

**МУЗИКОЗНАВЧІ ТА КІНОЗНАВЧІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
ДРАМАТУРГІЧНИХ ФУНКЦІЙ КІНОМУЗИКИ:
історіографія питання**

Стаття присвячена аналізу музикознавчих та кінознавчих інтерпретацій драматургічних функцій кіномузики. У процесі аналізу літератури були виявлені різноманітні підходи до засобів їх класифікації та систематизації. У полі зору автора – наукові праці з проблем кіномузики – від радянських та західних авторів 30-х років ХХ століття до сучасних розвідок українських науковців.

Ключові слова: драматургічні функції, інтерпретація, кіномузика, кінематограф, електронний синтез звуку.

In the article deals with musicological and cinematological interpretations devoted to dramaturgic functions of film-music. During the review of literature were found varying approaches of classification and systematization. In the author's view-known works the 1930s of the twentieth century, Soviet and Western authors until contemporary explorations Ukrainian scientists.

Keywords: dramatic function, interpretation, film music, cinema, electronic sound synthesis.

Серед усіх існуючих видів мистецтв кіно є наймолодшим. За короткий період часу (з кінця ХІХ століття до наших днів) – від феномена рухомої фотографії до звукового, кольорового, "об'ємного" – мистецтво кіно зайняло гідне місце в колі інших видів мистецтв. Відомий мистецтвознавець Г. Юренев у рецензії до книги Е. Кракауера "Природа фільму" [11] зазначив, що "за стрімкістю розвитку кіно нагадує скоріше не мистецтво, а нові галузі науки – атомну фізику, електроніку, космонавтику" [11, 3].

Кількість літератури, присвяченої кіномузиці, настільки значна, що вимагає систематизації об'ємного інформаційного масиву. Думки про галузь, яку ми досліджуємо – драматургічні функції кіномузики – знаходимо у Б. Балаша ([2], [3], [4]), О. Дворниченко [5], З. Кракауера [11], З. Лісси [12], Е. Фріда [15], М. Черьомухіна [17] та інших. Праці цих дослідників дають найрізноманітніші інтерпретації драматургічних функцій кіномузики. Погодимось з музикознавцем Зоф'єю Ліссою, автором написаної майже півстоліття тому "Естетики кіномузики" [12], у тому, що менш поглиблено й об'єктивно, часто помилково висловлюють свої судження про роль кіномузики кінотеоретики: найчастіше вони зовсім не надають значення музиці у фільмі.

Перші роботи про звукове кіно – це пророчі висновки режисерів, які зверталися до цієї проблеми ще до появи у світовому кінематографі фільмів зі звуком (критик Еміль Вьюермо, П'єр Сиз, Бела Балаш та інші). Новий винахід лякав більшість режисерів і теоретиків усього світу, поява звуку означала для них кінець кіномистецтва. Іншу, позитивну, точку зору підтримували бізнесмени, комерсанти, для яких нове відкриття було досить прибутковим засобом. Цю проблему широко і реалістично описує Рене Клер у своїй книзі "Роздуми про кіномистецтво" [9], намагаючись об'єктивно оцінити становище кіномистецтва в капіталістичному світі. Однак з часів появи звукозаписних пристроїв, коли звук увірвався у фільм і захопив у свої мережі повністю всю кіноіндустрію, багато з тих, хто критично ставився до спокусливого нововведення, змінили своє ставлення до звукового фільму. Бела Балаш, наприклад, повністю спростував власну точку зору у книзі "Фільм, становлення і суть нового мистецтва" [4], що з'явилася тридцять років потому, у 1961 році. Це були висловлювання Б. Балаша про естетику та філософію кіномистецтва, які не втратили своєї цінності понині.

Також великої уваги заслуговують праці Жака де Барончеллі ("Пантоміма, музика, кінематограф"), Кароля Іжіковського, праці визнаних класиків кіно С. Ейзенштейна, В. Пудовкіна, І. Іоффе, А. Андрієвського, С. Богуславського та багатьох інших, які докладно проаналізовані у фундаментальній праці З. Лісси [12]. З тих пір дослідження кіномузики стало одним із найактуальніших напрямків у мистецтвознавстві. Її проблеми розглядаються багатьма режисерами, кінотеоретиками, культурологами, музикознавцями, мистецтвознавцями і критиками у всьому світі.

Обговорення питання про те, яка музика або які музичні твори повинні використовуватися у фільмі, знаходимо ще в роки Першої світової війни, коли в колонках різних спеціальних журналів регулярно пропонувалися як критичні, так і практичні поради для музикантів, які супроводжували "німий" фільм. У дискусіях більш інтелектуального роду з'ясувалось, що іноді досить інтерактивно сторінки про музику орієнтувалися на британські та американські періодичні видання наприкінці 1930-х років. Відновлення інтересу почалося у 1980 році хвилею статей та книг, які писали не тільки музикознавці, але й наукові діячі, які пройшли навчання в літературній критиці та зайняли нове поле кіно-медіа-дослідження. В останні роки інтелектуальна дискусія помітно прискорилася: вона має місце в академічних конференціях, в нових журналах і книгах, присвячених темам кіномузики.

Важливо підкреслити, що на сьогоднішній день найграндіознішою роботою, яка містить в собі найбільш повно і детально розглянуті та проаналізовані компоненти драматургічних функцій музики в кіно, є вищезгадана книга З. Лісси "Естетика кіномузики". Б. Ярустовський у своїй рецензії називає її аналізом драматургічних функцій музики у фільмі, а назву книги вважає трохи невідповідною, але проте погоджується з автором, що систематизувати методи візуальної та звукової сфер фільму означає висвітлити естетику кіномузики. "...Розкриваючи драматургічну роль музики в процесі розгортання головної сфери впливу фільму – візуального ряду, ми в кінцевому рахунку пізнаємо її естетику, принцип піднесення позитивного і викриття негативного в образній системі кінофільму. Та обставина, що проф. Лісса не обмежується зведенням практичних прийомів використання музики у фільмі, класифікацією різних сполучень візуального та звукового рядів, а осмислює це все з точки зору естетичного ефекту, стилістики, психології сприйняття і творчості, лише підтверджує можливість і такої назви книги" [12, 5].

Окрема глава "Естетики кіномузики" З. Лісси за назвою "Функції кіномузики" і викладений у ній матеріал є найціннішим за своїм якісним наповненням і найбільш широко розкриває питання драматургічних функцій у кіномузиці, а також систематизує і структурує основні аспекти даної проблематики за допомогою докладного аналізу численних прикладів світового кінематографу починаючи з 1930-х років ХХ ст. У цій праці зустрічаємо близько двадцяти дефініцій драматургічних функцій кіномузики. Перерахуємо ті з них, які, на нашу думку, відіграють найважливішу роль у кінофільмі:

1. Про сутність ілюстративності в кіномузиці;
2. Музика, що підкреслює рух;
3. Музична обробка реальних шумів;
4. Музика як уявлення зображуваного простору;
5. Музика як уявлення зображуваного часу;
6. Деформація звукового матеріалу;
7. Музика як коментар у фільмі;
8. Музика у своїй природній ролі;
9. Музика як засіб вираження переживань;
10. Музика як основа відчуття;
11. Музика у функції символу;
12. Музика як засіб, що передбачує дії;
13. Музика як композиційно об'єднуючий фактор;
14. Поліфункціональність і багатоплановість звукової сфери;
15. Функція звукових ефектів;
16. Функція мови в кіно.

Спроби систематизації драматургічних функцій кіномузики були зроблені ще до появи "Естетики кіномузики" З. Лісси. Таку класифікацію ми знаходимо у І. Іоффе у книзі "Синтетичне вивчення мистецтва та звукове кіно" (видання 1937 року) [7]:

1. Синтезуюча музика (музика утворює єдність з кінокадрами, підкреслюючи і доповнюючи його).
2. Музика діє з кадром, але зберігає при цьому свою самостійність.
3. Музика перетинається зі змістом кінокадру.
4. Музика діє всупереч змісту кінокадру.
5. Музика слугує сполучною ланкою між кадрами і т. д.

У 1945 р. у книзі "Мистецтво Кіно" [3] Б. Балаш також робить перші спроби систематизації:

1. Ілюстративна музика, яка дає додаткову характеристику показаного в кадрі предмета подібно книжковій ілюстрації.
2. Музика, що функціонує як "предмет" дії, що викликає відомі уявлення і рухає вперед дію.
3. Музика як складова предмета конфлікту у фабулі і основа сценарію.
4. "Драматургічна" музика, яка характеризує героїв фільму, надає певний відтінок дії, може бути вставкою в дії або може характеризувати щось, що не показується в кадрі.

Схожі систематизації знаходимо й у більш пізній роботі 1960 р. – "Теорії кіно" кінотеоретика З. Кракауера.

Систематизація, яку пропонують інші автори (наприклад, М. Черьомухін [17]), спрямована переважно на аналіз практичного застосування звукового фактора або принципів монтажу звуку. Він перераховує такі способи застосування звуку, як:

1. Звук, що роз'яснює ситуацію.
2. Звук як тло і звук у фоні.
3. Звук як пружина дії.
4. Звук як протидія з іншими слуховими елементами і т. д.

Е. Фрід у книзі "Музика в радянському кіно" [15] поділяє усі форми застосування музики в кіно на ті, які беруть участь у розвитку дії, характеристиці образу, ситуації, і ті, які сприяють опоетизованню твору, підкреслюючи емоції. Подібну інтерпретацію, коли драматургічні функції не класифікуються докладно, зустрічаємо у таких авторів, як О. Дворниченко [5], Б. Кац [8], Н. Колесникова і А. Петров [13], І. Корганов і Т. Фролов [10] та багатьох інших. У літературі такого роду основна тенденція у викладі матеріалу – це широке охоплення проблем, розгляд кіномузики без чіткої систематизації, де схрещуються найрізноманітніші аспекти, які постають як підсумок накопиченого досвіду композиторської та кінознавчої практики.

На жаль, на сьогоднішній день проблемі драматургічних функцій музики у кінематографі не приділяється належна увага, хоча вона по-новому постає в сучасній ситуації. Перш за все це пов'язано з розвитком кіномистецтва в цілому, його нескінченною різноманітністю художніх і функціональних можливостей. Кіно наших днів у всіх задіяних ньому структурах вже абсолютно неможливо порівняти з кінострічками минулого століття. Ось що пише сучасний кінотеоретик Л. Худякова: "На наших очах кінематограф відходить від принципу відображення "фотографічного" зображення, концентруючись на принципі моделювання дійсності шляхом експериментування зі штучною реальністю. Перехід сучасного кінематографа від принципу репрезентації до переважної симуляції викликає необхідність нового осмислення природи кінематографа, його глибинних підстав" [16, 91].

Як відомо, у кіномузиці використовуються найрізноманітніші стилі та жанри: в дії одного фільму ми можемо почути академічну музику (сучасну авторську, твори світової класики або композиторську стилізацію), джаз, рок, а також іншу естрадну і альтернативну музику. При цьому традиційні музичні інструменти починають поступово замінюватися більш складними механізмами – електронними та електроакустичними музичними інструментами. Ця тенденція посилюється з розвитком технічних засобів екранної культури аж до теперішнього часу. Все частіше в наше століття в кіно використовують музику авангардистського напрямку, а також електронну і електроакустичну експериментальну музику, часто фільм озвучується за допомогою так званого саунд-дизайну. У зв'язку з такою інтеграцією низки композиторських прийомів у кіномузиці виникає питання: чи породила нові драматургічні функції поява нових засобів виразності, зокрема в особі електронної музики? Книга З. Лісси містить главу "Електронна та конкретна музика в кіно". Але у цьому розділі не йдеться про драматургічні функції – акцентується естетична сторона у поєднанні музики з кадром. Також не реалізувалося у праці З. Лісси питання про драматургічні функції шумомузики в кіно (у цьому плані великий інтерес викликають фільми режисера Девіда Лінча "Голова-ластик" ("Eraserhead") 1977 року та "Шосе в нікуди" ("Lost Highway") 1997 року, які мають повністю звукошумове оформлення – вони залишаються актуальним предметом детального дослідження; або кіно групи режисерів Догми 95 (нової хвилі датського кінематографа). Ексклюзивність у незвичайному підході до роботи зі звуковим матеріалом демонструє, на нашу думку, український фільм "Мамай" режисера О. Саніна з електронною музикою А. Загайкевич (2004) [1].

У плані аналізу електронних функцій кіномузики цікавою є одна з останніх праць І. Стецюка і М. Абакумова "Третій напрямок і музика Е. Артем'єва", видана 2005 року [14]. Автори апелюють до дослідження З. Лісси; в їхньому аналізі кіномузики Е. Артем'єва відчувається абсолютно традиційний підхід до аналізу музики в кіно.

Мистецтво кінематографу вдосконалюється з кожним днем. За рахунок інтегрування сучасних комп'ютерних технологій в першу чергу змінюється режисерська і ускладнюється операторська праця, робота монтажера і звукорежисера. У зображенні візуального образу дедалі частіше застосовуються цифрові технології 3D, при цьому необхідно враховувати, що відтворення тривимірного контенту, за прогнозами, незабаром буде доступним для глядачів у домашніх умовах. Усе це змушує композиторів замислитись над тим, які нові звукові фактури, функціонування та смислове навантаження кіномузики будуть відповідати сучасному кінополотну. Можливо, тільки різноманітні засоби електроакустичної музики дозволяють композиторам – авторам музики кіно – на сьогоднішній день зробити спроби удосконалення озвучування фільмів, переважно використовуючи нові види синтезу звуку (гранулярний синтез звуку, фізичне моделювання). Тому відповідь на питання про народження нових драматургічних функцій кіномузики досить непроста і потребує абсолютно нового підходу в процесі аналізу музики у тих зразках кінематографу, які залишилися поза увагою дослідників (численна кількість фільмів культових режисерів, а також сучасні кінематографічні напрямки). З огляду на це книги І. Іоффе, Б. Балаша, О. Дворниченко, Б. Кац, З. Лісси, Н. Колесникової та А. Петрова, Т. Корганова та І. Фролова, І. Стецюка та М. Абакумова є найціннішими зразками, що дають фундамент і опору для подальшого вивчення драматургічних функцій кіномузики, можливість теоретично і філософськи осмислити значення кіномистецтва, роль кіномузики в ньому. Дослідження даної проблематики та теоретичний досвід сучасних науковців відкривають перед кінорежисерами і композиторами нові перспективи у виборі найбільш відповідного методу музичного озвучування фільмів. Сучасна теоретична думка про роль і значення кіномузики є запорукою подальшої практичної реалізації зйомок кінострічок та загалом розвитку кінематографу.

Використані джерела

1. Архангородська А. Функції електронної музики у кінофільмі "Мамай" / А. Архангородська // "Часопис" НМАУ ім. П.І. Чайковського. – 2009. – № 2 (3). – С. 95-98.
2. Балаш Б. Жанровые проблемы музыкального фильма / Б. Балаш // Искусство кино. – 1940. – № 9. – С. 44-51.
3. Балаш Б. Искусство кино / Б. Балаш. – М. : Госкиноиздат, 1945, – 203 с.
4. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства / Б. Балаш. – М. : Прогресс, 1968. – 328 с.
5. Дворниченко О. Гармония фильма / О. Дворниченко. – М. : Искусство, 1982. – 200 с.
6. Демещенко В. Кино як синтез мистецтв: звук і музика... : монографія / Віолета Демещенко. – К. : НАКК-КІМ, 2012. – 334 с.

7. Иоффе И. Синтетическое изучение искусств в звуковом кино / И. Иоффе. – Л. : 1937. – 412 с.
8. Кац Б. Простые истины киномузыки / Б. Кац. – Л. : Советский композитор, 1988. – 232 с.
9. Клер Р. Размышление о киноискусстве / Рене Клер. – М. : Искусство, 1958. – 232 с.
10. Корганов Т. Кино и музыка. Музыка в драматургии фильма / Т. Корганов, И. Фролов. – М. : Искусство, 1964. – 350 с.
11. Кракауэр З. Природа фильма / З. Кракауэр. – М. : Искусство, 1974. – 158с.
12. Лисса З. Эстетика киномузыки / З. Лисса. – М. : Музыка, 1970. – 495 с.
13. Петров А. Диалог о киномузыке / А. Петров, Н. Колесникова. – М. : Искусство, 1982. – 176 с.
14. Стецюк И. "Третье направление" и киномузыка Эдуарда Артемьева (в помощь самостоятельной работе студентов) / И. Стецюк, М. Абакумов. – К., 2005. – 80 с.
15. Фрид Э. Музыка в советском кино / Э. Фрид. – Л. : Музыка, 1967. – 200 с.
16. Худякова Л. Кинематограф и эволюция его интерпретации / Эстетика сегодня: состояние, перспективы // Материалы научной конференции. 20-21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 1999. – С. 89-91. – Режим доступа: http://anthropology.ru/ru/texts/khudyakova/aestt_36.html
17. Черемухин М. Музыка звукового фильма / М. Черемухин – М. : Госкиноиздат, 1939. – 256 с.

УДК 78.01+781.2

Наталія Олександрівна Цейко
аспірантка Східноєвропейського національного
університету імені Лесі Українки

СОЛОСПІВИ "НЕ СПІВАЙТЕ МЕНІ СЕЇ ПІСНІ..." ЛЕСІ УКРАЇНКИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТ.: порівняльно-типологічний аспект

У статті здійснено порівняльно-типологічний аналіз солоспівів "Не співайте мені сеї пісні..." в творчості українських композиторів ХХ ст.; визначено їхні спільні і відмінні риси на музично-інтонаційному рівні, окреслено поле можливостей інтерпретації вірша Лесі Українки у творчості українських композиторів ХХ ст.; закладено основу жанрово-типологічної структури камерно-вокальних творів українських композиторів, написаних за поезією Лесі Українки.

Ключові слова: порівняльно-типологічний підхід, звуковисотність, композиція, тематизм, драматургія, ритмо-темп.

The author proposed comparative-typological analysis of songs "Do not sing me the song..." in the works of Ukrainian composers of the 20th century. He defined the common and distinctive features of this works on the music-intonation level. Author indicated the field of possible interpretations of the poem by Lesya Ukrainka in the works of Ukrainian composers. He laid the foundation of the genre-typological structure of chamber-vocal works by Ukrainian composers, written over the poetry of Lesia Ukrainka.

Keywords: comparative-typological approach, sounding, composition, thematisme, dramaturgy, tempo-rhythm.

Поезія Лесі Українки є видатним явищем української літератури. Вона знайшла втілення у низці музичних інтерпретацій. Послужила основою для камерно-вокальних, інструментальних, оперних та балетних творів. Особливості музичного втілення поезії Лесі Українки у камерно-вокальному жанрі є малодослідженими і потребують подальших ґрунтовних студій. Адже, як відомо, поезія Лесі Українки послужила натхненням для багатьох українських композиторів, починаючи від Миколи Лисенка, Якова Степового, Кирила Стеценка, Дениса Січинського, до сучасних – Володимира Рунчака, Віктора Тиможинського, Олександра Некрасова та інших.

Аналізуючи міру дослідження цієї проблеми в цілому, зазначимо, що музичальності поезії Лесі Українки присвячені праці Г. Кисельова ("Сім струн серця (Музика в житті і творчості Лесі Українки) [1], М. Рильського ("Слово про літературу") [3], Л. Яросевич ("Леся Українка і музика") [7], О. Рисака ("Найперше – музика у Слові": Проблеми синтезу мистецтв в українській літературі кінця ХІХ – початку ХХ ст.") [4; 5] та ін. Аналізу музичних творів на вірші поетеси – згадана праця Л. Яросевич [7], робота Л. Хіврич "Про виразність ритмо-темпу в поезії Лесі Українки та про його відтворення в романсах українських композиторів" [6] та ін.

Мета дослідження – здійснити порівняльно-типологічний аналіз солоспівів "Не співайте мені сеї пісні..." в творчості українських композиторів ХХ ст., визначити спільні і відмінні риси в цих творах на музично-інтонаційному рівні. Знайдене відмінне окреслить те широке поле можливостей інтерпретації вірша Лесі Українки, яке створене українськими композиторами у ХХ ст. Спільне – послужить основою жанрово-типологічної структури камерно-вокальної творчості українських композиторів, написаних за поезією Лесі Українки.