;
- у кіномузиці переважають малі форми (як структури окремих епізодів); при цьому використання принципів великих форм частіше відбувається на рівні загального кінематографічного цілого, утворюючи форму вищого порядку (наприклад, кінотвір, що побудований у сонатній формі чи у формі рондо);
- у кіномузиці відсутня стилістична однорідність: з одного боку, це явище є результатом задач візуальної сфери, в якій розкривається різний зміст кадрів, з іншого, неоднорідність музичних засобів виникає від постійного

чергування різних форм музики (для закадрової музики та музики у кадрі характерні різні комплекси виразових засобів).

Композиційна цілісність кіномузики має двояку природу, одна сторона якої виражає внутрішній зміст, а інша впливає з розгортання подій у кадрі. Т. Шак визначає три ієрархічні структурні рівні музичного ряду, композиція яких може бути організована за принципами класичних музичних форм: локальний композиційний рівень, композиційний рівень музичного компоненту та загальний (найвищий) композиційний рівень [148, с. 216].

Дискретний принцип, що лежить в основі композиції музичного ряду, розділяє його на окремі фрагменти-епізоди, де на локальному рівні найчастіше реалізуються типові форми-структури. Найпоширенішими серед таких форм є прості дво- та тричастинні, варіації та рондо. У загальній структурній композиції художнього фільму існує декілька зон, у яких використання подібних завершених епізодів виправдане сюжетною канвою, а саме: початкові титри (увертюра), заключні титри (постлюдія фільму), розгорнуті лейттеми, а також відносно завершені сюжетно-візуальні епізоди фільму. Для композитора важливо розуміти, що створена на локальному рівні музична форма не завжди повною мірою розкриває свою драматургічну ідею. Для цього необхідно досягти органічного синтезу з іншими елементами художнього тексту — співпадіння музичних та візуальних деталей, взаємозв'язку емоційних акцентів та кульмінацій⁴.

⁴ Двочастинну форму має увертюра до двосерійного фільму «Легенда про княгиню Ольгу» (режисер Ю. Іллєнко, композитор Є. Станкович) — (00.00.10 – 00.01.30). У музиці композитор поєднав два різнохарактерні образи-настрої. Перша частина увертюри має билинний характер, витримана у повільному розміреному тоні. На фоні тонічного органного пункту велично звучить архаїчна мелодія, виразності якій додає опора на натуральну септиму та характерне використання мажорної терції у мінорі. Перша частина увертюри створює настрій всієї картини. Тема другої частини увертюри у подальшому розвитку подій відіграє важливу драматургічну роль. Ця тема стане основою для характеристики персонажу головної героїні Ольги. Однак в увертюрі важко знайти в ній риси майбутньої головної лейттеми фільму, оскільки музика звучить дещо ворожо та статично. Друга частина увертюри скоріше «готує» глядача до наступного епізоду — сцени відспівування князя Володимира. Таким чином, в увертюрі фільму до початкових титрів фільму присутні дві образні сфери, які відрізняються між собою і за тематизмом, і за структурою, і за

За словами Т. Шак, у художньому фільмі можливою стає «узагальнена форма всієї музичної композиції», що об'єднує весь музичний матеріал, який звучав протягом фільму. Дослідниця зазначає, що у даному випадку «дискретність стає перериванням лінійності розгортання тексту» [148, с. 216].

Найскладніший рівень, на якому можуть функціонувати принципи типових музичних форм — це загальна композиція фільму, яка об'єднує всі звукові, візуальні та вербальні компоненти. На цьому рівні фрагментарність музичного ряду заповнюється іншими елементами тексту. У даному випадку типова музична форма стає структурною опорою всієї концепції фільму. Функціонуючи на рівні цілого, вона не суперечить використанню описаних вище принципів. Структуру художнього фільму, загальна концепція якого підпорядковується принципам однієї з типових музичних форм, Т. Шак визначає як дискретно-розосереджену сюжетно-візуальну музичну форму. У подібних формах яскраво проявляються принципи сонатності, рондальності, варіаційності та навіть концертності⁵.

Узагальнюючи закономірності принципів формотворення у художньому фільмі, відзначимо, що кіномузика є дієвим компонентом, що

характером подачі матеріалу. На локальному рівні увертюра представляє собою цілісну структуру простої двочастинної форми, побудовану на принципах образно-тематичного контрасту.

⁵ Концертна форма на загальному рівні концепції художнього фільму може втілюватися через принципи «солювання». На думку Т. Шак «солістом» у даній формі виступає музичний ряд, який може «замішувати собою вербальний текст та, навіть, переносити музичну структуру на структуру відеоряду» [148, с. 266]. Яскравим прикладом асиміляції принципів музичних форм в загальну структуру твору є художній фільм «Камінний хрест» (1968, режисер Л. Осика, композитор В. Губа). Автори фільму переосмислили літературну основу (новели В. Стефаника) і створили композицію, що складається з декількох сцен-історій, об'єднаних єдиною фабулою. Синтезуючим началом всього фільму є елемент музичного ряду — тема Хреста, що виконує функції головної лейттеми. Вона не тільки організовує навколо себе музичний матеріал, а й виступає своєрідним підсумком кожної сюжетної частини (композитор використовує симфонічний розвиток лейттеми у фіналі кожної з частин). Таким чином, на думку дослідниці О. Бут «виразна декламація одним голосом, принцип монотематизму, лаконічність та простота музичного супроводу, розгорнуті епізоди-узагальнення кожної сцени, поєднання в потрійній кульмінації особово-інтимного, соціально-громадянського та філософсько-етичного — дають підстави визначити жанр цієї музичної форми як «кантата» в українському варіанті його розвитку — з притаманним ліризмом, лаконізмом і простотою, як у кантаті поемі «Заповіт» С. Людкевича, «Хустині» Л. Ревуцького...» [20, с. 99].

безпосередньо впливає на формування різних композиційних рівнів кінотвору. Реалізуючи принципи внутрішньої логіки на локальному рівні та на рівні загальної художньої цілісності, вона здатна подолати свою дискретність та організувати на композиційному рівні всі компоненти кінотвору за принципами типових музичних форм. Так, на рівні окремих логічно завершених епізодів можуть використовуватися найрізноманітніші форми-структури: період, прості дво- та тричастинні форми, варіації тощо. На рівні загальної композиції твору можуть утворюватися структури, які, за визначенням Т. Шак, називаються дискретно-розосередженими сюжетно-візуальними музичними формами. Серед них найбільш розповсюдженими є сонатна форма, рондо, фугато, варіації та інші.

За аналогією з музичними формотворчими принципами, які діють на різних рівнях, у кінотворі функціонують драматургічні закони, які отримують свою індивідуальну форму реалізації у кожному з компонентів художньої структури. Зважаючи на те, що кінематограф і музику, як процесуальні мистецтва, об'єднують спільні закони розвитку, питання принципів побудови музичної драматургії фільму є вкрай актуальними для визначення особливостей загального драматургічного процесу.

Музична драматургія є одним з ключових понять теорії музики. С. Скребков визначає його як «процес становлення музичної думки, тематичне розгортання засобами музичної мови та формотворення» [117, с. 20]; В. Москаленко розглядає музичну драматургію як «динаміку розгортання музичної події», якщо під «подією» розуміється вагоме для нас музично-інтонаційне явище, виявлене у лінійному потоці формотворення» [85, с. 162]; за В. Медушевським драматургія — це «процес зіставлення, взаємодії та розвитку тематичних, гармонічних, фактурних, жанрових та інших засобів, що зображають динаміку життя та внутрішнього світу людини» [78, с. 166].

Драматургія є поняттям багатоскладовим, тому нерідко його визначення торкаються лише певних аспектів всього смислового об'єму. Багатозначність

цього терміну виділяє Т. Чернова, зауважуючи, що «поняття “драматургії” існує в теорії музики як свого роду “варіативний ланцюг”, ряд декількох смислових модифікацій» [143, с. 11]. Зважаючи на її багатоаспектність, дослідниця визначає драматургію як «цілісний, закінчений, напружений та інтенсивний процес взаємодії власне музичних образів в масштабі всього твору або його крупної, відносно самостійної частини, рушійною силою його є конфлікт» [144, с. 15]. Типологія музичної драматургії визначається за декількома чинниками: наявністю одного чи більше образних елементів та принципів їх співвідношення, жанром, стилем тощо.

Власну класифікацію типів музичної драматургії пропонує Л. Казанцева, виділяючи її кількісний (одноелементна /монодраматургія/, двохелементна, трьохелементна та багатоелементна драматургія), якісний (контрастна чи безконтрастна) та процесуальний (сюжетна, медитативна чи монтажна драматургія) аспекти [148, с. 150].

Т. Шак визначає драматургію кінотвору як «відображення ідеї твору через розвиток сюжету і образів медійними засобами, які включають три основних компоненти: відеоряд, вербально-сюжетний ряд, звуковий ряд, представлений музикою та шумовими ефектами» [148, с. 152]. На думку дослідниці, кожний з цих компонентів функціонує і розвивається на концепційному, сюжетно-образному та мовному рівні⁶. Слід пам'ятати, що ступінь активності основних елементів у структурі кінотвору може бути різний — перевага того чи іншого компонента тексту розкриває певний художній задум фільму чи стає характерною стилістичною особливістю конкретних режисерів [148, с. 152].

Музична драматургія кінотвору не є самодостатньою — це одна з функціональних частин цілісної драматургії, яка за допомогою музичних

⁶ За спостереженнями дослідниці, сюжетно-образну лінію кінотвору розвивають переважно вербальний ряд та відеоряд [148, с. 152]. Проте музичний компонент є не менш дієвим інструментом розвитку сюжетно-образного рівня: використання розгорнутих музичних характеристик здатне глибоко розкривати характери персонажів-образів; наявність лейтмотивної системи створює динаміку розвитку сюжету та в окремих випадках додає не меншої інформативності, аніж вербальний чи візуальний компоненти.

засобів розкриває образи та розвиває сюжет. Таким чином, композитор втілює художній задум режисера. Музична драматургія невіддільна від загальної драматургії твору (їх об'єднує єдина логіка розвитку, що визначає окремі розділи фільму за функціями експозиції, зав'язки конфлікту, розробково-розвиваючі епізоди та розв'язка). Особливості драматургічних рішень окремо взятих кінофільмів залежать від їх стилю чи жанру. Під «стилем» кінофільму розуміємо стиль конкретного режисера, відношення фільму до певної національної школи чи навіть конкретного історичного періоду. На рівні музичних засобів драматургічний розвиток реалізується через: музичний тематизм та різноманітні прийоми роботи з ним (застосування принципів монотематизму та використання лейтмотивної системи), використання певних жанрових моделей як особливостей образних характеристик (характеристика через жанр), застосування музичного компонента в основних кульмінаційних зонах тощо.

«Кухню» створення музичної драматургії у кіно, її функціонування «зсередини» розглядає у своєму дослідженні О. Чернишов [145]. Зокрема дослідник вважає, що при музичному оформленні кінофільму (чи передачі) головними задачами є: робота над загальною драматургією, робота над музично-драматургічними принципами та обробка власне музичного ряду [145]. Характеризуючи цілісну драматургію кінотвору, О. Чернишов розглядає музичний ряд як частину сюжетно-образної концепції фільму. На цьому рівні діють параметри форми та динаміки розвитку. Визначаючи закономірності форми, автор виділяє два провідних принципи — номерна структура та лейтмотивний розвиток. За його словами, «номерна драматургія передбачає контрастне співставлення музичних тем, лейтмотивна, окрім цього, — розвиток основної музичної теми» [145]. Визначення музичних драматургічних принципів відбувається за допомогою всебічного аналізу музичного тематизму (визначення його функціональної ролі, жанрових особливостей, характерних структурних

рис та інших параметрів). Обробка або «косметика» музичного передбачає певний комплекс технологічних прийомів обробки теми (тематична варіантність, музичний монтаж, поєднання музичних частин тощо).

Незважаючи на численні, з практичної точки зору, переваги наведених О. Чернишовим принципів, неможливо не помітити певної розмитості у визначеннях процесів, що відповідають головним етапам роботи з музичною драматургією. Зокрема, якщо останній процес («косметика» музичного ряду) передбачає суто технічні прийоми та, значною мірою, відноситься до сфери музичного редагування, у питаннях загальної та музичної драматургії виникають неточності. А саме, лейтмотивна система, яка, з одного боку, є елементом форми та «передбачає розвиток основної музичної теми», а, з іншого боку, лейтмотив та його розвиток є предметом аналізу суто музичних принципів драматургії.

Беручи до уваги все вище описане, вибудовується наступний алгоритм визначення головних закономірностей музичної драматургії у кінофільмі:

1. Значення музичного ряду у єдиній концепції твору. Першочерговим на цьому етапі є визначення центральних функціональних розділів фільму (експозиції, зав'язки, кульмінаційні акценти розвитку фабули, центральна кульмінація, розв'язка). Для характеристики музичного елемента на кожному з цих етапів актуальним стає кількісний параметр тематичного матеріалу.
2. Роль музики у розвитку сюжетно-образної лінії фільму (характеристика музичного тематизму, наявність лейтмотивів та особливості їх розвитку).
3. Визначення динаміки драматургічного розвитку музичного ряду. На даному етапі важливими стають питання співпадіння чи неспівпадіння основних розділів фільму з розгортанням його музичних «подій».

Зауважимо, що запропонований алгоритм аналізу є лише одним з можливих шляхів наукового осмислення драматургічних процесів, що відбуваються всередині кінотвору. Серед різноманітних режисерських

концепцій зустрічаються випадки, коли саме музична драматургія стає конструкцією для розгортання головної ідеї та розвитку образів. У такому разі музично-драматургічний аналіз передбачає індивідуальний підхід з детальним оглядом жанрових та стильових особливостей музики обраного фільму.

У підсумку зазначимо, що кіномузика цілком може виступати головним реалізатором режисерської ідеї, тому що її можливості на різних рівнях художньої структури дуже великі. Розглядаючи форми взаємодії музики з візуальним рядом, стає зрозумілим, що і синхронний, і контрапунктичний (більшою мірою) принципи взаємодії музичного та візуального рядів при правильному та оригінальному підході дозволяють досягти сильного емоційного впливу на глядача.

В ігровому фільмі сюжетно-візуальні структури є доволі рухливими, часто в них не зберігається єдина лінійність оповідання та логічні закономірності драматургічного розгортання. В таких випадках музика виступає головним формотворчим інструментом. Незважаючи на власну фрагментарність та дискретність, вона дозволяє досягти єдиної композиційної цілісності, реалізувавши на рівні загальної структури принципи класичних музичних форм.

У порівнянні з іншими елементами, драматургічні можливості кіномузики також значно більші. Це пояснюється тим, що за весь шлях розвитку вона акумулювала різноманітні прийоми з інших синтетичних жанрів, зокрема і з оперного. Завдяки використанню у фільмі лейтмотивних принципів, принципів монотематизму та принципів контрасту, музика здатна динамізувати дію і водночас розвивати власну драматургічну лінію.

1.3 Музика як компонент художньої структури фільму: методика аналізу

Незважаючи на те, що після появи музики у перших звукових кінофільмах минуло майже сто років, процеси асимілювання її художніх, виразових, просторових та психоемоційних властивостей в синтетичну структуру кінотвору продовжується і сьогодні. У міру того, як

еволюціонує кінематограф, акумулюючи та синтезуючи в собі найсучасніші мистецькі тенденції, виникають все нові ракурси тлумачення його музичної складової. Пройшовши стадію технологічного вдосконалення та оновлення засобів виразності, для музики українських ігрових фільмів ХХІ століття актуальною постає проблема визначення художніх методів, які мають реалізувати музичну концепцію режисера. Відповідь на це запитання може дати детальний аналіз кіномузики, що потребує переосмислення традиційних підходів.

У дослідженні «Музика в структурі медіатексту» Т. Шак зазначає, що музикознавчі методики аналізу не є ефективними у вивченні музики прикладного характеру. За її словами, «механічне перенесення основних прийомів цієї методики на аналіз музики у медіатексті⁷ не дає належних результатів через складність його структури, яка передбачає наявність системної єдності її складових елементів» [148, с. 31]. І далі: «методологія прочитання медіатексту повинна ґрунтуватися на його реконструкції та виявленні контекстної ролі музичної складової як способу вираження художнього образу з врахування того, що специфіка кінематографу як мистецтва синтетичного є визначальним пунктом теоретичного аналізу» [148, с. 32].

Дослідниця О. Овсяннікова–Трель з цього приводу пише наступне: «розуміння “музики у кіно” як особливого механізму створення художнього змісту, як фактора режисерської поетики спрямоване на виявлення семантичних властивостей музичної мови та її комунікативних можливостей» [92, с. 471]. Під комунікативними можливостями музичної мови дослідниця розуміє «здатність музики фільму посилювати і, в певному сенсі, “спрощувати” вплив на глядача», частково за рахунок того, що музика часто виступає «носієм “своєї” культури, “свого” культурного простору та часу, — зрозумілого та доступного для багатьох» [92, с. 469]. На її думку, саме цей аспект визначає напрямок сучасних процесів наукового осмислення

⁷ У цьому контексті кінематограф є одним з різновидів медіатексту.

феномену музики у кіно. Важливо і те, що за словами О. Овсяннікової-Трель, він є найбільш характерним саме для музикознавчого аналізу, оскільки фактично дозволяє використовувати традиційні апробовані музично-аналітичні методи. Не можна не погодитись з думкою дослідниці, що музикознавчий аналіз здатен розкрити семантичні властивості музики, однак, за умовою наявного нотного тексту. Проте, навіть присутність музичних партитур не дозволить у повній мірі досягнути комунікативні можливості музики у фільмі, не залучивши до цього розгляду прийомів її взаємодії з візуальними та сюжетними елементами тексту фільму.

Парадоксальним є те, що в одному з перших профільних досліджень у сфері кіномузики, «Естетиці кіномузики» З. Лісси, відсутня єдина структурована система аналізу. Припустимо, що це пов'язано з тими задачами, які дослідниця ставить за мету вирішити, а саме «вивчення ролі музики у драматургії звукового кіно» [74, с. 30]. Спираючись на емпіричний метод дослідження, З. Лісса уточнює, що для реалізації поставленої мети «потрібен не музикознавчий стилістичний аналіз кіномузики, не аналіз використаних засобів музичної виразності та їх розвитку, не аналіз творчості окремих авторів кіномузики та їх індивідуального стилю, а аналіз того, яким чином музика та інші звукові фактори співіснують з візуальною сферою та її елементами» [74, с. 30]. Слід констатувати, що загалом правильний аналітичний вектор дослідниця не доводить відповідною методикою. На роздуми З. Лісси дуже схожі міркування радянського дослідника І. Іоффе, який відзначав, що методологія аналізу музики фільму повинна базуватися на «злагодженні музики та дії у кадрі» [52, с. 129].

Отже, незважаючи на те, що дослідники неодноразово акцентували увагу на необхідності створення специфічної методики аналізу, значна частина наукових праць середини ХХ століття містить лише ряд філософсько-конструктивних роздумів щодо цієї проблеми.

Якості та функції музики детально аналізує звукооператор І. Воскресенська. Авторка не розглядає методологічні аспекти проблеми, однак у її праці «Звукове рішення фільму» глибоко розкритий технологічний аспект. На прикладі музики до фільмів різних жанрів художнього кіно І. Воскресенська розглядає методи роботи композитора. «В художньому кіно, — відзначає вона, — існують особливі умови побудови звукозорового ряду. Задумані звукозорові образи художнього фільму втілюються на екрані в суворій відповідності до сценарію та режисерської розробки окремих сцен» [24, с. 79]. Аналізуючи музичний матеріал фільму, І. Воскресенська звертає увагу на такі компоненти, як звукозоровий контрапункт, функціонування лейтмотиву та побудова лейтмотивної системи, роль пісні, ступінь співвідношення закадрової музики та музики у кадрі тощо. Дивовижно, але, незважаючи на вузькопрофільну спрямованість дослідження, його авторка вкрай точно формулює головні сутнісні аспекти кіномузики, хоча і не пропонує жодних системних методів їх аналізу. Також важливим недоліком праці І. Воскресенської є недооцінка кінцевого значення, на яке і мають бути спрямовані всі вищеперераховані параметри.

Авторка фундаментальної монографії по творчості сучасного кінокомпозитора та творця електронної музики Едуарда Артемьєва, Т. Єгорова відзначає, що характерною рисою цілісної теорії музики кіно є «логічно обумовлене визначення комплексу її індивідуально-типологічних властивостей та рольових функцій у побудові візуально-звукової драматургії фільму» [40]. Важливими аспектами методології дослідниці є:

- визначення законів цілісного звукозорового синтезу;
- виявлення принципів історизму;
- дослідження стилевих рис творчості конкретних композиторів та режисерів.

Одним з методів дослідження Т. Єгорової є порівняння музики до фільму та «чистої» академічної музики, метою якого є виявлення генетичних та онтологічних зв'язків з «чистою» музикою та кінематографом та ступінь

впливу останніх на становлення, формування та еволюцію системи засобів виразності та персональних характеристик музики кіно.

Значно збагатила уявлення сучасної музичної науки Т. Шак, розширивши рамки розуміння музичної, а ширше, звукової складової не тільки у жанрах кіно, а й у широкому просторі теле- та радіо ефірів. За словами дослідниці: «Музика кіно в системі медіажанрів займає провідне місце, і її вивчення (так само, як і створення методології) повинно стати ключовим напрямком сучасного наукового, педагогічного та прикладного музикознавства» [148, с. 26]. Дослідниця запропонувала алгоритм аналізу, який розділяє його процес на декілька етапів. Першим кроком є підготовчо-технологічний етап — створення таблиць-партитур. Таблиці є базою методики Т. Шак, вони дозволяють охоплювати всі функціональні компоненти кінотексту та розшифровують багат шаровий звуковий ряд⁸. В окремих випадках таблиці-партитури стають фактично єдиним наочним матеріалом, який дозволяє відобразити зміст, характерні особливості звукового ряду та специфіку його взаємодії з іншими рядами твору. Тому, незважаючи на свій допоміжний характер, таблиці стають невід'ємною частиною аналізу музики фільму.

Наступним кроком є пошук загальної інформації про фільм, що включає у себе відомості про жанр, літературну основу та сценарій фільму, історію його створення, а також залучення інформації стосовно основної знімальної групи.

На фінальному етапі музикознавець дає оцінку музики фільму за наступними критеріями: тип використання музики; особливості взаємодії музично-звукового ряду з іншими рядами кінотвору; функції шумових ефектів; жанрово-стилістичні особливості використаної музики; визначення характерних засобів музичної виразності; роль музики у загальній драматургії фільму; використання прийомів автономної музики (лейтмотивів,

⁸ Варіанти розроблених Т. Шак таблиць-партитур наведені та проаналізовані у статті А. Усової «Киномузыка как объект музыковедения: к проблеме определения аналитических подходов» [133].

принципу монотематизму, алюзій, тощо), які впливають на цілісну композицію; характеристика музичного ряду на композиційному рівні.

Важливим аспектом методики Т. Шак є визначення стильових характеристик кіномузики. Дослідниця трактує стиль музики у медіатексті як «систему взаємовідносин мови музики, її змісту, який визначається контекстом поліфонічної структури рядів медіатексту, та направляється інтерпретаційним баченням режисера» [148, с. 45]. У кіномузиці можуть функціонувати декілька категорій (історична, національна та індивідуальна), які відображаються як через жанрову специфіку фільму, так і через принципи взаємодії музики з відеорядом.

Методика, представлена у роботі Т. Шак, дещо схематизує процес аналізу музики у кіно. На нашу думку, в ній є аспекти, що потребують подальшого доопрацювання. Зокрема, це стосується способів розмежування музичного матеріалу на наскрізний тематизм та лейттематизм. Не підлягає сумніву той факт, що драматургія кіномузики часто створюється за принципами оперної, що в свою чергу впливає на тематизм, формотворення та музично-мовні засоби. Однак, далеко не кожен композитор здатен до кінця витримати драматургічну лінію та зберегти єдину цілісність музичного матеріалу. Задачу ускладнює режисерське бачення, яке часто руйнує «гармонійну та струнку» композиторську концепцію. Ці та інші аспекти не дозволяють застосовувати запропоновані Т. Шак методи як єдину універсальну методику та зобов'язують шукати додаткових шляхів аналізу.

Свій власний погляд на принципи аналізу музики у фільмі запропонував американський музикознавець Джеймс Вержбицький. У порівнянні з українським кінематографом західний має численні відмінності: інший естетичний підхід до використання музики та акустичних шумів у кадрі, відмінності у технологіях та техніках написання музики тощо. До того ж специфіка кожного окремого кіножанру диктує свої закони. Хоча існує ймовірність, що запропоноване Дж. Вержбицьким бачення проблеми та аналітичний підхід з часом стане актуальним і для українського кіно.

Інтерес дослідника концентрується навколо питань технологій кіномузики: яким чином звукова складова впливає на створення певного настрою, як завдяки звуковим засобам реалізуються необхідні драматургічні ефекти? Знавець не тільки кіномузики, а й особливостей конкретної музики, Д. Вержбицький не диференціює авторську музику, шумовий матеріал, та навіть звуковий простір в середині кадру. У його розумінні все, що звучить — це певний комплекс, спрямований на розвиток загальної драматургії [46, с. 53–54].

Д. Вержбицький використовує термін «звуковий дизайн», визначаючи його як здатність комбінування музичних інтонацій, цитат класичної музики, штучно створених шумів та реплік. Аналізуючи багатоскладові епізоди, автор наголошує на складності процесу звукового розвитку та його зв'язку з екранною дією. Враховуючи етапи історичного розвитку кіномузики та сучасні технологічні шляхи її використання, автор дотримується думки, що музика у кіно — це новий унікальний вид музичного мистецтва, який дозволяє використовувати абсолютно всі можливості звуку і формує нову естетичну систему, в якій шум визнається рівноправним та доречним елементом звукового простору, так само як і інші музичні засоби. Саме це є однією з ключових позицій його методики дослідження звукової складової. Незважаючи на специфічну природу кіномузики, Д. Вержбицький допускає використання традиційних методів аналізу музики. У цьому контексті важливу роль відіграє жанр фільму та його головна ідея. Глибокі психологічні драми, фільми у жанрі екшн та фентезі, для яких характерним є використання масштабних симфонічних епізодів, дозволяють аналізувати музичний ряд з позицій автономної музики.

Так само як і в більшості оригінальних методик аналізу, Д. Вержбицький використовує графічні зображення — *таблиці-транскрипції* — вибудовуючи видимий та звуковий матеріал у певну драматургічну лінію⁹.

⁹ Зразки запропонованих Дж. Вержбицьким таблиць подано у статті «Звуковой ряд как музыка: о новых путях в изучении киноискусства» [46, С. 46–64].

Створення таких таблиць передає загальну пропорцію звукових подій, в яких враховані шуми та репліки акторів. В окремих випадках звуковий матеріал відображається лише загальними контурами, які показують періодичність зміни одного матеріалу іншим. У схемах дослідника важливе місце займає хронометраж. Їх використання дозволяє визначати характер співставлення звукового матеріалу та розвитку екранної дії, тобто визначати відповідність звукового та монтажного ритму.

Однією з характерних особливостей аналітичного підходу Д. Вержбицького є підвищена увага до шумів у кадрі. У вітчизняних музичних методологіях ці елементи не завжди враховуються дослідниками, оскільки трактуються як частина звукового середовища екранної дії, і тому є неактуальними для аналізу. Однак, як відзначає Д. Вержбицький «шуми, вдало скомпоновані, також можуть бути кіномузикою і виконувати функції подібно до тих, що зазвичай виконує закадрова музика» [46, с. 51]. У зв'язку із цим автор аналізує ігрові картини, в яких для створення емоційно яскравих епізодів використовуються переважно шумові ефекти, а не музика. Такі епізоди отримують назву «шумових п'єс»¹⁰ [46, с. 62].

Співзвучною до ідей американського дослідника є позиція науковця О. Бут. Розглядаючи процес творення образної структури фільму, дослідниця розділяє етап субтрактивного синтезу («наявність насправді <...> апріорно завданої, об'єктивно існуючої картини світу» [20, с. 53] — введення та синтез реальних акустичних показаних у кадрі шумів), адитивного синтезу

¹⁰ Для прикладу дослідник детально аналізує уривок з фільму «Дні жатви» (режисер Т. Малік). Для озвучення епізоду на сталеливарному заводі використаний шумовий комплекс, який організується в певну ритмічну формулу, де шуми машин, кроки, зовнішні звуки об'єднуються в ритмічне остинато. Дж. Вержбицький розглядає і загальний ритм дії, виділяючи місця, де частішає монтаж та кількість реплік. Ці спостереження дозволяють бачити логіку синхронізування звукових та візуальних елементів, синтез яких і створює необхідний емоційний ефект. Подібний аналітичний метод доводить важливий тезис Дж. Вержбицького: «“Музичну структуру” можна почути, сприймаючи багатоплощинний саундтрек фільму, який складається не тільки з однієї музики *per se*, але і з діалогу, звукових ефектів та шумів — у цілісності його взаємодії <...> Вплив на глядача буде набагато сильнішим, якщо та чи інша з частин багатоплощинного саундтреку структурована “музично”» [46, с. 55].

(створення художнього цілого за допомогою музики та інших звукових елементів, що не є частиною екранного зображення) та інтегрований синтез (поєднання першого та другого рівнів, яке передбачає їх зіставлення, співіснування чи взаємодоповнення). У зв'язку з цим О. Бут пропонує аналізувати звукову концепцію фільму, розглядаючи окремо кожен з даних аспектів, що, на її думку, «дозволить подолати однобокість монотейстичних та взаємовиключних рішень» [20, с. 54].

Проаналізувавши розроблені аналітичні методики, можемо зробити висновок, що шлях до наукового осмислення кіномузики знаходиться на перетині двох головних векторів:

- розуміння *синтетичної природи* кіномузики;
- вивчення її іманентно-музичних закономірностей через їх взаємозв'язок з усіма компонентами фільму.

Також необхідно врахувати специфічні умови побутування музики у кіно, які передбачають підпорядкованість сюжетній концепції, залежність та функціонування лише в рамках візуального та вербального рядів та безпосередній зв'язок з ними.

На основі поданих узагальнень пропонується алгоритм аналізу музики, який має на меті розкрити її головні художні завдання у фільмі та визначити суто музичні (на локальному рівні) та кінематографічні (на рівні елементної взаємодії) характеристики, які сприяють кінематографічній цілісності.

Початковий етап осмислення музики у фільмі пов'язаний із створенням таблиці — музичної постексплікації. Назва постексплікація (використана А. Мазуренко¹¹) є похідною від експлікації (лат. *explication*, *explico* — пояснюю, розгортаю). Її суть полягає у переосмисленні відтвореної режисерської експлікації (тобто режисерської схеми фільму). У даному випадку мова йде про розділення тексту фільму на складові з метою визначення динаміки їх розвитку та взаємозв'язків [133, с. 102–103].

¹¹ Мазуренко А. Музыка к кинофильму «Солярис» А. Тарковского / А. Мазуренко : курсовая работа по анализу музыкальных произведений / науч. рук. докт. искусствовед., проф. В. Г. Москаленко. К.: НМАУ им. П. И. Чайковского, 2010. 35 с. (Рукопис).

Таблиці–постексплікації дозволяють фіксувати специфіку використання музики у фільмі за такими параметрами:

- визначення головних фаз втілення авторського задуму та функції музики в них;
- розкриття змісту художніх завдань музики в епізодах (функції музики);
- тривалість музичних епізодів;
- фіксація допоміжних звукових та візуальних елементів, які надалі отримують певну драматургічну функцію;
- визначення особливостей взаємодії музики та сюжетно-візуального ряду (паралелізм чи смислова протилежність).

Розгляд музичного ряду фільму потребує використання комплексу прийомів цілісного, стилістичного, формотворчого, структурного та жанрово-стильового аналізу. Складність аналізу кіномузики пов'язана зі специфічною формою її матеріальної фіксації. Текст музичного твору у традиції європейської культури Нового часу, як правило, дає можливість досліднику відштовхуватися від нотного запису, партитури, яка чітко фіксує авторську художню «програму». В кіномузиці, як і в сучасній авангардній музиці, ситуація набагато складніша. «Існує три форми побутування одного музичного матеріалу у структурі художнього фільму: музика до фільму, що не включена в його монтажний ряд; музика в аудіовізуальному синтезі та музика, вилучена з багатошарової партитури фільму. Музична партитура не в змозі фіксувати всі ці оновлення і в ній просто зникає необхідність» [93, с. 382]. Як показала практика, дослідження специфіки функціонування музики в ігровому фільмі неможливе без наочної схеми, хоча у цьому і виявляється певний суб'єктивізм, оскільки кожен дослідник сам обирає, які елементи схематизувати. На нашу думку, таблиці для аналізу музики мають бути максимально об'ємними та охоплювати всі рівні твору, враховуючи їх структурну багатошаровість.

Однак, аналіз музики у фільмі не повинен обмежуватись лише постексплікацією, необхідним у ньому є залучення нотних прикладів. У випадках коли вони відсутні не слід виключати можливість відтворення їх за допомогою слухового аналізу. Навіть якщо досліднику-реципієнту не вдасться відтворити всі деталі нотної партитури, такі «нотні приклади» у сукупності з таблицями зможуть надати більшої конкретики аналізу.

Для всебічного аналізу музичного компоненту важливим є залучення додаткової інформації про фільм. Жанр фільму, історія його створення, літературна основа (якщо вона є) — всі ці фактори створюють єдину систему, доповнюючи одне одного. Питання жанрово-видової класифікації фільмів є вкрай актуальними для теорії кіномузики, оскільки жанр впливає на характер музичного ряду, визначає його кількісний і якісний параметри.

У підсумку зазначимо, що різноманітні технологічні, виразні та функціональні особливості, які відображають прикладний характер музики у кіно, стали причиною розповсюдження багатьох авторських методик, практичний інтерес яких нерідко стосується окремих фільмів і не завжди розповсюджується на певні жанри кіно. Деякі з них виникли у результаті дослідження стилю певного композитора чи режисера, що створює деяку обмеженість аналізу в проекції його на вивчення інших кінотворів. Ключем до встановлення цілісного уявлення про музику у фільмі є визначення характеру взаємодії «горизонтальних (часових) та вертикальних (просторових) співвідношень через суміщення кадрів, сцен, епізодів зі звуковим рядом та розташування значущих акцентів у певних моментах тексту» [148, с. 208].

Висновки до Розділу 1

1. У *Розділі 1* досліджено наукові джерела, присвячені музиці в українському кіно. Широта їх концепційного діапазону говорить про те, що вивчення сучасної української кіномузики має декілька векторів аналізу: її розглядають в контексті дослідження історичного процесу розвитку

вітчизняного кінематографу; розкривають специфіку жанру кіномузики як частини музичного мистецтва XX століття; розкривають її значення у творчості окремих композиторів; вивчають специфіку аудіовізуальних рішень окремих фільмів; вивчають ключові положення теорії кіномузики, які набули своєї актуальності в українському кіномистецтві.

Проаналізовано провідні наукові праці, у яких розкривається специфіка теоретичного та аналітичного підходів до вивчення феномена кіномузики. Особливу увагу приділено сучасним дослідженням, у яких розкрито специфіку цього предмету як однієї із складових синкретичного художнього цілого. Зокрема, музику розглянуто як частину екранної культури звуку. Вивчаються нові форми функціонування музично-звукової складової у кіно, серед яких: звуковий дизайн, прийоми роботи з акустичним та звуковими шумами,

2. Розглянуто особливості понятійного апарату, які виникають внаслідок специфіки функціонування музики у структурі кінотвору. Музика є однією із складових кінопростору. Для осмислення сутності кіномузики необхідно враховувати її залежність від інших візуальних та звукових компонентів. Відтак, на її критичну оцінку впливає ряд специфічних аспектів:

- Характер форм побутування музичного матеріалу, які визначає художній контекст. Окрім двох основних типів використання музики (внутрішньокадрової та закадрової) виникає ряд складних модифікацій їх поєднань, що відображає специфіку авторського мислення.
- У звуковому просторі кіно, окрім музики, функціонують інші елементи, які, персоніфікуючись та взаємодіючи між собою, утворюють особливий тип звукової реальності фільму. Активний ступінь такої взаємодії отримав назву «звуковий симулякр» (за визначенням Т. Єгорової). Його головною функцією є створення музично-звукового ряду, що викликав би стан підвищеного емоційного враження та підкреслював би ступінь ігрового компоненту оповідання.

- Музику можна інтерпретувати лише у рамках її співіснування з візуальним рядом. У зв'язку з цим актуалізуються принципи функціональної теорії кіномузики, розроблені З. Ліссою та рядом вітчизняних та зарубіжних дослідників (І. Іоффе, Б. Балаш, Т. Шак, Ю. Міхєєвою та іншими).
- Незважаючи на те, що в ігровому фільмі переважають прийоми епізодичного включення музики, кожен її фрагмент характеризується лінійним розвитком, наявністю кульмінаційних акцентів, тематичною логікою тощо. Поєднання всіх цих компонентів надає розосередженим музичним уривкам безперервної логіки розвитку. Реалізуючи принципи внутрішньої логіки на локальному рівні та на рівні загальної художньої цілісності, вона здатна подолати свою дискретність та організувати на композиційному рівні всі компоненти кінотвору за принципами типових музичних форм.
- У структурі фільму діють музично-драматургічні принципи, однак вони є невіддільними від загальної драматургії твору. При інтерпретації сутності музичної драматургії у кіно на перший план виступають параметри форми та динаміки розвитку. До першої групи відносяться такі характеристики: структурна логіка, специфіка використання лейтмотивної системи, тематично-контрасна організація музичного матеріалу, використання жанрових моделей як інструменту образної характеристики тощо. Динаміку розвитку музичного матеріалу відображають методи роботи з тематизмом, характер включення музичних фрагментів у звуковий простір фільму тощо.

Специфіка підпорядкованого функціонування музики аудіовізуальній структурі фільму, її контекстність та дискретний характер впливає на особливості понятійної бази аналізу цього феномена. Закономірний вихід за межі музикознавчого аналітичного апарату з охопленням понять суміжної візуальної сфери дозволяє системно осмислити художні абстракції, народжені феноменом аудіовізуального синкретизму.

3. У зв'язку з дефіцитом універсальної методології аналізу кіномузики у розділі було розглянуто новітні аналітичні методи, запропоновані провідними дослідниками у цій сфері. Незважаючи на певні понятійні розбіжності та індивідуальні особливості аналітичного матеріалу, було встановлено, що базою для аналізу кіномузики в ігровому кіно має бути таблиця, створена на основі слухового, візуального, емоційного та логіко-розумового сприйняття дослідника-реципієнта. Причому наявність нотного матеріалу не завжди є обов'язковим фактором створення такої таблиці, оскільки аналіз музики, перш за все, має бути спрямований на осмислення синтетичного цілого, яке поєднує вербально-сюжетну, візуальну та музичну субстанції.

У підсумку зазначимо, що розглянута проблематика, визначені явища, терміни, поняття та методи дозволяють осмислити сучасну специфіку функціонування музики в ігровому кіно та визначити подальші перспективи її розвитку. Отримані спостереження є вкрай цінними у світі активного розвитку новітніх художніх тенденцій ігрового кіно: інтенсивного технологічного прогресу, пошуків нової образності та кіномови, тяжіння до синтезування жанрів та стилів тощо.

РОЗДІЛ 2

МУЗИКА В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ У ДЗЕРКАЛІ ІСТОРІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЕКРАННОЇ КУЛЬТУРИ XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

2.1 Жанрова парадигма українського кінематографа: досвід систематизації

Історія українського кіно віддзеркалює довгий та буремний шлях до ствердження власної національної самобутності, пошуку принципів, прийомів та методів відтворення унікальної звуковізуальної традиції, що відзначена нерозривним зв'язком з народно-побутовою культурою, історією, мистецтвом та наукою. Незважаючи на те, що Україна тривалий час перебувала у складі СРСР, що було визначальним фактором для розвитку її кінематографу, з перших десятиліть свого існування українське кіно вже яскраво заявило про себе, демонструючи величезний художній потенціал на всіх рівнях мистецького процесу (від нової образності, знахідок у жанровій та сюжетній сферах до особливостей організації художньо-знімального процесу та створення кінематографічних інституцій). Але чим більше проявлялась ця художня унікальність, тим жорсткішими були і методи придушення її з боку влади. Як влучно висловився у вступі до своєї монографії Б. Берест: «...українське кіно зароджувалось, кристалізувалось і розвивалось в добу значних політичних пертурбацій світового масштабу, під брутальним чоботом наїзників всіх ґатунків, кольорів і мастей» [12, с. 7]. Тим не менше, український кінематограф функціонує і сьогодні, він увібрав у себе найяскравіші знахідки вітчизняних кінематографістів за понад 130 років історії свого існування.

Втім, у сучасному мистецтві склалася доволі суперечлива картина щодо сприйняття українського кіно світовою кіноспільнотою: одні дослідники говорять про унікальність його естетики, аналогів якої не має

жоден інший національний кінематограф. Інші ж заявляють, що українське кіно існує лише в контексті радянського кіномистецтва. Зрозуміти головний художній парадокс українського кіно можна лише при детальному аналізі етапів його історичного розвитку з висвітленням найяскравіших зразків.

Дослідженню історії українського кіно присвятили свої монографії С. Тримбач [125], Л. Брюховецька [15, 16], І. Зубавіна [51], В. Миславський [82, 83], Л. Госейко [27], Б. Берест [12], В. Ілляшенко [54] та інші. За їх свідченнями, кінематограф на території України з'явився майже одночасно з появою дебютних кіносеансів братів Люм'єрів у Парижі. На той час не існувало ні поняття ігрового кіно, ні системи кіножанрів. Продемонстровані фільми являли собою документальні зйомки окремих подій. Тому з упевненістю можна сказати, що першожанром в історії кіно є документальні фільми. В Україні перші документальні зйомки власного виробництва представив у 1896 році фотограф та кінематографіст Альфред Федецький (фільми «Вид Харківського вокзалу в момент відходу поїзда з начальством, яке знаходиться на платформі» та «Джигітування козаків Оренбурзького полку» [125, с. 12]). У перше десятиліття свого існування кінематограф отримав широку популярність: по всій території України відкриваються ілюзіони та кінотеатри для прокату фільмів. Останні передбачали наявність оркестрів для створення музичного супроводу. Відповідно до історичних джерел на початку XX століття в Україні налічувалось близько 250 кінотеатрів, 35 з яких знаходилися у Києві [27, с. 9]. Але у зв'язку з тим, що прокатом фільмів займалися іноземні компанії («Пате», «Тіман та Рейнгардт» та «Ханжонков і К^о»), відсоток зарубіжних стрічок був значно вищий.

Перші вітчизняні ігрові фільми, за свідченнями кінознавця В. Горпенка, почали знімати з кінця 1900-х років. Дослідник відзначає, що вони являли собою «екранізації» («низку ілюстративних кадрів,

покликаних переповісти фабулярні мотиви подій пушкінської “Полтави” чи гоголівського “Вія”, або зазняти декілька сцен з вистав за драматургією українських авторів» [90, с. 553]). Спочатку виникли перші окремі ігрові кадри, які зображували певне явище. Поступово ці кадри почали з’єднувати. І таким чином вже за декілька років виникли перші ігрові стрічки: у 1911 році кінокореспондент та режисер з Катеринославщини Данило Сахненко створив перші екранізації драматичних п’єс «Наймичка» І. Тобілевича та «Наталка–Полтавка» І. Котляревського, залучивши до співпраці відомих зірок українського театру — М. Заньковецьку, М. Садовського, І. Мар’яненка та інших [15, с. 342]. Таким був початок українського національного кінематографу¹².

Перший етап українського кінематографу, що хронологічно збігається зі світовим пануванням епохи німого кіно, характеризується стрімким розповсюдженням нового ігрового виду мистецтва. Художнє кіно стає невід’ємною частиною культури великого міста. За описами дослідників, «кінематографісти поставали в очах глядачів новими рапсодами і відтак носіями нової міфології, що почала складатися на тому самому місці, де досі знаходилася народна культура. Остання ж почала втрачати ті системні ознаки, котрі характеризували її упродовж віків» [125, с. 14]. Щоправда, слід зауважити, що перші екранізації зберігали глибокий зв’язок з театральною традицією. Своєю популярністю вони завдячували тому, що в їх озвучуванні брали участь видатні актори, а серед жанрових пріоритетів виділялися типові театральні жанри — водевілі, комедії та побутові драми. Значно меншою популярністю користувалися історично-драматичні фільми.

¹² За основу історичної періодизації розвитку українського кінематографу взято класифікацію С. Тримбача, представлену у монографії «Кіно народжене Україною» [125], відповідно до якої історичний шлях становлення українського кінематографу ділиться на такі періоди: становлення національного кінематографу (1896 – 1930 рр.); період ідеологічного контролю (1931 – 1945 рр.); повоєнні роки (1946 – 1954 рр.); роки «відлиги» (1955 – 1963); кіно модернізація (1964 – 1990 рр.); сучасне українське кіно (з 1991 р.).

Однак вже наприкінці другого десятиліття існування кіно в Україні вперше заговорили про суто український кінематограф. Наказ про українізацію кіно гетьмана М. Скоропадського, виданий у 1918 році, відкрив нові можливості для розвитку національної кіногалузі: розширювалися кінопідприємства, регулярно знімалися нові фільми, були розроблені механізми контролю та поширення кіно. Зокрема, у 1918 році було створено організацію «Українфільм», головним завданням якої було «широке виробництво та розповсюдження ідейних та національних фільмів, головним чином патріотичного та історико-героїчного напрямків» [105, с. 23]. На базі «Українфільм» було заплановано екранізувати п'єси «Брехня», «Чорна пантера», історичний роман «Чорна рада», «Розбійник Кармелюк» та інші. Але згодом, через рік після окупації України радянськими військовими (1919 р.), роботу «Українфільм» було призупинено, а на всій території держави почався процес русифікації кіно. При цьому потужне виробництво фільмів продовжувалося. А одним з найпопулярнішим жанрів цих років стає кіно-агітка¹³.

Здавалося б український національний кінематограф було знищено ще в зачатку, проте у 1922 році ситуація стрімко змінюється — із заснуванням державної організації ВУКФУ (Всеукраїнське фотокіноуправління) починається період розквіту національного ігрового кіно. За час діяльності ВУКФУ (1922 – 1930 рр.) значно зростає виробництво національних фільмів. Л. Брюховецька у своєму підручнику «Кіномистецтво» наводить такі статистичні дані: у 1923 році в Україні було випущено 4 ігрові фільми, а у 1928 році — вже 36. За останні два роки існування ВУКФУ було вироблено ще 30 ігрових та 38 культурно-освітніх стрічок [15, с. 343].

Головним завданням політики ВУКФУ було здобути прихильність широких глядацьких кіл. «Для цього, — за словами С. Тримбача, — потребувалося опанувати традиційні жанри — комедію, мелодраму,

¹³ Кіно-агітка — фільми політично-ідеологічної спрямованості, рекомендованою тематикою для яких було прославляння Червоної Армії, єдність збройних сил радянської республіки, перемога над ворогами тощо.

пригодницький фільм, детектив» [125, с. 17]. Згодом жанровий діапазон ігрових фільмів значно розширився: серед них були ідеологічно спрямовані кіноісторії про боротьбу пролетаріату з буржуазією («Поєдинок» режисер В. Гардін); екранізації класичних драматичних оповідань; кінооповіді, що демонстрували реалістичні революційні події («Остап Бандура» режисер В. Гардін, «ПКП» режисери А. Лундін та Г. Стабавий); художні фільми, присвячені відомим постатям української історії та мистецтва. Останні створювалися у тісній співпраці з видатними діячами театрального світу¹⁴.

ВУКФУ мало численних зарубіжних партнерів у країнах Західної Європи та Америки. Так, у 1927 році українські ігрові стрічки («Тарас Трясило», «Микола Джеря», «Сорочинський ярмарок», «Сумка дипкур'єра») було продано до Парижу та Берліну. Широкий попит на українські фільми закордоном пояснювався різноманітністю їх сюжетів, серед яких були фільми про страйки та безробіття («Гамбург», режисер В. Баллюзека), шпигуноманію («Підозрілий багаж», режисер Г. Гричер-Чериковер), фільми з розважально-комедійними сюжетами («Герой матчу», режисер Л. Константиновський), екранізації («Навздогін за долею» за М. Коцюбинським, «Сорочинський ярмарок» за М. Гоголем), фільми про трудові будні робочого класу з елементами мелодрами тощо.

Загалом, завдяки добре продуманій діяльності ВУКФУ отримало змогу конкурувати з головною державною кінофабрикою СРСР — «Совкіно». Симптоматичним є те, що саме у період найбільшого успіху діяльності ВУКФУ яскраво спалахнула зірка Олександра Довженка. У 1927 році режисер створив фільм «Звенигора», в якому багатолітня історія України та українського народу була представлена у новому ракурсі.

¹⁴До прикладу, у створенні популярного на той час фільму «Тарас Шевченко» (1925) режисера П. Чардиніна брали участь театральні сценаристи М. Панченко та Д. Бузько, театральний художник В. Кричевський, а головну роль виконав корифей української театральної сцени А. Бучма.

Глибину образної проблематики та новизну сюжету цього фільму вдало підкреслила Л. Брюховецька: «Тут проявилась безстрашність і навіть зухвальство молодого людини — в кіно досі не було твору, де б так широко порушувались проблеми життя українського народу, його історичного шляху» [15, с. 347]. Захоплений успіхом «Звенигори», вже наступного року О. Довженко створює фільм «Арсенал», образи якого відзначені монументальністю та експресіоністичністю.

Десятилітній період розквіту українського ігрового кіно увінчує новаторський кінофільм О. Довженка «Земля» — стрічка, яку багато років потому визнають одним з найкращих фільмів усіх часів¹⁵. Багато що у «Землі» є парадоксальним. Звертає на себе увагу стандартний для радянського кіно жанр (фільм-агітка), типовий сюжет колективізації та характерний соціальний тип головних героїв (робочий клас). Однак було у цьому фільмі дещо, що принципово відрізняло його від численних творів радянських режисерів-авангардистів 20-х років. Це унікальний світогляд (відображення символічного мислення режисера), що виділяв головних героїв як націю. Усі елементи фільму (операторська зйомка Д. Демуцького на натурі в селі Яреськи на Полтавщині, музичне оформлення Л. Ревуцького) відобразили глибокий зв'язок кіномови режисера з образністю народної поезії. «Цей фільм безсмертний, — відзначає Л. Брюховецька. Офіційний сюжет колективізації відходить на другий план перед висловленими в поетичній формі вічними філософськими проблемами життя і смерті, народження і кохання. Все це виконане на такому мистецькому рівні, що набуває загальнолюдського значення» [15, с. 348].

Радянська влада не могла витримати національного голосу такої потужної сили, і з широким визнанням «Землі» мистецькими колами різних країн розпочалися політичні репресії О. Довженка та поступовий

¹⁵ 1958 році на Всесвітній виставці у Брюсселі, згідно з опитуванням кінокритиків та кінознавців з більш ніж як з 20 країн світу, фільм «Земля» режисера О. Довженка було визнано одним з 12 найкращих кінофільмів у світі.

занепад українського кінематографу. Режисера звинуватили у націоналізмі і на деякий час позбавили права знімати фільми. Подальші твори митця будуть ідеологічними та такими, що відповідають всім вимогам пануючого режиму. Таким чином, ранніми фільмами Олександра Довженка завершується перший плідний період розвитку українського кінематографу, який довів, що Україна має творчий потенціал для створення національної кінематографічної школи. Та водночас і дав зрозуміти, що незалежне українське кіно з його світоглядом, нерозривно пов'язаним з народною культурою, з дивовижною поетичністю та метафоричністю образів, зі сміливим прагненням до свободи думки та особистості становить загрозу для тоталітарної системи. Тому в наступні десятиліття політика уряду буде спрямована на його знецінення та поступове знищення.

З початком 30-х років настає новий етап як для світового кінематографу (поява звуку у кіно), так і для розвитку кіно на території України. Але якщо у світовому контексті поява звукового кіно спричинила справжню художню революцію, надихнувши та захопивши уяву авторів–творців, то для України цей період став початком занепаду національного кіномистецтва.

ВУКФУ реорганізують, відтепер вона підпорядковується Москві. Влада проводить жорстку антиукраїнську політику, в результаті якої український кінематограф стандартизувався під радянський тип фільмів і на декілька десятиліть втратив свою національну неповторність. У цей період знімалися фільми, що не викликали більш-менш суттєвих претензій з боку влади: екранізували «перевіраних авторів», історичні картини піддавалися нещадному редагуванню, після чого частково спотворювали сюжет. Все це відбувалося в умовах загального скорочення кіновиробництва. Проте були і позитивні сторони: незважаючи на загальне панування «соціалістичного реалізму» з приходом звукового кіно значно виріс рівень акторської майстерності (високим професіоналізмом

відзначалася гра А. Бучми, Д. Мілютенка, М. Романова), розвивалися технічні можливості зйомки та роль оператора у кіно тощо. Та все ж про «український голос у кіно» не могло бути й мови.

Після Другої світової війни знімали фільми переважно воєнної тематики. Українське фільмовиробництво практично не розвивалося і до 1956 року випускало не більше одного – двох фільмів на рік. Але намічена у ранніх фільмах О. Довженка поетична стилістика, яку тогочасні дослідники трактували як новаційні елементи модерністського напрямку, виявилася потужною складовою національної традиції, що лише потребувала особливих умов для подальшого розвитку.

З 1955 по 1963 рік у кінематографі настає епоха «відлиги», протягом якої склалися сприятливі обставини для розвитку кіногалузі. По-перше, зі зміною влади відбулися реформи у мистецькій сфері. Україна як одна з республік СРСР отримала право відносної економічної незалежності власного кіновиробництва, яке дозволяло проводити свою кінополітику, розвивати та розширювати інфраструктуру тощо. Завдяки цьому вже до кінця 50-х років знову почали активно функціонувати Київська та Одеська кіностудії, студія «Київнаукфільм». При Раді Міністрів з'являється керуючий орган Держкіно УРСР, до керівництва мистецькою галуззю кіно приходять розумні та відповідальні люди¹⁶, створюється Спілка кінематографістів. На базі Київського державного інституту театру та мистецтва ім. І. Карпенка-Карого з'являється профільний кінофакультет. Згодом виходять перші дипломні фільми молодих студентів кінофакультету — роботи Миколи Маценка, Вадима та Юрія Ілленків, Кіри Муратової, Олександра Муратова, Петра Тодоровського, Леоніда Осики, Бориса Івченка та інших. Не слід забувати, що у цей час обов'язковими та найбільшими за чисельністю були фільми радянського спрямування. Переважна більшість з них були доволі архаїчними

¹⁶ У 1962 році керівником Держкіно УРСР був призначений Святослав Іванов, а директором Київської кіностудії ім. О. Довженка — Василь Цвіркунов. Л. Брюховецька називає їх «архітекторами перемог українського кіно 60-х років» [15, с. 355].

(«Григорій Сковорода», «Повія» режисера І. Кавалерідзе, «Гадюка» режисера В. Івченка) Хоча при всій догматиці ідеологічного режиму чимало україно–радянських фільмів були зняті на високому художньому рівні та користувалися неабияким успіхом у глядацького загалу. Такими є фільми О. Алова і В. Наумова («Павло Корчагін»), М. Хуцієва («Весна на Зарічній вулиці»), Т. Левчука («Киянка»), М. Донського (Дорогою ціною») та інші.

Нова ж генерація кінематографістів вчилася не тільки на досвіді минулого, але й активно освоювала сучасні тенденції світового кінематографу. До цього слід додати впливи творчості шестидесятників у інших сферах мистецтва та літератури. Так виникає нова естетика, пов'язана із зображенням складної психології людини сучасності, розкриттям її філософії, характеру, особливостей внутрішнього світу. Актуальними стають жанри психологічної драми, мелодрами. Такою, зокрема, є стрічка режисера В. Денисенка «Сон», присвячена молодості Тараса Шевченка. У фільмі на фоні демонстрації головних подій з життя молодого поета розкривається глибокий світ його особистості, виникають образи з уяви Шевченка, спогади та сни.

Л. Брюховецька виділяє ще одну тенденцію тогочасного українського кіно — тенденцію дегероїзації, демонстрації неприкрашеного, убогого, правдивої сутності, що створює нові амплуа головних героїв (люди з глибинки) [15, с. 357].

Загалом у період «відлиги» склалися такі обставини, що вселяли надію та оптимізм у занепадаючий процес національного кіновиробництва. Кіно отримало економічну стабільність, а головне, що на українському кіноринку з'явився відсоток (хоч і невеликий) експериментальних, новаторських стрічок молодого покоління, які отримали змогу демонструватися у країнах Західної Європи та Америки.

Після виходу у 1964 році кінофільму режисера С. Параджанова «Тіні забутих предків» за повістю М. Коцюбинського стало зрозумілим, що в

історії вітчизняного кіно розпочався новий етап. Фільм С. Параджанова став справжнім відкриттям нової образності та стилістики, діалогом свідомості сучасного художника та давньої культури, яка ніби є архаїчною, забутою, та насправді саме вона постає живою реальністю сьогодення. Кінематографічна мистецька хвиля, започаткована «Тінями...» С. Параджанова, отримала назву українського «поетичного кіно».

Поетичний кінематограф – явище, яке важко піддається науковому осмисленню. В його основі лежить поетичне світобачення, суть якого полягає у вмінні зображати події образно, метафорично, концентровано. На думку кінознавця Л. Брюховецької, для реалізації поетичного світобачення характерно: вираження особистісного вислову, епічність («здатність осягати масштабні події поглядом узагальнюючим, здатність переноситись поетичною уявою через значні часові й просторові відстані, концентрувати події й виражати їх не в безпосередній натуральності, а образно й метафорично» [17, с. 199]), тяжіння до міфопоетики, звертання до класичної літератури, а також до народної традиції. Крім того, поетичне кіно відрізняє ряд специфічних суто кінематографічних прийомів (особливий характер знімання, використання світла, особливий спосіб обробки плівки та ін.).

У середині ХХ століття розкриттям поетичного світобачення позначилися найбільші кінематографічні школи Європи та Америки. Їх представники — режисери Орсон Уеллс, Федеріко Фелліні, Інгвар Бергман, Андрій Тарковський та ін. — продемонстрували власне усвідомлення процесів людського буття, характеру соціальних взаємовідносин, особливостей національної ментальності тощо.

Виникнення поетичного кіно в Україні стало закономірним доказом того, що вітчизняний кінематограф мав глибокий творчий потенціал і розвивався, в першу чергу, під впливом світових художніх тенденцій, не зважаючи на тісні рамки тоталітарного радянського режиму.

Нова формація молодих режисерів (Л. Осика, Ю. Ілленко, В. Денисенко, Б. Івченко) виявляла активний інтерес до естетики фільмів минулого, звертаючись, зокрема, до творчості Олександра Довженка. Саме перші Довженкові стрічки з їх самобутньою авторською манерою втілення людських характерів, поетизацією природних явищ та картин побуту, пантеїстичністю, опорою на народну традицію («тяжінням до синтезування народного міфу, семантики, виплеканої в надрах народної культури» [125, с. 54]), стали ідейною платформою напряму українського поетичного кіно. Крім того, на початку 60-х років провідною темою у багатьох видах мистецтва стає народна творчість, відродження забутих традицій минулого. Найяскравіше ця тенденція проявила себе у кінематографі, адже завдяки використанню у зображенні та музичному оформленні елементів народної культури режисери отримали змогу зображувати події метафорично, створювати інший рівень глядацького сприйняття.

Важливе значення поетичного кінематографу підкреслює А. Пащенко: «Українське поетичне кіно на рівні з довженківським зберігає статус носія традиції української візуальної культури. При цьому важливим виміром напрямку — як стилістичним, так і суспільним — є його “національне” забарвлення, що перетворює його на своєрідне втілення “українськості” в кінематографі» [99]. В іншому дослідженні Л. Брюховецька так характеризує поетичний кінематограф: «Українське поетичне кіно як явище мистецьке — це вияв чітко визначеного світогляду, що впливає з укоріненості в рідну землю, яка годує людину. Тому це кіно означає спротив асиміляції <...> та іншим нівеляційним процесам» [99].

У пошуках нових форм вираження представники «поетичної хвилі» звернулися до національної традиції, що зберегла особливий зв'язок людини з рідною землею. Причому цей зв'язок виражався як на рівні територіальної складової (у темах любові до рідної землі, залежності від природного колообігу), так і на рівні симбіозу традицій рідної землі з

свідомістю та культурою нації (у темах вірності давнім звичаям та обрядам, творення життєвого порядку у відповідності до фаз природного циклу тощо). Ці образні вектори визначили головні стилістичні особливості «поетичних» фільмів:

- притчове начало;
- тяжіння до метафоричної образності та алегоричності в осмисленні дійсності;
- звернення до ірраціональних мотивів та образів;
- використання народної символіки як невід’ємної частини життєвого побуту;
- візуальне відтворення національних традицій та обрядів;
- присутність типологізованих образів села, образів народу, окремих соціальних груп та персонажів [17, с. 199].

У національному кінематографі «поетичною» естетикою відзначені фільми режисерів другої половини 60–70-х років: «Тіні забутих предків» (1964), режисер С. Параджанов; «Криниця для спраглих» (1965), режисер Ю. Ілленко; «Камінний хрест» (1968), режисер Л. Осика; «Вечір на Івана Купала» (1968), режисер Ю. Ілленко; «Совість» (1968), режисер В. Денисенко; «Комісари» (1968), режисер М. Мащенко; «Анничка» (1969), режисер Б. Івченко; «Захар Беркут» (1971), режисер Л. Осика; «Білий птах з чорною ознакою» (1971), режисер Ю. Ілленко; «Пропала грамота» (1972), режисер Б. Івченко; «Вавилон XX» (1979), режисер І. Миколайчук.

«Поетичні» фільми зробили неоціненний внесок у формування нової зображальної культури. «В жодній країні не було в кіно такого споріднення з народним мистецтвом, такого єднання з класикою, її живого і сучасного відродження на екрані» [15, с. 372]. Однак, як це вже стало закономірним в історії українського кіно, з приходом першого успіху та визнання поетичних фільмів влада заборонила цей напрям. Чимало нових задумів так і не було втілено, а найяскравіші постаті цього напрямку зазнали жорстких репресій та критики.

Упродовж 70-х років пріоритети переважної частини українських режисерів змінюються: «...в українське кіно вливаються нові сили, які звертаються або до російської літератури, або до сучасних тем і камерних сюжетів» [15, с. 372]. На перший погляд може скластися помилкове враження, що після художнього тріумфу «поетичного кіно» та його нещадного цькування вітчизняні кінематографісти вирішили припинити творчі експерименти. Проте насправді у цей період кристалізувалася художня хвиля, яка виступила авторською альтернативою поетичному кіно.

Нове кіномистецьке явище детально та яскраво описує у своїй монографії І. Зубавіна: «Свідомі пошуки свободи розпочинаються на хвилі “відлиги”. Тоді кінематографісти-шестидесятники вели шукання свободи в усіх вимірах звільнення людини, що їх передбачала сартрівська “філософія існування”. А це: соціально-політичне, художнє і найголовніше — метафізичне звільнення» [51, с. 34]. Наслідком цих пошуків стає концентрація художньої думки на внутрішньому «я», складнощах його існування у світі та соціумі. «Ось воно, — відзначає І. Зубавіна, — наближення епохи поглибленої самотності, що її підступи провіщували “відчай” С. К’єркегора, “тривога” М. Хайдеггера, “нудьга” А. Камю, “страх” К. Ясперса, “нудота” Ж.-П. Сартра. Передбачення почали виправдовуватися, про що свідчать кінематографічні модифікації “філософії існування”» [51, с. 34].

В свою чергу, кінознавець С. Тримбач набагато практичніше оцінює розвиток українського кіно 80-х років: «В українському кінематографі кінця 1970-х — початку 1980-х найуспішніше працювали ті, хто звертався до матеріалу особистісного, приватного життя. Однією з причин цього явища була загальна криза суспільства “брежнєвських” часів — поступовий занепад комуністичної ідеології, втрата авторитету влади, розкріпачення індивідууму, який усе частіше і все “нахабніше” почувається сувереном. З останнім, щоправда, пов’язана і деяка

розгубленість екранного героя, що зумовило пошуки його генеалогії у літературі XIX століття з її “зайвими” і “непотрібними”...» [125, с. 196].

Яскрава течія, яка протиставила себе «відчуженим» фільмам «поетичної хвилі» отримала назву «міська проза». Центральною темою прозаїчних стрічок є осмислення проблемних рис особистості, характеру та внутрішнього світу пересічної людини: відсутність комунікабельності, невдоволення власним способом життя, самотність. Вперше екзистенціальні проблеми підняла у своїх ранніх фільмах режисерка Кіра Муратова. У мелодрамі «Короткі зустрічі» (1967) вона змальовує картину розпаду колективного життя, який відбувається в межах однієї родини. Яскраві типажні персонажі головних героїв, проживаючи життя разом, не в змозі дійти згоди та порозуміння у звичних людських цінностях. У наступному фільмі К. Муратової «Довгі зустрічі» (1971) конфлікт інтересів загострюється ще більше — «індивідуальне буття локалізується настільки, що виходу з нього просто не видно» [126, с. 196]. На жаль, тривалий час фільми К. Муратової залишалися під забороною, а їх визнання прийшло лише у кінці 80-х років. Відтоді режисер продовжувала втілювати екзистенційні та феноменологічні концепції у своїх фільмах, демонструючи активну світоглядну еволюцію.

Песимістичними настроями проникнуті фільми режисера Артура Войтецького. Його стрічка «З нудьги» (1968), яка була б вкрай доречна в контексті екзистенційних пошуків кіномистецтва 80-х років, у свій час не отримала адекватного сприйняття, хоча і була позитивно відзначена зарубіжними кінокритиками за вміння створити особливу атмосферу, заглибитись «у стан вражаючого, всепоглинаючого і безнадійного суму» [15, с. 358]. У пізніх роботах режисер відкрив для себе новий світоглядний аспект, що відобразився у тяжінні до чеховських мотивів усамітненості та трагізму людського буття.

«Ілюзорність колективного існування» — так С. Тримбач визначає провідну тематику «прозаїчних» кінострічок Романа Балаяна («Польоти

уві сні та наяву», «Філер», «Храни мене, мій талісман», «Два місяця, три сонця»), В'ячеслава Криштофовича («Дрібниці життя», «Ребро Адама», «Самотня жінка бажає познайомитись») та інших. У жанровому контексті серед них переважають соціально-психологічні драми. Підвищений інтерес до проблем особистості, її хворобливих станів зумовив, за словами І. Зубавіної, «створення вітчизняної кіномоделі “міфу абсурдної людини”» [51, с. 39].

Своєрідними дисидентами українського кінематографу 80-х років є режисери Михайло Беліков та Кость Єршов. «Минуле для них — це справжня реальність, тримаючись якої герої і прагнуть вижити» [125, с. 197]. Однак, якщо для М. Белікова центральним мотивом творчості виступає ілюзія, яка стає головною причиною руйнації світу («Ніч коротка» (1981), «Які ж ми були молоді» (1985), то К. Єршов обирає для себе іншу тему — сім'ю, рід. На його думку, саме сім'я залишається єдиною цінністю в умовах, коли зникають всі інші загально соціальні, культурні та ідеологічні зв'язки між людьми.

Слід також відзначити, що на фоні складних пошуків гармонії міжлюдського та міжособистісного співіснування, якими були захоплені українські режисери 70–80-х років, активно виходять картини, що загалом відповідають традиційній радянській стилістиці, яка при цьому не викликає дратівливих настроїв у глядача, а скоріше — ностальгію за минулим, за звичними відносинами, прагненнями та переживаннями. Такими, зокрема, є воєнні мелодрами Леоніда Бикова «В бій ідуть одні “старики”» та «Ати-бати, йшли солдати». Мотиви людяності, відданості, дружби та кохання, втілені у цих фільмах, стали запорукою їх широкої багаторічної популярності.

Загалом період з 1964 по 1990 роки є вкрай насиченою та суперечливою сторінкою в історії українського кінематографу. Головною його темою стає пошук — пошук особистості, пошук стилістики, пошук ідеї. Чисельні експерименти у цій сфері призвели до виникнення декількох, відокремлених у своїй художній стилістиці, мистецьких напрямків, які

співіснували в межах одного періоду і створили унікальні за способом втілення зразки фільмів.

З набуттям Україною незалежності у 1991 році розпочинається нова сторінка в історії її кінематографу. Цей період стає ще більш суперечливим, оскільки тепер не тільки держава, але й глядач висувають перед режисерами жорсткі вимоги конкуренції та виживання. Мова йде не про існування національного кіно, а під загрозою опиняється кінематограф як мистецтво загалом.

В останнє десятиліття XX століття відбувається поступове зменшення фінансування, що призводить до глобальної кризи малокартиння у середині 90-х років. Для того аби врятувати повнометражне ігрове кіно, режисери зверталися до приватних фірм та компаній. Однак з другої половини 90-х років ситуація погіршується ще більше: приватні та громадські організації суттєво скорочують інвестиції у кіновиробництво, відбувається занепад кінопрокату, а фільми «отримують виключно телевізійну “прописку”» [125, с. 330].

Кризову ситуацію посилюють тенденції «демократизації» кіномистецтва (орієнтація на пріоритети та смаки «масової» культури), які виникли внаслідок занепаду ідеології, що багато років визначала існування національного кіно. Відтепер головним завданням для кіно стає боротьба за глядача, однак, як справедливо відзначає І. Зубавіна, «пересічний, невтаємничений глядач не зацікавлений в еволюціонуванні кіномови, а атмосфера елітарності, багатозначності, незрозумілості його відверто відштовхує. Він надає перевагу кінематографу-оповідачу історій, хоче, щоб його розважали, розчулювали, навіть лякали» [52, с. 101]. У цей період помітно збільшується виробництво телевізійних фільмів та телесеріалів («Гріх», «Пастка», «Злочин з багатьма невідомими», режисер О. Бійма, «Роксолана», режисер Б. Небієрідзе). Що ж стосується повнометражних ігрових фільмів, то їх якісний рівень починає стрімко падати і врешті-решт національне кіно виявляється

неконкурентоспроможним. Як наслідок, починається процес захоплення вітчизняного екранного кінопростору комерційним кінематографом країн Західної Європи, Росії та особливо США.

На початку 2000-х років ситуація з розвитком вітчизняного кіно не отримала суттєвих зрушень, оскільки продовжувався процес зменшення фінансування. І. Зубавіна наводить катастрофічні цифри: за період 2000 – 2001 рр. було заплановано до запуску 78 ігрових фільмів, однак всього у 2001 році було знято лише 4 ігрові кінострічки¹⁷, а у 2003 році — 1 ігровий фільм («Золота лихоманка» режисера М. Бєлікова) [51, с. 108]. Загалом негативна динаміка розвитку спостерігалася упродовж усього десятиліття. За влучним висловом дослідниці, кінематограф початку ХХІ століття «знову вийшов на певну “нульову” точку» [51, с. 113].

До позитивних зрушень цього періоду слід віднести створення фільмів українського виробництва, частина яких належить режисерам молодого покоління — А. Бадєєву («Помаранчеве кохання», 2006), О. Кирієнко («Помаранчеве небо», 2006), Л. Кобильчаку («Штольня», 2006) та інші. Яскравою стилістикою та виразністю кіномови відзначені фільми режисерів О. Саніна («Мамай», 2002), Р. Балаяна («Ночь светла», 2005; «Райські птахи», 2008), К. Муратової («Чеховські мотиви», 2002; «Настроювач», 2004) та ін.

У прозаїчному ключі з акцентом на розгортання подій у просторі «Тут і Тепер» створено стрічку С. Маслобойщикова «Шум вітру» (2002). Традиційний жанр психологічної драми трактовано як метафоричну оповідь про внутрішній світ героя (його сни, бажання, пристрасті та спогади). Дуалізм екзистенційної проблематики втілюється у фільмі шляхом протиставлення візуального та художнього смислів: герой, залишаючись у координатах сучасності, поринає у світ власних рефлексій.

¹⁷ Слід відзначити широту жанрового діапазону цих стрічок: епічна оповідь «Молитва за гетьмана Мазепу» Ю. Ілленка, психологічна драма К. Муратової «Другорядні люди», соціальна мелодрама «Мийники автомобілів» В. Тихого та фільм-екранізація за творами Лесі Українки «На полі крові» Я. Лупія.

Інколи розмиті картини буття, уривки сновидінь, крізь які червоною ниткою проходить образ нескінченного руху, зміни психологічних станів, спонукає глядача звернутись до власної свідомості та відшукати у ній явища чи події, які стають своєрідним резонансом до побаченого на екрані. Невипадково звуковим символом картини став «Вільшаний король» Ф. Шуберта.

Однією з ключових тенденцій кіномистецтва першого десятиліття 2000-х років стала потреба встановлення власної національної пам'яті та виявлення її «больових точок». У зв'язку з цим відбувається переосмислення жанру історичного та історико-біографічного кіно («Зіновій-Богдан Хмельницький», 2002, режисер М. Мащенко; «Владика Андрей», 2008, режисер О. Янчук). Чимало фільмів-біографій присвячується видатним діячам українського кіно («Небезпечно вільна людина», 2004, режисер Р. Ширман).

Загалом перші два десятиліття видалися вкрай складними для українського незалежного кіно, що головним чином було пов'язано з відсутністю систематичної державної фінансової підтримки та складними умовами реалізації кінофільмів у широкому прокаті. Незважаючи на це, творчі експерименти кінематографістів (особливо молодого покоління) виявили неабиякий художній потенціал у пошуках нових форм вираження, трактовці традиційних жанрів та прийомів, і дозволили говорити про українське молоде кіно як про неординарне, самобутнє та сучасне художнє явище.

Лише на початку 10-х років XXI століття у розвитку національної кіногалузі виникла позитивна динаміка і вперше за роки незалежності українське кіномистецтво розвивається у руслі загальних тенденцій світового кінематографу, однією з головних сфер якого є розвиток комерційного кіно. Провідну роль у цьому процесі відіграла державна політика, спрямувавши значну частину матеріальної підтримки на розвиток кіновиробництва. За даними 2014 року у кінопрокат вийшло 8

повнометражних ігрових фільмів і 1 кіноальманах, створені за підтримки Державного агентства України з питань кіно: «Плем'я», «Поводир», «Трубач», «Зелена кофта», «Креденс», «Такі красиві люди», «F 63,9. Хвороба кохання», «Бабай», збірка короткометражних фільмів «Українська нова хвиля». Відбулися прем'єрні одноразові покази 4 ігрових і неігрових фільмів. За підтримки Держкіно завершено виробництво 23 фільмів (9 ігрових, 13 неігрових фільмів, 1 анімаційний фільм) [45, с. 21]. За наступні три роки кількість ігрових фільмів збільшилася майже вдвічі. Інтерес з боку держави пояснюється бажанням продюсерів реалізувати комерційний потенціал, закладений у фільмах молодих українських режисерів. Оскільки, як показує досвід численних національних та міжнародних фестивалів, молоде українське кіно має яскраву самобутню стилістику, воно є конкурентоспроможним та користується широкою популярністю у всьому світі.

Іншою важливою причиною поживавлення матеріальної підтримки національного кіномистецтва стала зміна художніх орієнтирів режисерської свідомості: молоді режисери прагнуть знімати сучасне та актуальне кіно, керуючись тенденціями світового кіноринку. Це означає, за висловом відомого режисера Олега Бійми, «творити сучасне кіно у стилістиці екшн-фільму, фільму-дії, в якому будуть присутні певні рефлексії нашого часу та самого режисера, трансформовані у події...» [95]. Однією з перших комерційних стрічок є художній фільм М. Ілленка «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» (2012). Пригодницький твір, в основу якого покладено достовірну історію життя радянського льотчика Івана Даценка (головний герой фільму Іван Додока), яскраво вирішено у жанрі романтичної балади. Касовий сюжет любовного трикутника, вирішений у міфопоетичній стилістиці, приховує глибоку національну ідею. «Фрагментарність показу, швидка зміна сцен, які мають власну структуру, символізм деталей, подвійне кодування характеризують творчу манеру режисера. Іван Додока поєднує у собі селянський потяг до землі та любов

до неба, чаклунський хист (він з роду характерників) і бойову майстерність льотчика. По суті, він втілює український народ, який попри всі свої таланти, не може бути щасливим на власній землі, политій потом і кров'ю» [158, с. 182].

У жанрі воєнно-історичного кіно знято фільм «Хайтарма» (2013) режисера А. Сейтаблаєва. Драматична історія відтворює трагічні події життя кримсько-татарського народу часів Другої світової війни. Кінострічку було відзначено на численних вітчизняних фестивалях, а у 2014 році «Хайтарма» отримав нагороду у номінації «Найкращий режисер» та «Найкращий фільм» на Міжнародному кінофестивалі «Кімера» у місті Термолі (Італія).

Гучного міжнародного резонансу отримала стрічка режисера Олеся Саніна «Поводир» (2014). У цій історичній драмі крупність та знаковість подій, гостросюжетний динамізм поєднано з самотутньою стилістикою національного фольклору та чуттєвістю лірико-поетичного начала.

Серед інших успішних комерційних проектів останніх років виділяються воєнно-біографічна драма «Незламна» режисера С. Мокрицького та комедія «8 кращих побачень» режисера М. Вайсберга.

Актуальним в українському кінематографі залишається жанр соціальної драми. Стрічки В. Васяновича («Звичайна справа», 2013) та В. Тихого («Зелена кофта», 2013) відображають прозаїчний підхід авторів до аналізу стану сучасного суспільства.

Складнощі виживання простої людини в умовах матеріального розшарування соціуму яскраво репрезентує мелодрама Т. Ткаченка «Гніздо горлиці» (2013). Головна героїня, подавшись до іншої країни на заробітки, стикається з правдивою реальністю «закордонного життя», а повернувшись до рідного дому, з гіркотою спостерігає за крахом власної родини.

Захоплення світової кіноспільноти викликала гостросоціальна драма М. Слабошпицького «Плем'я» (2014). Кінофільм було відзначено на

багатьох міжнародних кінофестивалях¹⁸ та показано у прокаті десятків країн світу. Сюжет фільму оповідає про складне та жорстоке життя підлітків у інтернаті для глухих. Головний герой фільму, хлопець Сергій, переходить до 11-го класу і вперше закохується у дівчину Аню. Однак, замість передачі насолоди від зародження перших любовних почуттів, режисер зіштовхує глядача з ганебною та огидною реальністю життя сучасних проблемних підлітків. «Плем'я» став справжнім експериментом в області пошуків нової кіномови. Всі персонажі у фільмі спілкуються виключно жестовою мовою. Цікавим є також і спосіб зйомки: режисер використав манеру «підглядання» за персонажами-акторами, завдяки чому досяг ще більшої реалістичності та достовірності зображення.

Після 2014 року з українського кіноринку зникає частина російської кінопродукції, яка переповнювала його протягом усіх років незалежності. До цього слід додати величезний фестивальний успіх українських стрічок останніх років. Від початку 2017 року збільшуються державні видатки у сферу кінематографу, розширюється жанровий діапазон фільмів. Найбільшій актуальності набувають історичні та воєнні фільми, а також кінокомедії. У прокат виходять історично-пригодницький фільм «Фортеця Хаджибей» (2020, режисер К. Коновалов); воєнні драми «Кіборги» (2017, режисер А. Сейтаблаєв), «Атлантида» (2019, режисер В. Васянович), «Черкаси» (2019, режисер Т. Яценко); комедії «Скажене весілля» (2018, режисер В. Дикий), «Мої думки тихі» (2019, режисер А. Лукіч), «Наші котики» (режисер В. Тихий, 2020); історична драма «Віддана» (2020, режисер Х. Сиволап) та ін. Відзначимо, що збільшення конкурентного середовища, відкритість мистецьких кордонів, можливість вільного діалогу з провідними кінематографіями світу та покращення матеріально-

¹⁸ У 2014 році кінофільм «Плем'я» отримав нагороду на Канському фестивалі (Гран-Прі «Тижня критиків», «Золота камера» за найкращий дебютний фільм), Варшавському міжнародному фестивалі (найкращий дебютний фільм), Міжнародному кінофестивалі «Дзеркало» ім. А. Тарковського (гран-прі) та багатьох інших (загалом близько 50 фестивалів).

технічної бази позитивно впливає на творчі пошуки митців. Незважаючи на намагання «ступати у ногу з часом», творчість українських кінематографістів не втрачає своєї національної природи, пророкуючи у майбутньому яскравих злетів вітчизняного кінематографу.

Тож у підсумку відзначимо, що тривале перебування України під контролем СРСР наклало відбиток на стильовий характер еволюції українського кінематографу, визначивши художні пріоритети окремих його етапів. Кожен історичний етап представлений певним комплексом жанрових та стильових моделей¹⁹. Особливої уваги заслуговують періоди, коли у кінематографічній сфері дещо послаблювався контроль з боку влади. Саме тоді виникали потужні художні феномени, які в результаті і сформували національні традиції українського кіно.

Нове українське кіно сьогодні не керується спрощеним відтворенням існуючих, відкрystalізованих жанрів. Навпаки, воно вступає у гру з образами та змістами; з одного боку, наближає глядача до первинності мистецької ідеї, а з іншого боку, апелює до раціонально-емоційного начала; спонукає співпереживати та співтворити. Ігровий кінематограф сьогодні і традиційний, і радикальний водночас, він розвивається у постмодерністичній парадигмі, демонструючи глибокий зв'язок з національною естетикою, чим і викликає захоплення та визнання світової кіноспільноти.

2.2. Роль музики як складової фільму на різних етапах становлення й розвитку українського кіно

Музика в кінематографі України ніколи не була статичним елементом. Вона належним чином відображала всю специфічну динаміку формування вітчизняної кіноестетики на різних етапах її історичного розвитку. Процес еволюції кіномузики проходив паралельно із становленням українського академічної музики XX століття. Однак,

¹⁹ Результати дослідження відображено у таблиці жанрів українського ігрового кіно (Додаток А, таблиця)

незважаючи на те, що більшість видатних зразків музики у кіно належать знаним українським композиторам академічного спрямування, характер її еволюції визначав в першу чергу саме кінематограф. Кожний етап розвитку українського кіно характеризувався своїми художніми «досягненнями», які визначали тенденції творення кіномузики, її композиційні та драматургічні прийоми.

Розгляд всього історичного шляху розвитку української кіномузики не є головною метою даного дослідження. По-перше, подібний ракурс вже неодноразово висвітлювався у працях Г. Фількевич [90, 137, 138], О. Литвиної [75]. У дисертації О. Бут у розділі «Багатоаспектна практика пошуку звукової виразності в українському кіно» [20, С. 56–108] також подано стислу характеристику еволюції української кіномузики. Традиційним практикам музики вітчизняного кіномистецтва присвячено розділ дисертації Н. Янковської [158, С. 79–113]. Незважаючи на те, що головним об'єктом дослідження є творчість В. Гронського, Н. Яковська доволі детально висвітлює весь історичний процес становлення та розвитку української кіномузики, починаючи від композиторських практик, що застосовувалися у перших документальних німих фільмах кінця ХІХ століття.

По-друге, у попередньому розділі було проаналізовано специфічний шлях становлення українського кінематографу, висвітлено головні жанрово-стильові періоди, які і визначили його неповторну унікальність. У зв'язку із цим доцільно буде розглянути важливі досягнення кіномузики саме цих історичних етапів.

До початку появи звуку український кінематограф вже відзначився оригінальними знахідками у сфері музичного оформлення. Як відомо, до супроводу німих фільмів долучались видатні постаті академічного музичного мистецтва України (серед тогочасних таперів знаходимо імена В. Косенка, Л. Ревуцького, Ю. Мілютіна, Б. Мокроусова та ін.).

Найпоширенішими композиторськими техніками у німих фільмах були імпровізація та компіляція [90, С. 691–694]. Проте специфічність музичної творчості таперів полягала у тому, що музика німих фільмів була фактично одномоментною, тому вона потребувала особливих художніх підходів, спрямованих на швидке досягнення органічного звукозорового синтезу. Тому для музичного супроводу німих фільмів дуже швидко виробилися певні кліше, що створювали характер музичних епізодів. Принцип кліше швидко розповсюдився на всі форми роботи з музикою і згодом був присутній не тільки в імпровізаційних епізодах, але й позначився на підборі музичних цитатних фрагментів. Г. Фількевич говорить про те, що переважна більшість музичного супроводу до німих фільмів створювалася за одним принципом, називаючи його «досить буденним і поверховим» [90, с. 697]. Кожний образ чи соціальну групу супроводжувала специфічна жанрова музика: «Коли треба музично “відобразити” робітників, гармошка з її трафаретним репертуаром приходить на допомогу композиторові <...> йде мова про село — частушки або гітара. Фашисти майже завжди зображуються тупим солдафонським маршем...» [90, с. 697]. Натомість, музикознавець Ольга Литвинова відзначає, що написання музики та озвучування кращих творів німого кіно користувалося великою популярністю серед композиторів та було «однією з найскладніших та найцікавіших творчих ділянок, якою займалися більшість українських митців» [75, с. 13]. Дослідниця виділяє яскраві звукові рішення фільмів з музикою Б. Лятошинського («Кармелюк», «Любов»), В. Косенка («Останній порт»), Л. Ревуцького («Степові пісні»), Ю. Мейтуса, І. Віленського та багатьох інших [75, с. 13].

Компіляція та імпровізація були основними таперськими прийомами, які, однак, не дозволяли розвивати музичну драматургію. Приблизно у другій половині 20-х років режисери усвідомили, наскільки важливо було вибудовувати музичну логіку у німому фільмі. Незважаючи на те, що кінематограф продовжував сприйматися як мистецтво суто візуальне,

стало цілком очевидно, що музика може розкрити нові грані його психологічно-емоційного сприйняття. У цей час свої перші німі фільми знімає майбутній видатний український режисер Олександр Довженко, який створює власну концепцію функціонування музики у німому кіно. На його думку, німий фільм представляє собою «систему», у якій зоровий та звуковий елементи функціонально взаємопов'язані. На практиці ідея О. Довженка полягала у тому, що «написання музики до “німої” стрічки має сенс у тих випадках, коли в режисерському, авторському проєкті закладено певну звукову програму» [75, с. 48]. Імпульсом до написання музики має бути початкова ідея режисера та сценариста, певні образно-звукові орієнтири, які допоможуть композитору відтворити функціональний зв'язок музики та екранної дії. **Прийшло усвідомлення того, що музику необхідно створювати у процесі роботи над фільмом та у безпосередній співпраці з режисером.** Так виник третій вид музики німого кіно — композиція. Саме його можна вважати початковою формою кіномузики у сучасному розумінні цього поняття. Спеціальна композиція для фільму представляла собою абсолютно новий якісний рівень композиторської праці. Саме завдяки нерозривному зв'язку з екранною дією багато дослідників відзначали її особливу здатність «правдиво і художньо передавати увесь зміст фільму і розвиток у ньому часом дуже складної і психологічно тонкої драматургії» [158, с. 93].

Практика створення індивідуальних композицій відкривала нові можливості для сприйняття, однак її розвиток у часи німого кіно проходив дуже повільно. Ця тенденція була характерна не тільки для українського (радянського), а й для світового кінематографу 20-х років XX століття. У дослідженнях Г. Фількевич зазначено: «У період німого кінематографу композиція була рідкісним явищем. Навіть у Німеччині, де кіномузика була найбільш розвинута, налічувалось (до 1926 року включно) всього 47 композицій. Серед німецьких композиторів слід виділити ім'я Е. Майзеля, який створив музику до кінофільмів С. Ейзенштейна «Панцерник

“Потьомкін”» і «Жовтень». Кінокомпозиція цікавила і приваблювала багатьох композиторів: К. Сен-Санса (музика до фільму «Вбивство герцога Гіза»), Р. Штрауса (який, як відомо, переробив свою оперету «Кавалер троянд» на сюїту до кінострічки на той самий сюжет)...» [90, с. 694].

Цінні художні знахідки, які вплинули на подальший розвиток української кіномузики, було віднайдено в документальних німих, а згодом і звукових фільмах. Ці досягнення належать режисеру Дзигі Вертову (Давиду Абелевичу Кауфману), якого дослідники по праву називають одним із засновників та теоретиків документального кіно. Фільми, які принесли йому світове визнання, Дзига Вертов зняв в Україні упродовж всього декількох років. Серед них: «Одинадцятий» (1927), «Людина з кіноапаратом» (1929), «Симфонія Донбасу» (1930). За своєю стилістикою фільми Дзиги Вертова є безумовно новаторськими та самобутніми, їх відрізняє прагнення до відтворення природної дійсності, не обмеженої певними художніми чи мистецькими рамками.

Для «українських фільмів» Дзиги Вертова характерний експериментальний підхід до трактування звукової складової, що проявився в її взаємозалежності від зорового ряду, в асиміляції законів музичної логіки у драматургічну концепцію кінотвору. Режисер сам продумував та створював музично-звуковий простір своїх фільмів, перебираючи на себе функції композитора. Незважаючи на те, що «Одинадцятий» та «Людина з апаратом» є німими стрічками, кожен з трьох фільмів спирається на власну оригінальну звукову концепцію, яка стає ключовим елементом всієї кінодраматургії. Під час зйомок картини «Одинадцятий» Дзига Вертов створює не тільки звуковий, а й музичний супровід, використовуючи для цього компіляцію з різноманітних музичних цитат. За словами С. Тримбача, подаючи заявку на зйомки фільму «Людина з апаратом», режисер підкреслював, що «стрічка замислена як зорова і могла б бути написана нотами, як пишуться музичні твори <...> Відтак сценарій поділяється на “зорову симфонію”, вербальне

викладення подієвої складової майбутнього фільму і, власне, “музичний сценарій”» [124, с. 53].

З появою звукового кінематографу Дзигі Вертову повною мірою вдалося втілити багатолітній задум своєї творчої програми, яку дослідники називають «*кінооко — радіовухо — радіооко*» [35, с. 23]. Яскравою та новаторською реалізацією його творчих теорій став звуковий фільм «Симфонія Донбасу» або «Ентузіазм». За задумом фільм мав передати картину соціалістичного Донбасу, який на той час був «полігоном новітніх методів праці» [35, с. 23]. У своїй монографії Л. Джулай детально описує процес зйомок фільму: «Вертов у “Симфонії” б’ється над проблемою документального звукозапису, використовуючи одразу три методи: це — зйомка зображення та звуку у різний час та на різних плівках; зйомка зображення та звуку на різних плівках, але синхронно; і, нарешті, одночасний, поєднаний в одній плівці запис звуку та зображення» [35, с. 24]. Можна припустити, що задум фільму полягає не у прагненні досягти звукової реалістичності зображених на екрані індустріальних пейзажів, руху поїздів чи роботи металевих машин. Суть режисерської ідеї — розкриття можливостей поліваріантного контрапункту зорового та звукового елементів. Режисер сам розписує звукову партитуру фільму, використовуючи в якості музичних епізодів записані звучання та шуми. Відтак, за словами Н. Янковської, «машини самі породжують музику». Цей фільм, на думку дослідниці, Дзига Вертов створив, відштовхуючись не від зображення, а від звуку [158, с. 94].

Тож відзначимо головні властивості та прийоми музики українських німих фільмів, які забезпечили її подальший розвиток у звуковому кіно:

- розуміння функціональної природи музики;
- тлумачення її не тільки як суто ілюстративного елементу, а як компоненту, здатного втілювати авторський задум;

- практика підбору та створення типових для певної емоційної ситуації музичних епізодів/тем, які стали частиною універсальної мови німих фільмів;
- усвідомлення естетичних можливостей звуку у поєднанні з музикою та прийоми їх взаємодії.

Тож музика у період німого кіно поступово збагачувала свої драматургічні функції і еволюціонувала від суто ілюстративного елементу до відносно самостійної та невід'ємної складової кінотвору. Незважаючи на те, що головним результатом розвитку музики у німому фільмі стало розширення її функціональних задач та відносна індивідуалізація музичного матеріалу, компілятивні та імпрровізаційні прийоми таперів на довгий час визначили вектори її еволюції.

Початок 30-х років ознаменував собою настання ери звукового кінематографу. Кінознавиця Людмила Джулай наголошує на тому, що поява звуку у кіно «була підготовлена не тільки досягненнями техніки, а, перш за все, розвитком виразних засобів самого мистецтва...» [35, с. 19]. Режисери на інтуїтивному рівні передбачили необхідність використання звуку в кіно²⁰, який розкривав досі небачені художні перспективи.

Для музичних ілюстраторів та таперів виникнення звукового кіно стало початком реалізації нових ідей. Відбувається диференціація музики на внутрішньокадрову та закадрову. Головним музичним елементом стає пісня, яка виконує найрізноманітніші драматургічні функції: передає основний зміст твору, стає засобом вираження характерів головних героїв, музичною характеристикою епохи тощо.

З перших років існування звукового кіно музика займає лідерські позиції серед інших звукових елементів твору. Не в останню чергу цьому

²⁰Як відомо, у 1929 році Олександр Довженко особисто відвідав країни Західної Європи аби скласти уявлення про стан розвитку технічного обладнання. Кінознавець Сергій Тримбач припускає що, фільм «Земля» режисер знімав з перспективою його подальшого озвучення, посилаючись на «подовження тривалості планів...» [124, с. 50]. Важливу роль у фільмі О. Довженка мала відігравати музика, яку написав Левко Ревуцький. Саме вона мала виконувати «функцію висвітлення основної ідеї кінотвору» [159, с. 95].

сприяла робота у кіно провідних композиторів, завдяки яким музичний супровід кінофільму нагадував логіку розвитку крупних форм академічного музичного мистецтва. В історичних дослідженнях музики до перших звукових фільмів знаходимо згадки про те, що музичний супровід мав свою функціонально окреслену структуру: обов'язковою для початку фільму була увертюра, а у фінальних сценах звучала кода. Як і в оперному жанрі, головні дійові персонажі картини отримували свої музичні характеристики — зазвичай це була пісня чи романс, рідше використовувалися інструментальні теми [75, с. 15]. Враховуючи здатність втілювати масштабні концептуальні задуми, музика стає носієм головної ідеї твору, змінюються її функції та оновлюється сама музична мова кінотвору. «Кіно, кінодраматургія, — за словами Г. Фількевич, — перебувають уже на такому етапі розвитку, що з'явилася потреба не в музиці до звукового фільму, а в музиці кінофільму» [90, с. 697].

Показовими та експериментальними є перші звукові фільми Олександра Довженка, багатогранність та концептуальність яких сформували творчі засади українського кінематографу на декілька десятиліть вперед [20, с. 58]. Прикладом нової трактовки музичної складової став перший звуковий фільм режисера «Іван» (1932).

У фільмі, події якого розгортаються на фоні колективного будівництва гідроелектростанції, режисер звертається до широкого спектру різноманітних звукових та музичних прийомів: він активно вводить діалогічні сцени, використовує музичні епізоди в сюжетній лінії фільму (пісні, які виконують сільські жінки), вводить образ наратора (закадрового голосу) тощо. У звукову партитуру режисер сміливо вплітає акустичні звуки та шуми, прагнучи достовірно передати атмосферу процесів індустріалізації та їх роль як невід'ємної частини людського існування.

Музику до кінофільму створили Б. Лятошинський та Ю. Мейтус. Її драматургію формує протистояння двох образних сфер: табір будівників Дніпрогесу та їх противників. До першої групи належить лірична камерна

музика (пісні, інструментальні мелодії), використання жіночого та чоловічого хору. Особливої уваги заслуговують урочисті симфонічні епізоди, які яскраво ілюструють панорамні кадри, відзняті видатним оператором Д. Демуцьким. Інша група — салонна музика іронічного характеру, що характеризує негативні персонажі фільму. Вже у першому звуковому епізоді композитори звернулися до музичного цитування, використавши мелодію народної пісні «Розпрягайте, хлопці, коней». Драматургічне значення музичного супроводу фільму «Іван» яскраво характеризують слова Сергія Тримбача: «Музика у Довженковій стрічці часто прагне вийти далеко за “філармонійні” межі, виразити сутність трудових процесів, праці нової, непокріпаченої людини <...> Разом із тим синхронно записані шуми організуються у певний мелодичний візерунок, “симфонію” нового життя, в якому “труд переростає у красу”» [124, с. 58].

Творчість Бориса Лятошинського відіграла визначальну роль в історії української кіномузики. За десятки років роботи у кіно Б. Лятошинський працював з найвидатнішими українськими режисерами — О. Довженком, І. Савченком, І. Кавалерідзе та ін. Зважаючи на те, що композитор був яскравим представником українського драматичного симфонізму XX століття, основні риси його академічної манери знайшли своє відображення і у кіномузиці. Зокрема, Ольга Литвинова говорить про те, що Б. Лятошинський був одним з провідних композиторів, які працювали у героїчних та історичних жанрах, оскільки саме там відповідно до їх стилістики використовувалися масштабні симфонічні епізоди, що створювали глибоку емоційність та підкреслювали драматизм подій, які розгорталися на екрані [75, с. 18]. Стиль Б. Лятошинського відрізняє масштабність задуму, конфліктне протистояння образів-ідей, насичена драматургія, тяжіння до історичної сюжетики, використання академічних прийомів розвитку музичного матеріалу. Разом з тим, для авторської манери композитора характерні лаконізм, чіткість, простота у створенні музичних образів, що робить його

музику доступною широкому колу аудиторії [90, с. 703]. Нерідко в якості тематичної основи своєї музики Б. Лятошинський використовує народні пісні («Тарас Шевченко», режисер І. Савченко; «Григорій Сковорода», режисер І. Кавалерідзе). Завдяки творчості Бориса Лятошинського в українській кіномузиці утворилася ціла школа композиторів, які продовжили розвивати його методи та прийоми роботи з музичним матеріалом у наступні десятиліття розвитку кіно. Зокрема, це стосується історичних жанрів, в яких найяскравіше проявила себе симфонічна драматургія. Так, у творчості послідовників композитора — К. Данькевича, В. Гомоляки, Ю. Щуровського та Є. Станковича — яскраво презентовано конфліктний тип драматургії з використанням контрастних образів та лейтмотивних принципів [90, с. 704].

До кінця 50-х років XX століття широкою популярністю відзначалися такі жанри українського ігрового кіно:

- героїчні фільми, сюжети яких будувалися на масштабних драматичних колізіях; в основі музичної драматургії більшості ігрових фільмів героїчної тематики лежало протиставлення двох образних груп — персонажів мирного життя та ворожих образів, відтак, музичний супровід вирізнявся контрастними жанровими епізодами;
- історичні фільми; вони відзначалися масштабністю режисерського задуму, помпезністю, схематичністю розмовних реплік, які часто складалися з літературних цитат, що в свою чергу, послаблювало емоційну складову; таким чином, музика в історичних фільмах мала своїм характером та виразністю доповнювати внутрішній емоційний зміст (кінофільми з музикою К. Данькевича, А. Штогаренка, Ю. Мейтуса та інші);
- ліричні картини; пригодницькі стрічки, фільми-вистави та екранізації літературних творів; пісні та музика до цих фільмів здобувають глядацьке визнання; композитори створюють інструментальні сюїти, виходять нові аранжування на основі музики з фільмів, співаки та

творчі колективи використовують кіномузику як матеріал для свого репертуару (кінофільми з музикою О. Сандлера, В. Гомоляки, Ю. Щуровського, Ігоря Шамо, Георгія та Платона Майбороди)²¹.

Загалом, перша половина XX століття в українському кіно — це період активного відбору та розвитку музично-мовних засобів та прийомів, які стали базою для формування специфічного стилю української кінокомпозиторської школи. Зважаючи на те, що за короткий період український кінематограф досяг значного успіху у розвитку жанрів ігрового та документального кіно, музика як одна з його функціональних складових стала лабораторією творчих пошуків визначних режисерів та композиторів того періоду. Стилїстика німого кіно, яка завершувала своє існування на початку 30-х років, визначила роль побутових музичних жанрів як наочного засобу ілюстрації окремих соціальних груп. Досягненням перших звукових документальних фільмів стала нова трактовка ролі акустичних (документальних) звуків та шумів. Завдяки фільмам Дзиги Вертова та інших молодих документалістів реальний звук стає не тільки об'єктивним інструментом ілюстрації, а й частиною музично-звукової кінодраматургії.

У 50-х — на початку 60-х років продовжується розвиток музики в художніх (ігрових) фільмах, активізується панорамно-зображальна роль музики у пейзажних епізодах. Виявляючи тенденції композиторської творчості, слід розглянути два основних вектори. Функціональним елементом музичного супроводу стає пісня. Її асоціативна функція широко використовується режисерами як фактор зовнішнього емоційного впливу на глядача. У фільмах історичної тематики композитори та режисери звертаються до народно-історичних пісень, які є втіленням певної епохи, характеристикою окремого героя чи певного часу-дії. Саме пісня найчастіше стає об'єктом лейтмотивного розвитку.

²¹ Повний перелік кінофільмів з музикою композиторів подано у каталозі «Музика в кінематографі України» [75].

Для музичного супроводу історичних та драматичних фільмів характерним стало використання гостроконфліктної драматургії симфонічного типу, формування лейтмотивної системи, яскравий тематизм з опорою на автентичний народний матеріал або фольклорні пісенні інтонації. Масштабність режисерського задуму впливає на специфіку музичної оркестровки, що у згаданих вище кіножанрах відповідає стилю крупних форм академічного інструменталізму.

Інший вектор розвитку репрезентує музику ліричних жанрів, мелодрам, музичних комедій та вистав-концертів. У цих фільмах сформувався новий підхід композиторської творчості, повністю підпорядкований вокально-пісенному началу. Найбільш розповсюдженою закінченою музичною формою у кіно стає пісня.

Справжній прорив музичних засобів спостерігається у фільмах поетичного напрямку.

Художня структура поетичних фільмів — унікальна, оскільки кожний її елемент при повній органічній взаємодії, може розвиватися індивідуально. Особливе місце в цій структурі посідає музична складова. За словами Г. Фількевич, «ліро-епічна манера, властива цьому напрямку, багато в чому йшла від музики, від української пісні з її широчінню та наспівністю, з її поетичним ароматом» [90, с. 705]. Оповідальний стиль та опоетизоване сприйняття дійсності, характерні для українського фольклору, впливають на формування зображальної сфери та стають провідними принципами організації цілого. У поетичних фільмах не тільки музика, а і вся звукова картина відіграють важливу роль. Ці два елементи є нероздільно пов'язаними між собою: «музична тема й звукова атмосфера допомагає цілісності сцени, з'єднує часо-простір кадрів, формує його настій і колорит, неповторну ауру» [20, с. 84].

Першим українським поетичним фільмом стала стрічка Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» за повістю Миколи Коцюбинського, яка вийшла у 1964 році. Цей фільм став «поемою про красу людського

кохання, що гине, зіткнувшись із жахливими соціальними умовами тогочасної дійсності, як гинуть і самі герої» [90, с. 705]. Складну драматургічну структуру фільму доповнюють образи гуцульської землі, що передаються в елементах гуцульського побуту, відтворенні різноманітних автентичних обрядів та музичних традицій.

Музику до картини створив Мирослав Скорик. Доречно буде зазначити, що у фільмі взаємодіють дві звукові сфери — це *оригінально-фільмова музика* (термін О. Бут) композитора та цілий пласт автентичного фольклорного матеріалу, побутової музики, різноманітних акустичних звучань та шумових ефектів, які організуються в загальну звукову картину фільму. Симфонічною музикою представлена лінія взаємовідносин головних героїв — Івана та Марічки. Музичні епізоди, що супроводжують їх, інтонаційно, темброво та жанрово пов'язані з іншим музичним матеріалом стрічки: ритмічна формула коломийки лягла в основу епізоду «Дитинство Івана та Марічки»; тремтливу тему кохання подекуди наповнюють жалісливі інтонації сумних співанок; трагічні епізоди стосунків Івана та Марічки («Гроза та смерть Марічки», «Плач матері Марічки», «Страждання Івана», «Поява примари Марічки» та ін.) супроводжує похмура «поминальна» тема, в якій композитор доповнює звучання трембіти оркестровими інструментами.

Оригінальною та глибокою стрічка С. Параджанова стала саме завдяки органічному вплетенню широкого спектру народних музично-звукових елементів в образну структуру фільму. За словами О. Бут: «Використання у фільмі ритуальних інструментів (колісна ліра, флюяра, дрімба, трембіта), обрядів без описового тексту й звучань (стук сокири, церковні дзвони, співанки) як синтезованих складових образної структури (зміна змістового наповнення звучання в процесі дії: однакові дзвони до свята і похорону, стукання як робота-забивання труни, лейтсистема тембрів і звучань, тонально-емоційна підтримка дії, принцип

ілюстративності в побудові сфери “спустошення” тощо) створює *внутрішню змістовну глибину фільму*» [20, с. 97].

Кінострічка «Тіні забутих предків» стала першим фільмом, який запропонував принципово новий підхід до організації звукового простору. Актуальним стає поняття *звукової партитури фільму*, де оригінальна музика композитора є лише складовою частиною; драматургічно активними елементами стають побутова музика, що насичує атмосферу візуальних сцен, звукові та шумові ефекти та навіть мова. Образно-інтонаційним джерелом музики фільму став фольклор у широкому розмаїтті народних вокальних жанрів, прадавніх легенд та традицій. Саме крізь його призму автори розкривають головну ідею фільму: залежність людського існування від вищих законів Природи, циклічність життєвих подій (дитинство — кохання — смерть) та ін.

Феномен «Тіней» не відбувся би без спільної праці багатьох учасників знімальної групи, зокрема актора Івана Миколайчука, оператора Ю. Ілленка, художника Г. Якутовича та інших. В майбутньому їхня творчість стала значним внеском у розвиток напрямку поетичного кіно. Іван Миколайчук продовжив свою діяльність як сценарист та режисер, створивши фільми у співавторстві з такими режисерами як Юрій Ілленко («Білий птах з чорною ознакою»), Борис Івченко («Пропала грамота») та інші. І. Миколайчук був яскравим пропагандистом народної пісні, яку зробив головним джерелом музичного оформлення своїх фільмів. Показовим у цьому контексті став кінофільм Ю. Ілленка «Білий птах з чорною ознакою», де, за авторським задумом, звуковий простір фільму мав передавати «поліфонічний діалог пластів у нерозривній єдності асоціативних зв'язків суспільного кола певного простору та часу» [20, с. 117]. Для музичного оформлення фільму було використано велику кількість фольклорних творів, частина з яких стала музичними характеристиками головних героїв (пісня «Причесався си, прилизався си, в білі штани вбрався си...» стала музичною темою Петра). І. Миколайчук

приділяв неабияку увагу звучанню пісень у кадрі, віддаючи перевагу лише автентичному виконанню. Зокрема, у фільмі «Білий птах з чорною ознакою» пісні виконують музиканти-аматори з Чернівецького краю.

Оригінальним є звукове рішення картини «Пропала грамота» (режисер Б. Івченко). Практично весь музичний матеріал фільму також складався з народних пісень²², які майстерно впліталися в драматургічну канву, розширюючи роль музичного компонента — від елемента, який об'єднує кадри, впливає на ритмічну організацію епізодів, до лейтхарактеристики образів та частини музичної лейтсистеми.

Кульмінацією творчості Івана Миколайчука став фільм «Вавилон—ХХ», де він виступив у ролі головного режисера, сценариста, виконавця однієї з головних ролей та укладача музичного матеріалу. Дослідниця творчості актора Катерина Ямборська дає фільму І. Миколайчука таку характеристику: «Жанр фільму (поетична притча) сягав джерел фольклорних сказань, традицій романтико-поетичної народної бувальщини, яка поєднувала в собі психологічну реалістичність характерів і вільну умовність форм. В основі композиційної організації матеріалу режисером було покладено принцип поетично-музичної побудови, спорідненої із симфонічним твором: використано прийом органічного поєднання ностальгійної, комедійної та лірико-драматичної частин кінострічки» [157, с. 197]. Традиційно весь музичний матеріал стрічки складається з народних мелодій, частину з яких виконав гурт українських троїстих музик.

Звернення до народної пісні стало характерною ознакою творчого почерку Івана Миколайчука. У його фільмах фольклор оживає, стає активним учасником дії, він не тільки розкриває внутрішній світ героїв, а й стає головним виразником авторського світосприйняття.

²²Винятком стала сцена у заповітному лісі, для якої Іван Миколайчук створив колискову.

Справжнім мистецьким феноменом стали поетичні фільми Юрія Ілленка — «Криниця для спраглих» та «Вечір на Івана Купала». Музику до обох створив Леонід Грабовський²³.

В академічному мистецтві Леонід Грабовський відомий як яскравий представник «київського авангарду» — мистецтва, яке на початку 60-х років вважалося елітарним, «не зрозумілим», доступним лише обмеженому колу митців. Однак, за словами самого композитора, важливим фактором, що змінив ставлення до нової естетики звучання у широких мистецьких колах стала поява фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків» [72].

У фільмах Ю. Ілленка Л. Грабовський презентує неординарну індивідуальну трактовку музичної складової, використовуючи новітні для того часу прийоми письма. Фольклорний матеріал у нього також зазнає суттєвих змін — композитор шукає інших шляхів його подачі²⁴. У фільмі «Вечір на Івана Купала» Л. Грабовський використовує окремі елементи та мотиви народних пісень, створюючи яскраві ремінісценції.

За словами О. Литвиної, «композитори покоління “шістдесятників” ставилися до музичної партитури фільму як до динамічної, гнучкої, багатовимірної, вельми розвинутої системи взаємодіючих яскравих звукових образів» [75, с. 22]. Ще одним композитором, який яскраво заявив про себе у фільмах поетичної хвилі, став Володимир Губа.

В. Губа є автором музики переважної більшості фільмів класика українського поетичного кіно режисера Леоніда Осики²⁵. Кожен з цих фільмів відрізняє унікальність та неповторність музичного рішення,

²³Крім художніх фільмів, до кінематографічної творчості Леоніда Грабовського належить ряд науково-популярних, документальних та анімаційних фільмів. Повний перелік фільмів з музикою Л. Грабовського подано у каталозі «Музика в кінематографі України» [75, с. 123].

²⁴Образну специфіку кіномузики Л. Грабовського досліджено у статті В. Давиденка: Давиденко В. Образи «закарбованого часу» в кіномузиці Л. Грабовського // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 25 : Час. Простір. Музика. Київ, 2003. С. 49–161.

²⁵ Повний перелік кінофільмів з музикою В. Губи можна знайти в каталозі «Музика в кінематографі України» [75, с.128-132].

драматургічна багатоплановість, тісний зв'язок з розгортанням екранної дії.

«Камінний хрест» став своєрідною художньою кульмінацією поетичної хвилі. Фільм знятий за новелами Василя Стефаника «Камінний хрест» та «Злодій». Крім того, авторами стрічки було використано цілий ряд творів художньої спадщини письменника, аби передати ту граничну достовірність, глибину задуму, прямоту і трагізм, притаманні його стилю. «Камінний хрест» — це історія, яка розкриває зв'язок людини зі своєю землею. Що змушує людину залишити рідну землю та як вона переживає відрив від рідних коренів? За словами Л. Брюховецької, «у фільмі зображена не тільки драма емігрантів, а драма українська, в якій кривавими літерами вписано сторінки нищення селянства у ХХ столітті — розкуркулення, колективізація, голод» [16, с. 45].

Фільм складається з окремих сцен-історій, які поєднуються загальною фабулою, «мотивом виборсування, вивільнення особистості з нормативістики патріархального суспільства, яке жорстко контролювало кожну окремо взятую людину» [125, с. 235]. Одна з них оповідає про те, як головний герой Іван Дідух спіймав у себе в домі злодія. За страшною традицією доля злодія — смерть, і саме Дідух повинен звершити справедливість. Надвечір серед селян збирається рада, яка вирішуватиме як саме слід вбити злодія в залежності від його походження та роду діяльності. Іншою новелою є трагедія сім'ї Дідуха, яка через неврожай вимушена покинути свою землю та шукати іншого щастя. В кінці фільму перед від'їздом Дідух підіймається на високу гору і встановлює там Хрест, а жителі села відспівують його як покійника.

Музика «Камінного хреста» стала своєрідним авторським коментарем, який на звуковому рівні розкриває зміст фільму. Тут використано складний різноплановий стиль музичного письма, що поєднує академічні та кінематографічні прийоми. Головна музична ідея концентрується навколо двох тем. Їх драматургічний розвиток та зв'язок з

фабулою фільму дозволяє виділити принцип монотематизму як основний формотворчий фактор.

Перша тема — тема Хреста — уособлює образ головного героя Івана Дідуха. Відсторонений характер теми Хреста формують скупі засоби виразності — нейтральна мелодія, що звучить у фортепіано в середньому регістрі. Вперше ця тема з'являється в епізоді, коли Іван Дідух оре поле. Її звучання в поєднанні з панорамною операторською зйомкою створюють ефект споглядання. У звукову тканину вплітається шум вітру, голоси птахів та сумні роздуми самого Дідуха — старий розмірковує про те, що він більше не в змозі власноруч рухати плуг, в пошуках кращої долі його сім'я має покинути рідну землю. Поєднання всіх музично-шумових елементів, за словами О. Бут, «створює емоційно-сміслову сприйняття музичного компонента звукової образності як “аскетичного погляду збоку”» [20, с. 100]. Початок епізоду є лише експозицією теми Хреста. Після сольного проведення у фортепіано тема переходить до оркестрового викладу, розширюючи своє значення до авторського коментаря.

Важливою для драматургії фільму є тема «ударів долі». Її поява у «нічній» сцені передуює епізоду, коли Дідух спіймав злодія. Вся сцена пронизана атмосферою тривоги, страху та гніву. Тема «ударів долі» доповнює її. Для досягнення потрібного настрою композитор використовує нетрадиційні музичні прийоми — тема складається з ударів по відкритих струнах рояля. Емоційним є фінал першого епізоду. Після проведення теми «ударів долі» з'являється тема Хреста (спочатку у дерев'яних-духових, а потім і у всього оркестру). Поступово в оркестровому звучанні відокремлюється органний тембр, витісняючи всі інші інструменти. Кульмінацією є проведення теми Хреста у органа в ритмічному збільшенні на фоні теми «ударів-уламків долі».

Музику до фільму відрізняє ряд прийомів, вироблених кінематографічною естетикою. Значна частина з них, за словами самого композитора, виникла вже у процесі запису музики. Особливого значення

набувають темброві звучання. В одному з інтерв'ю Володимир Губа згадує: «Уже на останньому етапі перезапису в мене з'явилася ще одна важлива пропозиція. По відчуттю не вистачало містичного звуку низької коливаючої струни, яка може викликати асоціації нот бандури, цимбал чи рояля, тобто узагальнений містичний звукотембр. Він виявився напрочуд важливим і необхідним для підсилення сприйняття як першої частини фільму, так і останньої в епізоді, під умовною назвою “Прощання з рідною землею”. Коли герої фільму, прості селяни, хрестяться і відчують коливання полум'я рідних свічок. Це приклад, коли режисер ризикнув заради поліпшення, відразу зреагував і довірився цій пропозиції» [91]. У фінальній сцені відспівування Дідуха звучить церковний спів. За задумом композитора співці мали бути похилого віку. Таким чином, цей спів набуває ще більш щемливого та чуттєвого характеру.

Ще однією композиторською знахідкою є епізод проходу сліпих музикантів, для якого В. Губа використав короткий мотив, складений зі звучання старих розстроєних цимбал, які він випадково знайшов на горищі покинутої хати.

У підсумку відзначимо, що музика до фільму «Камінний хрест» вражає своєю самобутністю. Вона передає всю глибину пластичних образів, розкриває масштаб особистої трагедії головного героя, його переживання та роздуми.

Інший ракурс композиторського мислення презентує історична художня стрічка, створена творчим тандемом Осики – Губи, «Гетьманські клейноди»²⁶. Події фільму розгортаються у далекому 1659 році. Син Богдана Хмельницького Юрій після смерті батька усунув від влади гетьмана Івана Виговського. Його сестра Олена та віддані їй соратники Хмельницького намагаються врятувати символи українського гетьманства — гетьманські клейноди — та повернути їх на могилу видатного гетьмана.

²⁶ Фільм знятий у 1993 році на кіностудії ім. О. Довженка, сценарій — С. Дяченка, Л. Осики, за мотивами повісті Б. Лепкого «Крутіж».

Музичний простір фільму формує опора на лейтмотивну систему. Саме завдяки використанню лейтмотивів глядач має змогу не тільки сприйняти всю глибину образів-характеристик головних героїв (Олени, Валька, Заграви тощо), а й осягнути значення загальнонаціональних почуттів звитяги та хоробрості, а також усвідомити значення головних символів влади — гетьманських клейнодів.

Розпочинає фільм вступ першої лейттеми — на екрані з'являється образ княгині Олени. Жінка крокує до вершини гори, своїм поглядом осягаючи розкішну красу рідної землі. У тому погляді прихований глибокий драматизм та енергія, які передаються музичними засобами. На фоні густого тембрового звучання симфонічного оркестру виділяється хорова лінія, що відзначається широтою звучання, висхідною направленістю, пунктирним ритмом та особливою внутрішньою динамікою. Починаючи від басів, вона поступово розширюється, охоплюючи всі хорові регістри. Таким прийомом композитор створює величний та суворий образ гетьманських клейнодів. Хорову тему продовжує соло труби у поєднанні з церковним дзвоном. Їх звучання додає особливої емоційності та переживань. На думку Мар'яни Рудакевич, «детальне осмислення першопочаткового звучання лейттеми є важливою передумовою вдалої його роботи впродовж кінострічки» [106, с. 275]. На прикладі лейттеми гетьманських клейнодів можемо констатувати, що саме музична характеристика є основним інструментом розкриття образу. Завдяки вдалому поєднанню хорових та інструментальних тембрів, виразній мелодичній лінії, яка подається у динаміці та мотивно розвивається, а також окремим зоровим акцентам (присутності у кадрі жіночого образу та широкої панорамної зйомки) перед глядачем постає величний образ клейнодів, священний символ усього народу, який передає не тільки загальнонаціональні біль та страждання, але й відвагу та силу, турботу, любов та підтримку. Героїчні теми доповнює лейтмотив звитяги.

Він народжується з тремоло струнних та ударів литавр та трикутника. До них приєднуються короткі закличні інтонації валторн.

Ліричний блок тем відкриває епізод появи княгині Олени на подвір'ї кнайпи. Її образ багатоплановий. З одного боку, спокійна та мовчазна, але, водночас, смілива та відважна, княгиня має виконати свій обов'язок та зберегти священні символи влади, незважаючи на небезпеку своєї подорожі. Для експозиції образу композитор обрав тему, мелодична виразність якої спирається на протяжні ліричні інтонації українського мелосу. Особливої вишуканості та жіночності темі надає тембр віолончелі, який переходить у терцієвий дует кларнета та гобоя. Друге проведення цієї теми звучить одразу після поєдинку у кнайпі на словах козака Валька «Пані Олено, це ви?». У цей час на екрані крупним планом вперше з'являється прекрасне обличчя княгині. Таким чином, ця тема стає її головною музичною характеристикою. У наступному епізоді під час розмови Валька та Олени також проходить її тема. У цьому епізоді вона дещо втрачає своє функціональне значення, оскільки головне смислове навантаження переходить на розповідь Олени про страшні вчинки її брата.

В музичній палітрі фільму важливу роль відіграє тембровий аспект. Оскільки звучання окремих інструментів напряду пов'язане з головними персонажами та символами, композитор вдало використовує їх звучання в багатьох епізодах. Зокрема, тембр віолончелі звучить не тільки у лейттемі Олени, а й у більшості епізодів ліричного характеру. Соло труби, яке на початку фільму характеризує образ гетьманських клейнодів, загалом асоціюється у глядача з героїчними епізодами. Хаотичні звучання та тремоло струнних у поєднання з духовими та ударними інструментами композитор використовує для змалювання атмосфери нагнітання драматичних епізодів.

Чимало інших фільмів отримали широке визнання не в останню чергу завдяки музиці Володимира Губи. Особливої уваги заслуговує фільм Л. Осики «Захар Беркут», відзнятий у 1971 році. Основні музичні теми

фільму представляють собою композиторську інтерпретацію народного фольклору у поєднанні з органічним тембром. Головним музичним досягненням стає використання стереофонічного багатоканального запису, яке було пов'язане з залученням великої кількості виконавців.

В кінці 60-х років до написання кіномузики долучився ще один видатний композитор сучасності — Валентин Сильвестров. Однією з перших кіноробіт стала стрічка Сергія Параджанова «Київські фрески»²⁷ (1968). Того ж року В. Сильвестров написав музику до кінофільмів «Білі хмари» (режисер Р. Сергієнко) та «Карантин» (режисер С. Цибульник). Незважаючи на те, що цей жанр не став провідним у творчості композитора, у ньому відобразилися характерні стилістичні ознаки композиторського почерку: тяжіння до глибокого осмислення початкового задуму, висвітлення філософської сторони художнього змісту, «коментаторський» стиль викладу з акцентом на психологічному підтексті. Зважаючи на те, що В. Сильвестров був яскравим представником «композиторів-шестидесятників», для його кіномузики характерна «авангардна» манера композиції, звертання до різноманітних композиторських технік, поєднання нестандартних виконавських складів. Це дозволило йому вдало працювати не тільки в ігровому кіно, а й у документальному жанрі та в анімації. В. Сильвестров²⁸ створив музику до близько двадцяти ігрових фільмів, серед яких: «Єралашний рейс» (режисер О. Фіалко, 1977), «Грачі» (режисер К. Єршов, 1982), «Ім'я твоє» (1989), «Чеховські мотиви» (2002), «Настроювач» (2004) (всі — режисер К. Муратова).

У більшості ліричних фільмів, драм, мелодрам, музичних фільмів, кіноповістей важливим елементом була пісня. У фільмі пісня виконувала найрізноманітніші функції. Г. Фількевич, зокрема, виділяє пісню як

²⁷ Після закінчення зйомок «Київських фресок» у 1966 році дирекція кіностудії ім. О. Довженка закрила фільм. У 1988 році короткометражна стрічка С. Параджанова була озвучена музикою композитора Володимира Селіванова.

²⁸ Перелік кіноробіт В. Сильвестрова наведено у каталозі «Музика в кінематографі України» [75, с. 270-272].

центральный элемент музыкальной драматургии, как главный лейтмотив. Такими, на думку дослідниці, є фільми з музикою композиторів Г. Майбороди, П. Майбороди, І. Шамо, О. Білаша та ін. [90, с. 712]. Характеризуючи одну з найвідоміших пісень П. Майбороди з кінофільму «Літа молодії» (режисер О. Мішурін), Г. Фількевич зазначає: «вона стала головною музичною темою-образом кінокартини; їй підпорядкований динамічний та емоційний розвиток сюжету, темпоритм зорового ряду, що побудований у відповідності до ритму музичного...» [90, с. 712].

Поступово жанрово-стильові характеристики пісенного матеріалу почали розширюватися за рахунок виражальних засобів естрадної та авторської пісні. Широковідомими стають фільми з музикою І. Поклада, В. Бистрякова, О. Злотника, Ю. Рибчинського, Р. Рождественського, В. Сосюри та інші.

У вітчизняному кінематографі другої половини 70-х років встановлюються нові художні тенденції. Цей період відзначений загальною переорієнтацією кіномистецтва, яке відтепер жорсткіше націлювалося на потреби масової аудиторії.

З виходом телесеріалу «Народжена революцією» розпочався композиторський шлях Євгена Станковича у кіно. На відміну від академічної музики, кіномузиката видатного симфоніста другої половини ХХ століття практично залишається поза увагою науковців. Між тим, Є. Станковичем була створена музика до більш ніж 100 кінофільмів різних жанрів²⁹. Про свою роботу в кіно композитор згадує: «здебільшого я працював з людьми, які добре ставилися до моєї роботи. Це вже згаданий Володимир Шевченко, Григорій Кохан, Юрій Ткаченко, Юрій Ілленко і багато інших талановитих режисерів, з якими в мене склалися дуже гарні стосунки. Я вдячний цим людям, тому що ніколи не мав з ними конфліктів...» [52].

²⁹ Повний перелік кінофільмів з музикою Є. Станковича подано у каталозі «Музика в кінематографі України» [75, С. 279-281].

З режисером Юрієм Ілленком Є. Станковича поєднує не тільки співпраця у кіно. Як відомо, Ю. Ілленко став автором лібрето двох балетів Станковича — «Ольга» та «Прометей» (Агонія)). У 1980 році була завершена робота над їхнім спільним фільмом «Лісова пісня. Мавка». Згодом творчий тандем створює відомий шедевр «Легенда про княгиню Ольгу» — один з яскравих зразків українського історичного кіно початку 80-х років.

У фільмі перед глядачем постає славетний князь Володимир, онук княгині Ольги. Протягом свого життя він намагається дізнатися всю правду про бабусю. Кожна з історій, які йому розповідають спочатку батьки, князь Святослав, наставник Арефа, а зрештою і сама Ольга, яка видінням являється перед ним на смертному ложі, розкриває певну сторону її образу: так виникає любовна лінія Ольги та Руса; Ольга постає жорсткою правителькою, що карає ворогів за смерть свого чоловіка князя Ігоря; зворушливою та щирою є материнська любов і турбота княгині до свого сина Святослава. Всі ці історії розкривають головну тему фільму — тему «подолання особистої драми в ім'я державної ідеї» [50, с. 117].

У звуковому просторі фільму рельєфно виділяється тема, що уособлює образ головної героїні. Вона проходить складний шлях розвитку, періодично оновлюються, змінюючи відповідно до подій у фільмі свій характер та образний лад. В результаті чого формується розгорнута канва із симфонічною фактурою, побудованою за монотематичним принципом. Основою цієї канви стає чотирьохтактна мелодія архаїчного складу з опорою на малу сексту. Умовно цю тему можна вважати темою Кохання, оскільки вона вперше звучить в епізодах, де Ольга — молода дівчина, яка зустрічає своє перше кохання. Тему Ольги відрізняє медитативний характер звучання, розвиток мелодії нагадує кружляння звуків, як і вся сцена, що представляє собою гру-діалог Ольги та Руса.

Тема Ольги стає основою сцени весілля. У самому розпалі святкування з'являється Рус и починається бій з ведмедем. В нагороду за перемогу Рус просить танець з молододою. Лірично та наспівно на фоні крупних планів

акторів звучить їх тема кохання. Однак, вже за мить музику змінюють різкі ритмізовані пасажі (звучання передає тривогу та неспокій), активізується ритмічна пульсація, в оркестрі встановлюється остинатна фактура. На очах в Ольги її чоловік наказує вбити Руса. Раптові удари ксилофона імітують стук помираючого серця. В момент смерті звучить пронизливий крик «Гірко!». Цей епізод стає важливим кульмінаційним моментом в історії про Ольгу: через смерть та насилля вона стала княгинею і цим буде відзначене все її подальше правління.

В наступному епізоді про життя Ольги перед глядачем постає зовсім новий образ — жорстока княгиня, яка прагне помсти за смерть свого чоловіка. У сцені зустрічі князя древлян Мала та Ольги в музичному ряду знову проводиться її тема, однак тепер вона звучить контрапунктом на фоні величної «теми помсти». Тема Ольги змінена до невпізнаваності. Завдяки гострому скандуючому штриху в ній неможливо впізнати колишньої ліричної зворушливості. Образ Ольги трансформується, стає гордим, жорстоким та зарозумілим.

Кульмінаційний епізод фільму — сцена з князем Володимиром на смертному ложі, де до нього ніби приходить осяяння і він отримує відповідь на своє запитання: «Ким була Ольга?». Це своєрідна моносцена без тексту, в якій музика створює зміст. Звучить пісня «Лету осень приснилась...». Її функція подібна до реквієму. Незважаючи на те, що мелодія пісні концентрує у собі весь музичний тематизм образу Ольги, в ній вже не відчувається колишніх асоціацій. Тема реквієму звучить епічно, піднесено та відсторонено.

Такою за задумом композитора є музична драматургія образу Ольги. Початкова лірична мелодія, яка уособлює молоду дівчину, передає ніжність та красу весни, почуття кохання, змінюється завдяки поєднанням різних контрапунктичних тем по горизонталі та вертикалі. З розвитком дії з музичної характеристики Ольги ніби виключається лірична сторона. В результаті, в кульмінаційній сцені перед глядачем постає оновлений образ,

музична тема, яка немов підноситься над усіма попередніми проведеннями, символізуючи собою образ мудрої та сильної жінки.

У фільмі є чимало сцен, де яскраво проявився професійний почерк симфоніста. Значну частину з них складають фонові епізоди, сцени масових гулянь, обрядів, а також масштабні драматичні епізоди. Серед основних оркестрових прийомів виділимо декілька найбільш характерних: поступове накопичення оркестрової фактури, часте використання поліритмії, акцент на тембральних поєднаннях та ін.

На прикладі музики до фільму «Легенда про княгиню Ольгу» можемо підсумувати, що кіномузик Є. Станковича вражає невичерпністю унікального образотворення. В ній втілюється самобутній національний стиль, розкрилися багатства народного тематизму та жанровості. Водночас, почерк майстра відрізняє складність та масштабність симфонічного мислення, що безумовно продовжує традиції його видатного вчителя — Бориса Лятошинського.

Десятиліття 70 – 80-х років ХХ століття — це надзвичайно насичений подіями період. В кінематографі, як і в інших сферах мистецтва, відбувається переосмислення багатьох процесів, зміна естетичних констант, розширення жанрових та стилістичних рамок. Всі ці зміни відбилися на музичній стороні. Професія кінокомпозитора стає самостійною, вона відкриває широке поле для експериментів у використанні та поєднанні різноманітних технік та прийомів. Одним з найвідоміших та найуспішніших композиторів останньої третини ХХ століття був Вадим Храпачов.

Більше сорока років композитор створював свій власний стиль, працюючи в різних жанрах кіно та анімації³⁰. Стійкий тандем склався у В. Храпачова з режисером Романом Балаяном. Художників поєднала глибинна спрямованість задуму, акцентування внутрішнього прихованого підтексту художнього цілого.

³⁰ Повний перелік кінофільмів з музикою В. Храпачова подано у каталозі «Музика в кінематографі України» [75, С. 307–310].

Їх перший спільний фільм — «Польоти уві сні та наяву» — одразу ж отримав широку популярність і вже багато років вважається знаковим серед фільмів жанру міської прози. Глибоко психологічний сюжет оповідає глядачу історію складних емоційних поневірянь головного героя Сергія Макарова. Розчарування та невдоволення власним життям спонукають його до нелогічних, та інколи жорстоких, вчинків. Суперечливість натури головного героя найяскравіше відображено у музичному ряді, структуру якого пронизує взаємодія двох контрастних тем — повільної мінорної теми філософського характеру (звучання синтезатора) та імпульсивного танго. Навіть у фінальному епізоді протистояння головних тем не завершується, символізуючи «мінливість внутрішнього світу Сергія, його неспроможність змінити себе на краще» [132, с. 85].

На противагу «Польотам...» в художньому фільмі «Поцілунок» композитор уміло створює стилізації на різноманітні жанрові моделі романтичної епохи. Його теми-ілюстрації (полонез, полька, мазурка) пронизують яскраві шопенівські інтонації. «В “Поцілунку” композитор демонструє філігранну роботу з музичними інтонаціями. Головною темою фільму стає вальс, мелодія якого виростає з короткої секундової інтонації. Ця мікротема індивідуалізується протягом фільму, перетворюючись у лейтмотив поцілунку. Інтонаційна схожість музичного матеріалу забезпечує цілісність розвитку сюжету. І сам вальс стає символом, що характеризує епоху музично. За цим жанром композитор закріплює провідний тембр фортепіано, який у подальших фільмах В. Храпачова виконуватиме функцію лейттембру» [132, с. 85].

В останні два десятиліття ХХ століття список українських кінокомпозиторів поповнюють нові імена: Олег Ківа, Володимир Гронський, Ігор Стецюк. Їх творчість, так само як і музика Вадима Храпачова, — це справжній феномен української кіномузики. Композиторів відрізняє оригінальний, впізнаваний почерк, особливий нестандартний підхід до

створення музики кожного фільму та цілий комплекс новаторських прийомів та пошуків.

Олег Ківа прагне надати музиці у кіно не тільки допоміжний характер, але і наділити її здатністю робити великі узагальнення, розвивати свою «паралельну» лінію (що безперечно видає в ньому яскравого композитора-академіста). «Стихія спонтанної інтонаційної виразності та емоційність висловлювання» (за висловом О. Литвинової) сформували особливий тип мелодики, що стала характерною рисою творчого почерку майстра. Інтонаційні витоки його тем глибинні і багатовекторні. У них спостерігається тісний зв'язок з жанрами фольклору, відчутні традиції зарубіжних романтиків, а також впливи джазової та естрадної традицій.

Оригінальний авторський підхід виділяє кіномузику Володимира Гронського. Динамічність та різноплановість стилю композитора найяскравіше проявилася у творчій співпраці з режисерами О. Біймою та М. Ілленком. У їх фільмах музика В. Гронського виділяється, завдяки своїй національній основі, мелодійністю та виразністю. Водночас вона створена в контексті сучасних новітніх технологій, що в окремих випадках дозволяє говорити про її експериментальний характер.

Понад тридцять років одним з найуспішніших композиторів не тільки українського, а й зарубіжного кіновиробництва є Ігор Стецюк. Від початку роботи над першими кінострічками («Зона ризику», 1983, телефільм, 3 серії. режисер А. Жилинський; «Бравий солдат Гашек», 1983, режисер С. Бойко; «Помста», 1984, режисер Є. Солнцев) він створив музику до більш ніж тридцяти художньо-ігрових та близько десяти документальних та анімаційних фільмів. Серед режисерів, з якими співпрацює композитор, є такі видатні імена як М. Беліков («Розпад», 1990), Б. Небісрідзе («Фуфель», 1990; «Фатальні діаманти», 1992), А. Іванов («Охоронець», 1991; «Гра всерйоз», 1992), а також молоде покоління режисерів – С. Ільїнська («Грішниця в масці», 1993), А. Андрійченко («Шамара», 1994), А. Дем'яненко («Дві Юлії», 1998) та інші. Оригінальний стиль композитора

поєднує у собі традиції симфонічної, джазової та естрадної музики. Чимало дослідників відзначають ліричну сторону його композицій, у якій простота викладу поєднуються з різномаяттям тембрових звучань різних стилів. Вагомою частиною творчого доробку Ігоря Стецюка є електронна музика, завдяки якій композитор підняв українську кіномузику на новий рівень.

Друга половина 90-х років ознаменувалася кризою національного кіновиробництва, «руйнацією донедавна ефективної кінематографічної галузі» [125, с. 330]. Вітчизняний кінопрокат не отримував належного фінансування, тому практично всі фільми, відзняті у цей період транслювалися лише по телебаченню в дуже обмеженій кількості. Ці зміни негативно позначилися на якості музики в кіно. За словами Н. Янковської, «кіномузика потрапила у досить важке становище. Із розвитком комп'ютерних систем стає можливим творення “музичного супроводу” фільму фахівцями, які не мають відповідних музичних знань, проте володіють технічними і комп'ютерними. Це спричинилося до появи музики, іноді далекої від високого художнього задуму кінотвору» [158, с. 112].

Однак, була і позитивна сторона цих змін — на рубежі століть сформувалося нове покоління митців, які прагнули відродити національний кінематограф, підняти його на новий естетичний та технологічний рівень, зберігши самобутні традиції. Музика до кіно стає предметом інтересу композиторів, що працюють у сфері електроакустичної музики та використовують сучасний комп'ютерний інструментарій звукотворення. Справжнім відкриттям останніх десятиліть є кіномузика Алли Загайкевич. Завдяки співтворчості композиторки та режисера Олеса Саніна було створено такі відомі фільми, як «Мамай»³¹ (2002) та «Поводир» (2014). Перший з них був відзначений державною премією ім. О. Довженка (2004) за найкращу музику.

³¹ Музику А. Загайкевич до фільму «Мамай» досліджено у статтях А. Архангородської [7, 8] та Г. Бреславець [14].

Вражають своєю творчістю у кіно сучасні композитори М. Моїсєєв та А. Байбаков. Митці належать до молодого покоління кінокомпозиторів, чий авторський стиль відрізняє поліфункціональний підхід у відборі художньо-виражальних та техніко-технологічних засобів.

За два останні десятиліття український композитор Микита Моїсєєв створив музику до понад 20 ігрових фільмів («Любов на два полюси», «Стрімголов», «Коли падають дерева», «Наші котики»), а також серіалів («Кріпосна», «Нюхач») та телефільмів. В одній з останніх своїх робіт — «патріотичній неполіткоректній комедії» «Наші котики» режисера В. Тихого композитор використав прийом омажу, створивши стилізації вокальної музики класика світової кіномузики Енніо Марріконе.

Звукорежисер та композитор Антон Байбаков активно співпрацює з молодими українськими режисерами Р. Бондарчуком («Вулкан»), Ю. Речинським («Січень — березень»), В. Тихим, Т. Яценко («Черкаси») М. Степанською, М. Пономарьовою та ін. Особливе місце в експериментальній лабораторії композитора займає озвучення німих стрічок («Однадцятий», 1928, режисер Дзига Вертов; «Небувалий похід», 1931, режисер М. Кауфман).

Озираючись на столітню історію розвитку музики в українському кіно, слід визначити декілька основних її особливостей. Від початку існування німого кінематографу режисери замислювалися про високий рівень художності його звукового супроводу. Для цього до співпраці у кіно запрошувались визнані вітчизняні композитори, які, незважаючи на технічні недоліки творення процесу німих фільмів, могли забезпечити високий ступінь виразності та суттєво розширити коло емоційних спектрів беззвучних стрічок.

З розвитком звукового кіно у музичній традиції глибоко асимілювались прийоми академічного симфонізму, що на довгий час визначило художньо-стильовий вектор розвитку кіномузики. Однак з появою у національному кіно таких новаторських напрямків як поетичне чи прозаїчне кіно,

утвердження провідних позицій смаків масового глядача, композитори усвідомили принципові відмінності музичних форм та прийомів, що функціонують у кінотворі. Це стало відправною точкою у формуванні стилю музики художньо-ігрових фільмів нового покоління.

Для сучасних композиторів немає культурних обмежень. У своїй творчості вони можуть керуватися як традиційними, так і новаторськими прийомами. Головною та незмінною ознакою залишається зв'язок з авторською концепцією режисера.

Аналіз історичного контексту довів, що в українському кіно важливим завжди залишалося авторське начало, завдяки якому жодні зовнішні чинники не впливали на його унікальність і самобутність. Для українських режисерів характерною є багаторічна співпраця з певними композиторами. З кожним новим фільмом така співпраця допомагає режисеру поглибити оригінальність авторського почерку, а композитору — відточити свій власний унікальний стиль кіномузики. При цьому часто кожен наступний фільм творчого тандему представляє нову сходинку в еволюції образно-сміслової та музичної мови.

В українському кінематографі широковідомою стала співпраця Б. Лятошинського — з Т. Левчуком та І. Кавалерідзе, В. Губи — з Л. Осикою, Л. Грабовського — з Ю. Ілленком, В. Гронського — з О. Біймою та М. Ілленком, В. Храпачова — з В. Криштофовичем та Р. Балаяном, В. Сильвестрова — з К. Муратовою та ін. Феномен таких тандемів полягає у тому, що кожен з них репрезентує фільми, відмінні за жанрами та стилістикою, де музика несе різний емоційно-психологічний та функціональний зміст. У зв'язку з цим вкрай доречним буде розглянути деякі аспекти творчої роботи режисера та композитора, які забезпечують цілісний механізм співпраці.

Не виникає сумнівів, що головним у творчому процесі є режисер, його авторська воля. Однак, як відзначає В. Соколов, «психологічно режисер і композитор — дві майже рівнозначні фігури, тобто їх свідомість, творче мислення за механізмом дії доволі близькі» [120, с. 9]. Зважаючи на це, під час спілкування з композитором, визначаючи роль музики, режисеру необхідно

уникати детальної конкретизації та категоричності, залишаючи свободу для реалізації творчого потенціалу композитора. Завдання, що визначає режисер, мають бути переважно загального плану, оскільки він (якщо він не є професійним композитором), вторгаючись в іншу сферу, може ще більше заплутати початкову концепцію. Натомість, композитор не обмежений свободою вибору, здатний набагато яскравіше та оригінальніше озвучити авторський задум. Про важливість «творчого права» розмірковує кінокомпозитор Володимир Гронський: «Бувають режисери, які приймають необґрунтовані рішення, без урахування думки композитора. Траплялося, що фільм, до якого я писав, залишався без головної музичної теми (режисер в останню мить щось переніс, скоротив, змістив акценти)... Іноді намагаєшся пояснити: щоб головна тема “спрацювала” на кульмінації, вона має непомітно проходити упродовж фільму, до неї мають звикнути. А коли її шматком десь поставили, а потім одразу в фіналі, — це не спрацює. Ви ж не обріжете сцену на півслові? Так і в музиці є свої музичні фрази, свої “речення”, й вони мають логічно закінчуватися» [28]. Погоджуючись з думкою композитора, відзначимо, що запорукою успішності творчої співдружності «режисер — композитор» є рівноправність особистостей, в основі якої лежить взаєморозуміння, довіра та відсутність режисерського диктату.

Для досягнення майбутньої художньої цілісності фільму режисеру необхідно визначитися у таких аспектах: мати уявлення про загальний образно-смысловий план фільму; визначитися з головними фазами драматургічного розвитку, які сприяють емоційно-виразному поглибленню змісту фільму; визначити ступінь смыслового навантаження, яке несе музика як в окремих звукових епізодах, так і на рівні загальної концепції фільму. До цього слід додати розуміння авторського почерку композитора, його творчості, а також здатність бачити композиторський стиль не як певний сформований моноліт, а як «відкриту форму», в якій можна експериментувати з новими прийомами письма, засобами виразності та стилістикою.

В свою чергу, композитору перед початком написання музики необхідно скласти певне уявлення про спектр своєї роботи. Розкриваючи особливості робочого процесу, Є. Станкович відзначає: «Перед тим як розпочати роботу, я неодмінно мав побачити хоча б незмонтовані кадри майбутнього фільму, скласти про нього загальне уявлення. Без попереднього перегляду, очевидно, можуть писати лише композитори, які створюють мюзикли або спеціальні твори, за мотивами яких і знімається фільм. Моя музика до фільмів була лише частиною режисерського задуму. Я завжди намагався відчувати атмосферу картини. Зовнішність акторів, їхня гра і навіть пейзаж мають вирішальне значення» [59].

Цілком закономірно, що наявність візуальних образів набагато краще спрямовує творчу енергію композитора. Однак далеко не завжди він одразу отримує змонтований матеріал. Найчастіше композитору необхідно створити музику, відштовхуючись від режисерських побажань чи заздалегідь обговорених епізодів. У такому випадку слід звернути увагу на деякі аспекти загального плану, а саме: попередньо визначити композицію фільму (наскрізна або фрагментарна, блочна); функції музики у загальному драматургічному потоці; виявити, у яких фазах фільму музика поступається іншим елементам звукової сфери; осмислити ступінь її образного та смислового навантаження.

Композитору необхідно визначити, якими засобами він буде створювати індивідуалізований образ і від чого саме він буде відштовхуватися — від заданих режисером констант чи від власних стилістичних уподобань. У цьому аспекті актуальним стає поняття референсу (reference).

Референси (референтна музика) — це ті музичні елементи чи фрагменти, які максимально точно відображають необхідну музично-звукову стилістику, своєрідна форма втілення програмного принципу, специфічна для композиторської творчості у кіно. Перед початком роботи над створенням

музики до фільму, композитор отримує певну «програму» музичних епізодів, створену саунд-дизайнером в узгодженні з режисером³².

Референси можуть бути абстрактними, намічаючи лише загальні орієнтири і навпаки, дуже точними та конкретними (опора на стиль певного композитора як зразок функціонування та взаємодії з візуальним компонентом; стилізація під певний жанр тощо). Часто до задуму режисера може входити використання конкретної музичної цитати з класичного чи сучасного репертуару. В обох випадках орієнтація на знакові моделі є свого роду асоціативним містком для глядача, спроможним увібрати у коло його уваги якомога більше смислів та поглибити емоційно-психологічне враження³³. Враховуючи всі побажання, композитор створює оригінальну музику, яка своїми емоційними, стилістичними та виразовими параметрами відповідає задуманій режисером моделі.

У підсумку слід вказати, що і робота режисера, і робота композитора скеровані для досягнення одного результату — послідовно і логічно вибудовувати художній образ. Цей процес відбувається набагато легше, коли між двома художниками знайдена правильна інтонація спілкування та встановлено творчий контакт. У таких випадках виникає та особлива атмосфера експерименту, у якій народжуються нові ідеї та оригінальні рішення.

У кіно підрядну роль композитора не слід сприймати буквально. Це, перш за все, означає, що початковим імпульсом для його творчості стає авторська воля режисера. Також є певні виразні та функціональні аспекти та критерії, визначення яких (без конкретних способів їх реалізації) дозволяє композитору орієнтуватися у процесі роботи. Однак, як показує досвід багатьох композиторів, синтетична природа кіно, його полістилістичність та еклектичність, можливість взаємодії музики з візуальними та вербальними

³² У випадках, коли режисеру складно охарактеризувати музику у тому чи іншому епізоді, він використовує вирази на зразок: «необхідна музика, схожа на Енніо Морріконе, або Джона Вільямса, або Альфреда Шнітке».

³³ Формою референтної музики також можна вважати музичний омаж (від фр. *hommage* — «вдячність, шана») — музичну композицію-наслідування стилю іншого композитора.

компонентами — всі ці властивості розкривають перед композитором численні багатогранні задачі, спільне вирішення яких дозволяє створити фільми з авторським почерком, реалізованим в тому числі і через музичний ряд.

Висновки до Розділу 2

1. Специфіка етапів формування національного кінематографу України виражається у жанрових та стильових характеристиках створених фільмів. Критерії визначення кожного історичного періоду виступають у прямій залежності від наступних факторів: геополітичний стан держави у той чи інший період; державна підтримка розвитку вітчизняного мистецтва і, зокрема, кіногалузі; кількісний та якісний показник випущених фільмів; активність політики кінопрокату; техніко-технологічна база тощо. Відповідно до цього можемо зробити висновок, що фази розвитку національного кінематографу протягом всього історичного періоду знаходились у прямій залежності від особливостей кінематографічної ситуації у державі.

2. З перших десятиліть свого існування у кіномистецтві України проявилася стійка тенденція до виявлення та ствердження національно-історичного начала, що у певні хронологічні періоди підтримувалося не тільки авторами-творцями, але й політичними силами. Натомість, коли художні погляди кінематографу вступали у конфлікт з політичною ідеологією, це ще більше активізувало пошуки шляхів ствердження національної позиції, головним джерелом яких стали українські традиції та фольклор. Сучасний кінематограф України — полістилістичний, він поєднує у собі традиціоналістичні тенденції, художні новації постмодерністичної епохи та експериментальні пошуки авторських рішень.

3. Жанр кіномузики займає значну частину композиторської творчості українського музичного мистецтва XX — XXI століття. У різний час музику до фільмів створювали видатні національні композитори, серед яких імена Б. Лятошинського, М. Скорика, Л. Грабовського, В. Сильвестрова,

Є. Станковича, А. Загайкевич та ін. За більш ніж столітню історію українського кіно створений величезний пласт музики до фільмів. Зважаючи на академічну спрямованість переважної більшості композиторів, що працювали у кіно, можна виділити такі художньо-стильові тенденції української кіномузики: тяжіння до гостроконфліктного драматичного симфонізму, використання прийомів оперної драматургії, стильова та жанрова еклектика, використання естрадної та джазової музики, звернення до українського фольклору, використання акустичних звуків та інших звукових елементів як важливого драматургічного компонента, впровадження технологій саунд-дизайну тощо.

4. Аналіз специфіки авторської творчості в українському кіно дозволив виявити тенденцію до спільної та тривалої співпраці режисерів та композиторів. Цей феномен визначає провідну особливість більшості українських композиторів у кіно — вміння правильно «прочитати» та осмислити специфіку подачі художньої ідеї режисером і знайти для неї адекватну форму вираження. У зв'язку з цим виникає ряд підготовчих етапів, функцією яких є досягнення глибокого взаєморозуміння у спільному процесі вибудовування художнього образу.

РОЗДІЛ 3

СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ МУЗИКИ В ХУДОЖНІЙ СТРУКТУРІ УКРАЇНСЬКИХ ІГРОВИХ ФІЛЬМІВ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ: ІНДИВІДУАЛЬНІ ПРОЄКЦІЇ

3.1 Музичний простір фільму “Ночь светла”: композиторська інтерпретація режисерської ідеї

Перебуваючи на вершині своєї еволюції, теорія кіномузики у ХХІ столітті так і не змогла розв’язати головну проблему цього «нового» жанру музики — проблему індивідуальної трактовки композитором режисерської теми-ідеї фільму. Як відомо, кіно як мистецтво синтетичне об’єднує у собі одночасно декілька видів мистецтв, а отже і художників, що їх створюють. Музикознавиця Т. Єгорова справедливо вказує на те, що часто режисери, виражаючи своє бачення музики у фільмі, «залишаються осторонь у виборі стилістичних прийомів та засобів виразності, які використовує композитор для реалізації поставлених завдань» [46, с. 12]. Нерідко не тільки стилістичні прийоми та засоби виразності, але і вся музична концепція фільму залежить від композитора, завдяки чому інколи народжуються унікальні звукові рішення. Мова йде про ступінь «авторської свободи», яку може дозволити собі композитор у виборі інтонаційних, жанрових, тембрових та технологічних засобів. Окрім технічних характеристик (якими є всі вищеперераховані), часто композитори звертаються до більш складних прийомів (використання алюзій, цитат, ремінісценцій тощо), прагнучи викликати сильний емоційний відгук у глядача та розширити коло асоціативних вражень. Інакше кажучи, якщо режисер не обмежує композитора, він може втілювати будь-які творчі експерименти, демонструючи свою універсальність.

Характеризуючи «ступінь свободи» композитора Вадима Храпачова у тандемі з режисером Романом Балаяном, відзначимо характерне для обох

митців філософське сприйняття мистецтва та пошук внутрішньої гармонії. Їх тандем являє собою складну функціональну систему, певний «механізм», у якому ключову роль виконує режисер. Музика вкрай влучно вписується у режисерський задум — у певний момент композитор здатний «вгадати» потрібну інтонацію, створити необхідний ефект, «сховатися» або навпаки підкреслити роль музичної складової. Невипадково до їх спільних робіт належать найвідоміші фільми режисера — «Польоти уві сні та наяву», «Поцілунок», «Райські птахи» та інші. У цих фільмах композиторська робота вражає: настільки правдиво музика, через взаємодію двох контрастних тем, розкриває розлад особистості головного героя Сергія Макарова у «Польотах...», а у «Поцілунку» В. Храпачов демонструє філігранну роботу з мікротемами, що виростають з головної музичної теми фільму — вишуканого вальсу³⁴.

«Ночь светла» («Ніч світла») — одна з найбільш філософських стрічок Р. Балаяна. Створена за мотивами роману Олександра Жовна «Експеримент», вона оповідає про життя мешканців табору сліпоглухонімих. Закохані викладачі табору Олексій і Ліка намагаються довести, що їхні підопічні здатні переживати почуття кохання так само, як і здорові люди. На фоні лінії взаємовідносин головних героїв показані історії інших мешканців табору: суворої директорки Зінаїди Антонівни, закоханої в молодого викладача Олексія; сліпої дівчинки Аліси, що постійно крутиться у воді, імітуючи рухи в утробі матері; глухонімого хлопчика, який намагається подолати свій страх і знайти спільну мову з викладачем. Усі ці історії доповнюють центральну драматургічну лінію, формуючи окремі смислові акценти та кульмінації. У картині багато крупних планів, яскраво відтворена манера поведінки «особливих» персонажів, їх міміка, жести, сприйняття навколишньої реальності. Цей табір ізольований від зовнішнього світу, тому все навколо (і природа, і запахи, і почуття героїв) спрямоване на створення

³⁴ Специфіку композиторських технологій В. Храпачова у фільмах Р. Балаяна досліджено у статті А. Усової [132].

відчуття закритого, локалізованого середовища. У фільмі використано небагато музичного матеріалу.

Частина з нього — авторські теми; іншим функціональним музичним пластом виступають музичні цитати, а також акустичні шуми, електронні звучання та тиша. Поява кожного з цих елементів у кадрі несе у собі певний прихований зміст філософського або чуттєвого характеру. Показовими у цьому аспекті є музичні цитати (романси «Белеет парус одинокий» А. Варламова на вірші М. Лермонтова та «Редееет облаков летучая гряда» М. Римського-Корсакова на вірші О. Пушкіна), що постійно звучать у кадрі як вмотивована музика. Їх використання відіграло величезну роль у формуванні загального настрою картини. Життя немов зупинилося в цьому таборі, а музика занурює глядача в стан глибокої ностальгії, яку доповнює і старий приймач, що його весь час слухає герой Олексій, і скромна обстановка кімнат, і аскетичний спосіб життя героїв. Особливого емоційного враження композитор досяг у фіналі картини — у сцені, коли Олексій удвох зі своїм маленьким підопічним сидять на ганку його будинку і хлопчик раптово починає ніби про себе читати вірші Лермонтова. Для неуважного глядача ця деталь практично непомітна, однак якщо згадати, що хлопчик глухонімиї, виникає запитання — яким чином він мав змогу почути цей романс по радіо? В даному випадку, спираючись на теорію З. Лісси, можна сказати, що використана в епізоді цитата виконує подвійну функцію: служить вмотивованою музикою протягом усього фільму і одночасно цитатою для самого героя у даний момент.

Авторська музика у фільмі звучить рельєфно та виразно. До того ж вона не позбавлена своїх символів. Композитор звертається до прийомів паралельного розвитку музики і візуального ряду, точніше — до так званої аудіовізуальної асинхронності. «Асинхронність музики і зображення служить основою набуття музикою самостійної ролі в кіно, при якій вона бере на себе нові завдання — завдання доповнення зображення» [74, с. 150]. Йдеться про

формування нового звукового простору, який виникає за межами візуального фокусу.

Музичний супровід фільму складається з декількох танцювальних тем (в оркестровому та у фортепіанному викладі), теми річки, а також лірико-філософської теми медитативного характеру (оркестрована, звучить у поєднанні з синтезатором)³⁵.

Першою у фільмі виникає тема оркестрового вальсу, мелодія якого відрізняється тендітністю та наспівністю. Витонченості звучанню додає характерний для вальсу ритм та тридольність. Структура теми складається з короткого вступу та чотирьох речень, розімкнутих на домінанті. Такий варіант теми виписаний у композитора в рукописі, у фільмі ж, навпаки, тема звучить без вступу, а вступ перебирає на себе функції зв'язки (див. Додаток Б, нотний приклад №1).

Мелодія вальсу постійно знаходиться у русі, безперервному кружлянні. Композитор доповнює її еліптичними зворотами та поліфонічними підголосками.

Не менш важливу роль у створенні «образу зникаючої миті» відіграє оркестровка теми. У партитурі представлені лише струнні та дерев'яні духові (без фагота) інструменти. Їх звучання створює прозорий фон для виразної мелодії, яку виконує «улюблений» тембр композитора — фортепіано. Також у партитурі передбачений синтезатор, функцією якого є гармонічна фігурація. Його використання додає вальсовій темі ірреальності та згладжує звучання фортепіанного та оркестрових тембрів.

Структура теми зручно лягає на монтажний ряд фільму. Таким чином, у коротких епізодах (як от на початку фільму) композитор може використовувати окремі речення, вступ або лише гармонічні оркестрові двотакти.

У кульмінації фільму (01.21.33 – 01.23.33) тема вальсу звучить у повному обсязі та повторяється декілька разів. Після повернення директорки

³⁵ Таблицю–постексплікацію фільму «Ночь светла» див. Додаток А.

з підопічними з відпочинку у таборі влаштували святковий вечір. У центрі майданчика танцює пара. Камера оператора, спочатку зосереджена на танцюючих, раптово переключається на мовчазних учасників цієї сцени. продемонструвавши крупний план персонажів, на екрані показані лише їх погляди, в яких відображена незчисленна палітра почуттів: смуток, печаль, відстороненість, байдужість, ревності та безсилля. Таку складну гаму емоційних почуттів в змозі передати лише музика. Тема вальсу, що звучить як супровід танцівників, трансформується і стає авторським коментарем. Вона, немов наратор, розкриває зміст цих поглядів і підкреслює психологічне напруження сцени. До того ж, у цьому епізоді зі звукової доріжки прибрані всі внутрішньокадрові звуки та шуми. Таким чином досягається ефект переміщення із зовнішньої дійсності у світ глухонімих героїв, здатних чути лише всередині себе.

Друга танцювальна авторська тема характеризує чуттєву сферу. Вона присутня в романтичній лінії закоханих викладачів Олексія та Ліки, а також характеризує любовний трикутник директриси Зінаїди Антонівни, Олексія і його друга Дмитра (приклад 3.1).

Приклад 3.1



Структура теми, що складається з двох речень, схожі мелодичні інтонації, прийоми гармонічного і поліфонічного розвитку, і навіть тональність — ре мінор — зближують її з першою вальсовою темою. Складається враження, що обидві теми спрямовані у незвідану височінь, у простір, усвідомлення якого доступне лише «особливим» людям. Звідси і виникає своєрідний образний дисонанс між реалістичністю зображеної на екрані історії та особливого дивовижного світу, розкритого у звуках тендітних мелодій, що зберігають романтичну ауру минулих епох.

Однак, на відміну від першої теми, яку виконує оркестр, ця звучить тільки у фортепіанному викладі, що надає темі більш інтимного, дещо грайливого характеру. Затакт та відсутність сильної долі на початку речення вказують на жанрове начало мазурки, звучання якої викликає асоціації з темами шопенівських мініатюр. За словами відомого кінокомпозитора Едуарда Артем'єва, «екранна специфіка часто вимагає локалізації звучань, відмови від повноти і цілісності на користь окремої інструментальної партії або ж на користь емоційного, смислового підтексту» [4, с. 25]. У даному випадку використання сольного тембру фортепіано концентрує увагу глядача та спонукає задуматись про символічне значення — своєрідний образ самотності.

Подібна за настроєм і музика, що написана для епізоду біля річки. Тема річки народжена з інтонацій вступу оркестрового вальсу. Вперше вона проводиться у сцені, коли молоді викладачі спостерігають за річкою, де купаються їх вихованці. Пізніше, коли у річці знайдуть тіло Аліси, ця тема також прозвучить (приклад 3.2).

Приклад 3. 2



Звертає на себе увагу мелодична схожість музики з іншими інструментальними темами, спільна тональність, еліптичні звороти, а також виразні інтонації (сексти та секунди, що виражають біль та тугу; драматична зменшена септима як концентрат емоційної напруги). На відміну від попередніх тем, спрямованих вгору, ця тема тяжіє та розвивається вниз. Своїм низхідним інтонаційним розвитком вона ніби передвіщає майбутні трагічні події, що стануться зі сліпою дівчиною Алісою.

Протягом всього фільму теми, що написані у ре мінорі не транспонуються. Тож ця тональність з її романтичною меланхолійністю доповнює просвітлено-сумну атмосферу кінострічки.

У підсумку відзначимо наступне: незважаючи на гранично просту і лаконічну форму викладу авторських тем, ефект їх емоційного впливу на глядача величезний. Саме музика дозволяє по-інакшому подивитись на події фільму, характери персонажів та зрозуміти значення численних «недоговорених» символів. За влучних висловом Т. Єгорової: «музика виконує не тільки художню функцію, але і додає кадрам природне і живе вираження, робить зображення “сферичними” і одночасно замінює третій вимір» [46, с. 15].

Зробимо деякі підсумки. Творчість Вадима Храпачова у фільмах Романа Балаяна відрізняє високий ступінь органічності, глибоке розуміння закономірностей, суті кіномузики як своєрідного музичного жанру.

Створюючись в умовах залежності від візуальної дії та структурної дискретності, вона успішно виконує основні драматургічні функції. Завдяки цьому втілюється головна, на думку композитора, ідея кіномузики — підпорядкування музики наскрізній дії, співпадіння з загальним розвитком, візуальними особливостям та ритмом дії, включення до загального потоку та монтажної структури.

Головним принципом мислення композитора стає відмова від традицій симфонічного письма. Натомість відбувається індивідуалізація окремих засобів музичної мови, у зв'язку з чим великого значення набувають темброві характеристики інструментів, їх ансамблеві поєднання, інтонаційна, жанрова та ритмічна характерність музики. Виділимо деякі композиторські прийоми, що визначають авторський почерк В. Храпачова:

- Першорядне значення інтонації (завжди рельєфна, яскрава та пластична). Теми композитора швидко запам'ятовуються, при цьому вони створюються завдяки мінімуму засобів: мають підкреслену висхідну чи низхідну спрямованість, виконуються певним тембром, характеризуються гнучким ритмічним малюнком і спираються на яскраву жанрову основу (танцювальну чи пісенну). Теми композитора «врізаються» в емоційно-слухову пам'ять, а завдяки багатозначності підтексту — збагачують та поглиблюють сприйняття самої екранної дії.
- Музичне мислення композитора відрізняє тонке відчуття синхронності візуального і звукового. Тому для нього характерними є часова точність та «сконцентрованість» музичного матеріалу.
- Важливо підкреслити зростаюче значення ритму, який організовує цілісний розвиток екранно-музичної дії.
- У більшості випадків музичний матеріал носить експозиційний характер. Для подальшого використання тем найзручнішим є принцип варіантних повторів. У варіантах тем може змінюватися оркестровка, тривалість їх проведення, а також можуть відбуватися незначні

трансформації мелодичного та фактурного малюнків. При цьому «ствердження» провідної інтонації створює безперервно наростаючу динаміку, як у довготривалих, так і у коротких епізодах.

- У зв'язку зі ствердженням початкової інтонації (однієї або декількох) закономірно виникає система лейтмотивів.
- Композитор не боїться простоти вираження. Основу його музичної мови складає стійка жанрова система: це жанрові моделі класико-романтичної епохи з власними семантичними значеннями, сучасна естрадна та джазова вокальна та танцювальна музика тощо [132, с. 86].

Таким чином, в кінофільмі «Ночь светла» виявляємо створення оригінального музичного простору, який передбачає поліфункціональне використання жанрових і тематичних елементів. У візуальному вирішенні основний акцент зроблено на розкритті особливостей образів сліпоглухонімих мешканців табору, їх поведінці і реакцій на навколишній світ. Музика ж взяла на себе функції передачі емоцій. За допомогою використання музичного символу, яким став вальс, композитору вдалося створити систему асоціативно-емоційних зв'язків і вибудувати аркову музичну драматургію.

Ці стильові характеристики музики, властиві почерку композитора загалом, спрямовані на формування суто кінематографічних прийомів музичного мислення — цілеспрямованого вибору засобів музичного образотворення і функціонального використання кожного аудіокомпоненту для досягнення єдиної художньої цілісності.

3.2 Музика як фактор досягнення композиційно-драматургічної єдності в кінофільмі «Брати. Остання сповідь»

Відповідно до того, що музика розкриває зміст образної системи фільму, музична драматургія у кіно стає свого роду «пазлом», який довершує досягнення цілісності твору. Характеризуючи драматургію кіномузики,

Е. Артем'єв називає її «обертоном, який коливається у картині, добудовуючи її образну систему» [148, с. 153]

Музикознавець Т. Шак визначає музичну драматургію у кіно як багатoelementну художню структуру, яка в свою чергу є одним з трьох медійних компонентів, що, розвиваючи сюжет та образи, розкривають головну ідею твору. Дослідниця відзначає: «розглядаючи музичну драматургію фільму, виявляють те, якими засобами музичної мови здійснюється розвиток сюжету та образів і як таким чином композитор допомагає режисеру розкрити ідейний задум фільму» [148, с. 156]. Якщо роль музичної драматургії в структурі співвідношень всіх виразових компонентів визначається відповідністю її розвитку до становлення головних драматургічних фаз художнього цілого (експозиція, зав'язка, кульмінація, розв'язка), то особливості функціонування музичних елементів у системі загального драматургічного розвитку відображаються, головним чином, у методах та прийомах роботи композитора з музичним тематизмом: визначення характеру тематизму, його жанрових основ та принципів розвитку у фільмі (контрастним співставленням, принципом монотематизму, використанням лейтмотивів, лейттем та лейтсистем). Позицію Т. Шак підтримує О. Чернишов. У своїй статті «Секрети музичної драматургії фільму» дослідник визначає два головних фактори, які виявляють роль музики у загальному драматургічному процесі – це форма та динаміка розвитку музичного ряду. Аспект форми характеризує вибір композитором номерної або лейтмотивної структури, а динаміку розвитку музичного матеріалу визначають методи роботи з кожною з них [145]. Тож можемо зазначити, що драматургія музичного ряду фільму існує як допоміжний елемент і суть її розкривається лише у відношенні до загальної драматургії. При цьому, музичну драматургію творять суто музичні засоби та прийоми, які багато в чому нагадують принципи оперного драматургічного розвитку. Вибір композитором певного типу розвитку музичного матеріалу (контрастне

співставлення або система лейтмотивів) визначає ступінь активності музичного компонента у фільмі.

Динамічна музична драматургія є невід'ємною частиною жанру кіноекранізації. За всю історію становлення кіномистецтва цей жанр пройшов складний процес еволюції. В епоху німого кіно екранізації буквально відтворювали оригінальний текст екранними засобами, а вже з розвитком звукового кінематографа в екранізаціях відбувається процес інтерсеміотичної трансформації тексту першоджерела. Це явище стало закономірним результатом суб'єктивізації багатьох складових процесу кінотворення: режисерського бачення, операторської роботи, гри акторів тощо. Такі трансформації часто видаються дискусійними, зважаючи на інколи низький ступінь їх адекватності та достовірності оригіналу. «Продуктивним варіантом екранізації вважається збереження художньої відповідності між екранною та літературною семантикою за відсутності буквального прочитання, що сприяє витворенню нової мистецької якості [43, с. 320]. Тож можемо допустити, що у створенні достовірної екранізації, що представляє собою новий рівень «мистецької якості» у порівнянні з текстом першоджерела, активну участь беруть не тільки екранні (візуальні), але й інші, зокрема музичний, компоненти.

У 2013 році молодим українським режисером Вікторією Трофименко була знята кінострічка «Брати. Остання сповідь», створена за мотивами роману шведського письменника Торґні Ліндгрена «Джмелиний мед». Музику до фільму написав Святослав Луньов. Ще до виходу у широкий прокат кінострічку було відзначено міжнародною кіноспільнотою³⁶. А за перші кілька днів показу фільм подивилося понад 4 тисячі глядачів. Це є одним з найвищих показників серед прокату українських фільмів від початку незалежності до 2015 року.

³⁶ У 2014 році фільм «Брати. Остання сповідь» здобув нагороди на Московському міжнародному кінофестивалі, Румунському міжнародному кінофестивалі, Багдадському міжнародному кінофестивалі, а також увійшов до номінації «найкращий фільм» Київського міжнародного кінофестивалю «Молодість».

Події фільму перенесені у маленьке карпатське село, куди приїздить головна героїня з лекціями про блаженних та юродивих. Вночі стається сильна негода, і жінка змушена залишитись переночувати в одного з мешканців села, старого чоловіка на ім'я Войтко. З розмови з ним жінка дізнається, що поруч знаходиться господарство його брата Станіслава, який, так само як і Войтко, є тяжко хворим, і що вже 40 років вони не розмовляють між собою. Наступного дня вона навідує Станіслава. Жінка розповідає йому, що вона письменниця, яка пише книгу про Святого Христофора.

Ставши одного разу свідком ворожнечі двох братів, головна героїня вирішує залишитись та наглянути за ними обома. Згодом вона дізнається, що прихована ворожнеча та суперництво між братами існували ще з дитинства: спочатку вони ділили увагу матері, потім у їх житті з'явилася жінка — Ївга, яка теж належала обом. Ївга народила сина Демійона, і кожен з братів вважав його своїм. Всі ці люди були одночасно і об'єднуювальною ланкою у житті Станіслава та Войтка, і предметом їх найбільших ревнощів. Однак тепер брати залишились одні, немічні та самотні, вони живуть єдиним бажанням — пережити одне одного. Письменницю вражає байдужість, з якою кожен брат розповідає про трагічні події з їх минулого. Як от спогад про смерть сина Ївги Демійона, який випадково потрапив у петлю дерев'яного підйомника. І Войтко, і Станіслав могли врятувати його, але вони раптово почали сперечатися, хто першим це зробить.

Головна героїня вирішує сказати кожному з братів, що інший помер. І згодом, повіривши у це, кожен з них помирає.

«Брати. Остання сповідь» — це складний інтертекстуальний твір. Сюжетна лінія фільму неоднорідна, вона то переривається, переносячи оповідання у минулі десятиліття, то відновлюється знову. Така суб'єктивна трактовка режисером сюжету твору Ліндгрена, цей «сценарний експеримент» створює відчуття того, що глядач постійно перебуває «поза часом».

Аналізуючи візуальний ряд фільму, звертаємо увагу на цілий пласт прихованих смислів та образів. Він розкривається у зображеннях

образотворчих символів та малюнків на предметах інтер'єру. Своєрідним неживим персонажем є Природа. Дія фільму, на відміну від літературного першоджерела, відбувається на фоні гірського пейзажу величних українських Карпат. Кожен часовий зріз оповідання супроводжується однією з пір року. Так, дитинство двох братів проходить поруч з натхненною весною, їх юність супроводжують літні пейзажі, а старість братів — сувора і холодна зима. Звідси отримує назву одна з головних музичних тем фільму — «Пори року» [130, с. 72].

Композитору вдалося передати загальний епіко-філософський настрій у музиці, використавши нейтральні за жанром та характером теми. Заплутана побудова візуального ряду, у якому динамічні епізоди чергуються зі сценами відсторонення, перекладає на музику складну функцію авторського узагальнення. У музичній партитурі це відображається шляхом повтору головних тем протягом усього фільму: теми «Tristium» та «Пори року»³⁷.

«Tristium» був написаний композитором кількома роками раніше як самостійний твір для виконання струнним квартетом. У фільмі використана його перша частина — оригінальний ритмічний канон, музичним мотивом якого стала перша строфа пісні «Рече та стогне Дніпр широкий».

З перших тактів звучання мелодії у скрипок виникає відчуття роздвоєності, внутрішнього напруження. Стрімкий висхідний хід по звуках мінорного тризвука, що символізує емоційний порив, спробу злетіти, так само раптово переривається гамоподібним нисхідним рухом (Додаток Б, нотний приклад № 2).

Концертні виконавці порівнюють звучання частину «Tristium» з образом могутньої стихії: «починаючи дуже тихо, немовби крапелька, а потім поступово розширюється, нагромаджується, йде на *crescendo*, і ось у нашій уяві постає образ величного Дніпра, який вливається у Чорне море...» [23]. У фільмі ж використання саме цього фрагмента набуває символічного та навіть релігійного значення. Оригінальна форма теми (ритмічний канон) та

³⁷ Таблицю-постексплікацію до фільму «Брати. Остання сповідь» див. Додаток А.

особливе звучання, що ніби нашаровується, проростаючи у щось могутнє — це музичне втілення головної ідеї фільму. Кожен з братів оповідає письменниці історію свого життя, ніби *сповідується*, без сорому та страху, розкриваючи інколи сумні, а інколи й жахливі речі. Починаючи з одного гріха, а їх стає все більше, брати занурюються у спогади, кожен день перетинаючи певну грань своєї свідомості, наближаючись до кінця, який вже визначено. Складається враження, що і Войтко, і Станіслав прагнуть смерті (хоча і не визнають цього, тому що пристрасно бажають пережити одне одного), адже за смертю настає очищення та переродження.

Вперше тема *Tristium* виникає при згадці про образ Святого Христофора. Під час розмови зі Станіславом письменниця згадує про те, що пише книгу про святого. «Христофор, — говорить вона, — це той, хто “несе Христа”». Згідно з легендою, приймаючи Христа, він отримує подобу прекрасного хлопця. Перед глядачем виникає сцена, де святий обмиває Тіло Хреста і зникає, відпливаючи з ним по річці. На перший погляд може здатися, що музика у цьому епізоді є лише ілюстрацією образу Святого Христофора. Однак враховуючи його смислове наповнення, можемо допустити, що режисер не випадково використовує саме цей музичний матеріал, багатопланова природа якого отримає втілення у наступних сценах. До того ж, тема «*Tristium*» виникає на межі епізодів діалогу письменниці зі Станіславом та появою образу Христофора. Тож вона виступає як об'єднувальна ланка між ними.

Під час наступного проведення теми «*Tristium*» між братами виникає перший конфлікт — як «подарунок» Станіслав повертає Войтку труп кішки. Тут уже не йде мова про святого Христофора, музика переключається в іншу площину, розкриваючи глибину довгорічної братської ворожнечі.

Кульмінаційним проведенням теми «*Tristium*» є один з фінальних епізодів фільму — смерть Войтка. У цій сцені поєднуються всі лінії: і звукова, і візуальна, і смислова. Войтко помирає, думаючи, що Станіслав вже мертвий, а письменниця знаходить його тіло розіп'ятим на дерев'яній

перекладині біля виходу на двір. Символічним є те, що Войтко ніби порівнює себе з розіп'ятим Христом, душа якого після смерті знайде звільнення та спокій. Музика у цьому епізоді набуває зовсім іншого значення: вона передає відчуття довгоочікуваного катарсису. При цьому музичні засоби залишаються незмінними.

Тож у музиці до фільму функція теми «Tristium» багатопланова. По-перше, це тема-лейтмотив, яка у незмінному варіанті повторюється протягом всього фільму. З іншого боку, на початку вона звучить як характеристика образу, однак поступово ілюстративна функція теми змінюється, так як і змінюється протягом фільму образ головної героїні — від персонажу-спостерігача вона стає ще однією жінкою у житті братів, яку вони теж намагаються поділити, і яка врешті-решт зуміє їх поєднати. Хоч і в такий символічний спосіб. Тож, можемо сказати, що протягом всього фільму тема *Tristium* поступово стає головним смисловим концентратом, музичною квінтесенцією оповідання.

Ще одним лейтмотивом фільму є музика номеру «Пори року». Вже сама назва несе певний емоційний зміст. Подібно до змін пір року у фільмі показані періоди людського життя: весна — час мрій, дитячих ілюзій; літо — пора бурхливої молодості; зима — уособлення безвиході, хвороби та самотності. Музична мова теми вкрай скупа³⁸. У неквапливому темпі у скрипок та альтів звучать гармонічні ланцюжки (по 4 такти) (Додаток Б, нотний приклад № 3).

Рівномірні тривалості та відсутність яскравої мелодії створюють враження монотонності звучання. Квадратна структура та ритмічна синхронність зображення та звуку повністю підпорядковують її екранній дії. У розмові письменниці та Войтка виникає згадка про Ївгу, кохану обох братів. Перед глядачем постає картинка з минулого — молода Ївга розвішує на вулиці мокрий одяг. Раптово спогад зникає, і на екрані знову з'являється письменниця, яка теж розвішує на вулиці одяг. Відбувається ніби порівняння

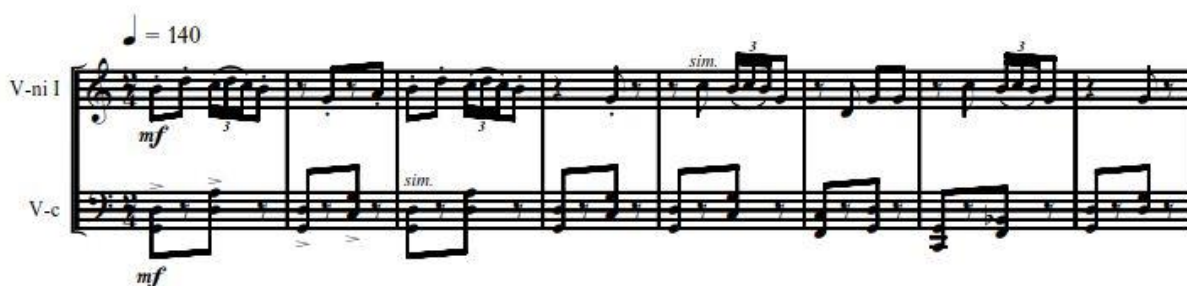
³⁸ Форма теми «Пори року» складається з повтору одного періоду та невеликої коди.

двох образів і виникає невидимий символічний зв'язок між Ївгою з минулого (як образом весни, краси та любові) та головною героїнею з сьогодення (втіленням зими та самотності). А музика в свою чергу підкреслює «коливання» між двома образами та двома часовими відрізками.

Симптоматичним є те, що головна героїня виявляється присутня у всіх епізодах фільму. Навіть коли мова заходить за розповіді братів про минуле, те, що вони спрямовані до письменниці, робить її їх безмовною учасницею. Звідси складається враження, що головний музичний тематизм фільму так чи інакше пов'язаний з нею. В протиставлення головній героїні ніби у іншому вимірі існує образ молодої дівчини Ївги. Вона з'явилася раптово, ставши дружиною Станіслава; пов'язала братів, народивши їм сина. А після його трагічної смерті так само непомітно зникла: Войтко не знає, де вона, натомість Станіслав вважає, що Ївга «перебралася на південь до прибережного містечка, вийшла там заміж і народила там двох синів».

Ївга — це теж образ-символ. Навіть її зовнішній вигляд (довге біляве волосся, тендітна статура та біла шкіра) говорять про те, що у цій похмурій та повній злоби та заздрощів історії з'явився янгол. Музична характеристика Ївги — коломийка — єдина жанрово яскрава та життєстверджуюча музична тема³⁹ у фільмі (приклад 3.3):

Приклад 3.3



Мелодія танцю з характерною інтонаційно-ритмічною імпровізаційністю, набуває то веселого, то сумного характеру, передаючи мінливість та невимушеність дівочих мрій. А лірична та енергійна

³⁹ Повний виклад теми див. Додаток Б, нотний приклад № 4.

тональність соль мажор додає образу Ївги променистості. Вперше з'явившись у кадрі, Ївга постає перед глядачем як дружина Станіслава. Її яскрава музична характеристика ніби пророкує молодятam майбутнього щастя та любові. Однак, на відміну від інших тем, тема Ївги не отримує свого функціонального продовження. Так само, як і образ молодої дівчини розчиняється у спогадах братів, музика коломийки після першого проведення зникає зі звукової канви фільму.

Окрім головних лейттем, звуковий ряд фільму доповнюють лейттембри. До них належать звучання дримби та трембіти. Українські автентичні тембри додають оповіданню особливого колориту. Дримба — символ світла, дитинства та молодості. Цей звуковий елемент виконує функцію переміщення, зв'язку часових проміжків. Його поява в епізоді молодості Войтка або дитинства двох братів супроводжує глядача у теплий весняний пейзаж.

Інший лейттембр — звучання трембіти — створює похмуру емоційну атмосферу. В епізоді появи святого Христофора на фоні звучання теми «Tristium» звуки трембіти несуть зловісний настрій. Таким чином, скомпонований в одне ціле музичний епізод, що об'єднує і характеристику персонажу, і звучання лейттембру — символу потойбічного, трансцендентного — розкриває всю багатоплановість звукового ряду, що передбачає поєднання декількох музичних чи звукошумових рядів, кожний з яких виконує свою функцію.

Важливим аспектом, що визначає роль способів використання лейтмотивів та лейттембрів (як складової динамічної музичної драматургії), є їх вплив на музичну форму фільму. Завдяки повтору лейттем, їх комбінуванню у процесі розвитку, побудова музичного матеріалу набуває рис класичних традиційних форм. В широкому спектрі інноваційних ідей музикознавець Т. Шак досліджує теорію музичного формотворення у художніх фільмах, «виявляючи принципи (імпульси) формотворення (протікання процесу форми) <...> та встановлюючи зв'язок цього процесу з прийомами формотворення

окремих типових музичних форм-схем» [148, с. 204]. Ця гіпотеза виявилася закономірним результатом тривалих роздумів композиторів, музикознавців та режисерів. Так, А. Тарковський у своїх лекціях неодноразово акцентував увагу на тому, що «форма фільму найбільше відповідає музичній побудові матеріалу. Саме тому логіка музичних законів часом набагато важливіша послідовності епізодів, характерів чи подій» [66, с. 67]. Режисери також вказують на драматургічну подібність розвитку екранної дії з розвитком, який відбувається в середині музичної форми, виявляючи певну залежність першого від обраної музичної концепції⁴⁰.

Т. Шак відзначає наступне: «особливість функціонування музики <...>, а саме її дискретність, залежність від відеоряду природно призвела до досить рідкого використання типізованих музичних форм. Форми музики <...> не суто музичні, а двопланові, “кіномузичні”, “відеомузичні”, “фабульномузичні”. При цьому можна розглядати форму на місцевому (локальному) рівні <...> та на рівні загальної звукової композиції» [148, с. 216]. В окремих музичних епізодах може бути вільна логіка побудови, що допускає використання цілого ряду класичних форм за умовою її функціональної виправданості у конкретному епізоді. Стосовно загальної музичної форми фільму дослідниця виділяє три найбільш поширені принципи формотворення: тричастинний принцип, принцип рондальності та варіаційності.

В музичних епізодах фільму «Брати...» аналогічно втілюються класичні формотворчі принципи. На локальному рівні закінчену композицію мають номери «Пори року», «Tristium», «Коломийки», «Христофор». Завдяки композиторській майстерності ці теми отримали логічну завершеність, яка не створює контрасту розвитку екранної дії. Проаналізувавши періодичність повторів головних лейттем, можна визначити загальну музичну форму.

⁴⁰ Існують й інші точки зору відносно формування теорії музичного формотворення у кіно. Зокрема, українська дослідниця О. Бут зазначає, що «залучення до роботи над фільмом композитора академічного спрямування відобразилось у певній асиміляції музичних форм, вплинуло на драматургічну концепцію розвитку фільму» [20, с. 100].

Експозиційний та заключний розділи фільму організовуються навколо теми «Tristium», у той час, як більшість центральних епізодів побудована на темі «Пори року». Таким чином, в загальній музичній композиції виявляються принципи тричастинності.

Підсумовуючи, зазначимо: будучи літературною екранізацією, фільм «Брати. Остання сповідь» являє собою новий мистецький рівень художнього втілення ідеї твору-першоджерела. Трансформації, яких зазнав першотекст, проявилися не лише на рівні перекладення на специфічну форму візуальної мови, але, у першу чергу, збагачення його образної системи семантикою символізму, адаптацією до української культури та національних звичаїв, створення загально відстороненої атмосфери, розширення його внутрішніх психологічних граней тощо. І режисер, і композитор відводять музиці особливу роль у створенні головного емоційного стану фільму — сповіді. Відтак, музика набагато яскравіше, ніж інші візуальні та вербальні компоненти, передає його глибоку внутрішню суть. Вона виступає головним виразником почуттів та емоцій, що їх переживає людина в моменти усвідомлення та осягнення своєї гріховності.

Аналізуючи специфіку музичного ряду фільму, відзначимо декілька важливих аспектів:

- звукова та емоційно-навантажена сфера фільму складається з музичних тем, частина з яких виконує функції лейтмотивів, а також окремих лейттембрів-символів;
- відповідно до наростання драматургічної динаміки кінооповіді головні музичні теми наповнюються новими образно-функціональними змістами, що посилюють їх загальний емоційний вплив на глядача;
- різноплановість музичних тем як на рівні окремих епізодів, так і на рівні загальної драматургії фільму визначає їх поліфункціональну природу, яка впливає на способи побудови та розвитку музичного матеріалу: експозиційний принцип, опора на «нейтральний» музичний

тематизм, «монтажна» композиційно-структурна логіка, поєднання декількох музичних та звукових рядів.

У фільмі лейтмотиви музично не розвиваються, тому що вже у своєму експозиційному варіанті в них сконцентрований та використаний весь музичний потенціал. Проте музику до фільму відрізняє загальне емоційне *crescendo*. З приводу цього слід згадати слова З. Лісси про те, що «чим більше функцій виконує музика певного фрагмента фільму, тим міцніше вона спаяна з різноманітними епізодами цілого, тим сильніше вона може впливати як драматургічний фактор» [74, с. 206]. До цього також слід додати, що поліфункціональність може розвиватися не тільки на вертикальному, але й на горизонтальному драматургічному рівні. У такому випадку музичний компонент бере активну участь у загальному процесі формотворення.

Тож, музика С. Луньова до фільму «Брати. Остання сповідь» стала яскравим прикладом того, що лаконічність та мінімалізм музичного матеріалу не є перешкодою для того, щоб у фільмі відбулася музична драматургія і щоб ця драматургія заповнила його емоційний простір. Вона доводить, що не тільки музичні засоби регулюють динаміку розвитку. Оскільки музика є пов'язаною з певним змістом, у даному випадку саме зміст створює драматургічний імпульс. У синтетичному художньому цілому, де суть кожного елемента визначається його залежністю від інших, поліфункціональний принцип дозволяє досягти діалектичної єдності — органічно увійти у загальний потік розвитку, зберігши свою власну семантичну ідею.

3.3 Музика в історичній кінодрамі «Поводир»: на перетині художнього та комерційного начал

Жанр історичного кіно передбачає відтворення за допомогою аудіовізуальних засобів реальних подій з минулого або зображення на першому плані історичних фігур. Це загальновідоме, на перший погляд твердження, доволі умовне, оскільки сюжетні події чи персонажі зображені

крізь призму їх сприйняття автором-режисером, що може спричинити їх часткову або тотальну ідеалізацію чи міфологізацію.

Ще більше умовностей виникає тоді, коли мова йде про авторське чи комерційне кіно. У першому випадку ступінь достовірності зображуваних подій може бути доволі високим, оскільки у своїх завданнях режисери прагнуть досягнення історичної правди. У випадку з комерційним кіно ключовим елементом стає видовищність, здатність фільму «долучити» якомога більше глядачів. Так, режисери для динамічності сюжету часто створюють вигаданих персонажів або відтворюють події, яких насправді не було в реальності. Цей прийом використовується для пристосування сюжету кінофільму до реалій життя сучасного глядача, якого захоплює швидка зміна різних емпатичних станів. Тому і оповідь має бути багатогранною та емоційно-насиченою.

Розмірковуючи над практичними можливостями створення ігрових історичних стрічок, що відповідали б усім критеріям достовірності, кінокритик З. Кракауер відзначає, що для цього актори повинні точно відтворювати історичну розмовну манеру, жести, міміку. Це ж стосується і прийомів передачі атмосфери епохи, створення костюмів тощо. Таким чином, З. Кракауер приходить до висновку, що головна умовність історичного жанру ігрового фільму полягає саме у неможливості адекватного та достовірного відображення історичного часу [68, с. 123–124].

Для українського кінематографу створення історичного кіно завжди було великою подією. Ще у період становлення нового виду мистецтва, історичні та історико-біографічні фільми набули широкої популярності. Ця тенденція головним чином говорила про потребу кіноавторів дати свою критичну оцінку історичним подіям, розкрити значення людської особистості у вимірі національного, соціального чи метафізичного буття. З кожною новою епохою розширювалися художні орієнтири історичних фільмів, збагачувався їх жанровий спектр. Так, якщо основою сценарію фільму був адаптований літературний сюжет, історичні кінострічки представляли собою

екранізації класичних творів тощо. Тож можемо сказати, що у сучасному розумінні головним завданням історичного жанру є художня реконструкція реальних подій чи постатей, причому прийоми відтворення необхідної естетики чи моделювання образів персонажів можуть бути дуже різноманітними та залежати від різних факторів кінематографічного цілого.

Головним елементом образної системи історичного фільму є історична постать чи подія. Інші складові кінематографічного цілого розвиваються у відповідності до авторської ідеї і сприяють досягненню художньої правдивості. Особливе місце у цьому процесі посідає музика, для якої у даному жанрі одним з найголовніших орієнтирів є програмний принцип. Музика створює дух епохи, тому, відповідно, у ній або має використовуватись характерний цитатний матеріал, або вона має бути написана відповідно до певної естетичної парадигми або ж поєднувати ці два типи.

Фільм «Поводир» режисера Олеся Саніна є одним з наймасштабніших комерційних українських фільмів останніх років. Видовищна драма оповідає про трагічні сторінки української історії. В основі її сюжету лежить згадка про організований з'їзд кобзарів, які були розстріляні у Харкові у 30-х роках ХХ століття. На фоні цієї трагічної для українського народу події розвивається історія маленького хлопчика Пітера, який після вбивства свого батька та втечі був врятований сліпим кобзарем Іваном Кочергою. Після цього Пітер стає його поводитирем.

Музика до фільму «Поводир», як і всі інші компоненти кінематографічного цілого у ньому, зазнала значного впливу комерційного чинника. Не буде перебільшенням сказати, що цей вплив найяскравіше проявився саме у звуковій сфері⁴¹.

Звернення до світового кіномистецтва засвідчує показову роль музики в американському кінематографі, який справедливо вважається зразковою

⁴¹ Впливу комерційного фактора на жанрово-стильову специфіку музичного супроводу кінофільму «Поводир» присвячено статтю автора дисертації [181].

моделлю комерційної кіноіндустрії. Вивчаючи явища комерційної кіномузики США, музикознавець К. Ричков справедливо зауважує, що результатом використання музики у комерційному голлівудському кіно є досягнення потрібного ступеня психологічної емоції (афекту), створення особливого емоційного стану, що розширює межі сприйняття візуального ряду та викликає у глядача відчуття співпереживання. Дослідник виділяє один з аспектів теорії кіномузики, який, на його думку, поки не отримав повного теоретичного обґрунтування, проте вже давно функціонує у кінокомпозиторській практиці — це трактування кіномузики як своєрідної риторичної системи: «Масовий комерційний кінематограф США відрізняється активним використанням широкого спектру усталених музичних засобів, які створили досить об'ємний <...> словник музично-риторичних фігур» [109, с. 18]. Таким чином, не тільки кожна миттєва емоція (афект радості, страху, скорботи, печалі, мужності, любові тощо), за К. Ричковим, апелює до конкретного набору засобів музичної виразності. В широкому сенсі кожен кінематографічний жанр (драма, комедія, фільм жахів, трилер, мелодрама, бойовик, пригодницьке, кримінальне, науково-фантастичне кіно, фентезі, воєнні фільми, вестерн, епічне кіно) відрізняється своїм унікальним набором музичних «прийомів-кліше», що формують його «індивідуальний вигляд в залежності від використаних у ньому “інгредієнтів”» [109, с. 12].

Зважаючи на художні властивості музики, її функціональне значення та вибір окремих композиторських прийомів, можемо сказати, що між американською та вітчизняною моделями композиції кіномузики можна провести аналогії, зокрема, у тих фільмах, які були створені в останні десятиліття. Адже вітчизняні режисери (а також і кінокомпозитори) успішно засвоюють досвід сучасного світового кінематографу, а також керуються загальними установками певного жанру.

Музичний супровід до фільму «Поводир» створила відома українська композиторка Алла Загайкевич. Це яскравий приклад музики динамічної дії,

що тримає глядача у напрузі протягом всього фільму⁴². Вона відрізняється широким спектром різнопланових характеристик-образів; поєднує у собі реалістичні жанрові епізоди, що передають дух епохи, з динамічними психологічними темами.

Композитор підкреслює, що у «Поводирі» використано багато референтної музики, головною умовою якої була жанрова визначеність [3]. В одному з інтерв'ю режисер фільму Олесь Санін, описуючи своє бачення музичної сфери, визначає: «для початку фільму мені потрібна була музика щастя і свободи кінця 20-х років. Марші ентузіастів та американський джаз <...> Далі картину наповнює мелос української народної кобзарської музики, який живе в резонансі з авторською симфонічною музикою тривоги, радості та надії» [96].

Музику початку фільму (урочистий показ кіножурналу, на якому вперше з'являються головні герої — американський хлопчик Пітер та його батько Майкл Шемрок, співачка харківської опери Ольга Левицька та закоханий у неї головний антигерой Володимир — можна визначити як жанрову ілюстрацію. Серед головних музичних акцентів — обрана джазова пісня «You are my thrille», яку виконує Левицька. Використовуючи окремі мотиви пісні, А. Загайкевич створила ряд епізодів, які чергуються з музикою типового радянського маршу — «Марш для кіножурналу» (Додаток Б, нотний приклад №5). Поєднання цих двох сфер створює ілюзію гармонії, взаємної дружби та єднання двох культур, західної та радянської. Проте вже у наступному епізоді, де танцівник на сцені виконує чечітку (00.10.47 – 00.12.04) саме музика розкриває головний зміст «діалогу двох культур»: на фоні загального свята відбувається затримання та самогубство генерала Ситника. Епізод побудований так, щоб головний акцент у ньому отримав звуковий елемент. В результаті цього музичний ритм активізує внутрішню динаміку та організовує візуальний ритм.

⁴² Таблицю-постексплікацію до фільму «Поводир» див. Додаток А.

Ще одну образну сферу, що з'являється на початку фільму, представляє музична тема, яка характеризує найдраматичніший образ фільму — образ кобзарів. Фільм розпочинає голос головного героя (наратора), який вже в дорослому віці згадує роки свого дитинства, коли йому було 13 років. «В ті часи поїзд з арештантами не був чимось особливим...», — говорить він. У цей момент на екрані з'являється поїзд, в якому везуть сліпих кобзарів. Цей монологічний епізод супроводжує стримана хоральна тема, яку розпочинають два широкі удари літавр, там-тама, низьких мідних духових та струнних інструментів, після чого у тромбонів звучить тема кобзарів⁴³ (приклад 3.4):

Приклад 3.4



Яскраво виражене жанрове начало теми доповнюється акцентами на сильній долі та масивною оркестровкою. З перших акордів музика захоплює глядача, ніби пророкуючи наближення неминучого трагічного кінця. З іншого боку, використання хоральної теми для характеристики образу кобзарів має ще один особливий підтекст, семантичний зміст якого закріпився у системі голлівудської кіномузики. За словами К. Ричкова, хоральною музикою супроводжуються «сцени, в яких герої шукають захисту у вищих сфер або намагаються віднайти прощення...» [109, с. 23]. Таке трактування влучно характеризує символічність образу кобзарів як носіїв духовності та гідності, сили народного опору, які у своєму прагненні волі можуть розраховувати лише на Божу поміч.

Іншою жанровою характеристикою є тема NKVD⁴⁴ — у тромбонів на фоні остинатної фігурації у контрабасів; її образним акцентом є підкреслена інтонація низхідної секунди та гострий пунктирний ритм (приклад 3.5):

⁴³ Повний виклад теми кобзарів див. Додаток Б, нотний приклад № 6.

⁴⁴ Повний виклад теми див. Додаток Б, нотний приклад № 7.

Приклад 3.5



Обидві теми вирізняє коротка лаконічна манера викладу та яскрава інтонація. Та все ж, головним інструментом впливу виступає саме жанр, який формує чіткий асоціативний образ у глядача.

У розвитку ліричної лінії також можна прослідкувати ряд концептуальних моментів. Пласт ліричної музики розкриває ряд образів, які глядач не може досягнути візуально — мова йде про сферу уявних психологічних переживань персонажів. Цей «коефіцієнт», на думку З. Лісси, є необхідним для фабули [74, с. 200].

Серед головних епізодів просвітленого характеру виділяється номер «На траві». У фільмі музика з номеру «На траві»⁴⁵ супроводжує діалогічні сцени Пітера та кобзаря Івана Кочерги. Їх діалоги сприймаються як епізоди-відсторонення від жорстокої реальності, де на фоні мальовничих пейзажів світанку та заходу сонця, хлопчик та сліпий старець розмовляють про дім, про дитинство, про «квіти, що мають очі...». Особливий психологічний стан цих сцен передає та поглиблює музика, яка завдяки своїм виразним засобам переносить глядача у світ дитинства. Перший елемент теми — короткі фрази у скрипок (приклад 3.6) — уособлює образ дитинства, радості, миру та спокою, що підкреслює простота фактурного викладу та тридольність. Інший за характером елемент — розмірені неквапливі акорди у фортепіано (приклад 3.7) — візуалізує образ мудрості та плин часу. Таким чином, поєднання цих елементів ніби відтворює діалоги героїв на звуковому рівні, акцентуючи увагу на важливості цих епізодів.

⁴⁵ Повний виклад теми див. Додаток Б, нотний приклад № 8.

Приклад 3.6



Приклад 3.7



Цікавим є музичне рішення останнього фінального епізоду (сцена загибелі кобзарів), який є одночасно і кульмінацією, і розв'язкою, і завершенням фільму. Автори використали музику з другого розділу номеру «На траві» (Додаток Б, нотний приклад № 9).

Останнім кадрам фільму передуює епізод-відсторонення, де на фоні старих руїн та заходу сонця Іван Кочерга пояснює Пітеру «чому квіти мають очі...». В кадрі звучить відсторонена лірична тема. Зображення змінюється і перед глядачами постають кадри вибуху. Однак музика не змінює початкового настрою, продовжуючи розвивати свою драматургію. Мелодія у гобоя передає відчуття польоту, легкості. З кожним наступним проведенням йде накопичення оркестрової фактури та динамічне наростання. В кульмінації оркестрове *crescendo* несе потужний посил, викликаючи бажання злетіти, вирватися, вдихнути на повні груди. Поступово динаміка спадає і з останніми звуками мелодії флейт закадровий голос завершує фільм. У цьому

епізоді музика настільки захоплює глядацьке сприйняття, що смерть героїв та загальна розв'язка завдяки музичним засобам сприймаються як катарсис.

Найбільш парадоксальним стало використання теми, що в оригінальній партитурі отримала назву «Мандри. Хвороба» (приклад 3.8). В порівнянні з композиторським текстом, де тема звучить лише в одному номері, в музичній концепції фільму її функції зросли до ролі лейтмотиву тривоги⁴⁶. Тему створено нейтральними музичними засобами: на фоні оркестрового звука *до-дієз* звучить короткий висхідний мотив, що ніби імітує рух по колу, при кожному проведенні повертаючись до початкової ноти:

Приклад 3.8

А. Загайкевич. «Поводир». «Мандри. Хвороба»

Висхідна направленість та поєднання окремих мотивів-реплік в одну фразу створюють ефект розвитку музики у часі. Інтонаційно розімкнена тема переривається на слабкій долі. В результаті поєднання всіх музичних засобів при кожному її проведенні виникає відчуття тривоги та неспокою.

Емоційну напруженість та динамічність лейтмотиву тривоги підкреслюють не тільки його музичні характеристики, а й використання його як засобу нарації — для емоційного посилення розповіді голосу за кадром. Вперше тема тривоги звучить після епізоду показу кіножурналу. Режисер та

⁴⁶ Повний виклад теми див. Додаток Б, нотний приклад № 10.

композитор використали лише першу фразу теми, аби згодом через декілька епізодів знову повторити її, викликаючи у глядача емоції передчуття чогось трагічного. На фоні загального святкування та творчого настрою перед глядачем з'являється генерал Ситник, який пише листа, де розкриває справжні плани радянської влади щодо вилучення продовольства серед селян. За допомогою теми тривоги автори, таким чином, концентрують увагу глядача на масштабах лиха, яке розпочнеться вже незабаром.

Протягом фільму функції лейтмотиву тривоги розширюються: вона супроводжує закадровий голос, звучить як музичний коментар, в окремих епізодах виступає характеристикою головного антигероя Володимира тощо. При цьому її музичні характеристики залишаються незмінними.

У підсумку зазначимо: драму Олеса Саніна «Поводир» вирізняє масштабність та глибина сценарію, актуальність для українського сьогодення, яскравий акторський склад, видовищність зйомок, а також музика. Зважаючи на те, що від самого початку фільм був орієнтований на світового глядача, це зумовило зовсім інший характер роботи зі звуковим та музичним супроводом. До того ж свою роль відіграв історичний жанр картини (дія відбувається у 30-х роках XX століття), який спонукав композитора звернутися до специфічних історичних та національних контекстів.

В образній структурі музики фільму виділимо декілька сфер: музику драматичної дії, лірико-психологічну музичну сферу, музичні епізоди-ілюстрації епохи, фольклор, музичні епізоди з використанням електроакустичних звучань.

Зважаючи на комерційну направленість фільму, а отже, орієнтацію на широку глядацьку аудиторію, у музичному супроводі фільму значну частину займає референтна музика, тобто музика, створена за принципом наслідування. Головною ознакою музичної референтності у фільмі стала жанрова визначеність. На основі цього принципу написані епізоди, що створюють атмосферу епохи, передають особливий стиль культурної еліти

30-х років тощо. Жанровою визначеністю характеризується музика, що розкриває головні образи фільму — образ кобзарів та образ зла (NKVD).

Іншим важливим завданням музики у фільмі стало створення «афектних» станів (музика «тривоги, радості та надії», як її визначав сам режисер). Такою стала музика лірико-психологічної сфери. У фільмі вона є елементом відсторонення, дозволяючи глядачеві переключити увагу з драматичних подій на власні психологічні переживання. Музика ліричної сфери передає стани, пов'язані зі спогадами про дитинство, рідний дім; викликає відчуття польоту; прагнення свободи тощо.

«Афектною» також є лейттема тривоги. Незважаючи на нейтральний музичний матеріал та мінімалістичну оркестровку, ритмічна та інтонаційна організація теми, у сукупності з використанням її як інструмента додаткової нарації, передає особливий стан тривоги та неспокою, викликає передчуття трагічного.

Підкреслимо, що попри вплив комерційного фактору на формування художньої концепції фільму «Поводир», музика до нього наповнена поетикою авторського стилю А. Загайкевич, позначеною яскравим поєднанням електроакустики з фольклорною автентикою (наприклад, епізод Орісі та Івана біля річки), цікавими звукошумовими ефектами, що обумовлює високі художні якості музичної складової, її здатність передати внутрішні емоційні стани та водночас забезпечити видовищність і динамізм екранної дії.

Вивчаючи функціональне значення та методи композиції музики в українському комерційному кіно на прикладі сучасного художнього фільму відзначимо, що у роботі кінокомпозиторів намітився новий вектор розвитку, який передбачає широке використання прийомів та методів визнаних світових моделей кіномузики. Орієнтація комерційного фільму на широку аудиторію ставить перед композитором ряд нових завдань, головним з яких є спроможність викликати у глядача необхідний емоційний відгук. Саме ця умова визначає характер музичних засобів та концепційну роль музики у фільмі.

3.4 Музика як складова медитативної звукової концепції кінофільмів «Познавая белый свет» та «Настройщик»

Беззаперечним є той факт, що ХХ століття стало періодом найбільш глобальних експериментів зі звуком, про що свідчать видатні досягнення провідних національних музичних шкіл (зокрема, творчість композиторів нововіденської школи – А. Шенберга, А. Берга та А. Веберна), відкриття таких музичних напрямків, як алеаторика, сонористика, конкретна музика тощо. З появою ж у другій половині ХХ століття електронних синтезаторів, звукозаписуючих та звуковідтворюючих пристроїв, відбувся справжній художньо-технічний «прорив», завдяки якому композитори отримали можливість втілити у життя свої найсміливіші творчі ідеї та концепції. Подібні трансформації не могли обійти музику у кінематографі. Навіть більше, кіномузика стала однією з найбільш благодатних сфер, сприятливих до нових творчих експериментів.

З розвитком авторського кінематографу (60 — 70-ті роки ХХ століття) сформувався новий нестандартний⁴⁷ тип поєднання музично-звукового та візуального рядів фільму, ідея якого полягала у створенні особливого психологічно-емоційного стану глибокої інтроспекції. У типології

⁴⁷Типи функціонального поєднання музики з візуальним рядом формувалися та кристалізувалися паралельно з розвитком звукового кіно. З. Лісса акцентує увагу на тому, що авторам кінофільмів для початку необхідно було подолати інерцію музичного мислення, яке мало глибокий зв'язок з театром та специфічною музикою німого кіно. Експеримент став головним принципом відкриття нових функцій музики у звуковому кіно [74, с. 134]. Початковим та найбільш доступним для широкого загалу глядачів способом музичного оформлення кінофільмів була ілюстративність. Ю. Міхєєва відзначає певну некоректність у визначенні поняття «ілюстративність», пропонуючи замінити його на термін «ізоморфність» [84, с.26]. За словами дослідниці, «звукова ілюстративність передбачає надлишкове дублювання візуального феномену, у той час як звуковий ізоморфізм є ні чим іншим як необхідним доповненням (заповненням) візуальності у процесі створення живої звукозорової реальності» [84, с.26].

На противагу ілюстративному принципу використання музики, у кіно почав активно функціонувати аудіовізуальний контрапункт. Після перших експериментальних десятиліть звукового кіно, із зародженням авторського кінематографу, теоретики переглянули ставлення до закадрової музики, нівелювавши її функціональне значення. Натомість ілюстративні функції позакадрової музики активно використовували у комерційному американському кіно середини ХХ століття. Це призвело до того, що відбувся процес глобальної стандартизації, «законсервованості» музичних прийомів.

аудіовізуальних рішень, розроблених доктором мистецтвознавства Юлією Міхєєвою [84], цей тип отримав назву відстороненого типу музичного рішення фільму. «Звукове відсторонення у кінематографі, — пише дослідниця, — не є самовідстороненням авторського вислову як самоціль. Це його концептуальний жест — висвітлення (виділення, “піднесення”) візуального образу за рахунок “вирівняного” (позбавленого від необов’язкових звукових подробиць) звукового фону, за рахунок дистанційованості авторського прояву у звуку» [84, с. 288]. Завдяки своїм виразним та просторово-фонічним властивостям звук стає головним функціональним елементом та забирає на себе все смислове навантаження.

Однією з характерних ознак відстороненого типу звукового рішення у фільмі стало використання медитативної музики⁴⁸. За словами Ю. Міхєєвої, «медитативна музика у кінотворі, на відміну від автономного концертного існування, не є незалежною, а включається у процес авторського висловлювання, стаючи частиною його (автора) кіноестетики. Враховуючи включеність медитативної музики в екранний простір, ми вже не можемо говорити про завершеність її значення у ній самій: у кінотворі музика, навіть сповнена власним змістом, являється *відносним* феноменом, способом *відношення* автора до візуальної події, характером вираження думки и стану автора у відношенні візуальності (подвійна суб’єктивність закадрового

⁴⁸ До новітнього часу медитативна музика («медитативність» — від лат. meditation — роздум, міркування, дія, що спонукає на самозаглиблення та самоусвідомлення) мала регламентовану сферу застосування, зумовлену своїм релігійним змістом. Однак, вже у другій половині XIX століття можна спостерігати втілення рис медитативного музичного мислення у пізньоромантичних опусах Г. Малера, К. Дебюссі, М. Равеля, О. Скребіна, О. Мессіана. Ці твори відрізняє специфічний тип світоспоглядання, який тяжіє до панорамної багатоплановості, осягнення глибинних аспектів буття, концентрації уваги на процесах самозаглиблення. У другій половині XX століття (у творчості Д. Лігеті, К. Штокгаузена, Дж. Кейджа, В. Сильвестрова та ін.) медитативна музика оформилася як окремий музичний напрямок. Її музична мова формувалася під впливом філософських практик та культури Сходу (як відомо, чимало композиторів захоплювалися ідеями дзен-буддизму). Звідси витікає один з головних творчих методів медитативної музики, основу якого складає принцип випадковості. Це означає, що процес створення музики підпорядковується більш-менш контрольованій випадковості, що виникає у результаті певного медитативного стану (його етапи характеризують часові модули звуку: тривалість, становлення, буття, інтроспекція).

звуку). У більшості випадків <...> медитативні звукові фрагменти у відношенні до візуального наповнення кадру набувають значення відсторонення, вираження особливого статичного стану як естетичного дистанціювання від візуальної дискретності екрану» [84, с. 286-287].

Зважаючи на внутрішню статичність та відсутність процесуальності медитативні композиції у кінофільмі викликають відчуття перебування у паралельному позачасовому просторі, сприяють зосередженню та концентрації. Відзначимо, що жанрово-стильова сфера медитативної музики відрізняється своєю специфічною понятійною системою, головним фактором якої є осмислення часових характеристик звуку. Також для неї характерними є такі особливості як актуалізація поняття «статичної композиції», відсутність динамічної драматургії та поєднання різностильових музичних явищ.

У кінематографі медитативна музика використовується з метою викликати глибоку емпатію глядача та створити такий чуттєво-емоційний стан, який здатний передати особливий зміст авторського висловлювання без підтримки візуального ряду. Іншими словами, музичний ряд, не потребуючи смислових тлумачень та прив'язки до зорових образів, набуває особливого художнього змісту, стає посланням автора (режисера) через звук. «Цей феномен, — як зауважує Ю. Міхєєва, — одна з тенденцій звукового рішення фільму сучасного (не тільки авторського) кінематографу, коли автор фактично “знімає” з себе завдання розробки багаторівневого простору звукової драматургії, вважаючи за краще сховатися за легкотканою завісою звукового відсторонення. Однак це “спрощення через звук” — умовне. Звукове відсторонення не має значення, якщо не провокує нове бачення, відкриття *заново і по-новому* звичних речей» [84, с. 287-288].

Іншим важливим методом, який режисери та композитори використовують для створення специфічного емоційно-образного ефекту, що

формує відсторонений тип звукозорового рішення, є музичний мінімалізм⁴⁹. Завдяки зовнішній простоті та «очевидності» форм, для нього характерним є ряд принципів, які добре вписуються в контекст кіномузики, а саме: стислість та лаконізм висловлювання, економія засобів виразності, структурна мобільність, поєднання та взаємодія різностильових елементів, емоційна концентрація тощо. Симптоматичним є те, що з перших років свого існування цей напрямок отримав широке розповсюдження у кінематографі (особливо у психологічних драмах та мелодрамах)⁵⁰.

Застосування мінімалізму у кіномузиці з усвідомленням його філософсько-естетичної природи створює специфічний аудіовізуальний ефект. Зважаючи на «відкритість» форми та смислову розімкненість, метод багаторазового повтору (репетитивний метод), який складає основу мінімалістичних композицій, у кіно призводить до того, що глядач починає сприймати час кінотвору суб'єктивно, занурюючись у стан медитативної споглядальності. А вписаність музики у контекст візуального ряду не дає можливості остаточно дистанціюватися від розгортання сюжетних подій оповідання. Навіть навпаки, дозволяє досягнути всю глибину авторського задуму. Як зауважують дослідники, «репетитивність мінімалізму дає

⁴⁹ Мінімалізм як метод композиції виник на рубежі 50-60-х років ХХ століття у США. Новий експериментальний напрямок, який очолив Джон Кейдж, став своєрідною «реакцією» на акустичну складність технік музичного авангарду першої половини ХХ століття. В основу його філософської концепції було покладено ідею статичної процесуальності (статичного сприйняття часу) та емансипації окремого звукового елементу. «Мінімалізм призводив до тотального очищення музики від доданих людиною в її початкове буття структурних, функціональних та інших зв'язків та залежностей» [84, с. 307] Концепція мінімалізму виявляє багато спільних рис зі східною філософією дзен-буддизму, яка проголошує відмову від будь-якої ієрархії, підпорядкування — тут кожний елемент набуває самодостатності.

Мінімалістичні композиції заперечують авторське «я» та принцип опусу, натомість становлення твору відбувається завдяки закладеному алгоритму без контролю з боку композитора. Музична форма, розвиваючись завдяки принципам репетитивності (багаторазового повторення певного елементу — патерна), варіаційності та комбінаторики, перетворюється на послідовність структурних одиниць, а процес її сприйняття передбачає особливий споглядально-медитативний стан.

⁵⁰ Композитори-мінімалісти — С. Райх, М. Найман та Ф. Гласс — активно працювали у незалежному американському кінематографі. Вперше мінімалістична музика була використана у короткометражних фільмах режисера Роберта Нельсона, знятих у 1963 році у співпраці з композитором С. Райхом.

режисеру у художньо *будь-як* побудованому внутрішньокадровому просторі можливість демонстрації усеоціночного “*надспостерігача*” (або, в окремих випадках, постмодерністської іронічної дистанції) — і передачі цього “часового” стану глядача» [84, с. 311].

Серед головних стилістичних рис мінімалізму, завдяки яким він отримав таку широку популярність у кінематографі, необхідно виділити такі: принцип репетитивності (самодостатність звуку /патерну/ як цілісного елементу та його багаторазовий повтор, який і викликає відчуття «статичного» стану; статична гармонія, що є наслідком незначних змін при повторенні патернів; статичний ритмічний пульс; відсутність яскраво вираженого тематизму, мелодична незавершеність; уникнення складних структур; спотворене, суб’єктивне відчуття часу та інші.

На виникнення відсторонених аудіовізуальних рішень у другій половині XX століття вплинули не тільки трансформації музичного мислення. Певною мірою нові звукові концепції стали реакцією, своєрідним художнім протестом проти загальної комерціалізації кінематографічного мистецтва, наслідком якої було спрощення його форм. Відсторонені музично-звукові рішення були покликані розкривати перед глядачем не реальний зміст фільму, а події, думки, ідеї, суть яких не могла знайти свою візуальну форму і тому залишалася поза кадром.

Тенденція до використання відстороненого типу аудіовізуальних рішень у вітчизняних фільмах посилилася в останній третині XX століття. Частково це пояснюються специфічною ідейно-смісловою наповненістю фільмів даного періоду, втіленням якої стала демонстрація глибокої кризи людської індивідуальності, екзистенційного дискомфорту, в якому перебувала особистість в умовах домінування «колективної свідомості». Прагнення до самодостатності пригнічувалось жорсткими ідеологічними маніпуляціями. З початком «відлиги» у кінематограф увійшла епоха поглибленої самотності, ідейною платформою для якої стали екзистенційні та феноменологічні концепції С. К’єркегора, М. Хайдеггера, Ж.-П. Сартра та

інших. «Як наслідок — вітчизняний кінематограф починає поступово (спочатку лише в окремих творах) відмовлятися від “соціоцентричної” моделі, з соціально активним героєм по центру кінооповіді, звертаючись до світу особистості, до проблем її буття. Розгляд життя окремої людини крізь призму “граничної ситуації” поступово змінює природу драматургічного конфлікту, переносячи акцент із зовнішніх колізій на внутрішні» [51, с. 34]. Пошуки нової стилістики, в основу якої покладено реалізацію принципу «Тут і Тепер» вилилися у цілий художній напрям, що у 80-х роках ХХ століття отримав назву «міська проза».

Для кінотворів «міської прози», в центрі яких знаходиться особистість людини з її глибокими протиріччями та потребами духовного самоусвідомлення, які врешті-решт переростають у відчуття внутрішньої безпритульності та самотності, використання відсторонених аудіовізуальних концепцій стає однією з характерних особливостей. Особистість здобуває нове самовідчуття у власному звуковому часі — звідси виникає необхідність створення нового часового простору, пов'язаного з характерним типом відстороненого ставлення автора до екранної дії.

Цей феномен яскраво репрезентовано у творчості Р. Балаяна, В. Тодоровського, К. Єршова, В. Криштофовича, Ю. Ілленка та інших. У культовій стрічці початку 80-х років — «Польоти уві сні та наяву» (режисер Р. Балаян, композитор В. Храпачов) — прикладом відстороненого звучання є одна з двох лейттем головного героя С. Макарова. Її статично-медитативний характер, часова розширеність надають образу особливого метафізичного ореолу, що спонукає глядача уважніше та зі співчуттям поставитися до усвідомлення його вчинків.

Яскравий художній стиль відрізняють твори В. Криштофовича. Відсторонені музичні рішення в них продиктовані характером втілення самотніх авторських ідей: ідеєю осмислення психології сучасного інтелігента (емоційно-духовний стан безпритульності головного героя у стрічці «Автопортрет невідомого», 1988); зануренням у світ жіночих

характерів та спробою дати їм власну індивідуальну інтерпретацію («Дрібниці життя», 1980, «Самотня жінка бажає познайомитись», 1986, «Ребро Адама», 1990) та ін.

Знаковою для українського кінематографу стала творчість режисерки Кіри Муратової (1934–2018), яка вже у перших ігрових повнометражних стрічках, створених ще наприкінці 60-х років, репрезентувала свій яскравий самобутній режисерський стиль.

Твори К. Муратової розкривають правдивість та природність людського існування. Їх герої необмежені соціальними рамками. Натомість часто вони є психологічно вразливими, закомплексованими та підвладними фобіям. «Внаслідок гіпертрофованої самотності, індивідуальної неповторності ці персонажі видаються неадекватними» [51, с. 39]. У своїх героях К. Муратова вбачає прототип людини нового часу. Зважаючи на гіпертрофовану реальність сучасного світу, особистість (в інтерпретації режисера) з власними душевними протиріччями та психологічною недосконалістю, органічно вписується в його структуру. Невипадково Кіру Муратову називали медіатором своєї епохи, відзначаючи провіденціальні властивості її кінотворів. Незважаючи на власний, подекуди радикальний ірраціоналізм, фільми К. Муратової часто набувають статусу інтуїтивного прогнозування⁵¹.

«Нестандартність» художнього мислення Кіри Муратової вплинула не лише на образну специфіку її сюжетів, а й охопила всі структурні ряди тексту. Ідея буттєвої самотності, самозосередженості героїв на власних недоліках проявилася у застосуванні характерного прийому художньої виразності, що отримав назву «діалог непорозуміння». Нівелювання культу Слова, умовність смислового значення діалогів призвели до їх поступової

⁵¹ Прикладом подібного роду творів-передбачень стала стрічка К. Муратової «Астенічний синдром», знята у 1989 році. За словами І. Зубавіної, «використавши у назві стрічки медичний термін, режисер відверто ставить “діагноз” нашому суспільству. Симптоматика цього “захворювання” відома з медичної практики: стан фізичної анемії, соціальної втоми, знесилення. Картина стала своєрідним передбаченням або, сказати б, пророкуванням» [51, с. 39].

трансформації у монологи. Дослідниця творчості К. Муратової, кінознавець та культуролог Ірина Зубавіна визначає цей прийом як «метафоричний еквівалент відсутності взаєморозуміння між людьми», «їх хворобливу самозосередженість» [51, с. 41]. Вона зазначає: «повстання проти слова, що часом “грішить” відсутністю самототожності понять, маркірованих затертими штампами та розхожими кліше, зрештою — це своєрідний радикальний бунт проти пустопорожності словесної форми. Кіра Муратова від перших своїх фільмів завжди цікаво працювала зі словом, намагаючись відкрити його безглуздість різними засобами» [51, с. 41]. «Діалоги непорозуміння», запрограмовані на відсутність взаємної комунікації, перетворюються на монологи, в яких персонажі фактично звертаються самі до себе, ігноруючи обставини реального часу.

Вкрай своєрідними є музичні рішення кінострічок Кіри Муратової. Одна з головних представниць напрямку кінематографу «міської прози», режисерка також звертається до відсторонених аудіовізуальних рішень, використовуючи нетиповий музичний матеріал. Прикладами таких звукозорових концепцій стали ігрові фільми К. Муратової з музикою Валентина Сильвестрова.

«Умовна» співпраця режисера та композитора тривала понад 30 років, протягом яких було створено 5 фільмів: «Пізнаючи білий світ (1978), «Чеховські мотиви» (2002), «Настроювач» (2004), «Два в одному» (2007) та «Вічне повернення» (2012). «Умовність» обставин їх спільної творчості визначає той факт, що В. Сильвестров ніколи не створював музику спеціально до фільмів К. Муратової. У своїх інтерв'ю композитор зазначає, що ніякої співпраці між ним та режисером не існувало. За його словами, К. Муратова самостійно обирає музику до своїх фільмів, уявляючи її частиною вже готового персонажу [97]. Тож, фактично, у фільмах К. Муратової звучать цитати з різних вокальних та інструментальних творів В. Сильвестрова.

Однак використання музики у п'яти фільмах дозволяє говорити про певну художню закономірність авторського почерку, сформовану стильову особливість даного хронологічного періоду творчості. А отже, можемо констатувати, що твори В. Сильвестрова стали звуковим втіленням образних концепцій автора-режисера, інструментами доповнення унікальних образів-характерів, які точно передають своєрідність їх художньої сутності, відзначеної дискомунікацією з реальним світом.

Ігрова кінострічка «Познавая белый свет» («Пізнаючи білий світ») була одним з найменш відомих фільмів К. Муратової. Нетиповий та неактуальний для кінця 70-х років XX століття сюжет про будівництво п'ятирічки вражав кінокритиків та навіть доводив їх до сміху. На фоні «соцреалістичної прози» (комсомольського будівництва заводу) розгортається любовний трикутник між штукатурницею Любою, її другом Миколою та водієм вантажівки Михайлом. Цей, на перший погляд, банально-побутовий сюжет, раптово переростає у тендітну, майже кришталеву, історію кохання — в образі звичайної представниці робочого класу Люби головний герой Михайло бачить втілення рафаелівської Мадонни.

Головним інструментом чуттєвого переходу з сірої буденності у поетичний метафізичний простір стає музика. Для втілення центральної любовної лінії режисер використала номери з циклу «Кітч-музика для фортепіано» (1977). В одному з перших епізодів фільму — сцені, де Михайло допомагає витягнути автомобіль Люби та Миколи (04.58) — головні герої ще не знайомі, але звучання музики поза кадром (II. Moderato) сповіщає глядачеві про те, що їх зустріч вже стала доленосною. Витонченість мелодії та специфічна монотонність, виражена однорідною ритмічною пульсацією акордового супроводу, створюють особливий медитативний емоційний стан. У нотному тексті звертає увагу композиторська ремарка — «*світло та прозоро, плинно*», а також *pp* з підкресленим відтінком *dolcissimo*. Акорди повільно «сповзають» по півтонах, а на їх фоні, ніби відблиски зірок на

темному небі, плавні мелодичні мотиви чергуються з поодинокими звуками верхнього регістру (Додаток Б, нотний приклад №12).

Трепетно та проникливо звучить перша частина циклу В. Сильвестрова (I. Allegro) у сцені розмови Люби та Михайла на будівництві (21.40) (Додаток Б, нотний приклад №11). Режисер свідомо використала на першому плані музичний супровід, заглушаючи людські голоси та специфічний шум машин на будівництві. Ледь чутне делікатне звучання фортепіано (авторська ремарка на початку п'єси *«світло та прозора, вільно, трепетно, але спокійно»*⁵²), в якому на фоні тріольної фактурної фігурації лівої руки виділяється виразний контур тендітної мелодії з широкими висхідними інтонаціями, заповнює весь простір кадру. Взаємодія всіх елементів музичної мови (динамічні уточнення градацій *p — pp — ppp* у кожному такті, уповільнення темпу в кінці мелодичних фраз, суцільна педаль) створює відчуття ефекту паралельної реальності, переносячи героїв у метафізичний світ їх почуттів.

Іншою образною характеристикою цієї теми є ностальгічний мотив, що поєднує епізод з попередньою сценою спогадів Люби про свого брата. Тут згадується інша ремарка композитора з титульного аркуша «Кітч-музики»: *«Грати дуже ніжно, сокровенним тоном, ніби обережно торкаючись музикою до пам'яті слухача, щоб музика звучала всередині свідомості, ніби пам'ять слухача сама співала цю музику»*. Таким чином, у фіналі фільму, коли героїня зізнається про свою вигадку, тема першої частини «Кітч-музики» справді стає «звучанням всередині свідомості».

У сцені поїздки Люби с подругами у вантажівці Михайла (39. 30) знову звучить друга частина з циклу В. Сильвестрова (II. Moderato). Ця музика, що викликає асоціації з темою фортепіанної Партити №5 М. Скорика та мі-мінорної прелюдії Ф. Шопена, тонко передає емоційний стан розмови без слів. Його втіленням стає виразна мелодія меланхолійного характеру, насичена оспівуваннями та високими підголосками, що нагадують «звуки-

⁵² В. Сильвестров «Кітч-музика для фортепіано» (1977); I. Allegro. Партитура-рукопис.

спалахи». Відчуженість та заглиблення у стан медитації, звучання на *ppp*, особливий тип виконання спонукають вслухатися у кожен звук, прожити кожную паузу як нескінченну мить. Таким чином, кожен елемент музичного тексту набуває своєї семантичної глибини.

Символічний характер звучання музики доповнює умовність лінійної логіки: «пропуск очікуваних музично-композиційних “опор”, мається на увазі музичних “слів”, звичних шляхів розвитку музичного висловлювання створює ефект замовчування, узгоджуючись із символізмом медитативного мислення та його тяжінням до абстрактно-нераціонального задуму» [49, с. 109].

Тематичний та образний контраст любовної лінії головних героїв створює інша пара закоханих — Віктор Арістов та Галя. На відміну від Люби та Михайла, почуття яких мають сокровенний характер (їх цілісність уособлює тембр фортепіано), ця пара отримує більш яскраву емоційну музичну характеристику — романс В. Сильвестрова «Бегут наши дни».

У підсумку слід зазначити, що перша робота Кіри Муратової з музикою В. Сильвестрова відзначена високим художньо-естетичним рівнем. Завдяки музичному оформленню, джерелом якого став цикл для «Кітч-музика для фортепіано», режисерці вдалося створити глибокий закадровий поетичний простір фільму, у якому музика взяла на себе функції вербального та візуального рядів, наповнивши його емоційними станами відстороненої споглядальності, медитації.

Серед найвідоміших фільмів у творчості режисера особливе місце посідає «Настройщик» («Настроювач») (2004) — кримінальна драма з елементами мелодрами та комедії. У центрі сюжету фільму знаходиться настроювач роялів Андрій. Хлопець пристрасно закоханий у вродливу білявку Ліну, доньку забезпечених батьків. Кохання до розбещеної грошима та увагою дівчини спонукає Андрія зважитися на підступ. І він вигадує план, за допомогою якого зможе хитрістю розбагатіти. Випадково хлопець знайомиться із заможною вдовою Анною Сергіївною та її помічницею

Любою. Саме цим двом жінкам і судилося стати головними героїнями афери Андрія.

«Настроювач» — один з небагатьох фільмів, розрахованих на широку аудиторію. Тут присутня і любовна лінія (закохана пара Андрій та Ліна), і історія багатолітньої дружби двох жінок (наївна та довірлива медсестра Люба та інтелігентна вдова Анна Сергіївна), і типовий кримінальний сюжет пограбування. Не слід думати, що К. Муратова повністю відмовилася від знайдених раніше прийомів побудови простору та образів. В противагу типовим героям колоритними та абсурдними є другорядні образи продавщиці посуду, працівника міського туалету, підпільного хазяїна лотереї та навіть дівчини Ліни (коханої Андрія), поведінка якої у деяких епізодах нагадує дії психічно неврівноваженої особистості (досить згадати променисте обличчя та привітну посмішку Ліни в образі «смерті з косою»).

Музичне рішення висвічує типовий кримінальний сюжет з іншого ракурсу. Головний герой — Андрій — музикант, і його амплуа концентрує у собі найважливіші музичні теми фільму. Кіра Муратова знову звертається до фортепіанного циклу В. Сильвестрова, наповнюючи номери «Кітч-музики» новими функціями та смислами.

У фільмі «Кітч-музика» часто звучить у кадрі, однак її функціональні особливості виходять далеко за межі звичних ілюстративно-ізоморфних властивостей. Андрій, опинившись у компанії двох самотніх жінок, вигадує план пограбування. Однак, він не хоче силою забрати у них гроші. Натомість, як тонкий психолог, Андрій аналізує їх слабкості, вподобання, потреби та мрії. З'явившись перед Анною Сергіївною та Любою в образі настроювача, йому необхідно буде викликати їхню довіру, «настроїти» на відповідний лад (показовою стає співчутлива фраза Анни Сергіївни «*Всім нам потрібен настроювач!*»), організувати все так, щоб вони за власним бажанням віддали йому гроші. Спостерігаючи прихильність Анни Сергіївна до творчих особистостей, Андрій і сам перевтілюється у нещасного музиканта. Настроюючи інструмент, він награв номери з «Кітч-музики». Зосереджене

звучання першого номера циклу з прозорою фактурою, що «ллється», нагадує героїні про меланхолійні, ностальгічні спогади молодості (27.48) (Додаток Б, нотний приклад №11). А вигадана розповідь Андрія «про нелегку долю талановитого, але дуже бідного студента» викликає у Анни Сергіївни глибоку, майже материнську прихильність. Після виконання першого номеру *Allegro* у кадрі, вже поза кадром проходить тема другого номеру «Кітч-музики» — *II. Moderato* (Додаток Б, нотний приклад №12). Монотонна акордова ритмічна пульсація занурює у стан своєрідного гіпнозу, і глядач розуміє, що обидві жінки вже глибоко симпатизують хлопцю. Емоційний ефект, який створює музика, настільки сильний, що навіть у кінці фільму ошукані жінки все одно виправдовують Андрія і згадують про нього із співчуттям.

Кульмінацією ж тонкої психологічної гри головного героя стане епізод у фіналі, впродовж якого Анна Сергіївна та Люба під враженням від неочікуваної удачі виграшу самовільно віддають Андрію всі свої гроші. У момент прощання хлопець з іронічним відчуттям подяки сідає за інструмент і грає *IV. Moderato* «Кітч-музика» (Додаток Б, нотний приклад №13). Його виконання глядач сприймає як ремінісценцію, асоціацію з раніше згаданим ноктюрном Ф. Шопена — уособленням кохання та щастя. Ноктюрнова жанрова основа, секвенційний розвиток наспівних мелодичних зворотів, прозора спрямована вгору фактура лівої руки — ці засоби створюють надзвичайно проникливий, чистий та поетичний образ. Ще мить і може скластися враження, що Андрій відмовиться від свого плану. Однак замість справедливого фіналу перед глядачем постає безтурботне і задоволене обличчя Андрія з пронизливим іронічним поглядом. Люба запитує Андрія: «Чия це музика?» «Сильвестрова», — відповідає він. Безсумнівно, що ця правдива відповідь стане єдиною подякою дамам за гостинність та вкрадені у них гроші.

У своєму останньому фільмі «Вічне повернення» (2012) К. Муратова знову звертається до музики В. Сильвестрова. Та, на відміну від попередніх

стрічок, тут функції музики дещо інакші. Вона не створює контрастних статичних станів, а навпаки — є частиною загального емоційного настрою. Разом з чорно-білою фактурою зображення та традиційним режисерським «діалогом непорозумінням» віддалене звучання наспівної мелодії у виконанні скрипки та фортепіано створюють атмосферу елегійно-ностальгічного характеру, виразно ілюструючи раптову зустріч далеких знайомих з минулого.

У підсумку відзначимо, що прийом звукового відсторонення є невід'ємною складовою унікального кіностилю режисера К. Муратової. У двох її фільмах, відзнятих з різницею майже у тридцять років («Пізнаючи білий світ» — 1978, «Настроювач» — 2004), він був створений завдяки використанню музики В. Сильвестрова, причому в обох випадках режисер звернулася до одного й того самого опусу композитора — «Кітч-музика для фортепіано». Проаналізувавши функціональний характер музичних фрагментів у кінотворі, визначимо їх головні характеристики, що сприяли органічному вплетенню музики в оригінальну звукову концепцію, відобразивши своєрідність творчого пошуку художника нового часу:

- Особливий тип процесуальності, що передбачає збалансоване співвідношення статичного та динамічного начал. Однак, медитативність як властивість музичного мислення, не передбачає панування абсолютної статичності. Динаміка розгортання музичної форми передбачає втілення статичного стану у безперервному русі, результат якого, водночас, не несе суттєвих якісних трансформацій. У музичному тексті процесуальна логіка втілюється у характерних поєднаннях динамічних та статичних епізодів: з активним тематично-фактурним розвитком та статичних, з контрастами прискорення руху та гальмування, динамічного насичення та розрядки звучання, зближення та розведення фактурних ліній, прискорення ритмічної пульсації та її вирівнювання тощо.

- Внутрішньому самозаглибленню сприяє особливий тип мелодики. Його інтонаційна природа часто має яскраво виражено пісенну основу з рельєфними афектними інтонаціями, які у поєднанні з лаконічною фактурою акомпанементу викликають стан глибокої емпатії, емоційного відгуку слухача.
- Для поступового входження у метафізичний простір композитор віддає перевагу секвенційному типу розвитку мелодії. Принцип часткових повторів дає можливість усвідомити початкове музичне зерно як «першослово», «первинне легкозасвоюване зерно музики» (авторський вислів) [49, с. 111].
- Незважаючи на композиційну стислість та лаконізм тематичного матеріалу, звучання музики В. Сильвестрова у фільмах відрізняє ефект просторової широти, який сформувався завдяки специфічному ставленню до агогічних нюансів. Широкий спектр градацій *piano*, *diminuendo crescendo* у сукупності з деталізацією авторських вказівок («світло та прозоро, плинно», «вільно, дуже тихо і прозоро, відчужено» тощо) концентрує увагу слухача/глядача на значенні музичної інтонації та мелодичного звороту, а також на ролі пауз, тиші тощо. Звук та тиша сприймаються як самодостатні музичні елементи, а їх взаємодія стають основою змісту музичної форми.
- Суттєвою складовою, що виявляє зв'язок стилю композицій В. Сильвестрова з мінімалістичною музикою (провідним музичним стилем відсторонених аудіовізуальних рішень у кіно), є граничне обмеження засобів музичною виразності та, як наслідок, камернізація процесу мислення.
- Органічному функціонуванню музики у структурі кінотвору сприяє характерна *постлюдійність* опусів В. Сильвестрова. Цей феномен описано у статті О. Серової «Стильова валентність мінімалізму в українському музичному просторі» [115]. За її словами, «твір композиційно виштовхує за свої межі початок і розвиток, залишаючи їх

поза просторовим контекстом композиції. Разом з цим у творі існують закінчення (яке реально звучить) і початок (який звучить в уяві слухача). Постлюдійність і пов'язана з цим відкритість початку і кінця у формі дають можливість безлічі інтерпретацій: від «відкритого звуку» до «відкритого твору» [115, с. 50]. Для кінофільму, у концепції якого супровід виходить за межі ілюстративно-ізоморфного характеру, описана вище властивість музики є вкрай актуальною, оскільки вона дозволяє, з одного боку, мобільно включатися у контекст кінооповідання, а з іншого — непомітно переймати на себе функції візуального ряду, збагачуючи їх власними специфічними засобами передачі змісту.

Слід зазначити, що прийоми відстороненого звуку не охоплюють всі музичні епізоди у проаналізованих фільмах. Так, режисер вдається і до більш традиційних технік кіномузики: використовує музичні цитати (наприклад, фрагмент із вступу до першої частини Сонати №8 ор. 13 Л. Бетховена у «Настроювачі»), насичує звучання внутрішньокадрових музичних тем глибоким семантичним змістом, звертається до лейтмотивної техніки тощо. Однак втілення відсторонених аудіовізуальних концепцій змінює принцип сприйняття музики фільму загалом. Глядач не фокусує уваги на музичній драматургії, якості та джерелах музичного тематизму, його тембрових та фактурних характеристиках, способах поєднання музики з іншими елементами тексту тощо. Натомість, медитативний стан, викликаний відстороненим звуком, спонукає до інтелектуального перегляду, змушує ретельно аналізувати вчинки головних героїв, знаходити та осмислювати символи, що розкривають особливий тип просторово-часового відношення режисера до екранної реальності.

Висновки до Розділу 3

Аналіз музичних концепцій сучасних українських ігрових фільмів останніх десятиліть довів:

1. У сучасному кіно актуальними залишаються стилі та жанри українського кіномистецтва XX століття, головним чином тому, що вони розкривають широкі можливості для втілення авторського художнього задуму, спрямовують глядацьке сприйняття у русло філософських роздумів, пошуків національної ідентифікації, інтелектуального та осмисленого перегляду. Незважаючи на зовнішні впливи кіновиробництва, комерційний чинник, сюжетну специфіку, масові глядацьке смаки, українські режисери намагаються не втратити традиційної жанрової поетики, якомога точніше відтворюючи її у звукових та візуальних елементах художньої концепції.

2. Музичні рішення покликані стати не тільки оригінальним звуковим оформленням сучасних фільмів. Вони є виявом авторсько-режисерського начала, активним драматургічним елементом, інструментом створення естетичну роль музики у сучасних художніх фільмах. Проаналізовані у дисертації фільми належать до зразків авторського кінематографу та наслідують найкращі художні традиції українського кіно. Розгляд їх оригінальних музичних рішень довів, що ці фільми були не просто озвучені, а осмислені музикою.

3. У музичній концепції фільму «Ночь светла» композитор презентує свою інтерпретацію режисерського задуму, не посилюючи напруженої емоційно-психологічної атмосфери фільму, а надаючи їй відтінку ностальгічності та елегійної атмосфери. Контрапунктична по відношенню до сюжетно-візуального ряду музична лінія розширює смисловий простір фільму. Особливого символічного значення набуває жанр вальсу, який зумовлює своєрідний дисонанс між реалістичністю зображеної на екрані історії та ілюзорністю дивовижного світу, розкритого у звуках тендітних мелодій, що зберігають романтичну ауру минулих епох.

4. Специфіка музики у кінофільмі «Брати. Остання сповідь» полягає у досягненні єдиної цілісності елементів. Це проявляється у використанні тем-лейтмотивів, що протягом всього фільму виявляють свою образну багатфункціональність. Композиційна організація музичних тем сприяє загальній драматургічній цілісності фільму.

5. У фільмі «Поводир» композиторка А. Загайкевич суттєво ускладнила режисерську концепцію, що передбачала певну жанрову визначеність музичного матеріалу. Натомість А. Загайкевич вміло поєднала власні художні наміри з вимогами видовищності і динамічності, обумовленими комерційною складовою фільму. У результаті цього головні теми фільму набули яскравих жанрово-образних контурів та емоційного забарвлення, спрямованого на виклик «афектної» емоції.

6. У фільмах К. Муратової музика більшою мірою передає не стильові характеристики композитора, а особливе відношення до екранного простору фільму самої режисерки. На практиці це втілюється у відтворенні відсторонених музичних концепцій, основою яких є медитативна музика, особливий тип процесуальності музичного розвитку у поєднанні з візуальним рядом, який ніби сповільнює час, переносячи глядача у стан емоційної інтроспекції.

ВИСНОВКИ

Узагальнюючи результати дослідження функціонування музики в художній структурі українських ігрових фільмів останньої третини XX — початку XXI століття, приходимо до таких висновків.

1. Численні художньо-естетичні, соціокультурні, технологічні та мистецькі зміни, характерні для кінематографічного мистецтва XX століття, дозволяють у повній мірі осмислити закономірності композиції та функціонування музики у кіно як конструктивного елементу цілісної художньої системи фільму. Визначаючи філософсько-естетичні засади кіномузики, слід звернути увагу на її двояку природу: в ній глибоко втілюються специфічні властивості музичного мистецтва, проте головним фактором, що обумовлює характер музики, є її здатність вирішувати поставлені у фільмі завдання. Тісно пов'язана з загальною художньою естетикою та невід'ємна від багаторівневого цілого, створеного комплексом виразових засобів різних видів мистецтв, музика у кіно постійно оновлюється, змінюються її функції та розширюється потенціал її виражальних можливостей.

Визначено, що процес вивчення музики в кіно потребує уточнення термінологічної бази, яка має формуватися з позицій її функціональної природи. Музика у фільмі охоплює декілька рівнів взаємодії з іншими компонентами. У горизонтальній площині розкриваються особливості її функціонування як цілісного компонента звуковізуальної сфери фільму, виявляючи дві форми побутування — музику внутрішньокадрову та закадрову. Обидві можуть співіснувати самотійно або, частіше, як важливий драматургічний прийом, переходити з однієї форми в іншу. Вертикальний зріз об'єднує музику з рештою звукових елементів фільму, утворюючи нову поліфонічну багатофункціональну форму, де кожна складова (музика, репліки, синхронні шуми, звукові спецефекти) включається в загальну систему взаємозв'язків цілісного звукового простору.

2. У широкому різноманітті проблемних питань теорії кіномузики у дисертації зроблено акцент саме на значенні музики у художній структурі фільму. Такий ракурс найбільш глибоко розкриває специфічність цієї форми композиторської творчості. Завдання музики виникають вже на рівні режисерської концепції. Саме тоді формується її стилістичний образ, який задає загальну атмосферу настрою картини. Наступний етап визначає роль музики у розвитку характерів головних героїв та їхніх сюжетних ліній, сягає композиційного рівня, після чого музика набуває своєї стильової, жанрової, тематичної та технологічної конкретики.

У дисертації визначено параметри, які виражають специфіку функціонування музики в художній структурі фільму: співвідношення музичного та візуального рядів; значення музики як драматургічного фактору; формотворча роль у загальній композиції.

3. Встановлено, що суть аналізу кіномузики полягає у дослідженні її в комплексі з іншими виражальними елементами художньої структури, а також з урахуванням функціонального значення музичного ряду. За основу необхідно брати саме той варіант музики, який використано безпосередньо у фільмі, а не записано композитором і потім відтворено у саундтреку. Відповідно, у першому варіанті нотний матеріал композитора практично завжди компілюється та редагується режисером та групою з обробки звуку, а у другому — музика до фінального саундтреку — не враховується дискретність звучання у фільмі, що в окремих випадках може виражати певний художній прийом.

Такий аналітичний ракурс довів доцільність використання схем-таблиць. У дисертації запропоновано оновлений варіант схеми — постексплікацію — яка, на відміну від наявних розроблених таблиць (Т. Шак, Дж. Вержбицький, Н. Янковська), фіксує не тільки особливості розвитку музичних тем та їх співвідношення з візуально-сюжетним рядом, але й визначає функцію музики та інших звукових елементів. Розгляд

музичного ряду фільму доповнюється застосуванням комплексу традиційних музикознавчих аналітичних методів.

4. Доведено, що розвиток української кіномузики від початку існування звукового кіно безпосередньо залежав від кінематографічної ситуації у країні, яка практично завжди була доволі напруженою. Протягом всіх етапів (а це становлення національного кінематографу, період відкритого ідеологічного контролю, повоєнні роки, роки відлиги, кіномодернізація, сучасне незалежне кіно) зовнішньополітичні фактори були спрямовані на знеособлення, художнє знецінення українського кіно. Це виражалося в намаганні штучно спростити виражальну систему, нав'язати жанрові та стильові шаблони тощо. Проте, як показав історичний аналіз, феномен українського кіно відбувся, і ключову роль у цьому відіграли художнє начало та стійка авторська позиція його творців.

5. Музика як один з мобільних компонентів художньої системи кіно також потребувала оновлення. Тривалий час її залежність від принципів академічного стилю обмежувала шляхи реалізації оригінальних музичних рішень. Якісні зміни стали можливими, коли в українському кіно міцно вкоренилася практика творчих тандемів режисера та композитора. Розуміння режисером творчого потенціалу композитора, його стилю як «відкритої системи» дало змогу точно визначати творчі завдання музики.

Очевидно, що головним у творчому процесі є режисер, його авторська воля. Однак, режисерські і композиторські художні задачі багато в чому збігаються. У зв'язку з чим і режисеру, і композитору необхідно скласти уявлення про певні етапи роботи одне одного. Так, для режисера актуальним є розуміння загального образно-сміслового стану фільму, осмислення його головних драматургічних фаз, загальне розуміння тих функцій, які виконує музика та уявлення про композиторський творчий потенціал. Натомість, для композитора важливо розуміти композиційну структуру фільму, функції музики, принципи її поєднання з іншими звуковими елементами та інше.

6. Проаналізовані у дисертації фільми належать до зразків авторського кінематографу, з яскраво вираженим почерком режисерів, творчість яких наслідує найкращі художні традиції українського кіно. Розгляд їх оригінальних музичних рішень довів, що ці фільми були не просто озвучені, а осмислені музикою, про що свідчить багатопланова роль музики в них.

У фільмі «Ночь светла» (композитор В. Храпачов, режисер Р. Балаян) створено паралельний звуковий вимір, у якому, завдяки насиченості музики жанровими асоціаціями, стирається відчуття часу та звичних емоційних станів. Головним музичним символом фільму стає вальс. Серед інших композиторських прийомів, що підкреслюють авторський почерк: першорядне значення інтонації, експозиційний характер музичного матеріалу, зростаюче значення ритму, звернення до жанрових моделей класико-романтичної епохи, використання фортепіанного тембру та інше.

У фільмі «Брати. Остання сповідь» (композитор С. Луньов, режисерка В. Трофименко) використано специфічну організацію музичного ряду, спрямовану на створення загальної драматургічної та композиційної цілісності. В якості головної теми композитор використав фрагмент з власного академічного твору. Тема *Tristium*, яка на початку подається як характеристика персонажу, протягом всього фільму наповнюється новою образністю і врешті-решт стає основним смисловим концентратом, музичною квінтесенцією оповідання.

В історичній кінодрамі «Поводир» (композиторка А. Загайкевич, режисер О. Санін) музика виступає як художньо-поетичний та динамізуючий дію фактор. Враховуючи комерційний чинник, чимало музичних епізодів фільму створювалися на основі референтної музики, головним орієнтиром якої була жанрова визначеність, використання народного мелосу, спорідненого з інтонаціями кобзарських пісень. Найчастіше у фільмі звучать «афектні» теми, які підкреслюють емоційні стани тривоги, радості та надії.

Музичні концепції кінофільмів К. Муратової «Познавая белый свет» та «Настройщик» з музикою В. Сильвестрова передбачають введення глядача у

стан емоційної статичності, який дозволяє сприймати екранну дію як певну абстракцію, спрямувавши логічний процес на осмислення внутрішніх переживань та характерів головних героїв. Провідні характеристики музики (особливий тип музичної процесуальності, пісенна основа мелодики з переважаючим секвенційним типом розвитку, деталізація агогічних нюансів, постлюдійність, стислість та лаконізм) спонукають глядача до інтелектуального, осмисленого перегляду.

7. Розвиток кіномистецтва України, композиторські пошуки нових шляхів та форм втілення авторського задуму, прийомів впливу на глядача спонукають до вдосконалення технологій виробництва вітчизняної кіномузики, експериментів зі звуком, чим посилюють інтерес режисерів та глядачів до музичного компоненту та формують багатоплановість творчих завдань композитора у кіно, який не лише створює музику, а й приймає активну участь у її оркеструванні, процесі звукорежисерської обробки, музичному редагуванні, саунд-дизайні тощо. Комерційний фактор зумовлює додаткові вимоги до кіномузики, зокрема необхідність бути головним регулятором глядацьких емоцій. Її властивостями мають бути не тільки доступність та лаконізм, а й внутрішня драматична напруга, яка дає змогу втримати увагу глядача впродовж усього фільму.

У підсумку зазначимо, що здійснене дисертаційне дослідження, яке окреслює проблемні сфери української кіномузики, відкриває нові можливості для їх розгляду. Своєї черги чекає розробка універсальної типології музики українського кіно та продовження дослідження її сучасних високохудожніх зразків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск : Тесей, 2008. 393 с.
2. Алиханова Н., Егорова Т. Музыка-кино-музыка // Музыкальная жизнь : муз. критико-публицист. ил. журн. 1989. № 5. С. 8–10.
3. Алла Загайкевич: «Щоб електроакустична музика існувала, мусять бути твори, концерти, критики, наука» [Електронний ресурс] // Тиждень.ua : веб-сайт. URL: <https://tyzhden.ua/Culture/194575> (дата звернення: 07.08.2019).
4. Артемьев Э. Звукопись – новый вид искусства // Рождение звукового образа : Худож. пробл. звукозаписи в экр. искусствах и на радио : сборник / сост. Е. М. Авербах. Москва : Искусство, 1985. С. 208–212.
5. Артемьев Э. Я считал, что в кино прошел через все / записала Т. Егорова // Музыкальная жизнь : муз. критико-публицист. ил. журн. 1998. № 1. С. 36–39.
6. Архангородська А. Функції електронної музики у кінофільмі «Мамай» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Вип. 2 (3). Київ, 2009. С. 95–98.
7. Архангородська А. В. Драматургічні функції кіномузики у фільмі «Мамай» // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Вип. 23. Київ, 2013. С. 111–116.
8. Архангородська А. В. Музикознавчі та кінознавчі інтерпретації драматургічних функцій кіномузики: історіографія питання // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Вип. 3. Київ, 2013. С. 162–165.
9. Баженова Л., Некрасова Л., Курчан Н., Рубинштейн И. Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музыка. Москва : Питер, 2008. 425 с. (Мировая художественная культура).
10. Балаж Б. Кино : Становление и сущность нового искусства / пер. с нем., предисл. Р. Юренева. Москва : Прогресс, 1968. 328 с.
11. Безклубенко С. Українське кіно : начерк історії. Київ : Альтерпрес, 2004. 192 с.
12. Берест Б. Історія українського кіна. Нью-Йорк : Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка, 1962. 272 с.

13. Бершадская Т. С. Статьи разных лет : сб. ст. / ред.-сост. О. В. Руднева. Санкт-Петербург : Союз художников, 2004. 320 с.
14. Бреславець Г. М. Особливості музичної драматургії А. Загайкевич (на матеріалі музики до кінофільму «Мамай») // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф., 8–9 грудня, 2011. Харків : ХДАК, 2011. С. 159–161.
15. Брюховецька Л. Кіномистецтво : навч. посіб. для студ. вищ. навч. закл. Київ : Логос, 2011. 391 с.
16. Брюховецька Л. І. Леонід Осика : монографія. Київ : Академія, 1999. 224 с.
17. Брюховецька Л. І. Специфіка поетичного бачення в мистецтві кіно // Наукові записки НаУКМА. 1999. Т. 9 : Спеціальний випуск : у 2 ч. Ч. 1. С. 198–202.
18. Бут О. В. Продовження української традиції в образній структурі фільму Ю. Г. Ілленка «Білий птах з чорною ознакою» // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Вип. 3. Київ, 2004. С. 54–60.
19. Бут О. Пісенний образ в українському кіно // Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблеми виживання : зб. наук. праць / упоряд. Л. Брюховецька. Київ : НаУКМА, 2010. С. 104–109.
20. Бут О. В. Звук як компонент образної структури фільму : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.04 / Київський нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2007. 196 с.
21. Бысько М. В. Шумология [Электронный ресурс] // Медиамузыка : электронный науч. журн. № 3 (2014). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_6.html (дата обращения 18.09.2015).
22. Васина-Гроссман В. Музыка в кинофильмах // Искусство кино : ил. журнал. 1984. № 1. С. 18–21.
23. Від танцювальності до мінімалізму. Міхеїл Менабде про нову концертну програму [Електронний ресурс] / спілкувалася О. Найдюк // Kyiv Daily : вебсайт. URL: <https://kyivdaily.com.ua/mikheil-menabde/> (дата звернення: 01.09.2021).
24. Воскресенская И. Н. Звуковое решение фильма. 2-е изд. Москва : Искусство, 1984. 118 с.
25. Гордійчук М. «Прометей» Є. Станковича // Музика. 1986. № 2. С. 10–12.

26. Городецька О. В. Українська музика 60-х років XX століття у контексті цілісності епохи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. 19 с.
27. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896–1995 / пер. з фр. С. Довганюк ; ред. В. Войтенко. Київ : KINO-КОЛО, 2005. 464 с.
28. Гронський В. Навіть геніальна музика не врятує слабкого фільму [Електронний ресурс] / бесіду веде Р. Свято // Кіно-Театр : журн. 2012. № 6. URL: http://www.ktm.ukma.kiev.ua/show_content.php?id=1427 (дата звернення: 02.09.2020).
29. Дворниченко О. Гармония фильма. Москва : Искусство, 1982. 200 с.
30. Демещенко В. Історія розвитку американського кіномюзиклу у першій половині XX століття // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць. Вип. XXVII. Київ : Міленіум, 2011. С. 222–232.
31. Демещенко В. Кіно як синтез мистецтв: звук і музика : монографія. Київ : НАКККиМ, 2012. 334 с.
32. Деникин А. А. К вопросу о специфике звукового дизайна в кино [Электронный ресурс] // Медиамузыкальный блог : Приложение к электронному науч. журн. «Медиамузыка». 23.04.2014. URL: <http://blog.mediamusic-journal.com/?p=99> (дата обращения: 22.09.2015).
33. Деникин А. А. Модель диегетического анализа звука в экранных медиа [Электронный ресурс] // Медиамузыка : электронный науч. журн. № 2 (2013). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html (дата обращения: 15.09.2015).
34. Деникин А. А. Экология кинозвука: от звукозрительных образов к звукозрительным симуляционным пространствам [Электронный ресурс] // Медиамузыка : электронный науч. журн. № 4 (2015). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/4_2.html (дата обращения: 15.09.2015).
35. Джулай Л. Документальный иллюзион : отечественный кинодокументализм – опыты социального творчества / Научно-исслед. ин-т киноискусства. Москва : Материк, 2005. 239 с.
36. Довженко І. Б. Поетика фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків». (Монтаж) : наук.-метод. розробка. Київ : КВЦ, 2001. 54 с.

37. Домбровская О. О музыке в фильмах Козинцева : Заметки к публикации одного письма // Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 99–109.
38. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми, 2002. 228 с.
39. Егорова Т. К. Киномарафон: новые фильмы, новые имена // Музыкальная жизнь : муз. критико-публицист. ил. журн. 2006. № 10. С. 15–18.
40. Егорова Т. К. Музыкальная фоносфера фильма и эффект «виртуальной реальности» // Звуковая среда современности : сборник статей памяти М. Е. Тараканова / Гос. ин-т искусствознания ; отв. ред.-сост. Е. М. Тараканова. Москва : ГИИ, 2012. С. 284–293.
41. Егорова Т. К. Теоретические аспекты изучения музыки кино [Электронный ресурс] // Медиамузыка : электронный науч. журн. № 3 (2014). URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/3_1.html (дата обращения: 11.09.2021).
42. Егорова Т. Вселенная Эдуарда Артемьева. Москва : Вагриус, 2006. 255 с.
43. Екранізація // Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Т. 1 : А (аба) – Л (лямент). Київ : Академія, 2007. С. 319–320. URL: <https://archive.org/details/literaturoznachat1/page/n319/mode/1up?view=theater> (дата звернення: 30.08.2021).
44. Жданович К. Борис Лятошинський та український кінематограф. Музика до фільму Івана Кавалерідзе «Гуляща» // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 86 : Історія в особистостях : До 100-річчя Київ. консерваторії. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. С. 308–323.
45. Жеребко О. Сучасний стан та тенденції розвитку українських телефільмів [Електронний ресурс] // Курбасівські читання : Наук. вісник Нац. Центру театр. мистецтва імені Леся Курбаса / редкол.: Н. Корнієнко та ін. № 12 : Україна-2017. Реформи в галузі культури. Підсумки та перспективи. Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2017. С. 18–25. URL: <http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah12/kurbasivski12.pdf> (дата звернення: 07.08.2019).
46. Закадровое искусство. История и теория киномузыки : материалы Международной научной конференции / Московская гос. консерватория

- им. П. И. Чайковского, Каф. истории зарубежной музыки ; ред.-сост. К. Н. Рычков. Москва : Московская консерватория, 2014. 199 с.
47. Закревский Ю. Звуковой образ в фильме. Москва : Искусство, 1986. 128 с.
 48. Звуковой дизайн [Электронный ресурс] // Википедия : Свободная энциклопедия : веб-сайт. URL: <http://ru.wikipedia.org/?oldid=73058214> (дата обращения: 31.08.2015).
 49. Зимогляд Н. Ю. Градації медитативного в «Кітч-музиці для фортепіано» Валентина Сильвестрова [Електронний ресурс] // Культура України. Серія : Мистецтвознавство. 2018. Вип. 61. С. 106–116. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2018_61_13 (дата звернення: 27.06.2021).
 50. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы : о музыке Евгения Станковича. Сумы, 1999. 252 с.
 51. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. Київ : ФЕНІКС, 2007. 296 с.
 52. Иоффе И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. Ленинград : Гос. муз. науч.-иссл. ин-т, 1937. 412 с.
 53. Ілленко Ю. Г. Парадигма кіно. Київ : Абрис, 1999. 416 с.
 54. Ілляшенко В. Історія українського кіномистецтва : 1893–2003. Київ : Вік, 2004. 412 с.
 55. Історія української музики : в 6 т. Т. 5 : 1941–1958 / редкол.: М. В. Беляєва та ін. ; відп. ред. А. І. Муха ; НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2004. 504 с.
 56. Казарян А. Р. Кіномузика українських композиторів у дослідженнях вітчизняних мистецтвознавців // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2014. № 2. С. 242–247.
 57. Калашникова А. І. Сильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Сум. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка. Суми, 2020. 225 с.
 58. Калинина Е. Музыка в творчестве Ингмара Бергмана : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2010. 22 с.
 59. Кандинська В. Євген Станкович: «Музика – частина духовного простору» [Електронний ресурс] // Кіно-Театр : журн. 2002. № 4. С. 42–43. URL:

<http://www.ktm.ukma.kiev.ua/2002/4/stankovich.html> (дата звернення: 17.05.2021).

60. Кац Б. А. Простые истины киномузыки : Заметки о музыке А. Петрова в фильмах Г. Данелия и Э. Рязанова. Ленинград : Сов. композитор : Ленингр. отд-ние, 1988. 230 с.
61. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи : монографія. Львів : Сполом, 1998. 207 с.
62. Кияновська Л. Українська музична культура : навч. посіб. Львів : Тріада плюс, 2009. 355 с.
63. Козинцев Г. М. Собрание сочинений : в 5 т. / сост. В. Г. Козинцева, Я. Л. Бутовский. Т. 2 : Критико-публицистические статьи и выступления. Заметки об искусстве и людях искусства. Ленинград : Искусство : Ленинградское отд-ние, 1983. 527 с.
64. Колесникова Н. Композитор и кинематограф // Музыкальная жизнь : муз. критико-публицист. ил. журн. 1981. №18. С. 6–10.
65. Кононенко Н. Г. Андрей Тарковский. Звучащий мир фильма / М-во культуры Российской Федерации, Гос. ин-т искусствознания. Москва : Прогресс-Традиция, 2011. 285 с.
66. Корганов Т., Фролов И. Кино и музыка. Москва : Искусство, 1964. 350 с.
67. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. Київ : Музична Україна, 2014. 605 с.
68. Кракауэр З. Природа фильма : Реабилитация физической реальности / сокр. пер. с англ. Д. Ф. Соколовой ; вступ. ст. Р. Юренева. Москва : Искусство, 1974. 442 с.
69. Лазарева В. Композиційні і драматургічні особливості кіномузики на прикладі фільму «Зоряні війни», частина I, епізод «Duel of the Fates» // Київське музикознавство : зб. наук. ст. Вип. 34. Київ, 2010. С. 304–314.
70. Левчук Т. В. Кіномистецтво Радянської України сімдесятих років. Київ : Знання, 1980. 32 с.
71. Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под общ. ред. В. В. Бычкова. Москва : РОССПЭН, 2003. 607 с. (Summa culturologiae).
72. Леонид Грабовский. Легендарный новатор в украинской музыке [Электронный ресурс] / интервью С. Андрусика, Е. Шимальского // Украинская правда : интернет-издание. 28 января 2015. URL:

<https://life.pravda.com.ua/society/2015/01/28/188559/> (дата обращения: 22.08.2021).

73. Леонтьев С. А. Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 201 с.
74. Лисса З. Эстетика киномузыки. Москва : Музыка, 1970. 495 с.
75. Литвинова О. Музыка в кінематографі України : каталог. Ч. 1 : Автори музики художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудіях України. Київ : Логос, 2009. 453 с.
76. Лотман Ю. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин : Ээсти Раамат, 1973. 65 с.
77. Маньковская Н. Б. Симулякр [Электронный ресурс] // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под общ. ред. В. В. Бычкова. Москва : РОССПЭН, 2003. URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_culture/1112/Симулякр (дата обращения: 15.08.2021).
78. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
79. Международная научная конференция «Закадровое искусство: история и теория киномузыки». Приветственное слово проректора по науч. работе Моск. гос. конс. К. В. Зенкина. 28 ноября 2012 [Электронный ресурс] // Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского : веб-сайт. URL: <https://www.mosconsv.ru/ru/video.aspx?id=134013> (дата обращения: 18.05.2021).
80. Мейер К. Шостакович. Санкт-Петербург : Композитор, 1998. 593 с.
81. Мирошкина А. Ф. Киномузыка Альфреда Шнитке: опыт исследования : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Магнитог. гос. консерватория им. М. И. Глинки. Магнитогорск, 2017. 27 с.
82. Миславський В. Історія українського кіно. 1896–1930. Факти і документи : монографія : у 2 т. Т. 1. Харків : Дім Реклами, 2018. 680 с.
83. Миславський В. Історія українського кіно. 1896–1930. Факти і документи : монографія : у 2 т. Т. 2. Харків : Дім Реклами, 2018. 528 с.
84. Михеева Ю. В. Типологизация аудиовизуальных решений в кинематографе (на материале игровых фильмов 1950-х – 2010-х гг.) :

- дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.03 / Всерос. гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. Москва, 2016. 378 с.
85. Москаленко В. Г. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ, 2013. 134 с.
 86. Мусахан Д. Е. Киномузыка композиторов Казахстана в жанре исторического фильма : дис. ... д-ра философии (PhD) : 6D041600 – Искусствоведение / Казахская нац. акад. искусств им. Т. К. Жургенова. Алматы, 2017. 215 с.
 87. Мусієнко О. С. Українське кіно: тексти і контекст. Вінниця : Глобус-Прес, 2009. 432 с.
 88. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
 89. Наймен М. Музыка для выражения невыразимого : Интервью ведёт Миролюб Вучкович // Искусство кино : ил. журнал. 1997. № 9. С. 36–38.
 90. Нариси з історії кіномистецтва України / Акад. мист. України, Ін-т проблем суч. мист. ; ред.-упоряд. І. Зубавіна ; голова ред. кол. В. Сидоренко. Київ : Інтертехнологія, 2006. 864 с.
 91. Неумивака С. Володимир Губа: «Знайти мистецький – музичний, кінематографічний» [Електронний ресурс] // Кіно-Театр : журн. 2014. № 4. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1644 (дата звернення: 22.08.2021).
 92. Овсянникова-Трель А. «Музыка в кино» как явление современной культуры (о методологии исследования) [Электронный ресурс] // Годишньак Педагошког факультета у Врању. Кн. 7. С. 467–474. URL: <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/2466-3905/2016/2466-39051607467O.pdf> (дата обращения: 18.05.2021).
 93. Овсянникова-Трель А. А. Художественные функции киномузыки в контексте постмодернистской эстетики // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. ст. Вип. 38. Харків, 2013. С. 381–392.
 94. Овсяннікова-Трель О. А. Кіномузика як культурний феномен сучасності [Електронний ресурс] // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2015. Вип. 2. С. 163–168. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2015_2_32 (дата звернення 18.05.2021).

95. Олег Бийма: «Коммерческое кино никогда не делало погоды» [Электронный ресурс] // ОРДО ЮА : веб-сайт. URL: <http://ukr-ordo.in.ua/item/16048-1465397322> (дата обращения: 07.08.2019).
96. Олесь Санін: Прошлая власть побоялась выпускать фильм «Поводырь» во время Майдана [Электронный ресурс] / интервью А. Филатова // фраза.юа : авторский взгляд на жизнь : веб-сайт. URL: https://frazua.ua/interview/198606_oles_sanin_proshlaja_vlast_pobojalas_vypuskat_film_povodyr_vo_vremja_majdana (дата обращения: 07.08.2019).
97. Островський О. Кіра Муратова та Валентин Сильвестров. ТанDEM, якого не було (частина перша) [Електронний ресурс] // The Claquers : вебсайт. URL: <https://theclaquers.com/posts/3570> (дата звернення: 28.06.2021).
98. Островський О. Кіра Муратова та Валентин Сильвестров. ТанDEM, якого не було (частина друга) [Електронний ресурс] // The Claquers : вебсайт. URL: <https://theclaquers.com/posts/3631> (дата звернення: 28.06.2021).
99. Пащенко А. Українське поетичне кіно як зразок національного кінематографа [Електронний ресурс] // Кіно-Театр : журн. 2012. № 2. URL: https://web.archive.org/web/20190120055531/http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1337 (дата звернення: 13.07.2021).
100. Петров А., Колесникова Н. Диалог о киномузыке. Москва : Искусство, 1982. 174 с.
101. Пинтверене Н. В. Музыкальная драматургия М. Таривердиева в отечественном кинематографе 1960-х годов : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.09 / С.-Петербург. гуманитар. ун-т профсоюзов Санкт-Петербург, 2012. 18 с.
102. Разлогов К., Храпачев В. Музыка в звукозрительном синтезе // Вопросы философии. 1988. № 2. С. 132–141.
103. Ракунова И. Н. Новые композиторские технологии : Творчество Аллы Загайкевич. Киев : Феникс, 2010. 208 с.
104. Романец М. С. Феномен самозаимствования в творчестве композиторов XX века : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова. Ростов–на-Дону, 2020. 191 с.
105. Росляк Р. «Українфільма» [Електронний ресурс] // Кіно-Театр : журн. 2001. № 3 (35). С. 23–25. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=5868> (дата звернення: 13.07.2021).

106. Рудакевич М. Лейтмотив як важливий засіб драматургії фільму (на прикладі кіномузики Володимира Губи у фільмі «Гетьманські клейноди») [Електронний ресурс] // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. Вип. 36. Львів, 2015. С. 274–284. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2015_36_27 (дата звернення: 18.05.2021).
107. Рудакевич М. Функції кіномузики на прикладі фільму «Владика Андрей» [Електронний ресурс] // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. Вип. 40. Львів, 2017. С. 74–83. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzlnma_2017_40_9 (дата звернення: 18.05.2021).
108. Русинова Е. А. Формирование звуковых пространств в кинематографе : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.03 / Всероссийский гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. Москва, 2021. 308 с.
109. Рычков К. Н. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2013. 30 с.
110. Рязанцев Л. В. Дослідження функції цитати у кіномузиці [Електронний ресурс] // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 36. Київ, 2017. С. 39–47. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2017_36_6 (дата звернення: 18.05.2021).
111. Рязанцев Л. В. Роль внутрішньокадрової музики у кінофільмі [Електронний ресурс] // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 38. Київ, 2018. С. 41–50. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2018_38_6 (дата звернення: 18.05.2021).
112. Рязанцев Л. В. Роль пісні в українському фільмі [Електронний ресурс] // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 37. Київ, 2017. С. 89–98. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.37.2017.15561> (дата звернення: 18.05.2021).
113. Рязанцев Л. В. Техніка лейтмотивів у кіномузиці [Електронний ресурс] // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 33. Київ, 2015. С. 124–130. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2015_33_19 (дата звернення: 18.05.2021).

114. Рязанцев Л. В. Функції шумів і тиші у фільмі [Електронний ресурс] // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 34. Київ, 2016. С. 143–150. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2016_34_19 (дата звернення: 18.05.2021).
115. Сєрова О. Ю. Сильова валентність мінімалізму в українському музичному просторі [Електронний ресурс] // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. Вип. 26. Київ, 2014. С. 48–56. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2014_26_8 (дата звернення: 27.06.2021).
116. Сильвестров В. Дочекатися музики : лекції-бесіди : за матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютиковим. Київ : Дух і Літера, 2011. 375 с.
117. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского ; Кафедра теории музыки. Москва : Музыка, 1973. 446 с.
118. Слухати видовище : Алла Загайкевич пояснює видатні саундтреки світового кіно [Електронний ресурс] // Platfor.ma : інтернет-журнал. 24 січня 2018. URL: <https://platfor.ma/topics/people/sluhaty-vydovyshhe-alla-zagajkevych-poyasnyuye-vydatni-saundtreky-svitovogo-kino/> (дата звернення: 07.08.2019)
119. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века : Диалектика творчества. Москва : Музыка, 1992. 230 с.
120. Соколов В. Н. Режиссер и композитор в кино – творческое содружество : учеб. пособие. Санкт-Петербург : Изд. СПбГУКиТ, 2010. 22 с.
121. Стецюк И., Абакумов М. «Третье направление» и киномузыка Эдуарда Артемьева (в помощь самостоятельной работе студентов) / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2005. 80 с.
122. Тарковский А. А. Уроки режиссуры : учеб. пособие. Москва, 1993. 92 с.
123. Татарский П. А. Музыка в кинематографе: культурологический анализ // Aspectus : междунар. науч. журн. 2014. № 4. С. 67–75.
124. Тримбач С. Звук в екранній культурі України // Музика в кінематографі України : каталог. Ч. 1 : Автори музики художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудіях України. Київ : Логос, 2009. С. 45–72.
125. Тримбач С. Кіно народжене Україною : ілюстр. історія : альб. антол. укр. кіно / ред.: А. Стародуб, І. Ставчанський. Київ : Саміт-книга, 2019. 385 с.

126. Троицкая Г. Музыка Шостаковича в кино // Искусство кино : ил. журнал. 1981. № 12. С. 54–67.
127. Туровская М. 7 1/2, или Фильмы Андрея Тарковского. Москва : Искусство, 1991. 255 с.
128. Уваров С. А. Музыка в режиссуре Александра Сокурова : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2014. 259 с.
129. Уорд П. Композиция кадра в кино и на телевидении / пер. с англ. А. М. Аемуровой, Ю. В. Волковой ; под. ред. С. И. Ждановой. Москва : ГИТР, 2005. 196 с.
130. Усова А. Воплощение принципов полифункциональности в музыке к кинофильму «Брати. Остання сповідь» // Київське музикознавство : зб. наук. пр. Вип. 54. Київ, 2016. С. 69–78.
131. Усова А. Звуковой дизайн в кино: проблема теоретического осмысления в музыкальной науке // Київське музикознавство : зб. наук. пр. Вип. 51 : Культурологія та мистецтвознавство. Київ, 2015. С. 33–42.
132. Усова А. Киномузыка Вадима Храпачева: вопросы композиторской технологии // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 116 : Комунікативна організація музичного простору / ред.-упоряд. В. Москаленко. Київ, 2015. С. 81–87.
133. Усова А. Киномузыка как объект музыковедения: к проблеме определения аналитических подходов // Київське музикознавство : зб. наук. пр. Вип. 50. Київ, 2014. С. 99–106.
134. Фількевич Г. Музыка і кіно : статті, лекції, нариси-спогади. Київ, 2014. 192 с.
135. Фількевич Г. Музыка у кінопросторі Олександра Довженка // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Вип. 18. Київ, 2016. С. 83–88.
136. Фількевич Г. Співдружність муз. Театр – музыка – кіно : моногр. Київ : Київ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого, 2005. 76 с.
137. Фількевич Г. М. Музыка в українських художніх фільмах : дис. ...канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1971. 270 с.

138. Фількевич М. О. Сторінки нашої історії / упоряд.: Галина Фількевич, Георгій Фількевич. Київ : Нац. кіностудія худ. фільмів ім. О. Довженка, 2003. 188 с.
139. Фрид Э. Музыка в советском кино. Ленинград : Музыка, 1967. 200 с.
140. Хангельдиева И. Музыка: театр, кино, телевидение. Москва : Советский композитор, 1991. 156 с.
141. Хентова С. Шостакович : Жизнь и творчество : в 2 т. Т. 1. Ленинград : Советский композитор, 1985. 544 с.
142. Хентова С. Шостакович : Жизнь и творчество : в 2 т. Т. 2. Ленинград : Советский композитор, 1986. 624 с.
143. Чайковська В. Б. До проблеми дослідження еволюції музично-звукової складової кіномови [Електронний ресурс] // Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. Вип. 51. Харків, 2015. С. 172–181. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2015_51_19 (дата звернення: 18.05.2021).
144. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. Москва : Музыка, 1984. 144 с.
145. Чернышов А. Секреты музыкальной драматургии фильма [Электронный ресурс] // LiveJournal : веб-сайт. URL: <https://laewerwyn.livejournal.com/11942.html> (дата обращения: 28.08.2021).
146. Чернышов А. В. Киномузыка: теория технологий // Искусство музыки: теория и история. 2012. Вып. 5. С. 133–144.
147. Шак Т. Ф. Анализ музыки в медиатексте: методологический подход // Культурная жизнь Юга России : науч. журн. 2010. № 1. С. 25–28.
148. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02 / Краснодарский государственный университет культуры и искусств. Краснодар, 2010. 464 с.
149. Шак Т. Ф. Стилистические особенности киномузыки А. Рыбникова (К проблеме стилевого анализа музыки в медиатексте) // Культурная жизнь Юга России : науч. журн. 2009. № 5. С. 61–63.
150. Шак Т. Ф., Замиховская В. А. Сотворчество режиссера и композитора в аспекте стиля киномузыки // Культурная жизнь Юга России : науч. журн. 2019. № 1. С. 28–32.
151. Шилова И. О некоторых функциях музыки в фильме // Вопросы киноискусства : сб. ст. Вып. 10. Москва : Искусство, 1967. С. 206–218.

152. Шилова И. Фильм и его музыка / Ин-т истории искусства М-ва культуры СССР. Москва : Сов. композитор, 1973. 229 с.
153. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения : в 6 т. Т. 2 / сост. П. М. Аташева, Н. И. Клейман, Ю. А. Красовский, В. П. Михайлов. Москва : Искусство, 1964. 567 с.
154. Эйзенштейн С. М. Избранные произведения : в 6 т. Т. 3 / сост. П. М. Аташева, Н. И. Клейман. Москва : Искусство, 1964. 703 с.
155. Эйзенштейн С. М. Монтаж. Москва : ВГИК, 1998. 102 с. (Памятники кинематогр. мысли).
156. Якубов М. Музыка к немому кинофильму «Новый Вавилон» : [о киномузыке Шостаковича] // Музыкальная академия. 2006. № 2. С. 78–82.
157. Ямборська К. С. Народна музика у кінематографічній творчості Івана Миколайчука [Електронний ресурс] // Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство. Вип. 34. Київ, 2016. С. 193–198. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vknukim_myst_2016_34_26 (дата звернення: 18.05.2021).
158. Янковська Н. О. Творчість Володимира Гронського в контексті традицій української кіномузики : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Львівська нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2017. 270 с.
159. Adams D. Sounds of the Empire : Analysing the themes of the Star Wars Trilogy // Film Score Monthly. Vol. 4, No. 5. P. 22–47.
160. Adorno T., Eisler H. Composing for the Films. London : Continuum, 2005. 171 p.
161. Anderson G. B. The Presentation of Silent Films, or Music as Anaesthesia // The Journal of Musicology. Vol. 5, No. 2. Berkeley : University of California Press, 1987. P. 257–295.
162. Atkinson T. Scoring with Synthesizers // American Film. 1982. Vol. 10. P. 67–71.
163. Bazelon I. Knowing the Score : Notes on Film Music. New York : Arco Publishing, 1975. 352 p.
164. Bell D. A. Getting the Best Score for your Film : A Filmmaker's Guide to Music Scoring. Los Angeles : Silman-James Press, 1994. 112 p.
165. Bernstein C. H. Film Music and Everything Else. Beverly Hills, California : Turnstyle Music, 2000. 131 p.

166. Brown R. Film and Classical Music // Film and the Arts in Symbiosis: a Resource Guide / ed. by R. G. Edgerton. New York : Greenwood Press, 1988. P. 168–192.
167. Chion M. Audio-vision: Sound on Screen / ed. and trans. by C. Gorbman. New York : Columbia University Press, 1994. 296 p.
168. Cooke M. History of Film Music. 4th ed. Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 2011. 584 p.
169. Dickinson K. Off Key : When Film and Music Won't Work Together. New York : Oxford University Press, Inc., 2008. 264 p.
170. Donnelly K. J. The Spectre of Sound: Film and Television Music. London : British Film Institute, 2005. 192 p.
171. Flanagan M. Get Ready for Rush Hour: The Chronotope in Action // Action and Adventure Cinema / ed. by Y. Tasker. New York : Routledge, 2004. P. 103–118.
172. Gilhooley D. Filmmakers on Film: John Williams : John Williams on John Ford's The Quiet Man (1952) [online] / Interview by D. Gilhooley // Daily Telegraph. 2002. Vol. 1. URL: <http://www.telegraph.co.uk/culture/3578409/Filmmakers-on-film-John-Williams.html> (accessed 03.05.2020).
173. Goldmark D. Introduction // Beyond the Soundtrack: Representing Music in Cinema / ed. by D. Goldmark, L. Kramer, R. D. Leppert. Berkeley : University of California Press, 2007. 317 p.
174. Gorbman C. Unheard Melodies : Narrative Film Music. Bloomington : Indiana University Press, 1987. 190 p.
175. Henahan D. Film Music Has Two Masters [online] // The New York Times. July 19, 1987. URL: <http://www.nytimes.com/1987/07/19/movies/music-view-film-music-has-two-masters.html?pagewanted=all&src=pm> (accessed 06.06.2021).
176. Hickman R. Reel Music: Exploring 100 Years of Film Music. New York : W. W. Norton, 2006. 526 p.
177. Horn D. Some Thoughts on the Music in Popular Music // The Musical Work: Reality or Invention? / ed. by M. Talbot. Liverpool : Liverpool University Press, 2000. P. 14–34.
178. Kalinak K. M. Sound: Dialogue, Music and Effects. London : I. B. Tauris, 2015. 232 p.

179. Karlin F., Wright R. *On the Track: A Guide to Contemporary Film Scoring*. New York : Schirmer Books, 1990. 856 p.
180. Kenny T. *Sound for Picture: The Art of Sound Design in Film and Television*. New York : Artistpro, 2000. 262 p.
181. Kuzmenko A. About the peculiarities of music in Ukrainian commercial cinema (on the example of music for the movie «The Guide») [Electronic resource] // American Research Journal of Humanities & Social Science. 2021. № 8. P. 50–54. URL: <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/08/I485054.pdf> (accessed 18 August 2021).
182. Mancini H. *Sounds and Scores: A Practical Guide to Professional Orchestration*. New York : Warner Bros Pubns, 1967. 245 p.
183. Prendergast R. M. *Film Music: A Neglected Art*. New York : W. W. Norton & Company, 1992. 329 p.
184. Smith J. P. *The Sounds of Commerce: Marketing Popular Film Music*. New York : Columbia University Press, 1998. 288 p.
185. Stilwell R. J. Music in Films: A Critical Review of Literature, 1980–1996 // The Journal of Film Music. 2002. Vol. 1 (1). P. 19–61.
186. Thomas T. *Film Score: The View from the Podium*. New Jersey : A. S. Barnes, 1979. 266 p.
187. Timm L. M. *The Soul of Cinema: An Appreciation of Film Music*. Upper Saddle River, New Jersey : Pearson Education, 2003. 346 p.
188. Ventura D. *Film music in Focus*. 2nd ed. Eynsham: Information Press, 2010. 105 p.
189. Wierzbicki J. *Film music : a history*. New York ; London : Taylor&Franci, 2009. 332 p.
190. Winters B. *Catching Dreams: Editing Film Scores For Publication* // Journal of the Royal Musical Association. Vol. 1. London : Oxford University Press, 2007. P. 115–140.

Додаток А

ТАБЛИЦЯ ЖАНРІВ УКРАЇНСЬКОГО ІГРОВОГО КІНО

Хронологічний період	Актуальні художні напрямки та тенденції	Провідні кіножанри	Техніки і практики кіномузики
1896–1930 рр. Становлення українського кіно	Перші експерименти з камерою	Документальні зйомки	Супровід таперів
	Перші художньо-ігрові фільми	Кінодекламації, кіномовні картини	Синхронне озвучування голосом у кінотеатрі
	Зв'язок нового екранного мистецтва з театром та оперою	Літературні екранізації, водевілі, побутові драми, мелодрами, комедії, пригодницькі фільми, детективи	– Імпровізація, – компіляція, – композиція (створення музичного супроводу спеціально для кіно)
	Втілення національної ідеї	Патріотичні, історико-героїчні фільми, фільми-біографії	
1931–1945 рр. Період ідеологічного контролю	Формування поетичної стилістики	Соціально-побутові драми, сатиричні комедії, історичні фільми	– Пошуки втілення пантеїстичної філософії крізь музику. – У симфонічну канву музичних епізодів вплітаються оброблені шуми, мелодична лінія відходить на другий план, акцентуючи увагу на ритміці
	Орієнтація на мистецтво «маскультури»	Екранізації повістей, соціально-жанрові фільми, екранізації пісень та кінопостановки опер, музичні комедії	– З'являються перші експерименти звукозорового контрапункту.
	Геройко-патріотична спрямованість	Воєнні драми, пригодницькі фільми	– Переважає озвучення симфонічними, інструментальними та хоровими фрагментами.

			– Важливу роль відіграє пісня. – У ігровий фільм інтегруються знахідки натуралістичних документальних картин
1946–1954 рр. Повоєнне кіно	Інерція повоєнного часу	Художньо-документальні картини, воєнні фільми, історичні фільми	– Поєднання стилістики музичної комедії та пісенної естради. – Зростаюче значення пісні як головного виразного елементу
1955–1963 рр. Роки відлиги	Наслідкування традицій неореалізму	Екранізації, фільми-біографії, комедії та соціально-побутові мелодрами	Пісня набуває національного забарвлення: глибокий ліризм, романсова поетика у поєднанні з естрадними інтонаціями
1964–1990 рр. Кіномодернізація	Хвиля «поетичного кіно»	Екранізації, соціально-побутові драми	Фольклорна тенденція: звертання до національної традиції, тяжіння до автентики, пошуку крізь музику національного коду, яскрава звукова образність
	Ідеологічний вплив радянського мистецтва	Ліричні комедії, патріотичне кіно	– Радянська естрадна стилістика – Ліричні пісні; – Патріотичні пісні; – Авторська пісня
	Напрямок фільмів «міської прози»	Мелодрами, драми	Поява нестандартних музичних рішень, експерименти з електронним звуком, залучення синтезатора. Зміна естетичних орієнтирів музики. Відокремлення кіномузики у специфічну сферу творчості
	Звільнення від ідеологічних догм, пошуки художності у ігрових масових жанрах	Екранізації класичних творів та театральних п'єс, пригодницькі фільми	Різностильова еклектичність

З 1991 р. Сучасне українське кіно	Поширення впливів екзистенційного світобачення	Соціальні драми, мелодрами, екранізації	– авторський підхід до музичної концепції; – багатоплановість задач кіномузики.
	Комерціалізація кінематографу	Фентезі, пригодницькі картини, комедії, трагікомедії, історичні драми	– свобода композиторської творчості; – різновекторність музичної стилістики; – референси
	Фільми, що спрямовані на демонстрацію та відстоєння національних інтересів, національної позиції	Воєнні драми, історичні фільми, екранізації	Використання традиційних практик (застосування лейтмотивних технік, драматичних кульмінацій, жанрового тематизму)
	Орієнтація на зв'язок з національною традицією, українським фольклором та народною естетикою	Фільми-біографії, фільми-балади, фільми-думи	– Використання музичної символіки, – опора на традиційний фольклорний тематизм; – Використання пісні як лейттеми.

ТАБЛИЦЯ - ПОСТЕКСПЛІКАЦІЯ № 1
«Ночь светла» (реж. Р. Балаян, комп. В. Храпачов)

Хроно-метраж	Відеоряд	Музика	Особливості/Функції
00.00.45-00.02.45	Початкові титри. Образ місяця, що звучить. На екрані з'являється поетичний епіграф: <i>«Идите к обрыву», - сказал он. Они ответили: «Мы боимся». «Идите к обрыву», - сказал он. Он подошли. Он толкнул их... Они взлетели.</i>	Тема у синтезатора. Статичне медитативне звучання, на фоні якого виділяються короткі інтонації.	Образ, що характеризує світ звуків сліпоглухонімих. Лейттема.
00.04.14-00.05.34	Головний герой Олексій зустрічає Ліку, яка лежить роздягнена посеред поля квітів	Вальс (ф-но)	Ілюстративна функція музики, що розкриває символічний зміст епізоду. Роздягнена дівчина Ліка порівнюється з образами оголених жінок з картин живописців Відродження. Лейттема любовного трикутника.
00.07.30-00.09.16	Олексій демонструє відеохроніку із записами історій своїх вихованців	Вальс (оркестр.)	Лейттема кохання головних героїв
00.12.12-00.12.50	Крупні плані Олі та Саші. Аліса, що не перестає обертатися у воді	Тема у синтезатора. За стилістикою відповідає темі початкових титрів. Тема річки	Звучання світу сліпоглухонімих героїв (функція – ілюстрація)
00.15.13-00.17.37	Оля перевіряє ауру Саші	Тема у синтезатора	Ілюстрація
00.38.24-00.39.18	Директорка Зінаїда Антонівна вчить Сашу розрізняти запахи та	Тема річка	

	смаки		
00.53.16- 00.56.02	Олексій та Оля	Тема у синтезатора	Ілюстрація світу сліпоглухонімих
00.57.00- 00.59.25	Аліса з посмішкою виглядає у вікно, вдягає білу сукню та йде до озера. Смерть Аліси	Тема у синтезатора	Музика підкреслює філософське значення епізоду
01.10.43- 01.11.24	Розмова Олексія та Ліки	Вальс (ф-но)	Лейттема любовного трикутника розшифровує зміст розмови головних героїв. Олексій кохає Ліку, проте присутність іншого персонажу чи іншої причини не дозволяє йому покинути інтернат
01.17.37- 01.19.06	Повернення Зінаїди Антонівни та дітей до інтернату	Вальс (ф-но)	Музична ілюстрація
01.21.30- 01.23.57	Вечір. Танці. Оля та Саша танцюють посеред майданчика. Поруч розгортається німа сцена головних героїв фільму – Олексія, Зінаїди Антонівни та Дмитра	Вальс (оркестр.)	Кульмінація фільму. У сцені показаний німий діалог головних героїв, який виражено музичними засобами
01.27.30– 01.28.16	Олексій та Дмитро розшукують хлопчика Вітю	Тема у синтезатора	Світ сліпоглухонімих
01.28.57– 01.30.43	Заклучна сцена. Зима. Життя у інтернаті протікає спокійно та розмірено. Олексій продовжує виховувати хлопчика Вітю.	«Белеет парус одинокий...»	Музична цитата, що звучить у кадрі, передає емоційний стан головного героя. Покинувши власні амбіції, він продовжує виховувати сліпоглухонімих мешканців інтернату.

ТАБЛИЦЯ – ПОСТЕКСПЛІКАЦІЯ № 2

«Брати. Остання сповідь» (реж. В. Трофименко, комп. С. Луньов)

Хронометраж	Відеоряд	Музика	Особливості/функції
00.00.00-00.02.40	Початок (титри)		
00.05.05-00.06.18	Г/г у церкві починає розповідь «про святих та юродивих...». Поступово камера зміщується, переходячи на символічні зображення святих. Лише інколи до глядача доноситься голос розповідниці		
00.10.15-00.11.00	Гірський пейзаж.	«Карпати»	Фоновий епізод
00.16.50-00.18.32	Поява першого символу: тепло, весняний пейзаж. Молодість Войтка	Дримба	Лейттембр (переміщення у минуле, зв'язок тембру з образом)
00.24.50-00.26.55	Згадка про Св. Христофора. Войтко мие труп сина і ховає його в річці	«Tristium» + трембіта	Тембр-символ потойбічного, таємничого
00.33.18-00.34.00	Перша поява Ївги. Після смерті сина вона ніби нежива сидить посеред двору	Дримба	Тембр-переміщення
00.35.56-00.38.10	Перший зв'язок братів: Станіслав повертає труп кішки Ївги. Г/г ховає кішку у снігу	«Tristium»	
00.40.26	Дитинство	Дримба	Переміщення
00.44.15-00.45.10	Перша поява Ївги у житті братів	«Коломийки» (до ц.7)	Характеристика Ївги
00.47.30-00.48.00	Діалог г/г та Войтка: «Він каже, що ти різав ножом його Ївгу». – «Його Ївгу? Вона була не його».	«Пори року» (до ц.1)	Ілюстрація
00.50.32-00.51.00	Станіслав та г/г на подвір'ї. Станіслав промовляє, що не бажає смерті брату, а навпаки, бажає щоб він жив і страждав, а сам Станіслав буде з того тішитися. Переміщення у минуле і продовження історії про Ївгу.	«Пори року» (до ц.1)	Ілюстрація + переміщення

00.57.00- 00.58.28	Ївга і Войтко	«Пори року» (до ц.1) + цимбали	Ілюстрація
01.05.30- 01.06.30	Г/г співає пісню «Ой дівчина зажурилася...»	Пісня (голос)	
01.08.08- 01.09.28	Ївга народила	Цимбали + сопілка	Ілюстрація
01.23.30- 01.24.59	Христофор	«Tristium»	Образ + характеристика
01.32.42- 01.35.04	Сцена смерті сина Деміяна		
01.37.59- 01.39.50	Ївга після похорону сина	«Tristium»	
01.41.09- 01.44.20	Діалог Войтка та г/г. Войтко згадує як, залишившись без Ївги, пішов шукати когось аби не залишитись одному.	«Tristium»	Тема усвідомлення власної самотності
01.44.20- 01.44.28	Г/г співає «Росли два дубочки...»	Пісня + голос	Характеристика
01.48.00- 01.52.00	Згадка про Христофора. Войтко помер, Станіслав помер	Христофор	
01.53.35	Смисловий зв'язок із початком фільму. Войтко розіп'яв себе на деревині біля дверей. На початку фільму він звертається до г/г зі словами: «Це не для того...»	«Tristium»	
01.56.00	Переміщення у минуле. Двоє братів дітьми разом граються	«Дитинство- щастя»	Звукообра- жальна функція музики. Соло кларнета нагадує пташиний переспів.

ТАБЛИЦЯ – ПОСТЕКСПЛІКАЦІЯ № 3

«Поводир» (реж. О. Санін, комп. А. Загайкевич)

Тривалість	Події у кадрі	Музичний ряд	Функція
00.01.09– 00.05.40	Їде поїзд з кобзарями. За кадром голос наратора	Тема кобзарів	
00.07.19– 00.08.30	Демонстрація кіножурналу	«Марш для кіножурналу» джаз	Створення атмосфери
00.08.34– 00.08.44	Генерал Ситник Голос наратора зачитує лист генерала	Тема тривоги	Супровід наратора
00.09.00– 00.11.13	Виступ Ольги Левицької	«You are my thrille» Розгорнутий епізод: чечітка + імпровізація на тему пісні Ольги	Внутрішньокадрова музика переходить у закадрову: ілюстрацію смерті г. Ситника
00.28.46– 00.29.06	Бійка хлопців на залізничній станції	Динамічна музика	Створення драматичної напруги
00.32.38– 00.39.53	Драматичний діалог Ольги та Володимира	Тема тривоги	Фон + напруга
00.33.40– 00.34.57	Іван та Пітер Пітер згадує дитинство	Музичний епізод «На траві»	Спогади дитинства, голос наратора
00.37.58– 00.40.20	Іван привів Пітера до табору кобзарів у старій фортеці	Кобза, ліра Козацька пісня «Ой коли б я свій кінець знав»	Музика наповнює звучанням кобзарський табір: лунають пісні і звучить весь простір
00.42.08– 00.43.02	Рада кобзарів	Пісня «Гей на горі, на могилі»	
00.43.12– 00.43.40	Бійка солдат та кобзаря	Тема кобзарів	Розкриває силу та мужність кобзарів
00.48.30– 00.49.13	Іван бачить уві сні як зрадник розстрілює його загін	Музичний епізод «Сон Івана»	Музика надає спогадам реалістичності та драматизму
00.59.02– 01.00.38	Іван і Пітер на болоті. Іван розповідає	Награвання кобзи Тема тривоги	Фон

	історію про козака		
01.06.08– 01.07.50	Іван і Оріся біля річки	Музичний епізод, створений за допомогою електроакустичних звучань у поєднанні з жіночим автентичним співом	Музика надає сцені чуттєвості та магічної таємничості. Оріся та Іван постають ніби образи з давніх легенд про закоханих парубків та річкових мавок
01.10.57– 01.12.05	Пітер в домі Орісі	Музичний епізод «Робота. Ідилія».	Ліричне відсторонення
01.23.23	Іван веде дітей	Тема тривоги	Посилює емоційна напруга
01.52.17– 01.55.09	Кобзарів ведуть на розстріл	Тема кобзарів	Сцена нагадує лях Христа на Голгофу
01.55.52– 01.59.22	Фінал. Іван та Пітер серед степу руїнах фортеці. Захід сонця	Музичний епізод «На траві»	Кульмінація

ТАБЛИЦЯ - ПОСТЕКСПЛІКАЦІЯ № 4

«Настройщик» (реж. К. Муратова, комп. В. Сильвестров)

Тривалість	Події у кадрі	Музична тема	Функція
00.00.43– 00.01.59	Сцена знайомства Люби з чоловіком з оголошення	Тема мрій	Музика розкриває вразливість характеру головної героїні Люби. Незважаючи на поважний вік, вона продовжує мріяти і шукати своє кохання.
00.11.23– 00.14.23	Сцена на горищі. Андрій піклується про Ліну (готує їй обід та ванну). Турботлива поведінка Андрія вступає у контраст із убогою обстановкою горища. Абсурдності зображенню додають намагання Андрія створити ілюзію заможного життя	Короткі гамоподібні теми у фортепіано	Фонова музика, яка задає філософський настрій епізоду
00.27.48– 00.28.29	Андрій прийшов у дім до Анни Сергіївни та представився настройщиком	Кітч-музика I. Allegro	Епізод-відсторонення Сцена побудована таким чином, що саме музика розкриває смисловий підтекст епізоду. В образі «нещасного студента-настроювача» Андрій намагається увійти в довіру до двох самотніх жінок
00.29.48– 00.30.01		II. Moderato	
01.42.58– 01.43.28	Сцена в поїзді Люба разом зі своїм чоловіком вирушають у медовий місяць. Раптово чоловік зникає, забравши із собою всі гроші Люби	Тема мрій	Люба усвідомлює, що її мрія нездійсненна
02.17.49– 02.18.24	Андрію вдалося обдурити Анну Сергіївну та Любу. На прощання Андрія ніби робить жест доброї	Кітч-музика IV. Moderato	Фінальний епізод – відсторонення. Лірико-піднесений характер музики не дає усвідомити тяжкість

	волі – сідає за фортепіано і грає музику Сильвестрова.		вчинку Андрія. Навпаки музика переносить глядача з реальності у світ романтичних надій
--	--	--	---

ДОДАТОК Б

Нотний приклад № 1

В. Храпачов. «Ночь светла». Оркестровый вальс

andante $\text{♩} = 120$

Flute

Oboe

Clarinet in B

Piano

Violin 1

Violin 2

Viola

Cello

Contrabass

Pl.

Ob.

Bb Cl.

Puo.

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

С. Луњов. «Брати. Остання сповідь». «Tristium»

Нотний приклад № 2

Tristium
I

S. Lunyov

♩ = 112

5. фрагменти (додатки до Tristium)

1 ♩ = 75

Fl.

Cl.

p

poco a poco crescendo

mp

poco a poco diminuendo

poco a poco diminuendo

p

p

С. Луцьов. «Брати. Остання сповідь». Епізод «Пори року»

Нотний приклад № 3

7. Пори року

(Цимбали не тишемо)

$\text{♩} = 94$

(Цимб.)

p

V-ni I

p

V-ni II

p

V-le

p

9

9

Ca = 29"

21 3

Цитр6.

V-n I

V-n II

V-le

V-c

C-b

mf

f marc.

f marc.

f

a 2 div.

f pesante

27

Цитр6.

V-n I

V-n II

V-le

V-c

C-b

sim.

sim.

sim.

sim.

А. Загайкевич. «Поводир». «Марш для кіножурналу»

Нотный приклад № 5

МАРШ ДЛҀА КІНОЖУРНАЛУ

[illegible]

А. Загайкевич. «Поводир». Тема кобзарів

Нотний приклад № 6

KOBZARI та фольк

Sostenuto $\text{♩} = 74$

A

Contrabassoon

1 Tbn
2

Bass Trombone

Tuba

Timpani

Tam-tam

3 Toms

Gong

Snare Drum

Bass Drum

Celesta

Sostenuto $\text{♩} = 74$

A

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

2

14

B **C**

Cbsn.

Tbn. 1
2

B. Tbn.

Tba.

Timp.

Tam-tam

3Toms

Gong

S. D.

B. D.

Cel.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

pp

mp

pp

mp

А. Загайкевич. «Поводир». NKVD

Нотный приклад № 7

Presto ♩ = 120 **NKVD**

The musical score is for a piece titled "NKVD" by A. Zagaykevich, marked "Presto" with a tempo of 120 beats per minute. The score is in 3/4 time and includes the following instruments and parts:

- Woodwinds:** Bass Clarinet in B $\flat$, Baritone Saxophone, Bassoon (1 and 2), Contrabassoon.
- Brass:** Horn in F (1, 2, 3, 4), Trumpet in B $\flat$ (1, 2), Tbn (1, 2), Tuba.
- Percussion:** Timpani, Tam-tam, 3 Toms, Snare Drum, Bass Drum.
- Strings:** Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass.

Key musical details include:

- Tempo:** Presto, ♩ = 120.
- Key Signature:** One sharp (F#).
- Dynamic Markings:** *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *con sord* (with mutes).
- Performance Indications:** The Tuba part includes a *resto* marking with a tempo of 120.

Alla Zagaykevych

Copyright ©Alla Zagaykevych

А. Загайкевич. «Поводир». «На траві» (сер. розділ)

Нотний приклад № 9

18 rit. . . A 3

1
2
Fl.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

p

The musical score is for a full orchestra and includes parts for Flute (1, 2), Piano, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 3/4 time and features a 'rit.' (ritardando) marking. The first system shows the Flute 1 part with a melodic line starting on a whole note, followed by a series of eighth notes. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The Violin II part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts have a similar rhythmic pattern. The Violin I part has a melodic line. The score is marked with 'p' (piano) and 'rit.' (ritardando). The first system is numbered 18 and the second system is numbered 3.

4

26

1 Fl. 2

1 Ob. 2

C. A.

1 Cl. in Bb 2

1 Bsn. 2

Cel.

Hp.

Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

pp

pizz

p

pp

p

pizz

p

arco

p

Detailed description: This page contains a musical score for measures 26 through 32. The instruments are arranged in a standard orchestral layout. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in A, Clarinet in Bb, Bassoon) have various melodic and harmonic parts, with dynamics like *mp* and *pp*. The strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabasso) provide a rhythmic and harmonic foundation, with the Viola playing a continuous sixteenth-note pattern. The piano (Pno.) has a sparse accompaniment with chords and single notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

[illegible]

А. Загайкевич. «Поводир». Тема тривоги

Нотний приклад № 10

MANDRY хвороба

MANDRY

Andante $\text{♩} = 52$

Baritone Saxophone

Timpani

Tam-tam

Bass Drum

Harp

Viola

Violoncello

Contrabass

В. Сильвестров. «Кітч-музика для фортепіано»

Нотный приклад № 11

[illegible]

[it] - ит. в скобках обозначает небольшое замедление в пределах темпа,
it, без скобок — более заметное замедление
Мелодию ~~не следует~~ выделять очень осторожно

В. Сильвестров «Кітч-музика для фортепіано»

Нотный приклад № 12

[illegible]

ДОДАТОК В

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні результати дисертації

1. Усова А. М. Киномузыка как объект музыкознания: к проблеме определения аналитических подходов // Київське музикознавство : зб. наук. пр. Вип. 50. Київ, 2014. С. 99–106.
2. Усова А. М. Киномузыка Вадима Храпачева: вопросы композиторской технологии // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Вип. 116 : Комунікативна організація музичного простору / ред.-упоряд. В. Москаленко. Київ, 2015. С. 81–87.
3. Усова А. М. Звуковой дизайн в кино: проблема теоретического осмысления в музыкальной науке // Київське музикознавство : зб. наук. пр. Вип. 51 : Культурологія та мистецтвознавство. Київ, 2015. С. 33–42.
4. Усова А. М. Воплощение принципов полифункциональности в музыке к кинофильму «Брати. Остання сповідь» // Київське музикознавство : зб. наук. пр. Вип. 54. Київ, 2016. С. 69–78.
5. Kuzmenko A. About the peculiarities of music in Ukrainian commercial cinema (on the example of music for the movie «The Guide») [Electronic resource] // American Research Journal of Humanities & Social Science. 2021. № 8. P. 50–54. URL: <https://www.arjhss.com/wp-content/uploads/2021/08/I485054.pdf> (accessed 18 August 2021).

Апробація результатів дослідження здійснювалася у формі звітів на засіданнях кафедри теорії музики НМАУ ім. П. І. Чайковського та у виступах на міжнародних і всеукраїнських наукових і науково-практичних конференціях: науково-практичній конференції Українського товариства аналізу музики «Механізми новації у музичній творчості XX сторіччя: проблеми інтерпретації» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013); XVI Міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (Київ,

КІМ ім. Р. М. Глієра, 2014); XV Науково-практичній конференції українського товариства аналізу музики «Композиційно-драматургічна єдність музичного твору» (Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015); XII Всеукраїнській молодіжній науково-творчій конференції «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2015); XVII Міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (Київ, КІМ ім. Р. М. Глієра, 2016).