

Поліна Харченко

Кандидат педагогічних наук, доцент, старший науковий співробітник, учений секретар відділення теорії та історії мистецтв Національної академії мистецтв України

Polina Kharchenko

Candidate of Pedagogic Sciences (Ph.D.), Associate Professor, Senior Research Fellow, Academic Secretary of Theory and History of Arts Department, National Academy of Arts of Ukraine

e-mail: phhp57@gmail.com | orcid.org/0000-0001-9466-5350

Музичне та візуальне в кінематографі

Автономія і синтез

The Musical and The Visual in Cinema

Autonomy and Synthesis

Анотація. Розглянуто окремі етапи теоретичного осмислення та практики використання музики в ігровому кінематографі від початку розвитку звукового кіно й дотепер, які були знаковими у взаємодії музичного і візуального в кіно. Аналіз був проведений з точки зору комунікації музичного і візуального, що історично розгорталася в двох напрямках. Перший — синтез із візуальним зображенням на підґрунті об'єднання спільною ідеєю і підпорядкованості музики візуальній складовій фільму. Другий — здобуття певної автономії, незалежності в загальній структурі екранного твору. Ці процеси комунікації були зумовлені зростанням ролі музики в кіно, подальшим активним використанням композиторами сучасних технологій у творчості. Незважаючи на значущість музичної складової, вагомість її використання у кінотворчості минулого й сучасності, питання творчого діалогу музики і зображення в аспекті автономії й синтезу в системі єдиного художнього твору, на нашу думку, досліджені недостатньо, чим і зумовлена актуальність статті. Досліджено важливі аспекти взаємодії музики та візуального ряду в кінематографі. Висвітлено характеристики процесів автономії та синтезу, що відбуваються в кінотворчості. Обґрунтовано, що саме у комунікативній взаємодії цих процесів відбуваються суттєві трансформації в кінотворчості. Це впливає на кінцевий результат — сприйняття фільму глядачем. Існування принципів взаємодоповнення — синтезу та контрапункту або ж автономії між музичною та візуальною складовими в системі драматургії екранних творів в історичному розвитку зазнавало різних інтерпретацій. Ці процеси від початку еволюції кіномистецтва і дотепер відбувалися відповідно до потреб суспільства, особливостей культурного розвитку, а також технологій кінотворчості.

Ключові слова: кіномузика, функції кіномузики, візуальний ряд і музика, діалог зображення і звуку, автономія і синтез в кіномузиці, структурні компоненти фільму.

Постановка проблеми. Майже відразу із зародженням та подальшим становленням кінематографу музика органічно увійшла до структури засобів виразності останнього. Уже понад століття, від часів німого кіно й до сьогодення, музика супроводжує одне з наймолодших синтетичних мистецтв нашої доби і ніколи не залишає простір кінозалу, вступаючи у творчу комунікацію із візуальним зображенням. Означена взаємодія є діалогічною за своєю сутністю і природою, адже упродовж розвитку сюжетної лінії саме на основі взаємозумовлених зв'язків між цими двома важливими структурними компонентами екранного твору — музичним і візуальним — відбувається побудова його загальної драматургії. При цьому музика в кінематографі розвивається у двох, здавалося б, опозиційних векторах, які, на перший погляд, здатні анігілювати один одного: у поєднанні з візуальним рядом фільму та в автономії до нього. Ці вектори парадоксальним чином стимулюють загальний надзвичайно плідний розвиток кіномузики від початку становлення кінематографа й дотепер.

Тут варто згадати ще один відомий парадокс: музика прийшла в кіно у достатньо цікавий спосіб — виконати технічне завдання приглушення тріску, що його створювала тодішня кіноапаратура. Щоправда, при цьому вона суттєво посилила емоційний вплив екранної дії, блискуче виконавши розважальну функцію, підкреслюючи ритмічний бік рухів у кадрі, на що й звернули увагу творці перших кінофільмів.

Як відомо, історія музики в кіно починалася з популярних, зімпровізованих піаністами-таперами або невеликими камерними оркестрами. Згодом музика еволюціонувала, прокладаючи собі шлях крізь виконавство великим симфонічним оркестром, розвинувшись до сучасних експериментів в галузі електронної музики. Є природним, що в побудові режисерських та композиторських стратегій комунікації музики й екранної дії в кіно творці фільмів успадковували також і досвід музики до драматичних спектаклів, де музична складова була одним із найважливіших засобів загальної драматургії твору [23].

Упродовж подальших етапів розвитку кіно, поступово стверджуючись у практиці кіновиробництва, музика здобула неабиякої ваги, тож нині функціонування кіно вже є немислимим без музичної складової. Ба більше, у багатьох випадках після представлення кінотвору глядачам його музика починає жити до певної міри незалежним життям, відокремлюючись від екрану, поступово набуваючи статусу окремого, самостійного твору або ж — стаючи своєрідною візитівкою фільму, допомагаючи глядачам впізнати, пригадати його візуальну та вербальну складові.

Парадоксальність ситуації посилюється ще й тим, що значущість музики в кінематографі поєднується зі зниженням вагомості слова в загальній драматургії екранного твору: згадаймо заяву Д. Гріффіта про те, що незважаючи на появу звукового кіно, кінематограф так і залишиться німим. Усвідомлюючи всю полемічність, метафоричність і певну провокативність цієї заяви, все ж погодимось, що діалог музики й візуального зображення є важливим компонентом кінематографічної дії, який суттєво впливає на її видову специфіку, інколи навіть визначаючи останню.

Серед важливих завдань цієї роботи назвемо окреслення основних особливостей творчого діалогу музичного та візуального компонентів кінотвору, аналіз впливових чинників та основних етапів становлення цієї комунікації в історичному контексті. Маємо на меті висвітлити окремі, найбільш суттєві риси перетину музичної та візуальної складових, що уможливають понад столітню взаємодію відповідних начал у кінофільмі — суперечливу, непередбачувану, але водночас яскраву й плідну.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З метою дослідження естетичного та культурологічного аспектів творчого процесу в кіномистецтві і, зокрема, кіномузиці, було проаналізовано праці вітчизняних учених та представників науки радянського періоду: В. Бичкова [8], М. Кагана [12], Л. Левчук [16], Ю. Лотмана [19], І. Юдкіна [4]; та зарубіжних вчених: Г.-І. Гадамера [9], Ж. Мітрі [20]. Так, основою погляду на природу кіномистецтва в роботі стали обґрунтовані міркування щодо єдності трьох важливих координат часу — минулого, сучасного й майбутнього в кіно, які в своєму об'єднанні створюють унікальну, специфічну екранну реальність і знаходять органічне втілення в умовах посткультури. Враховано погляди на кіномистецтво як найбільш завершену, досконалу форму синестезії як міжчуттєвої асоціації.

Основу методології вивчення основних властивостей і характеристик, функцій і базових складових комунікативної взаємодії візуального й музичного в кіномистецтві склали роботи представників вітчизняної та зарубіжної гуманітаристики, які створили фундамент розуміння сутності й головних завдань кіномистецтва в культурології та мистецтвознавстві минулого й сучасності. Серед них теоретики і практики кінематографу ХХ століття, початку розвитку звукового кіно, Г. Александров, С. Ейзенштейн, В. Пудовкін [31], сучасні вітчизняні дослідники цієї проблематики В. Горпенко [10] І. Зубавіна [11], М. Константинов [14], О. Мусієнко [21], М. Петровський [22], Г. Чміль [28], а також їхні зару-

біжні колеги Б. Балаш [6], З. Кракауер [15], М. Кук [2], Д. Ноймайер [3], М. Шьон [1].

Окрім того, увагу було звернено на дослідження проблем кіномузики, результатами яких поділилися на сторінках своїх наукових праць А. Архангородська [5], С. Бугославський [7], Б. Кац [13], С. Леонт'єв [17], З. Лісса [18], А. Черемухін [27], Т. Шак [29], І. Шилова [30] та інші. Так, у роботі було враховано дослідницькі позиції щодо видової специфіки кіномузики як часового мистецтва у її поєднанні з часово-просторовими характеристиками екранних творів, щодо особливостей синтезу її виражальних засобів із візуальними образами екрану,

Також взято до уваги результати наукових досліджень з проблем музики в драматичному спектаклі, адже відомо, що саме музика останнього стала плідним підґрунтям розвитку, ствердження традицій, функцій кіномузики на початку її становлення. Тому до уваги було взято окремі положення робіт Н. Таршис [23], Г. Фількевич [24], І. Хангельдієвої [25]. На наше переконання, вартою уваги є думка дослідників про те, що музика має бути духовним, емоційно-почуттєвим центром як драматичного спектаклю, так і кінодії [24; 25, с. 6–12].

Утім, у наукових публікаціях, присвячених вивченню музики в кіно, її характеристик і функцій, питання розкриття комунікативної специфіки взаємодії музичної та візуальної складових, їхній вплив на процес подальшого становлення музики в кіно вивчені, вважаємо, недостатньо.

Отже, метою роботи є аналіз основ розвитку взаємодії музики та візуального ряду в кінематографі, висвітлення характеристик їхнього синтезу й автономії у процесі становлення звукового кіно. Методологія роботи полягає у комплексному застосуванні соціокультурного й системного підходів, спирається на порівняльно-історичний та логіко-аналітичний методи наукового дослідження, найбільш вагомі наукові кінознавчі та музикознавчі розробки в галузі культурології та мистецтвознавства.

Виклад основного матеріалу. Переосмислення базових основ комунікації в мистецтві стало особливо актуальним на зламі ХХ–ХХІ століть, що викликано появою новітніх культурних явищ. Згадана потреба в оновленні, реформації виникла у посткультурному середовищі наприкінці минулого сторіччя. Уже сам термін «посткультура» вказує на радикальну зміну у поглядах на основні завдання, характеристики, структуру і завдання мистецтва [8].

Згадаймо, що напередодні, на межі століть, в європейській культурі розпочалися революційні процеси руйнації усталених міфологічних картин і структур у соціальному просторі буття людини. Ці перетворення втілювалися у зміні системи суспільних взаємин, що вплинуло на розвиток загальної жанрової, стильової палітри в мистецьких творах [9; 16]. Із плином часу в культурі ХХ століття поступово утвердилася переважання візуальних форм над логоцентричними, що стало особливо помітним на початку ХХІ століття. Поступово відбувалося зародження і виокремлення нових течій мистецтва, входження на сцену активної суспільної дії не лише нації як цілісного утворення, а й, насамперед, — індивіда, активного і самостійного

суб'єкта дії, здатного впливати на соціокультурний розвиток. Пошук відповідних механізмів збереження цілісності культурних систем і протидії хаосу розпочався в європейській культурі на початку 1920-х років і зумовив пошук нових виражальних засобів у мистецтві, зокрема — в кінематографі, де про свої права на існування в структурі художнього твору заявив звук [3; 16].

Переконані, і це доведено часом і практикою кінематографу, що входження останнього у структуру кінотвору стало свідченням вагомості комунікативної складової художнього процесу в кіно, адже створило сприятливі чинники і плідну основу для ствердження цього відносно молодого синтетичного жанру мистецтва, зумовило сходження кіно на найвищі щаблі популярності в соціумі як надзвичайно впливового виду мистецтва й загалом — мистецької комунікації синтетичного типу в загальному просторі світової культури. Зауважимо, що суттєвих змін у цей період зазнала також жанрова та стильова палітра мистецьких творів. Цей факт є дуже важливим, адже активні пошуки новітніх форм творчості помітно вплинули на репертуар, базові принципи створення екранних творів, з подальшим активним визнанням їхнього місця і ролі в мистецькому середовищі.

Таким чином, розглядаючи взаємодію візуальної та музичної структурних складових фільму в аспекті міжвидової специфіки, насамперед зауважимо, що в теорії і практиці кінематографу розрізняють два способи залучення музики в простір екрану, що дозволяє класифікувати різновиди її використання. Перший — внутрішньокадрова музика, або ж нарративна, дієгетична, вмотивована — тобто така, яка зумовлена дією, представленою у кадрі. Слухачкою аудиторією при цьому є герої фільму, які чують і сприймають її, і на яких вона впливає.

Звернімо увагу, що хоча, на перший погляд, така музика є складовою внутрішнього простору екранного твору, її сприймають також і глядачі: це утворює особливий онтологічний контраст, суперечність, розв'язок якого — в семантичному просторі кінематографу як виду мистецтва. Другий спосіб залучення музичного супроводу до кінотвору — закадрова або ж екзегетична, пояснювальна, «авторська», «умовна» музика. Її вплив розрахований на зовнішній простір екранної дії, а головними реципієнтами є ті, хто її сприймає. У дослідженнях специфіки кіномузики зауважують, що завданням музики другого типу є вираження, підкреслення ідеї фільму, прихованого змісту сюжету, надання характеристики тій чи іншій події [11; 17].

Як бачимо, взаємодія цих різновидів використання кіномузики визначає своєрідність екранного твору — діалог музичного й візуального начал як рушійних сил драматургії фільму. При цьому обидві складові структури кінотвору здатні шляхом синтетичної взаємодії, по-перше, створити основу амбівалентності у процесі сприйняття твору глядачами і надати поліваріантності до можливих інтерпретаційних версій останнього. По-друге, їхня взаємодія є індикатором вираження певного рівня емоційності під час презентації сюжетної лінії кінодії. Головне, що у такий спосіб музична і візуальна складові фільму спроможні

долати бар'єри об'єктивних часо-просторових обмежень і здійснювати у такий спосіб унікальну взаємодію між усіма учасниками творчого полілогу в кінофільмі — творцями, героями фільму та аудиторією.

За своєю природою кіно може поєднувати і втілювати в єдиний мистецький твір антонімічні явища, охоплювати майже всі можливі історичні і культурні уявлення про сутність буття людини в соціумі. Як відомо, природа і принципи розгортання дії в кіно є відмінними від їхнього ствердження в музиці, яка втілює процес становлення дії в часі, тоді як у кадрі остання розгортається у часо-просторовій єдності [13].

Варто звернутися до історичних витоків взаємодії візуального й музичного в мистецькій практиці, зокрема музики і сюжетної лінії у драматичному спектаклі. При цьому охарактеризуємо окремі, найбільш вагомі, з нашої точки зору, питання щодо залучення музики до вистав драматичного театру, що історично відбувалося в практиці останнього від початку його розвитку й дотепер. Згодом віднайдені закономірності суттєво вплинули на використання музики в кінематографі. Утім, зауважимо, що результати наукових досліджень з означених питань [23; 24; 25] дозволяють дійти узагальнення: оскільки візуалізація руху в кіно відбувається в інший спосіб, аніж у театрі, то й кіномузика на різних етапах свого ствердження в структурі кінофільму збагатилася своїми функціями іншою специфікою.

Завдяки фіксації у кінострічці всі технічні засоби виразності в кіно — звук, слово, колір, візуальний образ і складові екранного виміру — спрямовані на посилення задуманого впливу на глядача. Втім, попри відмінності, вплив на емоційну сферу реципієнтів, з одного боку, і процесуальність дії — з іншого, — це чинники, що є спільними для обох різновидів мистецтва. Як відомо, розвиток теорії кіно загалом, і звукового кіно зокрема, відбувався паралельно із розвитком кінематографічної практики, тоді як драматургія кіномузики своїм корінням сягає в практику драматичного спектаклю. Отже, базові функції кіномузики історично виникли і ствердилися через задіяність, включення музичної складової у театральну дію.

Неможливо охопити повною мірою всіх особливостей багатомірної і багатовимірної взаємодії музики й театру, адже музичні виконання, зокрема співи хору, були органічною складовою сценічного твору ще за античних часів, діяли як каталізатори досягнення трагічного катарсису, вступаючи в контакт із почуттєвою сферою аудиторії і посилюючи емоційне напруження глядачів. Музика часів античного театру була чи не найголовнішим засобом загальної драматургії твору, основою його ритмічної організації та розкриття емоційного змісту. Так, на думку Н. Таршис, спів героя в давньогрецькій трагедії був самою сутністю останньої. Саме відтоді дослідники виводять контрапунктичні прийоми і способи організації взаємодії музики і сценічної дії, метою яких було підвищення рівня емоційної напруженості всередині сценічної дії, зокрема «музичні перетворення хору мали надзвичайну питому вагу. Завдяки ним дія членувалася на частини, різні за емоційним змістом» [23, с. 7].

Отже, кіномузика постала на фундаменті творчих зв'язків музичної та візуальної складової в театрі, де народжувалися і стверджувалися відомі принципи змістової та стильової єдності, важливі функції впливу на емоції глядачів, створення певної атмосфери в процесі комунікації героїв між собою і з глядачем шляхом передання невербальних повідомлень та багато інших прийомів, засобів, способів взаємодії музичного і візуального, що є також актуальними і для сучасної драматургії кінематографу. Вони збереглися дотепер, трансформувалися, розвиваються і відіграють значну роль у драматургії кіно. Кіномузика отримала свою видову специфіку, набула значної міри самостійності, посилила взаємозв'язки із драматичною дією, значно розширилася і збагатилася інструментарій, за допомогою якого композитор втілює художню ідею.

Предметне поле зв'язків музики і візуального ряду перебувало в сфері наукових розвідок кіно- та музикознавців від початку активного розвитку кінематографу. Так, ще 1936 року С. Бугославський на сторінках енциклопедичного видання поділився роздумами про те, що вже на перших кроках становлення звукового кінематографу перед диригентами оркестрів, які підбирали репертуар для озвучення фільму, постало завдання знаходження точок перетину музики та екранної дії, з одного боку, а також органічної єдності музичного супроводу щодо кінокартини загалом. Дослідник торкається також і питання функцій кіномузики, серед яких називає: ілюстрування екранної кінодії, як це передбачається ідеєю і принципами програмності в музиці; надання характеристик соціальному побутовому середовищу та окремим героям, при цьому часто це відбувається з відтінком гротеску; емоційне та динамічне посилення впливу того чи іншого епізоду на реципієнтів; вираження переживань дійових осіб [7].

Тут варто згадати також підходи інших дослідників початкових етапів розвитку кінематографу до систематизації функцій музики, зокрема з точки зору основних прийомів і завдань звуку та звукового монтажу. Так, М. Черемухін [27] розрізняє такі функції звуку: роз'яснення кадрової дії, створення фону і тла в кадрі, посилення драматизму сюжету, протидія іншим слуховим елементам, які звучать у фільмі та інше. Схожі характеристики і функціональні особливості кіномузики висвітлює у своїх працях Б. Балаш [6], який обґрунтував систематизацію функцій кіномузики залежно від характеру діалогу між звуковим і зоровим зображенням, і аргументував, що музика здатна: ілюструвати дію і збагачувати уявлення про її предмет, представлений у кадрі; виступати предметом дії і керувати останньою, бути рушійною силою руху сюжетної лінії; бути основою сценарію, невід'ємною складовою предмету конфлікту; характеризувати героїв фільму, а також дій і учасників сюжету, не представлених у кадрі; виявляти приховані, неочевидні дії або риси дійових осіб.

Відомий теоретик кіно З. Кракауер [15] також приділив увагу згаданій проблематиці. Він висловлює думку, що процеси виникнення і ствердження звукового кінематографу ознаменувалися активізацією розвитку музики в кіно як впливової складової сюжету, що виконує

потужну комунікативну функцію. Зі становленням звукового кінематографу було створено фільми, де музика є основним елементом сюжету. В цьому контексті, згадуються, наприклад, такі фільми, як «Петербурзька ніч», «Співак джазу», «Заспівай мені» та інші [7; 30].

Таким чином, музиці в кіно вже у той час були притаманні полістилістика і жанрове розмаїття, здійснювалося активне використання оркестрової музики поруч з експериментами зі звуком. Першоосновою кіномузики стали класичні інструментальні та вокальні твори, ще з початкових етапів творчості кінокомпозиторів їхню особливу увагу привертала оркестровка, реалізовувався принцип наскрізного симфонічного розвитку музичного матеріалу, втілювалася ідея лейтмотиву як важливої характеристики героя. Поступово, розвиваючись як впливова структурна складова фільму, музика набула значної ваги в драматургії останнього, здобула визнання як потужний чинник комунікації в кіно, а світова кінематографічна практика пізнала можливості ефективного використання оркестрової, симфонічної музики в різних жанрах фільму [3; 14; 18].

Звернімо увагу також на таку особливість еволюції взаємовпливів візуальної та музичної складових в структурі фільму, як її зумовленість змінами, що відбуваються у той чи інший історичний період в загальнокультурній парадигмі. У своєму прагненні відповідати нагальним потребам часу кіномистецтво упродовж всього періоду становлення набувало значної залежності від багатьох ідеологічних, економічних, естетичних, соціальних та інших чинників. Як нині бачимо, домінування в сучасному суспільстві посткультурних тенденцій помітно вплинуло на процеси створення, функціонування й подальше буття мистецьких творів, серед них — екранних, а також на розуміння сучасним глядачем особливостей міжвидової мистецької комунікації, представленої в межах фільму. Так, нині зростає швидкість художньої рецепції і культурного діалогу: більшість глядачів, серед яких переважно молодь, не налаштована на тривалий процес естетичного сприйняття, основою якого є складний кінематографічний дієгезис — співвідношення авторського слова, представленого на екрані, з власним культурним досвідом.

На нашу думку, функціональне навантаження музики в кіно на сучасному етапі безпосередньо пов'язане із виконанням нею завдань комунікації із візуальною складовою фільму. При цьому її функції поділяються на такі, що сприяють посиленню синтетичної взаємодії з екраном, і такі, що передбачають зростання автономії, набуття музикою самостійності в художньому процесі. Серед останніх назвемо, наприклад, такі, як створення інтертекстуальності як основи взаємодії всіх складових структури кінотвору, здійснення опосередкованого, прихованого «невербального діалогу» між його героями, авторами й глядачем. Втіленню ідеї злиття із візуальним рядом сприяють такі функції музики, як підкреслення рис героїв фільму шляхом надання кожному з них певної характеристики, об'єднання єдиною атмосферою всіх важливих подій, що відбуваються в сюжетній лінії фільму, навіть тоді, коли музика є супровідною. Іншими важливими функціями такого типу

є забезпечення сугестивного ефекту в художній концепції кінотвору, побудова відповідного «фону», об'єднання всіх складових структури екранного твору — зображення, руху, звуку та слова.

Кіномузика звертається до підсвідомості глядача, здійснює скеровує емоційний стан як акторів, так і реципієнтів [5]. Ця комунікація відбувається від імені автора і героїв фільму, при цьому музика часто діє шляхом випередження змісту візуальної складової сюжету і цим суттєво впливає на ритм візуального ряду картини. В самій основі природа кіномузики є наративною, вона має уточнювальне смислове навантаження, свій голос, що здатний виражати власну думку, яка збігається чи різниться із вербальним повідомленням звукової доріжки. Можна навіть припустити, що музична складова представляє насамперед внутрішню силу дії, додає невербальні характеристики героям, впливає на швидкість руху в кадрі, адже останній часто природним чином підпорядковується музичному темпоритму.

Дії героїв на екрані часто супроводжуються системою музичних лейтмотивів — це, у свою чергу, стимулює прояв тих асоціацій, які бажано викликати у глядачів. У такий спосіб музика впливає на процеси сприйняття і часу, і простору в кінофільмі. Дієгетична музика має може надати руху і динаміки дії, що представлена візуальною складовою фільму. І цього ефекту можна досягти навіть тоді, коли візуальна складова переконує глядачів у відсутності дії. У такий спосіб унаочнюється, виявляється конфлікт, закладений в основу драматургії кінотвору. Особливості взаємодії та взаємовпливів музичної та візуальної складових в аспекті автономії та синтезу дозволяють уточнити характеристики і функціональне навантаження базових моделей цих комунікативних процесів. Зауважимо, що обґрунтування вищезгаданих моделей здійснено автором у попередніх наукових розвідках [26].

Так, у межах функціонування ілюстративної моделі, коли музика є супроводом змісту екранного твору та її характеристики збігаються з його візуальним рядом, у взаємодії цих начал домінує синтез. Природно, що контрапунктична або контрастна модель презентує «конфлікт» візуального з музичним, а отже надає музичному супроводу ознак автономії, дозволяє музиці набути певної відокремленості, незалежності від дії, що розгортається на екрані. Якщо діалог музичної та візуальної складових реалізується за типом синхронної моделі, особливістю якої є незначне, але помітне глядачеві випередження музичним рядом екранної дії, основної сюжетної лінії, — створюється своєрідне емоційне передбачення найближчих подій, немов наближення останніх. Музика повідомляє про це реципієнтам, тож у цьому випадку ми знов можемо зафіксувати факт автономії музичної складової щодо візуальної. У кінотворах, де використано комунікативну модель і музика є основним інструментом комунікації між режисером і глядачем, її взаємодія із візуальним структурним компонентом кінофільму залежить від режисерської стратегії, авторського задуму, і тому ця модель може бути амбівалентною. І, нарешті, структуротворчою

моделлю передбачається визначна роль музичного ряду в загальній структурі твору і навіть керування останньою.

Отже, як бачимо, автономність, і навіть певне домінування музичної складової над візуальною в кінематографі, виступає активним, дієвим прийомом, що здатен ввести у драматургію фільму особливу ноту інтертекстуальності, прихованих змістів, додаткові часово-просторові параметри сприйняття змісту фільму. Переконані, що цим зумовлена та багатомірність, яка є притаманною художнім вимірам екранних творів, а також поліваріантність їхнього тлумачення на рівні діалогу між музикою і візуальним зображенням.

Звернімо також увагу на те, що перебіг взаємодії музики і зображення в кіно зумовлений специфікою різних мистецьких кодів, які, інтегруючись між собою в процесі народження і вираження художнього задуму в мистецькій формі, отримують неабиякий інтерпретаційний потенціал, набувають ознак політекстуальності під час народження синтетичного твору, яким є фільм. Складні форми вимагають від реципієнта активізації декількох каналів сприйняття для засвоєння інформації. Відповідно, збагачуються базові характеристики перцептивних дій, в яких задіяні чуттєві дані різної модальності, зокрема зір, слух, моторика тощо [4].

Слід наголосити на тому, що практика кінематографу нашого часу доводить існування суттєвого впливу потреб глядацької аудиторії на вибір режисером тієї чи іншої моделі взаємодії зазначених складових в структурі фільму. Адже результати відповідних досліджень виявляють істотне зростання інтересу нинішньої аудиторії до тих чи інших спеціальних ефектів, що застосовуються у візуальній та музичній складових екранних творів. Дедалі частіше констатують позитивні реакції реципієнтів на посилення звукового впливу екрану, підвищення гучності звуку, шумів, навіть і за умови, коли ці ефекти не є об'єктивно обґрунтованими, зумовленими змістом та головною ідеєю екранного твору [2; 29].

Спираючись на аналіз сучасних тенденцій використання музики в кіно, можна дійти висновку, що нині почастишали випадки надмірного використання таких ефектів, незважаючи на те, чи зумовлене використання цих засобів особливостями загальної драматургії твору, чи їхнє вклячення у твір обґрунтовано лише популярністю у глядачів. Окрім того, відзначимо, що загалом визнаючи факт природної підпорядкованості музичного начала в кіно візуальному, бачимо, що саме міра свободи, незалежності від екранної дії надає кіномузиці власного голосу у фільмі й у такий спосіб уможливує особливий статус і визнання його впливовою структурною складовою. Прагнення до здобуття автономії, на нашу думку, і є суттєвим смисловим ланцюжком у загальній драматургії кінотвору.

У цьому контексті зауважимо, що у мюзиклах, фільмах-байопіках, присвячених композиторам, музикантам, співакам музика стає рівнозначною складовою розвитку сюжетної лінії, а подекуди й домінує в екранній комунікації [6; 12]. Успіх фільмів означеного жанру, їхня поширеність і практика сучасного звернення режисерів до ство-

рення кіно з потужною музичною складовою свідчать про перспективність подальшого розвитку кіномузики як самодостатньої складової екранного твору, де відповідно до жанрової належності саме на музику покладено сюжетний акцент і значне драматургічне навантаження. Як бачимо, жанрова специфіка є одним із впливових чинників домінування й підпорядкованості, автономії та синтезу у взаємозв'язках музики і відеоряду.

Якщо розглянути ці аргументи у взаємозв'язку із сучасними умовами створення і презентації кінотворів, то слід відзначити, що унаслідок технічного розвитку кінематографу, появи новітніх технологій, сучасних відкриттів у можливостях створення й збереження звуку за допомогою комп'ютера палітра виражальних засобів при створенні кіномузики помітно збагатилася [17; 29]. Це суттєво вплинуло на посилення взаємозв'язків між візуальною та музичною складовими кінотвору. Окрім того, практика створення кінофільмів стимулює процеси дедалі більшого зближення, активізації взаємозв'язків між дієгетичною і недієгетичною кіномузикою, а їхнє розділення нині, фактично, досить умовне.

Це свідчить, на нашу думку, про зростання вагомості музичної складової в кінематографі, переважання процесів ствердження її самостійності в структурі ігрового фільму. Щоправда, ці пошуки мають історичне підґрунтя — в кінематографі є приклади успішного втілення ідеї взаємодії, взаємопроникнення обох видів у кінотворах: активний розвиток цієї тенденції розпочався у 1970-х — 1980-х роках. Яскравим прикладом такої єдності є фільм «Портрет Доріана Грея» режисера П'єра Бутрона (1977).

Говорячи про комунікативні аспекти взаємодії музики і сюжету, зазначимо, що окрім суто музичного ряду, фільм містить такі бутафорні нашарування звукової доріжки, як звукові ефекти й шуми: їхнє втілення та екранні інтерпретації залежить від рівня розвитку технологій в кіноіндустрії, задуму режисера та основних культурних тенденцій історичного періоду свого створення. Зазвичай сучасні кінофільми мають власну музичну концепцію, яка будується на використанні як дієгетичної, так і екзегетичної музики, що нерідко об'єднується в єдине ціле за допомогою лейтмотивів, які розкривають загальну ідею фільму. Тому, досліджуючи природу кіномузики у наш час, окремі науковці [3; 5; 17] вважають її ключем до розкриття ідейно-тематичного задуму кінотвору, розглядаючи її як окремий, самостійний, рівноправний компонент фільму, перспектива подальшої еволюції якого полягає саме в окресленні й постійному оновленні власної жанрової специфіки, що й має стати завданням композиторів і режисерів кіно.

Заслуговує на увагу й інша точка зору, відповідно до якої кіномузика має зберігати високий рівень залежності від концепції та ідеї кінофільму, тому композитору варто передовсім дослухатися порад режисера — особливо важливим є налагодження такої творчої співпраці з найперших кроків роботи над створенням кінофільму [2; 14; 29]. При цьому обґрунтовується думка, що кіномузика й дотепер є багатофункціональною, але вторинною,

оскільки залежить від контексту зображення, має здебільшого прикладний, компілятивний, дискретний характер, а її завданнями передбачається виконання в кінофільмі передовсім допоміжної функції — посилення емоційного впливу зорового ряду.

Загалом погоджуючись із висновками щодо необхідності подальших пошуків шляхів підвищення результативності взаємодії екранного зображення із музичним супроводом, не можемо підтримати висновків і узагальнень дослідників щодо прикладного характеру сучасної кіномузики, оскільки вважаємо, що вона сьогодні є окремою ланкою як для теоретичних, наукових досліджень, так і незалежним і самобутнім простором для творчих практик кінокомпозиторів.

Як бачимо, у звуковому кінематографі вже на початку його розвитку передбачалася музична концепція, яка була побудована на використанні як закадрової, так і внутрішньокадрової музики. Пізніше музику вважали дієвим, ефективним засобом тонкого, але глибокого проникнення в сутність людського характеру: «Поруч із широким застосуванням прямого паралелізму, коли кіномузика посилює ту чи іншу емоцію, настрій, які виражені на екрані, все більшу роль починає відігравати «контрапунктичне» використання кіномузики. Побудований часто на контрастному співставленні музики і зображення, «контрапунктичний» прийом посилює драматизм зображуваних подій», — коментує з приводу еволюції кіномузики ХХ століття І. Шилова [29, с. 390].

Вважаємо за важливе відзначити, що упродовж історії світового кінематографу було реалізовано декілька експериментів зі створення фільмів, де візуальну складову супроводжують переважно звукові, шумові фактури, а недієгетична музика використовується із суттєвим обмеженням, вона майже відсутня. Згадаймо заклики не використовувати музичну екзегезу данського режисера Ларса фон Трієра. Втім, ці практики, як доводить сучасний стан розвитку кіномистецтва, залишаються поодинокими спробами в межах авторського кіно.

Висновки. Музика в кіно супроводжувала розвиток кіномистецтва з початкових етапів його розвитку, стимулюючи пошуки шляхів оптимальної взаємодії візуального ряду і звуку. Ці пошуки відбувалися як у площині цілісності кіномузики протягом музичної версії всього сюжету, так і в аспекті знаходження відповідного варіанту музичного осмислення конкретної сцени кінофільму, що знаходило втілення, наприклад, в системі лейтмотивів. В еволюції своїх функцій кіномузика набувала змін одночасно з розвитком кінематографу. Вона розвивалася, ґрунтуючись на принципах ілюстративності, контрапунктивності, синхронності, комунікативності та структуротворчості, балансує, відповідно до жанрової специфіки, стильових особливостей, авторської ідеї, між автономією та синтезом у взаємозв'язках із візуальним рядом. За своєю природою і функціональною спрямованістю кіномузика, прагнучи самостійності, все ж є невідокремлюваною від візуального ряду, і своєму доланні об'єктивної природи останнього, надає потужну рушійну силу розвитку

екранної дії. У такий спосіб музика динамізує та посилює внутрішній конфлікт у загальній драматургії кінотвору.

Проведений аналіз дозволив лише певною мірою окреслити особливості взаємодії візуального та музичного начал в кінематографі, охарактеризувати музику як повноцінного учасника діалогічної комунікації в структурі фільму, узагальнити, в який спосіб ці процеси реалізуються в моделях функціонування музики в кінематографі. При цьому на окрему увагу заслуговує взаємодія кіномузики з глядачем, що створює особливий комунікативний простір кінематографу: полілог, який здійснюється між музикою, екраном і аудиторією. Зауважимо, що серед основних принципів цієї комунікації можна назва-

ти контрапункт та взаємодоповнення, обґрунтованість вибору засобів виразності — авторською ідеєю твору, жанровими та стильовими особливостями останнього. Насамкінець відзначимо, що використання сучасних технологій у композиторській творчості суттєво збагатило основи комунікативної взаємодії музики і екрану, урізноманітніло палітру засобів музичної виразності і надало можливостей автономії. Втім, аналіз проблеми, здійснений у межах цієї роботи, не вичерпує всього розмаїття взаємодії аудіо- й відеоряду в кінематографі і тому потребує продовження в майбутніх дослідженнях з точки зору домінування тих чи інших тенденцій у практиці використання музики в кіно.

Література

1. Chion M. *Film: A Sound Art*. Translated by C. Gorbman. New York: Columbia University Press, 2009. 560 p.
2. Cooke M. *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. 564 p.
3. Neumeyer D. *Meaning and Interpretation of Music in Cinema* (with contributions by James Buhler). Bloomington, Indiana, 2015. P. 12–30.
4. Yudkin I. Hermeneutics, heuristics, morphology: the construction of metatext as the prerequisite for interpretation // *Культурологічна думка: щорічник наукових праць. Інституту культурології НАМ України*. 2017. № 12. С. 20–29.
5. Архангородська А. В. Музикознавчі та кінознавчі інтерпретації драматургічних функцій кіномузики: історіографія питання // *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 3. С. 162–165. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2013_3_41 (дата звернення: 23.07.2021).
6. Балаш Б. *Кино. Становление и сущность нового искусства*. Москва: Прогресс, 1968. 328 с.
7. Бугославский С. *Киномузыка* // *Большая Советская Энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. О. Ю. Шмидт*. Москва: ОГИЗ РСФСР. 1936. Т. 32. Каучук — Классон. С. 340–342.
8. Бычков В. В., Маньковская Н. Б., Иванов В. В. *Триалог. Разговор Первый об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры*. Москва: ИФРАН. 2007. 239 с.
9. Гадамер Г.-Г. *Актуальность прекрасного*. Москва: Искусство, 1991. 368 с.
10. Горпенко В. Г. *Пластика фільму. Кінообраз і пластичні засоби виразності*. Київ: Мистецтво, 1984. 99 с.
11. Зубавіна І. Б. *Час і простір у кінематографі*. Київ: Щек, 2008. 448 с.
12. Каган М. С. *Музыка в мире искусств*. Санкт-Петербург: Ut, 1996. 232 с.
13. Кац Б. *Простые истины киномузыки*. Ленинград: Советский композитор, 1988. 232 с.
14. Константинов М. *Кіносеміотика Юрія Лотмана / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України*. Полтава; Горішні Плавні: ПП Олексієнко В. В., 2019. 328 с.
15. Кракауэр З. *Природа фільма* / пер. с англ. Д. Сколовой. Москва: Искусство, 1974. 158 с.
16. Левчук Л. Т. *Західноєвропейська естетика XX століття*. Київ: Либідь. 1997.

References

1. Chion, M. (2009). *Film: A Sound Art*, transl. by C. Gorbman. New York: Columbia University Press.
2. Cooke, M. (2014). *A History of Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
3. Neumeyer, D. (with contributions by J. Buhler) (2015). *Meaning and Interpretation of Music in Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
4. Yudkin, I. (2017). Hermeneutics, heuristics, morphology: the construction of metatext as the prerequisite for interpretation. *Kulturolohichna dumka: shchorichnyk naukovykh prats. Kyiv. Instytut kulturolohii NAM Ukrainy*, 12, 20–29.
5. Arkhanhorodska, A. (2013). *Muzykoznavchi ta kinoznavchi interpretatsii dramaturhichnykh funktsii kinomuzyky: istoriografija pytannia* [Musical and cinematic interpretations of dramatic functions of film music: Historiography of the problem]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 3, 162–165.
6. Balash, B. (1968). *Kino. Stanovleniye i sushchnost novogo iskusstva* [Cinema. Emergence and essence of new art]. Moscow: Progress.
7. Bugoslavskiy, S. (1936). *Kinomuzyka* [Film music]. In *Bolshaya Sovetskaya Entsiklopediya*. Vol. 32. Kauchuk — Klasson (pp. 340–342). Moscow: OGIZ RSFSR.
8. Bychkov, V. et al. (2007). *Trialog. Razgovor Pervyy ob estetike, sovremennom iskusstve i krizise kultury* [Trialog. A discussion on aesthetics, contemporary art and crisis of culture]. Moscow: IFRAN.
9. Gadamer, H. G. (1991). *Aktualnost prekrasnogo* [The relevance of the beautiful]. Moscow: Iskusstvo.
10. Horpenko, V. (1984). *Plastyka filmu. Kinoobraz i plastychni zasoby vyraznosti* [The plastics of film. Cinetic image and plastic expressive means]. Kyiv: Mystetstvo.
11. Zubavina, I. (2008). *Chas i prostir u kinematohrafi* [Time and space in cinema]. Kyiv: Shchek.
12. Kagan, M. (1996). *Muzyka v mire iskusstv* [Music in the world of the arts]. Saint Petersburg: Ut.
13. Kats, B. (1988). *Prostyie istiny kinomuzyki* [The simple truth of film music]. Leningrad. Sovetskiy kompozitor.
14. Konstantynov, M. (2019). *Kinosemiotyka Yuriia Lotmana* [Film semiotics of Yui Lotman]. Poltava; Horishni Plavni: PP Oleksiienko V. V.
15. Kracauer, S. (1974). *Priroda filma* [The nature of the film]. transl. D. Skolova. Moscow: Iskusstvo,
16. Levchuk, L. (1997). *Zakhidnoevropeiska estetyka XX stolittia* [Western European aesthetics of the twentieth century]. Kyiv: Lybid.

17. Леонтьев С. А. Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. 201 с.
18. Лисса З. Эстетика киномузыки. Москва: Музыка, 1970. 495 с.
19. Лотман Ю. М. Язык кино и проблемы киносемиотики // Киноведческие записки. 1988. № 2. С. 131–150.
20. Митри Ж. Визуальная структура и семиология фильма / пер. с фр. М. Б. Ямпольский // Строеение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: сб. ст. Москва: Радуга, 1984. С. 33–44.
21. Мусієнко О. С. Модернізм & авангард: єдність протилежностей. Кінематограф ХХ століття. Київ: Логос, 2018. 400 с.
22. Петровский М. Музыка экрана. Київ: Музична Україна. 1967. 285 с.
23. Таршиш Н. А. Музыка драматического спектакля. Санкт-Петербург: СПбГАТИ, 2010. 163 с.
24. Фількевич Г. М. Музыка і кіно. Статті, лекції, нариси, спогади. Київ: ПП Кльоц А. О., 2014. 192 с.
25. Хангельдиева И. Г. Музыка: театр, кино, телевидение. Москва: Советский композитор, 1991. 156 с.
26. Харченко П. В. Принципи функціональної класифікації музики в кіно // Художня культура. Актуальні проблеми. 2020. Вип. 16(1). С. 179–188. DOI:10.31500/1992-5514.16.2020.205257.
27. Черемухин М. Музыка звукового фильма. Москва: Госкиноиздат, 1939. 256 с.
28. Чміль Г. П., Корабьова Н. С. Візуалізація реального в сучасному культурному просторі. Київ: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2013. С. 36–41.
29. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино. 2-е изд., доп. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2017. 384 с.
30. Шилова И. М. Киномузыка // Большая Советская Энциклопедия: в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров. Москва: Изд-во Советская энциклопедия. 1973. Т. 12. Кварнер — Конгур. С. 389–391.
31. Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. Москва: Искусство, 1968. Т. II. С. 315–316.
17. Leontiev, S. (2019). *Kompozitorski tehnologii v muzychnii praktysi amerykanskooho ihrovoho kinematohrafa* [Composing techniques in the musical practice of American feature cinema]. [Candidate dissertation, Tchaikovsky National Musical Academy of Ukraine, Kyiv].
18. Lissa, Z. (1970). *Estetika kinomuzyki* [The aesthetics of film music]. Moscow: Muzyka.
19. Lotman, Yu. (1988). *Yazyk kino i problemy kinosemiotiki* [The language of cinema and the problems of film semiotics]. *Kinovedcheskiye zapiski*, 2, 131–150.
20. Mitri, Zh. (1984). *Vizualnaya struktura i semiologiya filma* / transl. M. Yampolskiy. In *Stroyeniye filma. Nekotoryye problemy analiza proizvedeniy ekrana: sbornik statey* (p. 33–44). Moscow: Raduga,
21. Musiienko, O. (2018). *Modernizm & avanhard: yednist protylezhnostei. Kinematohraf XX stolittia* [Modernism and avant garde: Unity of opposites]. Kyiv: Lohos.
22. Petrovskiy, M. (1967). *Muzyka ekrana* [Screen music]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
23. Tarshis, N. (2010). *Muzyka dramaticheskogo spektaklya* [The music of drama]. Saint Petersburg: SPbGATI.
24. Filkevych, H. *Muzyka i kino. Statti, lektsii, narysy, spohady* [Music and cinema. Articles, lectures, outlines, memoirs]. Kyiv: PP Klots A. O., 2014. 192 p.
25. Khangeldiyeva, I. (1991). *Muzyka: teatr. kino. televideniye* [Music: Theatre. Cinema. Television]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
26. Kharchenko, P. (2020). *Pryntsypy funktsionalnoi klasyfikatsii muzyky v kino* [The principles of fuctional classification of music in cinema]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problem*, 16(1), 179–188. DOI:10.31500/1992-5514.16.2020.205257.
27. Cheremukhin, M. (1939). *Muzyka zvukovogo filma* [The music of sound cinema]. Moscow: Goskinoizdat.
28. Chmil, H. & Korablova, N. (2013). *Vizualizatsiia realnoho v suchasnomu kulturnomu prostori* [Visualization of the real in contemporary cultural space] (pp. 36–41). Kyiv: Instytut kulturolohii Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy.
29. Shak, T. (2017). *Muzyka v strukture mediateksta. Na materiale khudozhestvennogo i animatsionnogo kino* [Music in the structure of the media text]. 2nd ed. Saint Petersburg: Lan; Planeta muzyki.
30. Shilova, I. (1973). *Kinomuzyka* [Film music]. In *Bolshaya Sovetskaya Entsiklopediya* (pp. 389–391). Vol. 12. Kvarner — Kongur. Moscow: Izdatelstvo Sovetskaya entsiklopediya.
31. Eyzenshteyn, S. *Izbrannyye proizvedeniya v shesti tomakh* [Selected works in six volumes] (pp. 315–316). Vol. 2. Moscow: Iskusstvo. 1968.

Kharchenko P.

The Musical and The Visual in Cinema: Autonomy and Synthesis

Abstract. The article considers some stages of theoretical understanding and practice of the use of music in feature cinema since the start of the development of sound cinema that were significant in the interaction of music with the visual in cinema. The analysis, in terms of their mutual interplay, historically unfolds in two directions. The first is a synthesis with a visual image based on the unification of a common idea and the subordination of music to the visual component of the film. The second is the acquisition of certain autonomy, independence in the general structure of the screen work. This process of communication owes a lot to the growing role of music in cinema and to the active use of modern compositional technologies in the creation of film music. Despite the popularity of film music, the importance of its use in films of the past and present, the issues of creative dialogue of music and screen in terms of autonomy and synthesis in a single work of art, in our opinion, are insufficiently studied. As a result of the research, the important aspects of creative dialogue of music and visual series in cinema are outlined. The characteristics of the processes of autonomy and synthesis that take place in films are highlighted. It is substantiated changes in filmmaking happen in the communicative interaction of the abovementioned processes. The existence of the principles of complementarity — synthesis and counterpoint or autonomy — between the musical and visual components in the system of drama of screen works has undergone various interpretations in its historical development. These processes in the evolution of cinema and until now mirror the needs of society, features of cultural development, as well as the filmmaking technologies.

Keywords: film music, functions of film music, visual series and music, dialogue of image and sound, autonomy and synthesis of film music, structural components of the film.

Стаття надійшла до редакції 8.09.2021