

## Музика в кіно та проблематика синтезу мистецтв Music in cinema and problems of synthesis of arts

ПОЛІНА ХАРЧЕНКО

Кандидат педагогічних наук, доцент, старший науковий співробітник,  
Учений секретар відділення теорії та історії мистецтв  
Національної академії мистецтв України  
phhp57@gmail.com

POLINA KHARCHENKO

Candidate of Pedagogic Sciences (Ph.D.), Associate Professor,  
Senior Researcher, Academic Secretary of Theory and History of Arts  
Department in the National Academy of Arts of Ukraine  
orcid.org/0000-0001-9466-5350

**Анотація.** У статті порушені питання проблематики синтезу мистецтв, зокрема в її теоретичному й практичному аспектах, що була реалізована в кінематографі від початкових етапів його розвитку й до сьогодення. При цьому висвітлюються ті етапи теорії й практики, що стали помітними віхами у становленні кіно як синтетичного виду мистецтва. Упродовж всього періоду існування останнього точилися дискусії з приводу його природи, зокрема особливостей його часово-просторової та семантичної організації, специфіки й особливостей співвідношення тих чи інших структурних компонентів при створенні драматургії фільму, основ взаємодії та міри співвідношення його базових виражальних засобів — музики, слова й візуального ряду. У зв'язку з розвитком сучасних технологій композиторської творчості, а також еволюцією засобів звукозапису музичного супроводу фільму та практикою подальшого розповсюдження кіномузики в якості самостійного художнього твору, проблематика синтезу в кінотворі набула гостроти на новому, не достатньо дослідженому рівні, що зумовило появу даної роботи. Як результат дослідження окреслено важливі віхи в історії еволюції кінематографа з точки зору синтезу його основних структурних складових, зокрема екранного зображення й музики. На основі аналізу специфіки синтетичної взаємодії останніх при побудові драматургії кінотворів виявлено та охарактеризовано їх реалізацію у тих чи інших моделях співвідношення музики і візуального ряду в кіно. Доведено, що природа кінематографа зумовляє його специфіку як синтетичного виду мистецтва, проте характеристики й основи взаємодії його основних виражальних засобів є дискурсивними. Співвідношення традиційних, давніх мистецьких мов, що мають самостійну, розвинуту семантику і принципи структурної організації, вимагають від творців фільмів вирішення проблеми їх синтезу в побудові художньої концепції, загальної драматургії кінотворів.

*Ключові слова:* кіномузика, взаємодія візуального ряду і музики, синтез музики і зображення, синтез та автономія музики і візуального ряду, структурні складові фільму, драматургія кінотвору.

**Постановка проблеми.** У наш час кіно, подібно до інших видів мистецтва, розвивається в непростих зовнішніх умовах, коли відбуваються помітні, відчутні, але не повною мірою ще усвідомлювані сучасниками зміни культурної парадигми — з традиційних, усталених норм і правил на нові, непередбачувані, хаотичні посткультурні реалії. Щоправда, ідеї певних мистецьких трансформацій почали стверджуватися в культурі ще з кінця XIX століття, з успіхом продовжили своє існування крізь історичні перипетії минулого століття

й реалізуються дотепер. Так, вони втілені в численних мистецьких проєктах у сфері візуальних мистецтв, де основою є синтез, взаємодія, інтеграція різних мистецьких мов. Ці процеси здійснили помітний вплив на створення, функціонування й подальше існування кінцевого продукту такої синтетичної, складної галузі, як кінотворчість. Суттєві зміни торкнулися також і процесів сприйняття екранних творів аудиторією: поступово почала зростати швидкість художньої рецепції та культурного діалогу, адже у сучасного глядача

у порівнянні, скажімо, з реципієнтами минулого століття істотно пришвидшилися процеси співвіднесення авторського слова з власним культурним досвідом і часто між авторським кіно та «мейнстрімом» сучасна молодь вибирає останнє [9].

У результаті більш ніж столітнього розвитку кінематографа поступово окреслилися основні структурні складові кінофільму, серед яких візуальний ряд, або зображення, слово та звукова складова — музика, шуми, звуки. При цьому взаємодія, співвідношення та взаємовпливи цих складових в структурі екранних творів у той чи інший історичний проміжок часу зазнавало в кінематографі суттєвих перетворень. Віддаючи належне вагомості візуальної, у першу чергу, та вербальної складовим фільму, вважаємо цікавим розгляд особливостей втілення ідеї синтезу мистецтв крізь призму розвитку музики в кіно, оскільки, по-перше, основні етапи становлення кіномузики значною мірою корелюються зі знаковими віхами розвитку кіно як синтетичного виду мистецтва. По-друге, часова природа музики та кіно, на наш погляд, є тією об'єднуючою ланкою, що дозволяє так органічно поєднати різні за своєю семантичною основою складові фільму в єдине ціле.

Музичний супровід став невід'ємною складовою кіно з перших кроків ствердження новонародженого виду в загальному мистецькому просторі. Щоправда, при цьому кіномузика успадкувала багатовіковий досвід залучення музики до драматичного спектаклю [27]. Як відомо, прикладне завдання — приглушення шумів, що утворювалися від роботи апаратури, — поступово еволюціонувало. Згодом перед творцями фільмів постали більш стратегічно важливі задачі, зокрема пов'язані з художньою концепцією твору, його драматургією, підвищенням рівня емоційного впливу на глядачів і посиленням дії вербального та візуального ряду. І сьогодні музика органічно долучається до кінотвору як впливовий компонент його структури, часто виходячи за її межі та здобуваючи власне життя як самостійний мистецький твір.

Нині кіномузика зазнала суттєвих перетворень, зокрема у зв'язку з появою і ствердженням у кіно

нових композиторських технологій, сучасними експериментами в галузі електронної музики, відкриттям нових шляхів і засобів звукозапису тощо. Вартим дослідницької уваги й недостатньо вивченими є питання ролі й місця кіномузики у міжвидовій мистецькій комунікації, що реалізується в сучасному кінофільмі саме з точки зору прояву синтезу мистецтв. Адже, як відомо, фільм є яскравим втіленням ідеї синтезу мистецтв, їх спільної дії на органи сприйняття глядачів. При цьому значимо, що серед науковців існують різні точки зору на те, чим характеризується саме синтез мистецтв і які його відмінності від так званої взаємодії останніх в мистецькому комунікативному процесі. Наявність вищеокреслених питань та їх недостатня вивченість зумовили появу даної статті.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Для вивчення впливу естетичних, культурологічних концепцій на розвиток уявлень щодо особливостей прояву взаємодії і, зокрема, синтезу мистецьких мов в культурі минулого й сучасності було розглянуто дослідницькі роботи вітчизняних філософів і культурологів М. Бахтіна [8], В. Бичкова [9], М. Кагана [15], А. Левчук [18], Ю. Лотмана [20], І. Юджіна [5; 33; 34] та їх зарубіжних колег — Т. Адорно [1], Р. Барта [7], Ж. Дельоза [12]. Вивчення результатів їх наукових праць дозволило обґрунтувати основні характеристики прояву синтетичної взаємодії основних складових кінотвору в сучасних мистецьких практиках, а також проаналізувати особливості впливу єдності музики, зображення і слова в кінематографі на сприйняття сучасного глядача.

Актуальними вважаємо роздуми дослідників щодо проявів синтезу в тих чи інших стилях, жанрах, галузях мистецтва, що набули розвитку в період народження кінематографа і подальшого становлення звукового кіно. Так, дані, важливі в контексті мети даної роботи, були отримані зі змісту ґрунтовних наукових досліджень Т. Кара-Васильєвої [16; 25], І. Кузнецової, В. Чернявського [25]. Зокрема, аналіз особливостей модерну — стилю, що виник наприкінці 80-х років XIX ст., основою якого була синтетичність і руйнація усталених

меж між пластичними і образотворчими мистецтвами, — дозволив окреслити коло основних проблем, що виникають на межі перетину різних мистецьких мов.

Окреслення важливих якостей кіномистецтва з точки зору взаємодії різновидів мистецтв, аналіз використання виразового потенціалу міжвидових мистецьких практик, втілений в кінематографі, визнання синтетичної природи останнього як плідної і перспективної для реалізації ідеї синтезу мистецтв уможливив здійснений в межах завдань даної статті аналіз результатів роботи таких іноземних вчених, як Б. Балаш [6], Б. Варга [10], К. Калінак [4], Р. Клер [17], Д. Лоусон [21], М. Мартен [22], М. Шьон [3]. Також цінні й цікаві факти щодо розвитку музики в кіно як складової цього унікального, складного синтетичного виду мистецтва було віднайдено у вигляді передач, інтерв'ю та даних офіційних веб-сайтів вітчизняних та іноземних видань, доступних за посиленнями у мережі Інтернет [2; 24; 26].

Окрему увагу специфіці кіномистецтва з точки зору комунікативних процесів, реалізованих у часово-просторовому континуумі буття кінотворів, було приділено при вивченні теоретичних і практичних напрацювань таких знавців кіно радянського періоду, як О. Дворніченко [11], С. Ейзенштейн [32], І. Іоффе [14], а також сучасних вітчизняних кінознавців, серед яких І. Зубавіна [13], О. Мусієнко [23].

В контексті розкриття виразового потенціалу музики та її ролі при створенні загальної драматургії творів, що є синтетичними за своєю природою, уточнення основних завдань, функцій і моделей взаємодії музичної складової з візуальною та вербальною в кінофільмі було проаналізовано наукові роботи З. Ліссі [19], Н. Таршис [27], А. Усової [28], С. Хватової, Т. Шак та Є. Шевлякова [30], О. Чернишова [31]. За результатами їх досліджень, музика в кінематографі посідає одне з чільних місць при втіленні в кіно авторської художньої ідеї, є впливовим інструментом створення драматургії, має значну кількість функцій і свою специфіку взаємодії із зображенням. Нині кіномузика прагне

досягнення певної автономії, наскільки це є можливим в умовах підпорядкованості музичної складової — візуальній. Проте, зазначимо, що на наш погляд, проблематика синтезу мистецтв з точки зору взаємодії музичної та візуальної складових у кінематографі розкрита в проаналізованих роботах неповною мірою.

Вищесказане зумовило окреслення мети даної статті таким чином: висвітлити сучасні погляди на згадану проблематику з врахуванням потреб і вимог сучасної глядацької аудиторії, а також тих основних тенденцій подальшого розвитку, що їх має мистецтво у наш час. Методологічну основу роботи побудовано на єдності системного й соціокультурного підходів у процесі аналізу фундаментальних наукових джерел в галузі культурології, мистецтвознавства, що спирався на використання логіко-аналітичного, порівняльно-історичного дослідницьких методів.

**Виклад основного матеріалу.** Як відомо, на початку двадцятих років минулого століття в культурі Європи активізувалися процеси винайдення і впровадження в практику ефективних механізмів збереження тих традицій, які утворили фундамент культури означеного періоду. Ці пошуки відбулися як протидія розповсюдженню хаотичних, неконтрольованих мистецьких, естетичних, соціокультурних течій, поява яких стала провідником посткультури і подальшого перебігу подій непростой історії ХХ сторіччя. Той факт, що саме у згаданий час мова молодого виду мистецтва — кінематографа, синтетичного за своєю природою, — стає провідником загальнокультурного міфу, головним каталізатором міфотворчості, що поєднала в собі майже всі можливі історичні і культурні уявлення про сутність мистецтва в аспекті загальнокультурного розвитку нації, не є випадковим [1; 18; 32].

Природним є той факт, що музична складова в кіно підпорядкована візуальній і гармонійно взаємодіє з вербальною. Відзначимо, що аналіз специфіки взаємовпливів і зв'язків музики і слова вимагає окремої уваги, адже в центрі нашої уваги — синтез музики і зображення, а також роль музики

в загальній драматургії кінофільму. Визнаючи в цілому той факт, що в кіномистецтві музична мова має бути підпорядкована візуальному началу, бачимо, що музика сучасних кінотворів прагне здобуття певної самостійності в структурі екранного твору. Це зумовлює її особливий статус і визнання в якості впливової структурної складової кінотвору, суттєвого смислового ланцюжка в його загальній драматургії [3; 13].

Як відомо, в процесі народження кінематографічного твору специфіка семантичних кодів, притаманних тому чи іншому різновиду мистецтва, визначає унікальність їх синтезу, суттєво впливає на художнє ціле і зумовлює його унікальну творчу концепцію. Питома вага тієї чи іншої складової в структурі кінотвору залежить від авторської ідеї, що й створює драматургію фільму, зумовлює ті майбутні акценти й наголоси, які передбачені автором. При сприйнятті доволі складних форм, в яких знаходять вираження ідеї синтезу мистецтв, збільшується кількість каналів сприйняття, які активізуються для засвоєння інформації реципієнтом. До того ж введення в практику створення музики в кіно найсучасніших композиторських технологій уможливило досягнення раніше недоступних, недосяжних спеціальних ефектів, що, як відомо, є затребуваним у наш час і сприяє популярності саундтреків як окремих, самостійних музичних творів. До того ж в практиці сучасного кіно відбувається посилення взаємовпливів дієгетичної та недієгетичної музики, що часто перетліюється у творчий діалог між цими складовими музичного супроводу [5; 31; 33].

Варто зазначити, що діалог різних мистецьких мов, реалізований у практиках кінематографа, розглядається дослідниками як комунікація музики та сюжету в кінотворах, що являє собою специфічний, унікальний вияв синтезу мистецтв. При цьому учасниками цієї комунікативної взаємодії виступають не лише музичні лейтмотиви, інтонації, гармонії, а й шуми та інші звукові ефекти [6; 10].

Активний розвиток звукового кінематографа розпочався з 30-х років минулого століття: цей історичний період характеризується пошуками

ефективних шляхів включення музики в загальну структуру кінотвору в якості важливого семантичного компоненту останнього. З того часу діалог музики й екранного зображення почав здійснюватися щонайменше у двох вимірах. Перший з них представлений таким використанням музики в кінофільмах, коли остання дійсно має прикладний характер, адже ілюструє екранну дію, наприклад, коли рух в кадрі супроводжується відповідним рухом темпу, ритму, мелодії, гармонії, тембру тощо. Таке розуміння ролі музики було притаманне й німому кіно. Щодо другого виміру синтезу мистецтв, то про нього можна говорити у тому випадку, коли музика виступає контрапунктом до візуального ряду, взаємодіє з екраном умовно — в сенсі когнітивної метафори, що вказує, зокрема, на неоднорідність та багатомірність тексту і ні в якому разі не на поліфонічні музичні закономірності.

На початкових етапах становлення кіно для музикантів-ілюстраторів випускалися спеціальні альбоми і завданням тапера передбачалося посилення в глядачів емоційних вражень шляхом додавання до зорового компоненту кінострічки слухової ілюстрації. Поступово склалася певна система жанрових союзів зображення й музики: скажімо, мелодрами ілюструвалися романсовою музикою, комедії — скерцо та гуморесками, пригодницькі картини — галопом, танцем тощо. Таким чином, музика мала виключно прикладний характер і не виступала в ролі структурної складової кінофільму, оскільки приєднувалася до нього не на етапі створення, а на етапі демонстрації готового екранного продукту.

Також відомо, що на межі 1920–1930-х років кінофільми отримали власні фонограми, що здійснилося завдяки винайденню апаратури для звукозапису [31]. В цьому контексті наведемо цікавий факт того, що голосовий супровід екранних творів сприяв зростанню їх популярності серед професіоналів та аматорів кіно. За даними відомої кіностудії British Pathé, в середині 30-х років ХХ століття деякі коментатори кінохроніки, голос яких мав унікальний стиль, тембр, риторичку,

завдяки синтезу цих якостей були найбільш упізнаними в країні. Вони мали надзвичайно високий рівень впливу на глядачів, що у такий спосіб сприяло збільшенню кількості шанувальників звукового кінематографа. Часто коментаторами ставали особи, які здобули музичну або театральну освіту, володіли акторською майстерністю і вокалом [2]. Отже, як бачимо, синтез звуку і зорового зображення став потужною рушійною силою ствердження нового виду мистецтва з перших кроків його існування.

Звернімо увагу на співвідношення змісту сюжету кінотвору з музичними характеристиками його героїв, наданими за допомогою музики на початку становлення звукового кінематографа. Так, однією з найбільш популярних форм музичної характеристики героїв кінострічок в 30-ті роки минулого сторіччя була пісня, включення якої в структуру екранних творів, що вирізнялися у той період прагненням режисерів до драматизації сюжету, підкреслювало загальну напругу, інколи створюючи навіть певний когнітивний та емоційно-почуттєвий дисонанс у глядацької аудиторії. Можемо назвати це діалогом контрасту. Це виникало за тих умов, коли, скажімо, на тлі зображення драматичних чи навіть трагічних подій в кадрі звучала лірична, романтична пісня. На зміну останньої згодом, у поступовому розвитку кіномузики і збагаченні її жанрів, з екранів зазвучали фрагменти оперної, симфонічної музики, зразки танцювальної музики, джазу, блюзу та інших жанрів.

Привертає увагу той факт, що у виданні 1937 року в дослідженні, присвяченому явищу синтезу в мистецтві в цілому і звуковому кіно зокрема, І. Юффе [14] доводить існування таких типів взаємодії музики і кадру, як-от: синтетична взаємодія, коли музика доповнює і підкреслює зміст кадру, створюючи єдине ціле з останнім; музика діє з кадром, проте має самостійне вираження, мовлення, рух; музика перетинається зі змістом кадру, вступає з ним в певне протиріччя; музична мова і кінокадр діють всупереч один одному; кадри поєднуються між собою за допомогою музики — вона

виступає як сполучна ланка між ними. В теорії кіно обґрунтовані також інші підходи до систематизації функцій музики, зокрема з точки зору основних прийомів і завдань звуку та звукового монтажу [4; 6; 21; 28].

На початкових етапах входження музики в екранний простір, функції, виконувані нею, були зумовлені необхідністю створення для глядачів зручної атмосфери. Пізніше стало очевидним, що музика в кіно активно взаємодіє не лише з візуальним зображенням, але й з глядачем, повідомляючи йому іноді більше, ніж екран, адже дозволяє додати до кінодії такі деталі, котрі стають вирішальним чинником успіху кінофільму. Ба більше, музичний супровід здатний непомітно маніпулювати свідомістю глядачів і займає одне з провідних місць серед виразових засобів кіно. Як бачимо, не проста, сповнена внутрішньої драматургії взаємодія композитора і режисера, музики й екрану розпочалася із простих функціональних завдань, щоб з плином часу піднятися до рівня діалогічного синтезу, такої взаємодії, яку ми сприймаємо як буденність, до якої органічно звикли і приймаємо як данину традиції.

У той же час, композиторам відомо, що завданням музики для спектаклю передбачається створення єдиної музичної дії, а для кіномузики найважливішим є надання точних образних характеристик дійовим особам або подіям сюжету в умовах дискретності, фрагментарності, часової обмеженості, визначеної тривалістю сцени в кадрі. В цьому контексті згадаємо, що П. І. Чайковський писав музику до балетів на потрібне число тактів.

Питання естетико-психологічних аспектів виразового потенціалу музичного ритму в аспекті синтезу мистецтв, що є важливим в контексті предмета даної роботи, вивчалася І. Юдкіним. Визнаємо особливо вагомими роздуми вченого щодо виняткової ролі ритму як структуротворчого чинника, інтенціонального феномену в загальній побудові художньої форми, а також висновки дослідника щодо інтенціональності музичного змісту, що надає багату палітру в аспекті подальшої інтерпретації синтетичного твору [5]. Також вважаємо

необхідним взяти до уваги результати ґрунтовного аналізу феноменологічних підходів до аналізу процесів, що відбуваються в культурі в наш час. Так, в цьому контексті тексти екранної культури, кінотвори постають в якості інтенціональних об'єктів. Взаємодія усіх складових їх структури є джерелом проблематизації при створенні драматургії фільму і утворює унікальний синтетичний дієгезис, інтерперсональне середовище, формальні рамки якого знаходяться далеко за межами уявлення як авторів твору, так і сприймаючої аудиторії. Вельми цікавими з точки зору висвітлення аспектів синтезу мистецтв в екранних творах вважаємо надані І. Юдкіним відомості щодо аналізу предметності або, навпаки, безпредметності музичної складової синтетичних мистецьких творів, зокрема повною мірою підтримуємо думку про те, що «музика передає безпредметну абстракцію інтенціональності» [34, с. 250].

Переконані, що інформацію, надану дослідником, варто враховувати в процесі аналізу ролі й місця кіномузики в загальній драматургії екранного твору в аспекті плюралізму його інтерпретацій. Окрім того, певної ваги з точки зору інтерпретаційного потенціалу співвідношень візуального й музичного в структурі кінотвору набувають роздуми, висловлені в процесі наукового аналізу ритміки та ідіоматики театрального і музичного текстів у феноменологічній ейдетичній редукції [34, с. 257–297]. На особливу увагу, з нашої точки зору, заслуговує визнання такої специфіки художнього, у тому числі музичного, тексту, відповідно до якої останній розуміється як «населений багатьма суб'єктами, взаємини яких опосередковуються їхнім внутрішнім світом, через який подаються події. Текст містить інтерперсональне середовище, де розгортаються ці події» [34, с. 233]. Вважаємо, висловлена думка знаходить переконливе підтвердження у синтезі мистецтв, втіленого у кінотворах, адже ланцюжок кадрових зображень, представлений глядацькій аудиторії, є лише однією зі складових дієгезису, іноді — навіть другорядною серед тих, з яких побудовано загальну драматургію твору.

Надзвичайно важливу роль у загальному синтезі музики та екранного зображення відіграє моторна основа ритмічного чуття. Зокрема, такі якості ритмічної організації, як багаторівневність моторики, специфіка мнемонічних функцій, антиципації як основи уваги в сприйнятті ритму надають основу для взаємодії та взаємовпливів різних складових кінотвору, стає їх об'єднуючою ланкою. Основу дієвості ритму становить тут не лише сама по собі моторна основа його сприйняття, але самий принцип активності суб'єкта, що обов'язково містить моторну, рухому ланку перцептивної діяльності. Реципієнт ніколи не постає як пасивний отримувач інформації, він завжди виступає з питаннями, на які шукає відповіді, і моторика, спрямована ритмом, виконує цю евристичну функцію. Окрім того, ритм має таку особливість, як автоматичну самоорганізацію, засновану не лише на циклічності будови, але й на зворотному зв'язку між сегментами тексту, що породжує психологічні серверні механізми і забезпечує його впливовість, ефект fascinaції, відомий, зокрема, з «масової культури» [33, с. 5–10].

Вищесказане дозволяє зробити узагальнення про те, що музично-впорядкований звуковий процес стимулює у слухача моторно-мускульну, емоційну й почуттєву акцію. При цьому слухач є активним, а не пасивним учасником синтетичної мистецької комунікації, яка відбувається в процесі сприйняття кінотворів. Також звернімо увагу на те, що музика здатна генерувати в психіці індивідуума перцептивні та розумові дії, пов'язані з особистим досвідом, і у такий спосіб музична складова кінотвору сприяє підвищенню рівня усвідомлення глядачем основної ідеї, що закладена у фундамент драматургії фільму.

Звернімо увагу, що відповідно до своєї семантичної специфіки кінематограф спирається на часово-просторові взаємозв'язки [13]. І в аспекті синтезу всіх складових структурної будови фільму привертає увагу один важливий показник, який має безпосереднє відношення до кіномузики: кінодія візуалізує рух і передає останній в його процесуальному аспекті, але відмінно від того, як це мало

місце в драматичному театрі та в музичній драмі, адже тут сприйняття глядача обмежується наявністю екрана. В той же час кіномузика, яка за своєю природою представляє розгортання дії у часі, сприяє утворенню додаткового семантичного простору, що має неосяжний інтерпретаційний потенціал і, у такий спосіб, надає додаткові можливості для розуміння сюжетної лінії кінотвору, посилює як емоційний вплив на сприймаючих, так і когнітивні уявлення останніх щодо екранної дії. Звісно, такі властивості музики були відомі ще з часів античного театру, який фактично виростав із музики, але кінематограф, успадкувавши досвід використання музики в драматичному театрі, надав їй нових комунікативних можливостей.

Еволюція кіномузики відбувалася відповідно до розвитку кінематографа в цілому, що спричинило зміни функцій музики в кіно, які додали композитору більшої свободи самовираження, можливостей для втручання в сюжетну дію і навіть «висловлювання» власної, іноді відмінної від зображення, точки зору, тобто створення коментаря. Це суттєво вплинуло на експериментальні практики в кінематографі щодо жанровистильового мовлення. Також в цьому контексті згадаймо, що в історії взаємодії є окремі факти створення візуального ряду під уже створену композитором музику, як це яскраво реалізувалося у творчому діалозі композитора К. Сталлінга та У. Діснея. Переконані, що така взаємодія презентувала цікавий спосіб подальшого розвитку функцій музики в кіно і окреслила перспективний напрямок подальших експериментів у пошуках ефективної взаємодії між звуком і екранним зображенням.

Цікавим також знаходимо той факт, що завданнями авторів кінофільмів початку 30-х років ХХ століття вже передбачається пошук шляхів злиття екранної дії та музичного супроводу. Уже в той час творцями фільмів усвідомлювався факт існування складної синтетичної взаємодії між зоровим і музичним епізодами: останній є більш тривалим у часі, ніж аналогічний за змістом зоровий епізод. Тому композитори прагнули охопити

музикою цикл подібних за змістом і більш продовжених у часі епізодів. Також вже на початкових кроках залучення музики в структуру звукового кіно значних еволюційних змін зазнає система лейтмотивів, яка часто виражає основну драматургічну ідею фільму [4; 6; 24]. Згодом уявлення кінокомпозиторів і режисерів про роль музики в кінематографі збагатилися поліфонічністю і розмаїттям тлумачень. Так, у своїй теоретичній розвідці «Мова кіно» М. Мартен [22] поділився цікавими, з нашої точки зору, роздумами щодо завдань і функцій музики в кіно. Він висловив переконання, що майстерний музичний супровід має бути непомітним, щоб глядач постійно чув її, але не зосереджувався на цьому процесі; ба більше, музика має лише ненав'язливо поглиблювати враження від побаченого на підсвідомому рівні, не тлумачити чи роз'яснювати зображення, а надавати йому нового, своєрідного забарвлення.

Невипадково, що еволюція кіномузики стимулювала виникнення нових завдань, що поставали перед композиторами [30; 31]. Зокрема, на сучасному етапі розвитку кінематографа необхідно передумовою вдалого рішення композитором музичного супроводу фільму є винайдення прийнятних меж естетичного компромісу і прагнення дотримуватися їх у творчому процесі, адже думка композитора може відкривати такі нюанси в розвитку концепції художнього образу, які були не передбачені режисером. Значною є питома вага окреслення спільних елементів мовлення, таких як архетипи, символи, знаки, які творці фільму розуміють в одному контексті художніх завдань останнього. Затребуваними якостями композиторів є здатність до професійного саморозвитку, мобільність в творчому процесі, здатність до імпровізаційності у підходах до вибору технологій створення музики, а також відкритість новому досвіду у сполученні з володінням сучасними техніками звукозапису.

Зазначимо, що функції, притаманні музиці в сучасному кінематографі, вражають своїм розмаїттям і дієвістю впливу на створення драматургії екранних творів [19; 27; 28]. Зокрема, якщо назвати

навіть окремі з функцій, то бачимо, що кіномузика здатна активізувати комунікацію між творцями фільму, його персонажами і аудиторією. Вона є впливовим чинником співпереживання, емпатії, адже істотно впливає на почуттєву сферу глядачів. Музика стає чинником спрямування перцептивних дій як основи процесів художнього сприйняття і привертає увагу глядача до тих чи інших дій в кадрі, акцентуючи необхідні режисеру моменти сюжетної дії, і також часто використовується як засіб створення або посилення національної ідентичності, специфічного колориту тієї місцевості, на тлі якої відбувається розгортання сюжетної дії, виступає в ролі фактору сприйняття часу в фільмі, надає характеристик персонажам за допомогою системи лейтмотивів, представляє ту чи іншу історичну епоху й навіть виступає як елемент наповнення, означення й надання додаткових характеристик простору тощо. Аналіз реалізації цих функцій у кінотворах минулого і сучасності дозволив обґрунтувати такі моделі синтетичної взаємодії музики з сюжетною лінією кінофільмів, як ілюстративна, контрастна або контрапунктична, синхронна, комунікативна і структуротворча [29].

Зазначимо, що в історії кіно були спроби створення фільмів з перевагою шумів та звуків, а недієтична музика зазнавала суттєвих обмежень, а подекуди й була відсутньою. Зусилля авторів таких кінофільмів були спрямовані на природність, об'єктивність, простоту і «реальність» екранної дії в дусі старого натуралізму. За їх переконаннями, використання недієтичної музики руйнувало стриманість і натуральність кадру, штучно стимулюючи емоції сприймаючих. Але ж практика кінотворчості довела обмеженість таких поглядів і спричинила поодинокі факти таких експериментів, знов повернувши режисерів і композиторів до пошуків нових шляхів діалогу музичної та візуальної складових у кінотворі.

Це вимагало проведення значної роботи зі звуком, а на останній покладалося завдання створення необхідного рівня емоційного напруження в кадрі. Як приклад можна назвати значну роботу

зі звуком і кольором, унікальні за своєю якістю шумові фактури, створені Д. Фуско та В. Джелметті. Звуки й шуми виконували завдання вираження внутрішнього стану головної героїні у фільмі «Червона пустеля» (М. Антоніоні, 1964). Так само у напружений вакуум через відсутність музики поринають герої фільму «Причастя» (І. Бергман, 1962). Подібні ефекти створювалися авторами таких відомих кінофільмів, як «М-убивця» (Ф. Ланг, 1931), «Мотузка» (А. Гічкок, 1948), «Собачий полудень» (С. Люмет, 1975), «Інтер'єри» (В. Аллен, 1978), «Приховане» (М. Ханеке, 2004), «Старим тут не місце» (Д. Коен, І. Коен, 2007), «Мама!» (Д. Аранофскі, 2017).

Як відомо, ефект застосування цього режисерського й композиторського прийому доводить, що завдяки останньому було досягнуто мету додаткового підкреслення загального напруження й тривоги в кадрі. Часто такий прийом використовують в жанрах детективу, криміналу, трилера, драми, фільмів жахів, невестерну [24; 26]. Аналізуючи сцену, яка відкривала фільм «Вогняні колісниця» (режисер Хью Хадсон, композитор Вангеліс, 1981), де музика була відсутня, американський режисер Г. Маршалл ділиться спостереженнями, що саме відсутність музичного оформлення спричинила момент доволі прохолодного сприйняття початкових сцен фільму з боку сприймаючих — ці сцени справляли враження «затягнутих», сприймалися пасивно, і лише згодом, коли в якості фону додається музика, це стимулює рух у кадрі й конкретизує дію, сюжетна лінія активізується і набуває динаміки, що посилює інтерес до подій, зображених на екрані. Тому нині серед авторів сучасних кінофільмів переважає думка про те, що вищезгадані експерименти остаточно стверджують право кіномузики на постійне місцезнаходження в кадрі.

Отже, можна зробити висновок про те, що експерименти щодо зменшення хвилин недієтичної музики в практиці кіно відбувалися паралельно з розвитком звукового кінематографа і є актуальними дотепер. При цьому таке обмеження музичного супроводу збільшує питому вагу



звуків ефектів у фільмі — відсутність музики не є тишею в повному сенсі цього слова. Цей прийом є впливовим виразовим засобом мистецтва кіно, вагомим атрибутом творчого задуму режисера, адже зазвичай виконує завдання підвищення рівня напруги в кінодії і сприяє збільшенню відчуття тривожного очікування, страху, невизначеності. Ідея необхідності доповнення відеоряду на екрані іншими видами мистецтва з огляду на обмежені можливості висловлювання лише через зорові образи не втрачає своєї актуальності сьогодні. Про важливість літературно-драматургічної обробки художніх ідей в своїх кіноторах неодноразово згадував К. Зануссі, зауважуючи, що візуальність в чистому вигляді як головний виразовий засіб в кіномистецтві викликає сумніви, її потенціалу, на відміну від, скажімо, людської мови, недостатньо.

Нині спостерігається ґрунтовне переосмислення традиційних уявлень про роль та завдання кіномузики, яка претендує сьогодні на збільшення свого простору в межах фільму, що відбувається за допомогою новітніх прийомів оркестровки і гармонії. Музика дедалі більше стверджується як самостійна форма мистецтва, втілена у записі. У такий спосіб музика в кіно, яка за своєю природою і функціональною спрямованістю є невіддільною від візуального ряду, долає об'єктивну природу останнього, прагне ствердження власної творчої волі, беручи участь в синтетичній взаємодії з екраном як самостійний і впливовий співучасник, стверджуючись в якості живого організму у загальному цілому екранного твору.

**Висновки.** Здійснена в рамках завдань даної роботи спроба проаналізувати особливості синтезу, взаємодії окремих структурних компонентів кінотвору, зокрема його музичної та візуальної складових, дозволяє дійти висновків, що окрім завдання посилення емоційного впливу на глядачів, на кіномузику покладається сьогодні здійснення активізації комунікативної взаємодії між всіма учасниками кінодії, створення своєїрідної інтертекстуальності, об'єднання всіх структурних елементів твору в загальний, спільний

простір шляхом включення єдиної темпоритміки. Нині, в час розповсюдження електронної музики, дедалі більш досконаліми і швидкими технологіями народження звуку і його запису, спостерігаємо зростання здатності музики активізувати внутрішню динаміку кінотвору, загострити інтуїтивні механізми сприйняття кінотворів глядачами.

Окрім того, бачимо, що кіномузика є принципово відмінною від інших композиторських практик, адже вона має підпорядковуватися реальності екрану: звідси певна сконцентрованість кіномузики та її стислість у часі, необхідність за короткий проміжок часу сказати якнайбільше, переконливо і виразно. Ще на початкових етапах становлення у звуковому кінематографі функції кіномузики характеризували її дієву емоційну і когнітивну природу, презентуючи кіномузику як стимулюючу і навіть вирішальну, з точки зору драматургії, складову кінотвору, яка прагне набутти власне обличчя і самостійність в діалогічній взаємодії як з простором екрану, так і зі сприймаючою аудиторією. У наш час активні функції музики здобувають значно більшої амплітуди свого практичного використання, остаточно стверджуються в ролі невідокремлюваної і вагової складової мови кінематографа. Окрім того, можемо зафіксувати факт поступового ствердження таких моделей діалогічних зв'язків між зоровою та слуховою складовими кінотворів, як ілюстративна, контрастна, комунікативна, структурворча та синхронна.

Перспективними для подальшого вивчення в аспекті завдань кіномузики вважаємо тенденції активного використання в сучасному кінематографі цифрових технологій, новітніх технік монтажу і звукорежисури. Також варто було б обґрунтувати шляхи подальшого розвитку кіномузики в напрямках застосування найсучасніших засобів електроакустичної та електронної музики, нових видів синтезу звуку, що безперечно здійснить суттєвий вплив на вдосконалення і розширення спектру функцій кіномузики в її синтетичній взаємодії з екраном.

## Література

1. Adorno Theodor. *Ästhetische Theorie*. Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Suhrkamp Verlag, 2019. 571 p.
2. British Pathé. How we made the News. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PxiPTxF742Q> (дата звернення: 22.07.2020).
3. Chion M. *La voice nel cinema*. Tradotto da M. Fontanelli. Parma: Pratiche Editrice, 1991. P. 12–32.
4. Kalinak K. *Film Music. A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, USA, 2010. 160 p.
5. Yudkin-Ripun I. *Aphoristic foundations of dramatic and lyrical poetry*. Kiev, 2013. 444 p.
6. Балаш Б. *Искусство кино*. М.: Госкиноиздат, 1945. 203 с.
7. Барт Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс, 1968. 312 с.
8. Бахтин М. *Эстетика словесного творчества* / сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. Москва: Искусство, 1979. 423 с.
9. Бычков В. *Эстетика: учебник для вузов*. Москва: Академический проект, Фонд «Мир», 2011. 452 с.
10. Варга Б. *Язык, музыка, математика: перевод с венгерского Б. Варга, Ю. Димень, Э. Лопариц*. Москва: Мир, 1981. 248 с.
11. Дворниченко О. *Гармония фильма*. М.: Искусство, 1982. 200 с.
12. Делез Ж. *Кино* / ред. О. Аронсон, перевод с фр. Б. Скуратов. Москва: Ад Маргинем, 2004. Ч. II. С. 548–555.
13. Зубавина І. Б. *Час і простір у кінематографі*. Київ: Щек, 2008. 448 с.
14. Иоффе И. *Синтетическое изучение искусств в звуковом кино*. Ленинград, 1937. 412 с.
15. Каган М. С. *Морфология искусства*. Москва: Искусство, 1972. 355 с.
16. Кара-Васильева Т. В. *Стиль модерн в Україні / ІМФЕ ім. М. Рильського*. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 216 с.
17. Клер Р. *Размышление о киноискусстве*. М.: Искусство, 1958. 232 с.
18. Левчук А. Т. *Мистецтво в боротьбі ідеологій*. Київ, 1985. 250 с.
19. Лисса З. *Эстетика киномузыки*. Москва: Музыка, 1970. 495 с.
20. Лотман Ю. М. *Язык кино и проблемы киносемиотики // Киноведческие записки*. 1988. № 2. С. 131–150.
21. Лоусон Д. *Фильм — творческий процесс*. Москва: Искусство, 1965. 468 с.
22. Мартен М. *Язык кино*. Москва: Искусство, 1959. 142 с.
23. Мусієнко О. С. *Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття*. Київ: Логос, 2018. С. 35–36.
24. *О классической музыке в кино // Цикл передач «Абсолютный слух»*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HvsOnbtBrRs> (дата обращения: 22.07.2020).
25. *Синтез мистецтв: навч. посіб.* / В. Г. Чернявський, І. О. Кузнецова, Т. В. Кара-Васильева, З. А. Чегусова. Київ: НАУ, 2012. 320 с.
26. *Слушая тишину: фильмы без саундтреков*. URL: <https://www.elle.ru/stil-zhizni/cinema/slushaya-tishinu-filmyi-bez-saundtrekov/> (дата обращения: 23.07.2020).
27. Таршис Н. А. *Музыка драматического спектакля*. СПб.: СПбГАТИ, 2010. 163 с. URL: [http://teatr-lib.ru/Library/Tarshis/music/#\\_Тос317637059](http://teatr-lib.ru/Library/Tarshis/music/#_Тос317637059) (дата обращения: 10.01.2020).
28. Усова А. *Киномузыка как объект музыковедения: к проблеме определения аналитических подходов // Київське музикознавство: збірник наукових праць*. Київ: КІМ ім. Глієра, 2014. Вип. 50. С. 99–106.
29. Харченко П. В. *Принципи функціональної класифікації музики в кіно // Художня культура. Актуальні проблеми*. Вип. 16(1). 2020. С. 179–188. doi:10.31500/1992-5514.16.2020.205257

30. Хватова С. И., Шак Т. Ф., Шевляков Е. Г. Музыка кино в аспекте стилизового моделирования // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 98–105. doi:10.17674/1997-0854.2019.1.098-105
31. Чернышов А. В. Киномузыка: теория технологий // Медиамузыка: электронный научный журнал. 2014. № 3. URL: [http://mediamusic-journal.com/Issues/3\\_2.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/3_2.html) (дата обращения: 15.01.2020).
32. Эйзенштейн С. М. Четвертое измерение в кино // С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах. Т. III. Москва: Искусство, 1968.
33. Юдкін-Ріпун І. М. Ритм як музична механіка // Метроритм-1: кол. монографія / Нац. акад. наук України [та ін.]; редкол. І. А. Котляревський [та ін.]; під ред. І. М. Юдкін. К.: [б. в.], 2002. С. 5–10.
34. Юдкін-Ріпун І. М. Феноменологія культури як методологія інтерпретації: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2020. 352 с.

## References

1. Adorno Theodor. Ästhetische Theorie. Herausgegeben von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Suhrkamp Verlag. 2019. 571 p.
2. British Pathé. How we made the News. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=PxiPTxF742Q> (last accessed: 22.07.2020).
3. Chion M. La voice nel cinema. Tradotto da M. Fontanelli. Parma: Pratiche Editrice, 1991. P. 12–32.
4. Kalinak K. Film Music. A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, USA, 2010. 160 p.
5. Yudkin-Ripun I. Aphoristic foundations of dramatic and lyrical poetry. Kiev, 2013. 444 p.
6. Balash B. Iskusstvo kino. M.: Goskinoizdat, 1945. 203 s.
7. Bart R. Izbrannyye raboty: Semiotika. Poetika. Moskva: Progress, 1968. 312 p.
8. Bahtin M. Estetika slovesnogo tvorчества / sost. S. G. Bocharov, primech. S. S. Averintsev i S. G. Bocharov. Moskva: Iskusstvo, 1979. 423 s.
9. Byichkov V. Estetika: uchebnik dlya vuzov. Moskva: Akademicheskij proekt, Fond «Mir», 2011. 452 s.
10. Varga B. Yazyk, muzyka, matematika: perevod s vengerckogo B. Varga, Yu. Dimen, E. Loparits. Moskva: Mir, 1981. 248 s.
11. Dvornichenko O. Garmoniya filma. M.: Iskusstvo, 1982. 200 s.
12. Delez Zh. Kino / red. O. Aronson, perevod s fr. B. Skuratov. Moskva: Ad Marginem, 2004. Ch. II. S. 548–555.
13. Zubavina I. B. Chas i prostir u kinematografi. Ky`yiv: Shhek, 2008. 448 s.
14. Ioffe I. Sinteticheskoe izuchenie iskusstv v zvukovom kino. Leningrad, 1937. 412 s.
15. Kagan M. S. Morfologiya iskusstva. Moskva: Iskusstvo, 1972. 355 s.
16. Kara-Vasy`l`yeva T. V. Sty`l` modern v Ukraini / IMFE im. M. Ry`l`s`kogo. Ky`yiv: Vy`davny`chy`j dim Dmy`tra Burago, 2021. 216 s.
17. Kler R. Razmyshlenie o kinoiskusstve. M.: Iskusstvo, 1958. 232 s.
18. Levchuk L. T. My`steczstvo v borot`bi ideologij. Ky`yiv, 1985. 250 s.
19. Lissa Z. Estetika kinomuzyki. Moskva: Muzyka, 1970. 495 s.
20. Lotman Yu. M. Yazyk kino i problemy kinosemiotiki // Kinovedcheskie zapiski. 1988. # 2. S. 131–150.

21. Louson D. Film — tvorcheskiy protsess. Moskva: Iskusstvo, 1965. 468 s.
22. Marten M. Yazyik kino. Moskva: Iskusstvo. 1959. 142 s.
23. Musiyenko O. S. Modernizm & avangard: yednist' proty`lezhnostej. Kinematograf XX stolittya. Ky`yiv: Logos, 2018. S. 35–36.
24. O klassicheskoy muzyke v kino // Tsikl peredach «Absolyutnyiy sluh». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HvsOnbtBrRs> (last accessed: 22.07.2020).
25. Sy`ntez my`stecztv: navch. posib. / V. G. Chernyavs`ky`j, I. O. Kuznyeczova, T. V. Kara-Vasy`l`yeva, Z. A. Chegusova. Ky`yiv: NAU, 2012. 320 s.
26. Slushaya tishinu: filmyi bez saundtrekov. URL: <https://www.elle.ru/stil-zhizni/cinema/slushaya-tishinu-filmyi-bez-saundtrekov/> (last accessed: 23.07.2020).
27. Tarshis N. A. Muzyika dramaticheskogo spektaklya. SPb.: SPbGATI, 2010. 163 s. URL: [http://teatr-lib.ru/Library/Tarshis/music/#\\_Toc317637059](http://teatr-lib.ru/Library/Tarshis/music/#_Toc317637059) (last accessed: 10.01.2020).
28. Usova A. Kinomuzyka kak ob`ekt muzyikoznaniya: k probleme opredeleniya analiticheskikh podhodov // Ky`yivs`ke muzy`koznavstvo: zbirny`k naukovy`x pracz`. Ky`yiv: KIM im. Gliyera, 2014. Vy`p. 50. S. 99–106.
29. Xarchenko P. V. Pry`ncy`py` funkcional`noyi klasyfikaciyi muzy`ky` v kino // Xudozhnya kul`tura. Aktual`ni problemy`. Vy`p. 16(1). 2020. S. 179–188. doi:10.31500/1992-5514.16.2020.205257
30. Hvatova S. I., Shak T. F., Shevlyakov E. G. Muzyika kino v aspekte stilevogo modelirovaniya // Problemyi muzyikalnoy nauki. 2019. # 1. S. 98–105. doi:10.17674/1997-0854.2019.1.098-105
31. Chernyishov A. V. Kinomuzyka: teoriya tehnologiy // Mediamuzyka: elektronnyiy nauchnyiy zhurnal. 2014. # 3. URL: [http://mediamusic-journal.com/Issues/3\\_2.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/3_2.html) (last accessed: 15.01.2020).
32. Eyzenshteyn S. M. Chetvertoe izmerenie v kino // S. M. Eyzenshteyn. Izbrannyye proizvedeniya v shesti tomah. T. III. Moskva: Iskusstvo, 1968.
33. Yudkin-Ripun I. M. Ry`tm yak muzy`chna mexanika // Metrory`tm-1: kol. Monografiya / Nacz. akad. nauk Ukrainy` [ta in.]; redkol. I. A. Kotlyarevs`ky`j [ta in.]; pid red. I. M. Yudkin. K.: [b. v.], 2002. S. 5–10.
34. Yudkin-Ripun I. M. Fenomenologiya kul`tury` yak metodologiya interpretaciyi: monografiya. Ky`yiv: Insty`tut kul`turologiyi NAM Ukrainy`, 2020. 352 s.

***Kharchenko P. F. Music in cinema and problems of synthesis of arts***

**Abstract.** The article raises the issues of realization of the problems of synthesis of arts, in particular in its theoretical and practical aspects, which has been implemented in cinema from the initial stages of its development to the present. This highlights the stages of theory and practice that have become significant milestones in the formation of cinema as a synthetic art form. Throughout the period of the latter there were discussions about its nature, in particular the peculiarities of its spatio-temporal and semantic organization, the specifics and features of the ratio of certain structural components in creating the film's drama, the basics of interaction and the ratio of its basic means of expression visual range. Due to the development of modern technologies of composition, as well as the evolution of means of recording music and the practice of further distribution of film music as an independent work of art, the problem of synthesis in film has become acute at a new, insufficiently studied level. As a result of the study, important milestones in the history of the evolution of cinema in terms of synthesis of its main structural components, including screen image and music. Based on the analysis of the specifics of the synthetic interaction of the latter in the construction of dramaturgy of films, identified and characterized their implementation in various models of the relationship between music and visual series in cinema. The nature of cinema determines its specificity as a synthetic art form, but the characteristics and foundations of the interaction of its main means of expression are discursive. The ratio of traditional, ancient artistic languages, which have independent, developed semantics and principles of structural organization, require filmmakers to solve the problem of their synthesis in the construction of artistic concept, the general drama of films.

*Keywords:* film music, the interaction of the visual series and music, the synthesis of music and images, the synthesis and autonomy of music and the visual series, the structural components of the film, the drama of the film.