

УДК 784:378.147:37.01:002.8:378

**Цитування:**

Погребняк Г. П. Музика як елемент екранної мови режисера. Частина 1. Серджо Леоне та Енніо Морріконе: творення музичного образу як підґрунтя творчого тандему. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 2. С. 168–175.

Pogrebniak G. (2023). Music as an Element of Director's Screen Language. Part 1. Sergio Leone and Ennio Morricone: Creating a Musical Image as Basis for Creative Tandem. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 168–175 [in Ukrainian].

*Погребняк Галина Петрівна,  
доктор мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри режисури  
та акторської майстерності імені народної  
артистки України Лариси Хоролець  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>  
galina.pogrebniak@gmail.com*

## МУЗИКА ЯК ЕЛЕМЕНТ ЕКРАННОЇ МОВИ РЕЖИСЕРА Частина 1. Серджо Леоне та Енніо Морріконе: творення музичного образу як підґрунтя творчого тандему

**Мета статті** полягає у визначенні особливостей використання музики в екранній площині через дослідження мистецьких тандемів режисер-композитор. **Методологія дослідження.** У розробці теми було комплексно застосовано методи наукового аналізу, порівняння, узагальнення. Аналітичний та системний методи у своїй єдності, було залучено для розгляду мистецтвознавчого аспекту проблеми. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що режисерська творчість досліджується в контексті композиторських практик творення музики для аудіовізуального мистецтва; доведено доречність використання системного методу у вивченні особливостей творчості композиторів в контексті аудіовізуального мистецтва та виробництва; **Висновки.** Викладені у статті матеріали розширюють арсенал знань щодо специфіки співтворчості режисера і композитора в екранних мистецтвах й уможливають їх застосування в навчальних курсах, створенні навчально-методичної літератури з теорії та історії музики, кіномистецтва і телебачення, режисури, композиції.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, композитор, екранне мистецтво, режисерська творчість, музичний образ, творчий тандем, музичний інструментарій.

**Pogrebniak Galyna**, Doctor of Study of Art (Dr. Sc.), Associate Professor, Professor of the Department of Directing and Acting named after Larisa Khorolets, National Academy of Culture and Arts Management

**Music as an Element of Director's Screen Language. Part 1. Sergio Leone and Ennio Morricone: Creating a Musical Image as Basis for Creative Tandem**

**The purpose of the article** is to determine the peculiarities of using music in the screen plane through the study of artistic tandems of director-composer. **Research methodology.** The methods of scientific analysis, comparison, and generalisation were comprehensively applied in the development of the topic. Analytical and systematic methods in their unity were used to consider the art historical aspect of the problem. **The scientific novelty** of the research is that the director's creativity is studied in the context of composers' practices of creating music for audio-visual art; the appropriateness of using a systematic method in studying the peculiarities of composers' creativity in the context of audio-visual art and production has been proven. **Conclusions.** The materials presented in the article expand the arsenal of knowledge regarding the specifics of co-creation of a director and a composer in the screen arts and enable their application in educational courses, creation of educational and methodological literature on the theory and history of music, film and television, directing, and composition.

**Key words:** musical art, composer, screen art, directing creativity, musical image, creative tandem, musical instruments.

Актуальність теми дослідження. Відомо, що саме в художній творчості людина, пізнаючи й освоюючи світ, відповідно до ціннісних орієнтацій та ідеалів, відображає

його через конкретно-чуттєві художні образи. Відповідно до положення про первинність реальної дійсності як моделі мистецтва зауважимо, що «дійсність не просто

відображається в мистецькому творі як фрагмент концептуальної картини світу автора, а являє собою образ, відображений з позицій певного естетичного ідеалу конкретної епохи, цього суспільства» [10, 297]. Однак у різних видах мистецтва, за умови використання специфічних виражальних засобів, які одночасно виступають і пізнавальними засобами, відображення реальності не відбувається однаково, хоч і зберігає як образно-конкретний, так й умовний характер, оскільки творчий процес неодмінно супроводжується художньою умовністю від відбору життєвих явищ до прийомів авторського художнього узагальнення за допомогою специфічної мови певного виду мистецтва. Приміром, у музиці, яка не тільки розкриває людське переживання, але й ніби кристалізує його, створюючи стійкий, доступний спогляданню та відкритий світ, відображення дійсності не може бути представлене через безпосереднє відтворення якихось реальних об'єктів картини світу, однак у тісній взаємодії з аудіовізуальним мистецтвом така можливість, сказати б, матеріалізується в синтетичних екранних образах.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчі стосунки музики й кіно мають давню історію специфічної взаємодії, адже поєднані своєрідним мистецьким знаменником – звукозоровим образом, що багаточисельно потрапляв у поле наукових розвідок теоретиків і практиків як музичного, так і аудіовізуального мистецтва, однак не є, на нашу думку, достатньо вивченим, оскільки обидва мистецтва знаходяться в постійному розвитку, щоразу шукаючи таку форму взаємодії, яка б дозволяла непомітний зовні перехід одне в одного. Так І. Юдкін-Ріпун в роботі «Особливості музичної семантики» вказує, що художній образ у музиці (ближчий «до інструменталізації світу, а не його вербалізації» [11, 135]) організований лише як сукупність звуків, що певним чином виражають і відображають почуття й переживання людини, її суб'єктивне ставлення до світу, але разом з тим, на переконання українського дослідника, «музичними засобами неможливо створити брехню, яка завжди на себе вкаже через фальшивість звучання» [11, 129]. При цьому музичний художній образ, на думку Е.Носенко, має чітко виражене індивідуальне забарвлення, базується на «особистісно-ціннісному та філософському підґрунті» [7, 23] й, певним чином, сприяє митцеві у його покликанні відкривати для людей нове несподіване бачення світу, адже

художня картина світу як певна цілісність формується за допомогою умовних засобів виразності, що належать різним видам мистецтва й занурені в розмаїті етнокультурні пласти й історичні контексти. Музикант і теоретик С. Леонт'єв в роботі «Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа» зазначає, що «музика в кіно, як невід'ємний компонент цілого, нерозривно пов'язана із відеорядом і корелюється візуально-екранними подіями, що уможлиблює використання широкого спектру виражальних засобів і звернення до різних композиторських технік», тоді як у контексті невинного розвитку сучасного аудіовізуального мистецтва проблема «художньої якості музичного компонента фільму стає актуальною як для багатьох дослідників, так і практиків» [3, 1], оскільки тривалий час кіномузика є популярним самостійним напрямком музичного мистецтва.

Мета статті визначення особливостей використання музики в екранній площині через дослідження мистецьких тандемів режисер-композитор.

Виклад основного матеріалу. Майже півтора століття історія світового кіномистецтва свідчить про те, що вже за багато десятиліть до створення технологічної бази звукового кінематографа, так званий «великий німий» не був такою собі невербальною екранною забавкою, адже демонстрація фільмів неодмінно презентувалась публіці із музичним супроводом: у виконанні тапера-піаніста (що, мовити би, «озвучував» кінострічку, імпровізуючи та пристосовуючи власні експромти до фільмової сюжетки, або ж вдавався до компіляції відомих і йому, і глядачеві музичних творів) чи невеличких оркестрів, що, зазвичай, запрошувались до співпраці власниками ілюзіонів у вихідні, святкові дні, вечірні сеанси.

Нині, порівнюючи кінематограф і музику як часові мистецтва, художній образ котрих розгортається у часі в ритмічній динаміці, у конкретності, що чуттєво сприймається слухом, ми (з певною мірою умовності) спробуємо назвати кіно своєрідною пластичною музикою. Звісно, що музика в кіномистецтві як елемент звукозорового екранного образу, продукованого режисером і композитором, зазнає певних змін порівняно із самостійними музичними творами: вона є програмною (оскільки обов'язково пов'язана з конкретним змістом, сюжетом; зазвичай є фрагментарною (бо ж з'являється лише в особливо значимих, емоційно акцентованих

моментах); переважно лаконічна за часовою протяжністю (на відміну від самостійної музики, де окремі теми отримують найбільш тривалий розвиток у часі).

Розглядаючи кіномистецтво як своєрідний прояв світоглядної культури, що синтезує зображально-виражальні властивості літератури, музики, театру, усіх пластичних видів мистецтва, І. Зубавіна в роботі «Кіноархетипіка як ядро екранного нарративу» розвиває думку про те, що «поява кінематографу 1895 р. (що симптоматично збігається з офіційною датою народження психоаналізу) відкрила принципово нові можливості візуальної презентації архетипових мотивів та образів на кіноекрані [1, 76], зокрема, й за допомогою кіномузики, котра як специфічний вид творчості, останнім часом стає все більш привабливою для композиторів. Разом з тим слід констатувати, що деяка частина теоретиків і практиків кіно- і музичного мистецтва часом ставляться до кіномузики не як до складного розмаїтого, а, головню, повноправного кінематографічного засобу режисерської мови, що відкриває перед творцями екранного продукту величезні, але, нажаль, недостатньо досліджені у сучасному науковому дискурсі можливості, а як до побічного, такого собі чи не випадкового елемента, сказати б, допоміжної компоненти, котра хіба що здатна заповнювати емоційно-екранні пустоти і провали. При цьому очевидним є факт, що «у синтетичному творі, яким є художньо-ігровий фільм, притаманна музиці виразність може конкретизувати зміст, передавати невичерпну гаму людських почуттів, виявляти психологічні аспекти, емоційні підтексти подій тощо» [4, 7]. На наше переконання, аналіз творчості видатного й багатогранного композитора другої половини ХХ – початку ХХІ століття Енніо Морріконе в контексті світового кіномистецтва (й передовсім крізь призму тандему режисер-композитор) дозволить нам спростувати існуючу хибну тезу, зазначену вище.

Перегляд численних фільмів (а їх понад 500), до яких Е. Морріконе протягом багатолітнього натхненного творчого шляху писав музику (котра для численних поколінь поціновувачів його таланту не лише назавжди залишилась в пам'яті, чаруючи своєю красою, а й стала органічною частиною повсякденного життя), змушує визнати той факт, що творчість визначного й поцінованого, однак суперечливого композитора тим не менш оцінюється доволі однобоко як серед теоретиків, практиків кіно, так і музичного

мистецтва, адже майже відсутні дослідження авторської симфонічної кіномузики маестро й такої, що презентувалась в оркестровому концертному виконанні та поширювалась у студійних записах. Не в останню чергу це пов'язано з тим, що митець, маючи фантастичну працездатність, протягом усього життя змушений був доводити кіно- і музичній спільноті свою рівноцінну спроможність створювати надскладні для виконання експериментальні твори симфонічної музики й унікальні за ступенем популярності мелодики й запам'ятовування (навіть пересічним глядачем) кінематографічні саундтреки, які дійсно приречені на «вічне життя».

Вихованець класу Гофредо Петрассі (доволі впливового композитора й педагога) Енніо Морріконе, нажаль, не користувався прихильністю майстра (самі партитури котрого вже слугували неабиякою школою для учня), ймовірно тому, що прийшов у клас композиції, маючи фах трубача (що було у 1940-х рр. порушенням певних академічних норм). То ж змушений був постійно доводити свою спроможність до автентичного творення музичного продукту, зокрема, й такого, де соло призначалось саме духовим інструментам, як то трубі. При цьому здобувши блискучу освіту в багатоступінчатому пошуку майстерності виконавства, оркестрування, диригентства та хорової музики, композиції, молодий музикант – випускник славнозвісної консерваторії у Римі (Conservatorio statale di musica «Santa Cecilia») [16], де не стільки вивчав правила гармонії, скільки намагався їх збагатити, опинився в доволі непривітному й, сказати б, перенаселеному фахівцями повоєнному середовищі професійної музики, в котрому повинен був не лише відшукати свою творчу нішу, поступово викристалізувати авторський почерк, а й перетворити музикування на гідний засіб до існування. То ж не дивно, що, як зауважує А. Пучков «оскільки треба з чогось починати, якщо вже взявся, починають із чого завгодно» [9, 18], початкуючий митець, працюючи доволі швидко, брався за будь-яку роботу, яка ставала новим щаблем саморозвитку: від написання музики для радіо- і театральних вистав (зокрема, у співпраці з режисером Лучано Сальсе); гри як трубача в оркестрі, що спеціалізувався на музиці, призначеній для фільмів, до аранжування сотень пісень в компанії «RCA Records» (для таких всесвітньовідомих виконавців, як Маріо Ланца, Джанні Моранді, Міранда Мартіно, Шарль Азнавур, Мірей Матьє, Міна, Пол Анка, Франсуаза Арді, Чет Бейкер); музичної обробки

концертів і телевізійних шоу (зосібна, для гурту «Quartetto Cetra»); творення й інструментування музики для кіно (коли в титрах замість нього вказувалися імена більш відомих на той час композиторів). Такою, до прикладу була 1961 дебютна (почасти невдячна) робота у фільмі метра італійського неореалізму Вітторіо Де Сіка «Останній суд» (де майбутній маестро ще й диригував хором) і спершу здавалось, що праця в кіно є лише однією з більш менш випадкових можливостей надивовижу універсального музиканта, однак прославила його саме кіномузика, що нині є «однією з найпопулярніших форм позаакадемічної композиторської практики» [2, 1].

Отож, перш ніж опиниться в кінематографічному середовищі, Е.Морріконе не лише набув колосального досвіду аранжування музичних композицій (над якими міг працювати будь-де і будь-коли, навіть розмовляючи по телефону, не сидючи за інструментом), котрі здатен був багаторазово й терпеливо перероблювати (що як надзвичайно цінна риса характеру знадобилось йому в подальшій співпраці з кіно- телережисерами й продюсерами, адже ті не одразу схвально ставились до пропонованого нотного матеріалу), але й по суті започаткував і розвинув саму культуру аранжування у сучасному її розумінні, тим самим персоналізуючи композиції, де одна за одною чергувались музичні фрази, що полонили публіку своєю оригінальністю, а пісні миттєво упізнавались за своєрідними вступними музичними фразами. Крім того в композиторських колах він мав славу майстра творення експериментальної музики (зосібна, для імпровізаційного гурту «Nuova consonanza») або ж сміливо залучаючи різноманітні чужорідні звуки, що, зазвичай, не видобувались музичними інструментами, бо ж, на переконання митця, «всі види звуків можуть бути корисними для передачі емоцій... це музика, яка складається зі звуків реальності» [13]. Ба навіть більше, експериментальним шляхом Е.Морріконе реалізував у новаторському музикуванні авторську ідею «трьох нот» із розміром 3/4 (де акцент ніколи не припадав на одну і ту ж ноту), що згодом стало відкриттям у світі тональної музики, адже саме цей прийом сприяв кращому запам'ятовуванню мелодії й назавжди, як переконаний Бруно Дзамбріні, утвердив митця в статусі композитора, музика котрого (часом інноваційно вибудована всього на кількох нотах) у своїй повторюваності ніколи не

втрачала новизни й була дивовижним винятком із усіх можливих правил [12].

Володар численних найпрестижніших нагород (штибу «Оскара», «Золотого глобуса», «Греммі» інших), що були вручені мистецькою спільнотою визначному композитору до смішного пізно, розпочав свою роботу в кіно, ще наприкінці 1950-х. Однак лише 1961 у титрах фільму «Фашистський вождь» – (у режисурі Лучано Сальче) з'являється спершу його псевдонім (Dan Savio, а згодом і Leo Nichols), а не справжнє ім'я, оскільки за словами самого Е. Морріконе, «продюсери так хотіли створити враження, що їхні фільми були зняті в Америці» [5] й до 1963 року зумів виплекати особливий талант кінокомпозитора, спроможного надзвичайно плідно співпрацювати з багатьма режисерами, попри те, що всі вони мали різне світовідчуття, світосприйняття й світовідтворення. Нагадаємо, що режисер як «очільник складного, тривалого й багатоетапного процесу фільмовиробництва, вдаючись до послуг співавторів (оператора, художника, композитора, звукорежисера), презентує на екрані, по суті, колективне авторство. Режисер не лише об'єднує в роботі над фільмом (як унікальною художньо-естетичною цілісністю) представників різних кінематографічних кінопрофесій, а й певним чином «замикає» на собі енергетичні й креативні можливості численних кінофахівців, несучи при цьому відповідальність за якість кінцевого продукту, його успіх або невдачу передовсім у глядача» [8, 70]. Саме співпраця із колишнім однокласником Серджо Леоне (над фільмами «За жменю доларів», «На декілька доларів більше», «Хороший, поганий, злий», «Одного разу на дикому Заході», «За жменю динаміту», «Одного разу в Америці») поклала початок роботи композитора (який неодноразово повторював: «Режисер – господар твору мистецтва, якому я служу» [14]) в довготривалому творчому тандемі, що в силу надто незалежного характеру, вдається далеко не кожному музиканту. Прикметно, що у стрічці «За жменю доларів» не лише композитор, а й режисер були заявлені як Ден Савіо і Боб Робертсон відповідно, щоби запевнити італійську публіку (котра почасти втомилася від «доморощених» вестернів) у тому, що їй було презентовано продукт Голлівуду [14].

Починаючи з фільмів, створених у тандемі з С. Леоне, в музичних партитурах Е. Морріконе, уже сповнених зрілих, пульсуючих звуків [13], природними (часом у

довгих експозиціях, повільному, майже епічному розгортанні історії) стають постріли, клацання батога, насвистування, звуки церковних дзвонів, імітація завивань койота, гуркотіння бляшанок, щебетання птахів, шурхіт піску, цокання годинника, плескіт води тощо, проте, як виявилось, не лише тому, що композитор заощаджував кошти продюсерів стрічок, тим самим «відшкодовуючи звуковими ефектами нестачу симфонічних музикантів» [13]. Ймовірно, що причиною тому слугувало ще й, сказати б, зухвале композиторське новаторство майстра (адже Е. Морріконе був тісно пов'язаний із музикантами-радикалами, зосібна, з Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza, які активно боролися в Італії за досягнення повоєнного європейського авангарду [12]). Можливо саме завдяки цій співпраці новаторська музика композитора (що перетворилась на своєрідний секулярний гімн свободі) вийшла до широкого слухача (а точніше кіноглядача), котрому було доволі складно сприймати атональну музику в концертному залі, однак досить просто (та ще і з задоволенням) насолоджуватись, вглядаючись в той чи той кіноепізод. Митець був глибоко переконаний, що «музиці вдається показати те, чого не видно, ба більше – розповісти історію, яку екранне зображення не розкриває. Музика залежить від кіно. Справжнє кіно може обходитися без музики саме тому, що музика – це єдине абстрактне мистецтво, яке не стосується реальності кіно» [15].

У трилогії («За жменю доларів» (1964), «На кілька доларів більше» (1965), «Хороший, поганий, злий» (1966)), створених Е. Морріконе у співпраці з С. Леоне (де кінематографічний звук фактично не мав аналогів), стався своєрідний переломний момент не лише в музиці до вестерну, а й кіномузиці загалом, що виявилось незаперечним культурним шоком. Фактично композитор, перевернувши уявлення про звуковий ряд в аудіовізуальному мистецтві, довів, що музика (як один основних елементів екранної оповіді) може не стільки «обслуговувати» відеоряд, скільки створювати самостійний звуковий образ (де часом демонструється увага Е. Морріконе до одного інструменту – наприклад, соло на трубі, пан-флейті, гобої або ж віддається перевага фантастичної краси жіночому голосу, що потужно відтіняється соковитим оркеструванням) почасти іронічний, такий, що сміливо вступає в контрапунктні стосунки з подіями, відображеними на екрані, а отже демонструє «усі властивості кіно музики,

зумовлені її нерозривним зв'язком з візуально-екранними подіями» [2, 1].

У фільмі «Одного разу на Дикому Заході» близько 20 хвилин екранного часу звучить характерна музика шумів, котрі власне дивовижним чином перетворились на кіномузику, тоді як головний персонаж переважно грає на губній гармоніці (сурлі), що стає його голосом. То ж саме за допомогою музики композитор точно змальовує характер персонажа, тоді як С. Леоне відверто зізнавався, що Е. Морріконе не стільки його композитор, скільки сценарист, оскільки «я заміню свої погані діалоги його музикою, яка акцентує погляди та великі плани» [12]. Зрозуміло, що коли режисер ризикує віддати частину вербальної складової акторського образу музиці, він демонструє свою повну довіру композитору. Розмірковуючи про співпрацю з Е. Морріконе, режисер зазначав, що в кіномистецтві музика незамінна, тому що його фільми могли би бути фактично німими, оскільки діалоги мають відносно невелике значення, а тому саме «музика більше підкреслює дії та почуття, ніж діалоги» [14].

Відомо, що, зазвичай, стрічки Серджо Леоне розпочинали фільмуватися лише тоді, коли Енніо Морріконе надавав режисеру остаточно відкорегований саундтрек. Так, приміром, аудіовізуальна культура стрічки «Одного разу на Дикому Заході» майстерно вибудована ніби за оригінальним звуковим ландшафтом композитора, віртуозний саундтрек котрого режисер давав розпорядження вмикати під час зйомок, тим самим задаючи акторам драматичне налаштування, темпоритм, пластику, а операторові – динаміку камери. То ж, можемо констатувати, що роль композитора і музики в творчості кіномайстра (попри часті «виробничі» суперечки) була чи не ключовою. С. Леоне глибоко усвідомлював наскільки важливим для глядацької аудиторії його фільмів є саундтрек, написаний саме С. Морріконе. Зрештою, режисер доволі швидко зрозумів і лишень радів тому, що у композитора почала формуватись своя аудиторія поціновувачів, котра дивилась і шанувала фільми-вестерни не в останню чергу тому, що музика до них була написана саме Е. Морріконе, адже навіть прослуховування сундтреку «The Ecstasy of Gold» (що спровокував неймовірну кількість наслідувань і копіювань), візитної картки маестро, справді подібне до екстазу [5].

При цьому Е. Морріконе, створюючи впізнавану музику до фільмів (в партитурі

котрих знаходилось місце і електрогітарі, і банджо, і варгану, і численним струнним і ударним інструментам) й можна було почути джаз, італійський фольклор і навіть рок-н-рол активно використовував глибинні знання класичної музики (зосібна, почерпнуті у таких визначних поліфоністів, як Луїджі Ноно, Іоган-Себастьян Бах, Джіроламо Фрескобальді, Клаудіо Монтеверді, Джованні П'єрлуїджі да Палестрина інших), здобуті ще в консерваторії. Так у фільмі «На кілька доларів більше», де вибуховий драматизм електрогітари витіювато поєднувався зі свистом і зухвалими звуковими ефектами, в ключовій сцені композитор пропонує музичний фрагмент, де цитує один з найпопулярніших творів І.-С. Баха «Токкату і фугу ре мінор», що шириться кадром, розростається, заповнює всю його площину, простір, тримає у цілісності і масштабі. То ж музика, яку митець писав до вестернів, і котру сам вважав в чомусь примітивною, насправді мала свою мудрість, дивовижну архітектоніку, була чітко й логічно структурована, а тому не дивним виглядає той факт, що його композиції багаторазово переробляли й використовували джазові музиканти й представники авангардистської, психоделічної, серф-музики.

Разом з тим слід зауважити, що вчитель композитора – Гофредо Петрассі – мало цінував кінематографічну діяльність свого учня, називаючи її «антитворчою», оскільки вважав, що створювати музику для кіно (чи то комерційну музику) не робить йому честі академічному музиканту і є відвертою зрадою високих ідеалів симфонічного музикування. Сам Г. Петрассі (що за свідченнями сучасників неодноразово порушував власні переконання) свого часу робив спроби писати музику до фільмів (зокрема й до стрічки «Гіркий рис» (1949) Джузеппе де Сантіса, одного з найяскравіших представників італійського неореалізму), проте не вважав її «справжньою» [17]. Не розуміючи унікальності таланту Е. Морріконе (що полягав насамперед в умінні тонко поєднувати музичний образ із кінематографічною сценою, кадром, героєм, зрештою, відчувати і «вписуватись» (що надзвичайно важливо) у творчо-виробничу ситуацію, процес (а, отже, працювати доволі швидко, точно вкладатись як в умови контракту, так і в хронометраж музичного фрагменту й іноді відповідно до бюджету використовувати мінімум інструментів), вловлювати й почасти навіть догоджати режисерським, продюсерським смакам і уподобанням, а інколи й виховувати їх), Г. Петрассі, на відміну від свого вихованця, так і

не зумів або не забажав творити в мистецькому тандемі з режисером-постановником.

Не кращим чином склались стосунки Е. Морріконе і з колишніми однокурсниками, вихованцями школи Г.Петрассі, котрі, заздрячи майстрові, завжди давали низьку оцінку його кіновторам, навмисне дотримувались упереджених думок, щодо самої професії кінокомпозитора, необачно заперечуючи «чуттєве, естетичне начало» кінематографа з його образним світом «марень, сновидінь, символів» [6, 23–24]. Однак, попри певну ізоляцію в композиторських колах (в котрій опинився митець) і ба навіть переживання деякого комплексу неповноцінності (що активно підігривався «соратниками» по музичному цеху), Енніо Морріконе, котрий змушений був тривалий час доводити своє право йти й розвиватись в професії, завдяки власним моральним і художньо-естетичним принципам, а також фантастичній працездатності (бо ж усього за перші 2 роки роботи в кінематографі було створено понад 20 найвідоміших «вічних» саундтреків) зумів «заговорити своїм голосом» [6, 24], чому не в останню чергу сприяв унікальний творчий тандем із режисером Серджо Леоне.

Наукова новизна дослідження. Режисерську творчість проаналізовано в контексті композиторських практик творення музики для аудіовізуального мистецтва й доведено доречність використання системного методу у вивченні особливостей творчості композиторів в контексті мистецького тандему в галузі аудіовізуального мистецтва та виробництва.

Висновки. У процесі фільмотворення самотність режисера ніби притягує талановитих соратників, хоч і (що дивно) не завжди гарантує творчу перемогу. При цьому успіх стрічки – це передовсім висока майстерність режисера створювати й плекати співпрацю в тривалому тандемі зі сценаристом, оператором, звукорежисером, акторами, і, звичайно, композитором, завдяки котрому музика стає не лише наповненням кадру, вона відтворює історичний час, характери героїв, формує атмосферу сюжету і часом перетворюється на ключовий елемент екранної режисерської мови. Багатолітній творчий тандем Серджо Леоне й Енніо Морріконе – яскраве свідчення єдності режисера і композитора у світосприйнятті, світовідчутті, світовідтворенні, візуалізації певної психологічної ба навіть біологічної сумісності талановитих митців, в результаті чого у доволі складній, але плідній довірчій співпраці не

лише народились захоплюючі й зворушливі саундтреки (що давно набули самостійного статусу й звучать у концертному виконанні), а фільми знайшли мільйони прихильників в щонайширшій глядацькій аудиторії, головно – сформувався й утвердився авторський упізнаваний і неповторний стиль, почерк кожного з митців.

### Література

1. Зубавіна І. Б. Кіноархетипіка як ядро екранного наративу. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: зб. наук. праць. 2015. Вип. 16. С. 75–83.
2. Кузьменко А. М. Музика в українському ігровому кіно останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму: : автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2021. 19 с.
3. Леонтьєв С. А. Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Київ, 2019. 16 с.
4. Литвинова О. Музика в кінематографі України. Київ. 2009. 456с.
5. Морі Є. Енніо Морріконе. Творчий шлях і 10 безумовних хітів кіно композитора. URL: <https://susplne.media/45834-ennio-morricone-tvorcij-slah-i-10-bezumovnih-hitiv-kinokompozitora/> (дата звернення: 23.03.2023).
6. Мусієнко О.С. Модернізм @ авангард: єдність протилежностей: кінематограф ХХ століття. Київ:Логос. 2018. 400 с.
7. Носенко Е. Л. Картина світу як інтегруючий і гуманізуючий фактор у змісті освіти. Педагогіка і психологія. 1995. № 1 (6). С. 22–29.
8. Погребняк Г. П. Авторський кінематограф у культурному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ століття: монографія. Київ: НАКККиМ, 2020. 448 с.
9. Пучков А. Kulakovius: Киевский профессор римской словесности в стружках времени (Эпопея). Нью-Йорк: Алмаз, 2019. 1136 с.: 480 ил.
10. Росул Т. І. Наукова і художня картини світу: тенденції взаємодії. Гілея. Історичні науки. Філософські науки. Політичні науки: зб. наук. праць. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2012. Вип. 3 (58). С. 295–298.
11. Юдкін-Ріпун І. Особливості музичної семантики. Мистецтвознавство України. 2007. Вип. 8. С. 127–137.
12. Barnes M., Buryge D. Ennio Morricone, Prolific Italian Composer for the Movies, Dies at 91. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/news/ennio-morricone-dead-prolific-italian-composer-was-91-858358> (дата звернення: 01.03.2023).
13. Cappelli V. E morto Ennio Morricone, aveva 91 anni. Corriere della Sera. URL: [https://www.corriere.it/spettacoli/20\\_luglio\\_06/ennio-morricone-morto-bd5e35ce-bf52-11ea-84bc-345fb2bcabfe.shtml](https://www.corriere.it/spettacoli/20_luglio_06/ennio-morricone-morto-bd5e35ce-bf52-11ea-84bc-345fb2bcabfe.shtml) (дата звернення: 03.03.2023).

14. Frayling C. Sergio Leone: Something To Do With Death. URL: [https://www.goodreads.com/book/show/492077.Sergio\\_Leone](https://www.goodreads.com/book/show/492077.Sergio_Leone) (дата звернення: 24.03.2023)

15. Fumarola S., Ugolini C. E morto Ennio Morricone, il cinema piange il maestro delle colonne sonore. URL: [https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2020/07/06/news/musica\\_e\\_morto\\_ennio\\_morricone-261097180/](https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2020/07/06/news/musica_e_morto_ennio_morricone-261097180/) (дата звернення: 11.03.2023).

16. Morricone Ennio. Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus, Wissen Media Verlag. URL: <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/morricone-ennio> (дата звернення: 10.03.2023).

17. Pozzi R. Goffredo Petrassi. Dizionario Biografico degli Italiani. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/goffredo-petrassi\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/goffredo-petrassi_(Dizionario-Biografico)) (дата звернення: 11.03.2023).

### References

1. Zubavina, I. B. (2015). Film archetype as the core of the screen narrative. Scientific Bulletin of I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television: a collection of scientific papers.. Vyp. 16. P. 75–83. [in Ukrainian]
2. Kuzmenko, A. M. (2021). Music in Ukrainian feature films of the last third of the 20th - beginning of the 21st century: the specifics of functioning in the artistic structure of the film: avtoref. dys. ... kand. myst.: 17.00.03. Kyiv. 19 p. [in Ukrainian]
3. Leontiev, S. A. (2019). Composer technologies in the musical practice of American game cinema: avtoref. dys. ... kand. myst.: 17.00.03. Kyiv. 16 p. [in Ukrainian]
4. Lytvynova, O. (2009). Music in the cinematography of Ukraine. Kyiv. 456 p. [in Ukrainian]
5. Mori, Ye. Ennio Morricone. The composer's creative path and 10 unconditional movie hits. Retrieved from: <https://susplne.media/45834-ennio-morricone-tvorcij-slah-i-10-bezumovnih-hitiv-kinokompozitora/> [in Ukrainian]
6. Musiienko, O. S. (2018). Modernism @ avant-garde: unity of opposites: cinema of the 20th century. Kyiv : Lohos. 400 p. [in Ukrainian]
7. Nosenko, E. L. (1995). The picture of the world as an integrating and humanizing factor in the content of education. Pedagogika i psykholohiia. № 1 (6). P. 22–29. [in Ukrainian]
8. Pohrebniak, H. P. (2020). Author's cinematography in the cultural space of the second half of the 20th - beginning of the 21st century. Kyiv: NAKKКиМ. 448 p. [in Ukrainian]
9. Puchkov, A. (2019). Kulakovius: Kiev professor of Roman literature in the shavings of time (Epic). Niu-York: Almaz. 1136 p.: 480 il. [in Russian]
10. Rosul, T. I. (2012). Science and the art of painting the world: trends in interaction. Hileia. Istorychni nauky. Filosofski nauky. Politychni nauky: zb. nauk. prats. Kyiv: NPU im. M. P. Drahomanova. Vyp. 3 (58). P. 295–298. [in Ukrainian]

11. Yudkin-Ripun, I. (2007). Peculiarities of musical semantics. Vyp. 8. P. 127–137. [in Ukrainian]

12. Barnes, M., Byrge, D. Ennio Morricone, Prolific Italian Composer for the Movies, Dies at 91. Retrieved from : <https://www.hollywoodreporter.com/news/ennio-morricone-dead-prolific-italian-composer-was-91-858358>.

13. Cappelli, V. E morto Ennio Morricone, aveva 91 anni [Ennio Morricone died, he was 91 years old ]. Corriere della Sera. Retrieved from: [https://www.corriere.it/spettacoli/20\\_luglio\\_06/ennio-morricone-morto-bd5e35ce-bf52-11ea-84bc-345fb2bcfb2e.shtml](https://www.corriere.it/spettacoli/20_luglio_06/ennio-morricone-morto-bd5e35ce-bf52-11ea-84bc-345fb2bcfb2e.shtml) [in Italian]

14. Frayling, C. Sergio Leone: Something To Do With Death. Retrieved from [https://www.goodreads.com/book/show/492077.Sergio\\_Leone](https://www.goodreads.com/book/show/492077.Sergio_Leone)

15. Fumarola, S., Ugolini, C. E. Ennio Morricone has died, cinema mourns the master of soundtracks.

Retrieved from: [https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2020/07/06/news/musica\\_e\\_morto\\_ennio\\_morricone-261097180/](https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2020/07/06/news/musica_e_morto_ennio_morricone-261097180/) [in Italian]

16. Morricone, Ennio. Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus, Wissen Media Verlag. Retrieved from: <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/morricone-ennio> [in English]

17. Pozzi, R. Petrassi Goffredo [Petrassi, Goffredo]. Dizionario Biografico degli Italiani. Retrieved from: [https://www.treccani.it/enciclopedia/goffredo-petrassi\\_\(Dizionario\\_Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/goffredo-petrassi_(Dizionario_Biografico)) [in Italian]

*Стаття надійшла до редакції 12.04.2023  
Отримано після доопрацювання 16.05.2023  
Прийнято до друку 25.05.2023*