

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

**КУЗЬМЕНКО АННА МИХАЙЛІВНА**



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

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

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Автореферат  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

Київ – 2021

Дисертацією є рукопис.

Роботу виконано на кафедрі теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Міністерства культури та інформаційної політики України (Київ).

**Науковий керівник:** кандидат мистецтвознавства, професор  
**КОХАНИК Ірина Миколаївна**,  
Національна музична академія України  
імені П. І. Чайковського  
Міністерство культури та інформаційної  
політики України,  
завідувач кафедри теорії музики

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор  
**ДРАЧ Ірина Степанівна**,  
Харківський національний університет  
мистецтв імені І. П. Котляревського  
Міністерство культури та інформаційної  
політики України,  
завідувач кафедри історії української та  
зарубіжної музики

кандидат мистецтвознавства, доцент  
**МАЙДЕНБЕРГ-ТОДОРОВА Кіра Ісааківна**  
Одеська національна музична академія  
імені А. В. Нежданової  
Міністерство культури та інформаційної  
політики України,  
доцент кафедри теорії музики та композиції

Захист відбудеться 15 грудня 2021 року о 14 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського за адресою: 01001, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1–3/11, 4-й поверх, зал Вченої ради (фое Малого залу).

Із дисертацією можна ознайомитися в читальному залі бібліотеки Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Автореферат розіслано «\_\_\_» листопада 2021 року.

Учений секретар  
спеціалізованої вченої ради,  
кандидат мистецтвознавства, доцент



Волосатих О. Ю.

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**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 елемента в художній структурі фільму.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри теорії музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 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 в остаточному формулюванні затверджено на засіданні Вченої ради Національної

музичної академії України імені П. І. Чайковського (протокол № 8 від 30 червня 2021 року).

**Метою дослідження** є виявлення специфіки музичної складової в ігровому кінематографі України останньої третини ХХ – початку ХХІ 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 ХХ – початку ХХІ 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 ХХ – початку ХХІ століття, їхня 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 «Ілюзіон-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.

**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 новачієних 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.

**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. Міхеєва, 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. Kenny), С. Леонт'єв, Ю. Міхеєва, 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. Ілленко, І. Іоффе, О. Литвинова, Ю. Лотман, В. Медушевський, А. Овсяннікова-Трель, К. Ричков, Л. Рязанцев, В. Соколов, П. Татарський, Г. Фількевич, Т. Шак.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в 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 в кіно», «Специфіка оформлення аудіовізуальних творів», «Музика в медіасфері» тощо. Робота здатна посилити науковий інтерес до феномена 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 ХХ 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.** За матеріалами роботи опубліковано п'ять одноосібних статей, з яких чотири – у фахових виданнях, затверджених МОН України, одна 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.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **ВСТУПІ** обґрунтовуються вибір та актуальність обраної теми, визначаються об'єкт, предмет, мета і завдання дослідження, формулюються його наукова новизна, теоретичне та практичне значення, доводиться доцільність використання обраних методів, подається огляд наявної наукової літератури.

У **першому розділі «КІНОМУЗИКА ЯК ВАЖЛИВА СКЛАДОВА ХУДОЖНЬОЇ СТРУКТУРИ ФІЛЬМУ: ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ»** висвітлено новітні музикознавчі концепції кіномузики та підходи до її осмислення, розкрито функціональну специфіку музики у фільмі, розглянуто провідні методи дослідження кіномузики.

У **підрозділі 1.1 «Музика українського кіно в науковому дискурсі вітчизняного музикознавства»** визначено ступінь наукового осмислення феномена української кіномузики в сучасній музикознавчій науці.

Зазначено, що перші музикознавчі дослідження музики українського кіно з'явилися на початку 70-х років ХХ століття. Дисертація «Музика в українських художніх фільмах» (1971) музикознавиці Г. Фількевич ініціювала написання цією авторкою монографій та праць, присвячених творчості у кіно видатних композиторів: Б. Лятошинського, М. Скорика, І. Шамо, В. Губи. Історико-теоретична лінія, започаткована цими дослідженнями, була продовжена в роботах О. Литвинової, В. Демещенко.

Через складну кінематографічну ситуацію у 90-х – на початку 2000-х років у вітчизняному музикознавстві не з'явилося практично жодної фундаментальної праці, присвяченої кіномузиці. Ситуація ускладнювалася ще й тим, що за межами наукового поля залишалися загалом не вирішені теоретичні питання її дослідження.

У другій половині 2000-х років, з поживаленням процесів українського кіновиробництва, інтерес до кіномузики значно посилюється, розширюється і її проблематика. Вивчаються питання специфіки індивідуального композиторського стилю (Н. Янковська), створення типології звукових концепцій ігрових фільмів (О. Бут), особливостей авторського прочитання композитором режисерської ідеї (А. Архангородська, Г. Бреславець, М. Рудакевич).

Підкреслено, що для системного дослідження української кіномузики сьогодні вже починають створюватися необхідні умови, а масштаб і різноманіття неопрацьованого матеріалу потребують найсучасніших теоретичних досліджень у цій сфері.

У підрозділі 1.2 **«Особливості понятійної бази дослідження кіномузики: функціональний аспект»** обґрунтовується необхідність використання розширеної понятійної бази вивчення цього явища. Специфічність термінологічного апарату повинна бути спрямована на встановлення місця кіномузики в художній структурі фільму та визначення її функціонально-естетичної сутності.

У пункті 1.2.1 **«Форми побутування музичного матеріалу в кіно та їх взаємодія»** аналізуються основні типи співвідношень музичного компонента з іншими елементами кінематографічного цілого.

Численні авторські концепції базуються на загальному поділі музики у фільмі на внутрішньокадрову та закадрову. Глибоко асимілювалось запозичене з практики голлівудського кінематографа поняття дієгезису (різновиду використання музики у кадрі), похідними від якого стали поняття дієгетичної (внутрішньокадрової) та недієгетичної (закадрової) музики. Насправді ці форми регулярно взаємодіють між собою, що зумовлює утворення різноманітних варіантів їх колаборацій.

У звуковому просторі фільму до взаємодії внутрішньокадрової та закадрової музики долучаються й інші звукові фактури (акустичні шуми, звукові ефекти, мова, тиша), які, повторюючись у фільмі, набувають певного драматургічного значення. Водночас кожен з таких елементів має право на автономне звучання у кадрі. Взаємодія всіх звукових фактур формує 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.

У пункті 1.2.2 **«Співвідношення музичного та візуального рядів у структуруванні фільму. Питання композиції та драматургії»** розглянуто головні функціональні, композиційні та драматургічні аспекти кіномузики; визначено її роль у художній структурі синтетичного цілого.

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



До осмислення характеру співвідношення музичного та візуального рядів зверталися вже перші теоретики кіно (Б. Балаш, С. Ейзенштейн, І. Іоффе та ін.). Незважаючи на певну неточність та умовність запропонованих ними понять, було встановлено, що визначальним фактором формування взаємодії музичного та візуального компонентів є функція музики. Це твердження стало основою однієї з головних теоретичних концепцій кіномузики – теорії функцій З. Лісси.

Драматургічні закони, які функціонують у кінотворі на різних рівнях, отримують свою індивідуальну форму реалізації у кожному з компонентів художньої структури, зокрема і в музиці. Музична драматургія фільму не є самодостатньою – це одна із складових загальної драматургії, яка за допомогою музичних засобів розкриває образи та розвиває сюжет. З цього приводу у дисертації розглянуто декілька питань: значення музики в єдиній концепції твору; її роль у розвитку сюжетно-образної лінії фільму; визначення особливостей музичної драматургії.

Дієвим прийомом синтезування всіх елементів фільму є використання формотворчих властивостей кіномузики. Дискретність музичного супроводу, застосована для підкреслення сюжетно-візуальних подій, розділяє його на окремі фрагменти-епізоди. Проте фрагментарність музичного ряду може заповнюватися іншими елементами тексту, що в такий спосіб продовжує єдину музично-драматургічну лінію, яка вибудовується на основі законів музичної логіки.

Тож, сфера впливу музики може охоплювати всі рівні художньої структури фільму. Однак для забезпечення балансу її елементів музичний компонент не повинен переважати одночасно на всіх функціональних рівнях.

**Підрозділ 1.3 «Музика як компонент художньої структури фільму: методика аналізу»** присвячено розгляду найпоширеніших методик вивчення кіномузики (Дж. Вержбицький, Т. Єгорова, Т. Шак) та формуванню власного аналітичного підходу.

Було встановлено, що аналіз має бути спрямовано на виявлення контекстної ролі музичного ряду, а не обмежуватись осмисленням іманентно музичних властивостей кіномузики, оскільки такий аналіз не пояснює всієї специфіки технології створення музикою художнього змісту.

Узагальнення наявних методичних підходів підтвердило, що базою для аналізу кіномузики в ігровому кіно має бути таблиця (постексплікація), створена на основі слухового, візуального, емоційного та логіко-розумового сприйняття дослідника-реципієнта. Причому наявність нотного матеріалу не завжди є обов'язковою складовою такої таблиці, оскільки аналітичний процес спрямований на осмислення синтетичного цілого, яке поєднує вербально-сюжетну, візуальну та музичну субстанції фільму.

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;

- 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).

Водночас традиційний музикознавчий підхід також є необхідною складовою аналізу кіномузики. Він має базуватися на комплексному використанні методів цілісного, жанрово-стильового, структурного аналізу.

**Другий розділ «МУЗИКА В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ У ДЗЕРКАЛІ ІСТОРІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ЕКРАННОЇ КУЛЬТУРИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ»** присвячено виявленню особливостей кіномузики в ігрових жанрах вітчизняного кінематографа в їх історичному становленні.

У підрозділі **2.1 «Жанрова парадигма українського кінематографа: досвід систематизації»** проаналізовано історичні передумови, що сформували жанрово-стильову своєрідність сучасного українського ігрового кіно.

Проведене дослідження історичного шляху українського ігрового кіно було зумовлене необхідністю визначення його провідних художніх тенденцій та жанрово-стильових напрямків, їх функціонування на сучасному етапі розвитку. Це надало можливість представити український кінематограф у широкому історичному зрізі для подальшого осмислення динаміки розвитку його музичної складової.

Результати дослідження, узагальнені у таблиці, поданій у дисертації, показали, що найважливішими художніми віхами українського кіно стали ранні кінофільми О. Довженка (20-ті роки ХХ ст.), поетична хвиля (60-ті роки), прозаїчне кіно 70–80-х років. Ці провідні напрямки, що сформували стійку жанрову парадигму українського кіно в радянський період, глибоко асимілювалися в сучасному кінопросторі, поєднавшись із новітніми світовими художніми тенденціями.

**Підрозділ 2.2 «Роль музики як складової фільму на різних етапах становлення й розвитку українського кіно»** присвячено розгляду головних чинників, які впливали на характер творення кіномузики в українському ігровому кінематографі.

Визначено, що музика виявилась гнучкою в пристосуванні до специфічних умов розвитку українського кіно, завдяки чому вона ніколи не була статичним елементом. Весь її історичний шлях позначений певною строкатістю художніх пошуків та залежністю від зовнішніх факторів. Попри це, в музиці, як і в українському кіно загалом, на перший план завжди виступало і виступає художнє начало.

Тривалий час українська кіномузика перебувала під глибоким впливом традицій академічного оркестрового письма. Це спричиняло гальмування процесу її відокремлення у специфічну область композиторської творчості. Тому ще у 70–80-х роках, коли у багатьох національних школах активно впроваджувалися практики використання синтезаторів, а згодом і

комп'ютерних технологій, в українських художніх фільмах переважав застарілий підхід до розуміння їхньої музичної складової. Але вже в цей період виділяються композитори-експериментатори, які своєю роботою демонструють інший стиль творчості (В. Храпачов, В. Губа, В. Гронський, І. Стецюк та ін.). Започатковані ними новітні композиторські підходи зумовлюють функціонування музики в українському кіно і сьогодні.

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 багатьох українських режисерів характерною є багаторічна співпраця з певними композиторами. Такі творчі тандеми якнайкраще реалізують авторський задум. Це зумовило необхідність дослідження аспектів творчої співпраці режисера і композитора та визначення низки специфічних завдань, які забезпечують відповідність прочитання художньої ідеї фільму.

У третьому розділі **«СПЕЦИФІКА ФУНКЦІОНУВАННЯ МУЗИКИ В ХУДОЖНІЙ СТРУКТУРІ УКРАЇНСЬКИХ ІГРОВИХ ФІЛЬМІВ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ: ІНДИВІДУАЛЬНІ ПРОЄКЦІЇ»** проаналізовано значення музики в художній структурі кінотвору на прикладі популярних фільмів останніх десятиліть: «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).

У підрозділі **3.1 «Музичний простір фільму “Ночь светла”: композиторська інтерпретація режисерської ідеї»** розглянуто принципи творчого вирішення художнього завдання у співдружності композитора та режисера (В. Храпачов – Р. Балаян).

Як один з типових зразків жанру міської прози, фільм «Ночь светла» позначений глибокою філософською ідеєю про деформацію сучасних суспільних відносин. Режисер створює ілюзію світу, в якому сліпоглухонімі люди живуть звичайним життям, тоді як здорові перебувають у нервовому стані, протестують і страждають.

Складність життєвих колізій та суперечливу емоційно-психологічну атмосферу фільму посилює обраний композитором специфічний метод асинхронності музики щодо візуального ряду, а також індивідуальний підхід до використання жанрового тематизму, підбору цитатного матеріалу та створення кульмінаційних зон.

У фільмі використано лише декілька авторських тем: дві вальсові (в оркестровому та фортепіанному викладі), тему річки, а також теми філософсько-медитативного характеру (в оркеструванні, поєднаному зі звучанням синтезатора). Незважаючи на граничну простоту та лаконічний тип викладу, вони мають величезний вплив на глядацьке сприйняття. 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.

Отже, створена композитором музична концепція, з одного боку, контрастує відеоряду, відтіняючи його внутрішні смисли, а з іншого, в контрапункті з сюжетно-драматургічною лінією, утворює нерозривну художню цілісність, розширюючи смисловий простір фільму.

У підрозділі 3.2 «Музика як фактор досягнення композиційно-драматургічної єдності в кінофільмі “Брати. Остання сповідь”» розглянуто специфіку музичного рішення фільму композитором С. Луньовим. Вона полягає у встановленні тісного зв'язку між музичним рядом та візуально-образними компонентами структури фільму.

Визначено провідні музичні теми та музично-звукові символи, що формують драматургічну лінію тексту: тема «Tristium», музика з епізоду «Пори року», тема коломийки (характеристика персонажа Ївги); а також тембрі-символи – дрімба та трембіта.

Одна з центральних тем фільму – «Tristium» – була написана композитором поза межами фільму як самостійний концертний твір. Її використання режисером у різних фазах розгортання сюжету та в різних функціональних значеннях зумовило драматургічну цілісність фільму. Специфічний метод композиції лейттеми (ритмічний канон) став віддзеркаленням особливого типу драматургічної побудови: тут образно-сюжетна лінія постійно переривається переміщеннями у минуле, що у такий специфічний спосіб готує потужну кульмінацію у фінальних сценах фільму.

Виявлено паралелі між використанням музики у фільмі та принципами музичного оформлення українського поетичного кіно. Музика з її характерною жанровою та тембровою визначеністю, у сукупності з відеорядом стала інструментом одухотворення неживих образів, національної атрибуції простору (за сюжетом дія відбувається в українських Карпатах), розкриття змісту закодованих символів.

Таким чином, музика композитора С. Луньова, з її особливими композиційно-драматургічними прийомами, стала частиною індивідуальної режисерської концепції, яка передбачала порушення лінійності сюжету з метою створення зовнішньої драматургічної статичності і поступового накопичення драматичної напруги.

У підрозділі 3.3 «Музика в історичній кінодрамі “Поводир”: на перетині художнього та комерційного начал» проаналізовано музичне рішення фільму на історичну тематику.

«Поводир» (другий ігровий фільм режисера О. Саніна та композиторки А. Загайкевич) – це видовищна драма, в основі сюжету якої лежить згадка про з'їзд кобзарів, розстріляних у Харкові у 30-х роках ХХ століття.

При створенні музичної партитури А. Загайкевич довелося поєднувати прагнення втілити власні художні наміри з вимогами видовищності і динамічності, обумовленими комерційною складовою фільму. Одним із специфічних засобів стала робота композиторки з «референсами» – певними

моделями, зразками, що є невід’ємними компонентами комерційних стрічок. У музиці до «Поводиря» головною умовою референтності була жанрова визначеність, що обумовило характер тем. Деякі з них відіграють роль ілюстративних елементів (зокрема, музичний епізод «Марш для кіножурналу»), інші ж стають головними темами фільму (трагічна хоральна тема кобзарів; гостродекламаційна тема НКВД; вокально-розспівні ліричні теми-символи дитинства та природи з номеру «На траві»).

Іншою особливістю комерційної музики є використання «афектного» тематизму (К. Ричков). Такою темою в «Поводирі» став мотив тривоги, що являє собою короткі інтонаційно розімкнені репліки (тембр саксофона) з підкресленою напруженою ритмікою. Не змінюючи протягом фільму свої музичні параметри, лейтмотив тривоги озвучує найрізноманітніші сюжетні ситуації: супроводжує закадровий голос наратора; звучить як музичний коментар, що драматизує дію; в окремих епізодах фігурує як характеристика головного антигероя тощо.

Незважаючи на комерційний фактор, музика до фільму «Поводир» наповнена поетикою авторського стилю А. Загайкевич, позначеною яскравим поєднанням електроакустики з фольклорною автентикою (наприклад, епізод Орисі та Івана біля річки), цікавими звукошумовими ефектами.

У підрозділі 3.4 «Музика як складова медитативної звукової концепції кінофільмів “Познавая белый свет” та “Настройщик”» розглянуто способи втілення «відстороненого» (за типологією Ю. Міхеевої) аудіовізуального рішення на прикладі двох фільмів режисерки К. Муратової та композитора В. Сильвестрова – «Познавая белый свет» та «Настройщик».

Відсторонені музичні рішення спрямовують глядача на досягнення стану глибокої інтроспекції. Цьому сприяє використання у фільмах медитативної музики, однією з властивостей якої є здатність сповільнювати час. Звільнення від звичних часопросторових координат викликає відчуття емоційно-психологічного дистанціювання від зовнішніх подій екранного світу, а тому дає можливість побачити не персонажів, а їхню суть, розгадати не сюжет, а приховану авторську думку.

В. Сильвестров спеціально не створював музику до фільмів К. Муратової, натомість режисерка сама обрала його композиції з циклу «Кітч-музика» як символи, що розкривають специфічний характер відношення режисера до екранної реальності, при якому зміст не лежить на поверхні, а його необхідно розгадати за допомогою «підказок», однією з яких стає музика.

У **ВИСНОВКАХ** узагальнено результати дослідження функціонування музики в художній структурі українських ігрових фільмів останньої третини ХХ – початку ХХІ століття.

1. 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 самостійно 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. Вержицький, 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 кінематографа, період відкритого ідеологічного контролю, повоєнні роки, роки відлиги, кіномодернізація, сучасне незалежне кіно) зовнішньополітичні фактори були спрямовані на знеособлення, художнє знецінення українського кіно. Це виражалось 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.

6. Проаналізовані у дисертації фільми належать до зразків авторського кінематографа, 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:

- створення паралельного звукового виміру, у якому, завдяки насиченості музики жанровими асоціаціями, стирається відчуття часу та звичних емоційних станів («Ночь светла», композитор В. Храпачов);
- специфічна організація музичного ряду, спрямована на створення драматургічної та композиційної цілісності фільму («Брати. Остання сповідь», композитор С. Луньов);
- музика як художньо-поетичний та динамізуючий дію фактор («Поводир», композиторка А. Загайкевич);
- введення глядача у стан емоційної статичності, що дозволяє сприймати екранну дію як певну абстракцію, спрямувавши логічний процес на осмислення внутрішніх переживань та характеристик головних героїв («Познавая белый свет» та «Настройщик», композитор В. Сильвестров).

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. 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 протягом всього фільму.

У підсумку зазначено, 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 ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті у фахових виданнях України

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.

### Стаття у фаховому іноземному виданні

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).

## АНОТАЦІЯ

**Кузьменко А. М. Музика в українському ігровому кіно останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

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

Дисертаційне дослідження присвячено вивченню специфіки функціонування музики в художній структурі українських ігрових фільмів останньої третини ХХ – початку ХХІ століття.

У роботі окреслено поняття, які розкривають філософсько-естетичну сутність кіномузики як художнього явища; виявлено параметри, які визначають роль музики в художній структурі фільму; запропоновано власний алгоритм аналізу кіномузики та досліджено авторські музичні концепції українських ігрових стрічок останньої третини ХХ – початку ХХІ століття (В. Храпачова, С. Луньова, А. Загайкевич, В. Сильвестрова).



Проведено паралелі між становленням вітчизняних кіножанрів та особливостями їх музичних рішень в історичному аспекті. Виявлено характерну для українського кінематографа тенденцію багаторічної творчої співпраці режисерів та композиторів, що актуалізувало визначення об'єктивних та суб'єктивних факторів, які впливають на творче завдання композитора.

Аналіз музики українських ігрових фільмів останньої третини ХХ – початку ХХІ століття здійснено на основі комплексного підходу, який поєднав традиційні (функціональна теорія, теорія звукових рівнів, композиційна теорія) та сучасні наукові концепції. У дисертації розглянуто різноманітні музично-виразові та композиційні прийоми в кіномузиці українських композиторів, 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, посттексплікація, аудіовізуальне рішення.

## АННОТАЦІЯ

**Кузьменко А. М. Музыка в украинском игровом кино последней трети ХХ – начала ХХІ века: специфика функционирования в художественной структуре фильма.** – Квалификационная научная работа на правах рукописи.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 «Музыкальное искусство». – Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского, Министерство культуры и информационной политики Украины. Киев, 2021.

Диссертационное исследование посвящено изучению специфики функционирования музыки в художественной структуре украинских игровых фильмов последней трети ХХ – начала ХХІ столетия.

В работе выделены понятия, которые раскрывают философско-эстетическую сущность киномузыки как художественного явления; выявлены параметры, определяющие роль музыки в художественной структуре фильма; предложен собственный алгоритм анализа киномузыки; исследованы авторские музыкальные концепции украинских игровых фильмов последней трети ХХ – начала ХХІ века (В. Храпачев, С. Лунев, А. Загайкевич, В. Сильвестров).

Проведены параллели между становлением отечественных киножанров и особенностями их музыкальных решений в историческом аспекте. Выявлена характерная для украинского кинематографа тенденция многолетнего творческого сотрудничества режиссеров и композиторов, что актуализировало определение объективных и субъективных факторов, которые влияют на творческое задание композитора.

Анализ музыки украинского игрового кино последней трети ХХ – начала ХХІ столетия проведен на основе комплексного подхода, который сочетает традиционные (функциональная теория, теория звуковых уровней, композиционная теория) и современные научные концепции. В диссертации

рассмотрены разнообразные музыкально-выразительные и композиционные приемы в киномузыке украинских композиторов, которые служат механизмом воплощения режиссерской идеи и способствуют органичному драматургическому сплаву музыкального ряда и экранного действия.

**Ключевые слова:** украинская киномузыка, украинское игровое кино, музыкальная концепция фильма, функциональная музыка, постэкспликация, аудиовизуальное решение.

## 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 paper outlines the concepts that reveal the philosophical and aesthetic essence of film music as an artistic phenomenon; the parameters that determine the role of music in the artistic structure of the film are revealed; the own algorithm of the analysis of film music is offered and the author’s musical concepts of the Ukrainian feature films of the last third of the XX – the beginning of the XXI century (by V. Khrapachov, S. Lunyov, A. Zagaykevych, V. Silvestrov) are investigated.

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 one’s 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 determined 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. The director's understanding of the composer's creative potential, his style as an "open system" made it possible to correctly define and formulate the creative tasks of music.

Analysis of the music of Ukrainian feature films of the last third of the XX – early XXI century ("Night of Light", directed by R. Balayan, composer V. Khrapachev; "Brothers. The Last Confession", directed by V. Trofimenko, composer S. Lunyov; "The Guide", directed by O. Sanin, composer A. Zagaykevych; "Knowing the White World" and "The Tuner", directed by K. Muratova, composer V. Silvestrov) made it possible to comprehend the functional diversity of the musical series 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; musical series creates a state of emotional statics, which allows you to distance yourself 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 external processes of technical and technological improvement of production, commercial factors and more. 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 music score and screen action.

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