

Цитування:

Голубов Д. Р. «Хвилі Мартено» у музиці французького авангардного кінематографу першої половини XX століття (на прикладі творчості А. Онеггера). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 3. С. 249–257.

Голубов Дмитро Русланович,
аспірант Одеської національної музичної
академії ім. А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0009-0001-6907-3828>
golubovdima91@gmail.com

Holubov D. (2024). 'Martenaut Waves' in the Music of the French Avant-Garde Cinematographer of the First Half of the 20th Century (on the example of the creativity of A. Honegger). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 249–257 [in Ukrainian].

**«ХВИЛІ МАРТЕНО» У МУЗИЦІ ФРАНЦУЗЬКОГО АВАНГАРДНОГО КІНЕМАТОГРАФУ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ А. ОНЕГГЕРА)**

Мета дослідження – виявлення образно-семантичної та символічної специфіки трактування тембральності «хвиль Мартено» у музиці французького авангардного кінематографу першої половини XX століття, в тому числі й у творчості А. Онеггера. **Методологія дослідження.** Суттєвими для цієї роботи виявилися культурно-історичний, міждисциплінарний історико-культурологічний, а також аналітико-музикознавчий методи. **Наукова новизна роботи** полягає в тому, що в ній вперше введено в мистецтвознавчий обіг матеріали щодо кіномузики А. Онеггера та її тембральної специфіки, позначеної зверненням до семантико-виразних особливостей «хвиль Мартено». **Висновки.** На зламі XIX–XX століть, у результаті стрімкого науково-технічного прогресу на авансцену світової культури виходить мистецтво кіно. Єдність кінематографа та музики посилюється виникненням у 1926-1927 роках звукового кіно, у якому музика фіксується на ту саму плівку, що й зображення. Органічним в цьому процесі стає використання електричних музичних інструментів, в тому числі й «хвиль Мартено». Завдяки своєму незвичному тембру вони набули змістовного статусу втілення «матеріалізації нематеріального». Світ галюцинацій і сновидінь, містичних духовних одкровенень і незвичайних природних явищ – таким був діапазон образів, які передавали за допомогою даного інструмента в кіномузиці Франції 1930-х-1940-х років. Найбільш плідно в цій сфері в названий період працював А. Онеггер, чий творчий доробок налічує більше сорока саундтреків, у тому числі з використанням «хвиль Мартено». Одними із перших фільмів, в яких застосовується виразна тембральність цього інструменту, стали науково-фантастична кінострічка «Кінець світу» (1931) режисера А. Ганса, а також анімаційний кінотвір «Ідея» (1934) режисера Б. Бартоша та художника Ф. Мазереля. У музичному супроводі цих фільмів тембральність «хвиль Мартено» посідає чи не найвагоміше місце, розкриваючи зв'язок інструмента зі сферою Сакрального і Космічного та духовно-стильовими пошуками європейської культури модерну.

Ключові слова: французька культура і музика першої половини XX століття, кінематограф, французький кінематограф, кіномузика, «хвилі Мартено», кіномузика А. Онеггера, культура французького модерну, стиль, А. Ганс – «Кінець світу», Б. Бартош – Ф. Мазерель «Ідея».

Holubov Dmytro, Postgraduate Student, Department of Theoretical and Applied Culturology, Odesa A. N. Nezhdanova National Academy of Music

'Martenaut Waves' in the Music of the French Avant-Garde Cinematographer of the First Half of the 20th Century (on the example of the creativity of A. Honegger)

The purpose of the study is to reveal the figurative, semantic and symbolic specificity of the interpretation of the timbre of "Martenaut waves" in the music of the French avant-garde cinematography of the first half of the 20th century, including in the work of A. Honegger. **Research methodology.** Cultural-historical, interdisciplinary historical-cultural, as well as analytical-musicological methods were essential for this work. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that it introduces for the first time into the circulation of art historians the materials related to the film music of A. Honegger and its timbral specificity, marked by an appeal to the semantic and expressive features of the "Martenaut waves". **Conclusions.** At the turn of the 19th and 20th centuries, as a result of rapid scientific and technical progress, cinematography came to the forefront of world art. The unity of cinematography as a synthetic art and music is strengthened by the emergence of sound cinema in 1926-1927, in which music is recorded on the same film as the

image. The use of electric musical instruments, including "Martenaut waves", becomes organic in this process. Thanks to their unusual timbre, they acquired the meaningful status of the embodiment of "the materialisation of the intangible." The world of hallucinations and dreams, mystical spiritual revelations and unusual natural phenomena – such was the range of images that were conveyed with the help of this instrument in French film music of the 1930s and 1940s. A. Honegger worked most fruitfully in this field during the mentioned period, whose creative output includes more than forty soundtracks, including those using "Martenaut waves". One of the first films in which the expressive timbre of this instrument is used was the science fiction film "The End of the World" (1931) directed by A. Gans, as well as the animated film "Idea" (1934) directed by B. Bartosh and artist F. Mazerel. In the musical accompaniment of these films, the timbre of the "Martenaut waves" occupies almost the most important place, revealing the connection of the instrument with the sphere of the Sacred and the Cosmic and the spiritual and stylistic searches of European modern culture.

Keywords: French culture and music of the first half of the 20th century, cinematography, French cinematography, film music, "Martenaut waves", film music by A. Honegger, French modern culture, style, A. Gans – "End of the World", B. Bartosh – F. Mazerel "Idea".

Актуальність теми дослідження. Є. Куц свого часу зазначав, що «електромузичні інструменти є відображенням технічного прогресу суспільства, наочним прикладом симбіозу мистецтва і високих технологій. За майже сторічну історію існування електромузичний інструментарій значно збагатив палітру виражальних засобів у сфері популярної й експериментальної музики. Його розвиток став одним з еволюційних факторів сучасної музичної культури. Утвердження концепції "штучного" (синтезованого) звуку набуло парадигмального статусу і вплинуло на музичне мистецтво в умовах культурних трансформацій ХХ ст.» [3, 4]. В зазначених процесах суттєве місце належить тембральності «хвиль Мартено», що набули особливої популярності у французькій музиці першої половини ХХ століття, в тому числі й у кіномузиці А. Онеггера. Тембрально-семантичні якості даного інструменту в поєднанні з їх духовно-символічною виразністю, репрезентовані в зазначеній сфері творчості А. Онеггера, поки не стали предметом фундаментальних історико-культурологічних і музикологічних узагальнень, що обумовлює актуальність теми даної статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Говорячи про історію виникнення та впровадження електромузичного інструментарію в композиторську практику, виділяємо монографію цитованого вище українського музикознавця Є. Куца [3], в якій також розкривається буття «хвиль Мартено» – інструмента, що став національним науково-культурним надбанням Франції у першій половині ХХ ст. Окрім цього, виділяємо дисертацію D. Scampaert [20], що є вагомим дослідженням, присвяченим історії виникнення, розвитку та побутування у творчій практиці минулого та сьогодення «хвиль Мартено». Щодо історії кінематографа

(зокрема французького кіноавангарду) та його взаємодії з музикою, виділяємо дослідження наступних іноземних музикознавців, а також теоретиків кіно: V. Duggal [8], H. Emons [9], P. Langlois [12], Z. Lissa [15]. Окремо слід виділити монографії R. Neupert [17] та J. Pilling [18], в яких автори детально аналізують історію та розвиток анімаційного кінематографа у ХХ столітті, зокрема французького (в тому числі на прикладі «Ідеї» Б. Бартоша). У працях X. Kawa-Topor, M. Philippe [11], G. Bendazzi [5], а також А. Martin [16] розкриваються біографічні відомості, а також творчий шлях режисера Б. Бартоша. Діяльність А. Онеггера, як кінокомпозитора, аналізується у праці американської музикознавиці L. Sprout [21]. Отже, тема участі А. Онеггера в процесах формування французької кіномузики першої половини ХХ століття та її темброво-експериментальних шукань і нині складає предмет оригінальних наукових розвідок, що відкривають нові грані французької культури зазначеного періоду і, водночас, передбачають їх подальше дослідження.

Мета дослідження – виявлення образно-семантичної та символічної специфіки трактування тембральності «хвиль Мартено» у музиці французького авангардного кінематографа першої половини ХХ століття, в тому числі й у творчості А. Онеггера.

Виклад основного матеріалу. Кінематограф є одним з найбільш молодих видів мистецтва. Виникнувши завдяки стрімкому науково-технічному прогресу на зламі ХІХ–ХХ століть у Франції, він швидко поширився далеко за межі цієї країни, набувши шаленої популярності, в тому числі й завдяки своїй синтетичній природі. Музика у кіно займає одне з найвагоміших місць. В першу чергу вона посилює художню виразність, створює атмосферу фільму, впливає на емоційно-психологічний стан

глядача, викликаючи у нього певні емоції: співпереживання долі героїв, смуток, радість, страх, любов тощо. Водночас, як складова органічного синтезу мистецтв, вона підтримує та підкреслює сюжетний розвиток, повороти і ключові моменти фільму [8]. Аналізуючи сутність та роль кіномузики, З. Лісса констатує: «У кіно, зрозуміло, переважає візуальний фактор; тут музика повністю йому підпорядкована, але утворює разом з ним єдність діалектичного типу; бо тільки разом вони становлять цілісність вищого порядку. Якщо зоровий кадр має самостійний і конкретний зміст, то музика слугує узагальнювальним початком; зоровий кадр конкретизує – музика дає узагальнену характеристику і тим самим посилює вплив зображення. Ось у чому, по суті, полягає взаємодія обох компонентів» [15].

Відомо, що перші німі кінострічки демонструвалися під супровід фортепіано, а у великих кінотеатрах – під супровід оркестру, головною метою якого було заглушити сильний тріск проєкційного апарату. Під час кіносеансу, музикантам часто доводилося імпровізувати або підбирати вже існуючі класичні композиції, популярні шлягери й модні танці, що підходили б до кожної продемонстрованої на екрані ситуації. Проте, в подальшому стало цілком зрозуміло, що між музичним супроводом фільму та його розвитком не можна допускати хаосу. Тому першим кроком щодо певної синхронізації кіно та музики, стала каталогізація музичних творів з точки зору їх експресивного та програмного характеру. У 1913 році була створена перша «музична кіноотека», а у 1915 аналогічні збірки для оркестру (у них були такі розділи, як катастрофа, драматична ситуація, урочиста обстановка, картини природи, ніч, боротьба, страх, безнадійність, галаслива сцена, вакханалія, буря, тривога тощо). У 1910-х роках у цій галузі наступив переломний момент: кінорежисери почали спеціально замовляти музичний супровід до типових кінематографічних ситуацій і навіть до цілих фільмів, а в подальшому почали користуватися записами оркестрової музики з грамофонних платівок. У період з 1909 по 1912 рік, близько трьохсот короткометражних фільмів вже супроводжувалися спеціально для них замовленою музикою, а у 1921–1923 роках з'явилися перші закінчені повнометражні фільми з авторською музикою Джорджа Антейла, Д. Мійо, Р. Дезорм'єра, А. Онегера та ін. Проте, слід зауважити, що на даному етапі синхронізація музики з візуальним

процесом все ще була незадовільною, так як мелодії записувалися на платівки і відтворювалися окремо від кінопроєкції.

Справжнім успіхом, у процесі становлення принципу взаємодії кіно та музики, стає поява, у 1926–1927 роках, звукового кіно. З цього часу, музика вже фіксується на ту саму плівку, що й зображення. Відтепер у процесі написання саундтреку композитори приділяють велику увагу оркестровці музичної партитури та тембральним експериментам. Звертаємо увагу, що у кіномузиці оркестрування підпорядковується зовсім іншим законам, ніж у концертно-симфонічній музиці. Кіномузика, на відміну від традиційних програмних творів, симфонії, концерту або балету, більш жорстко підпорядкована драматургії художнього цілого, позаяк образи кіномузики, завдяки тісному зв'язку з образотворчо-виразним рядом кінематографа, набувають яскраво виражену чуттєво-конкретну, наочно-образотворчу форму. Тобто, можна стверджувати, що кіномузика пишеться «під кадр» – у цьому вся її суть, навіть незважаючи на те, яку саме естетичну функцію вона виконує в даний конкретний момент: ілюстративну або драматичну.

Конкретність мислення – одна з основних естетичних властивостей кіномузики, зумовлена зоровим рядом. Музиці у кіно властива дискретність, фрагментарність, мозаїчність, оскільки програмою її розвитку стає зоровий ряд, який ще більш мінливий і динамічний, ніж звуковий. До мозаїчності музичного матеріалу в кінематографі призводять швидка зміна дій, подій, явищ, психологічних станів, часте зміщення просторових і часових меж. Крім того, епізодичність музичних уривків не дає змоги їй відігравати таку саму роль, як у музичному творі, що розвивається впродовж більш тривалого часу й у якому зміни тембру становлять елемент становлення форми.

Водночас, слід зауважити, що художні можливості оркестрування кіномузики значно ширші, ніж у традиційних музичних формах і жанрах. Звукозапис, який використовується в процесі музикотворення, базується на сучасних технічних досягненнях і дає можливість почути незвичність традиційних інструментів, відчутти тембр «крупним» планом, зробивши будь-який інструмент солуючим. У кіномузиці інструментування діє і в коротких епізодах як фактор ілюстрації та специфічний засіб виразності. Це спонукає музикантів і композиторів до пошуків нових

вражаючих тембрових барв, експериментів із комбінуванням різних традиційних і екзотичних музичних інструментів, а також впровадження інноваційних тембрів. В першу чергу це стосується електронних музичних інструментів, котрі виникають у різних європейських країнах, протягом 10-20-тих років минулого століття та знаходять застосування у музичній практиці композиторів, представників модернізму-авангарду, що в подальшому стало поштовхом до появи конкретної, електроакустичної та електронної музики.

Новітні електронні темброві ефекти давали змогу більш виразно передавати найрізноманітніші сцени кінострічки: фантастичні, комічні, футуристичні, зловісні, містичні, надприродні тощо. Зазначимо також, що у європейському кіноавангарді початку ХХ століття, побутували національні електронні музичні інструменти, що репрезентували різні регіони європейського культуропростору – «терменвокс» Лева Термена, «траутоніум» Фрідріха Тротвейна та ін.

У Франції найбільш розповсюдженими стали «хвилі Мартено», що були винайдені у 1928 році інженером і музикантом Морісом Мартено. Остання та найбільш досконала версія цього інструменту представляє собою монофонічний синтезатор, в якому є розмежування на клавіатуру з клавішами (яка дозволяє грати вібрато) і клавіатуру нитки з кільцем (що дозволяє грати глісандо), залучаючи тим самим можливості темперованого та нетемперованого строїв. Крім того, інструмент має перемикач режимів управління, три звукопідсилювача, перемикачі тембрів і спеціальну кнопку, що виконує функцію смичка за допомогою якої лівою рукою музикант може керувати атакою та гучністю видобутого звуку.

Надприродний тембр інструменту, що частково подібний до людського голосу, одразу зацікавив французьку композиторську еліту. У першій половині ХХ ст. «хвилі Мартено» використовували О. Мессіан, А. Онеггер, Д. Мійо, Ш. Кеклен, А. Жоліве, П. Веллонес, Ф. Шмітт та ін. У кіномузиці, за допомогою «хвиль Мартено», композитори передавали найтонші нюанси емоційних настроїв і характерів героїв кінострічок. За визначенням французького музикознавця Філіпа Ланглуа, за «хвилями Мартено» у кінематографі закріпилося амплуа *«матеріалізації нематеріального»* [12]. Світ галюцинацій і сновидінь, містичних духовних відкриттів і незвичайних природних явищ –

таким був діапазон образів, які передавали за допомогою «хвиль Мартено» у кіномузиці Франції 1930-х–1940-х років. Так, тембр «хвиль» підкреслював тривогу та самотність, а також одержимість головної героїні Елсі ідеєю помститися за смерть брата, у кінофільмі «Викрадення» (1934) режисера Д. Кірсанова (композитори – А. Онеггер і А. Оре), лагідність і променисту божественну постать Христа – у «Голгофі» (1935) Ж. Дювів'є (композитор – Ж. Ібер), спритність, авантюризм і сентиментальність Облудника – у «Романі облудника» (1936) Саша Гітрі (композитор – А. Боршар), ефемерність і тремтливості дівчини-видіння – у «Фантастичній ночі» (1942 р.) М. Л'Ерб'є (композитор – М. Тір'є). Також, варто зазначити, що «хвилям Мартено» у саундтреках даних кінофільмів неодноразово доручали й сольні співочі теми, що нерідко відігравали ключову роль у драматургії кінотвору.

Вперше «хвилі Мартено», у французькому авангардному кінематографі, були використані у 1931 році, у першій звуковій кінострічці режисера Абея Ганса «Кінець світу» (з фр. – *La fin du monde*), за мотивами однойменного фантастичного роману К. Фламмаріона, опублікованого у 1894 році. Музику до фільму написав А. Онеггер, котрий став одним із перших музичних діячів, що впроваджував новітній електромузичний інструмент у композиторську практику. Необхідно зауважити, що у полі зору більшості вітчизняних дослідників творчості А. Онеггера, найчастіше аналізуються його симфонічні, кантатно-ораторіальні опуси, камерно-інструментальна творчість. Водночас геній даного автора досить яскраво виявився й у сфері кіномузики початку ХХ століття, пов'язаної з експериментальним кінематографом даного періоду, а також з пошуками оригінальних засобів вираження (зокрема й тембрових) у зображенні ідей «великого німого». Достеменно відомо, що композитор написав музику більш ніж до сорока кінофільмів. А. Онеггер також неодноразово співпрацював із А. Гансом, написавши також музику до кінострічки «Колесо» (1923) та до історичної кіноопеї «Наполеон» (1927).

А. Ганс є одним із найвидатніших піонерів французького кінематографа (в тому числі кіноавангарду). Режисер народився у 1889 році у Парижі. Він познайомився з французькою кіноіндустрією, що тільки зароджувалася, у 1912 році. Незабаром А. Ганс почав знімати власні фільми, в яких одночасно відповідав за

сценарій, монтаж і режисуру, а також брав участь як актор. Під час Першої світової війни А. Ганс був ненадовго відправлений на фронт, але в 1915 році його звільнили з військової служби за станом здоров'я. У наступні роки він зняв близько 20 фільмів. Перший великий успіх принесла йому мелодрама «Матір скорботна» 1917 року, а міжнародним проривом у 1919 році став пацифістський фільм «Звинувачую». У середині 1920-х А. Ганс розпочав роботу над своїм найбільшим проєктом «Наполеон». Через брак коштів, режисер зміг завершити лише частину свого задуму, який, маючи початкову тривалість у шість годин, вийшов за межі традиційного хронометражу [23]. Аналізуючи творчість А. Ганса, французький мистецтвознавець і теоретик кіно Леон Муссінак зазначає: «Критики охоче підкреслювали амбівалентність творчості Ганса, де сусідили пишність і убогість, пихатість і ліризм, пафос і примітивний символізм, уява й технічна винахідливість, якою він нерідко зловживав, “достаток нововведень поряд з жалюгідними штампами та поганим смаком”» [1].

«Кінець світу» А. Ганса був не тільки одним із перших звукових фільмів у історії кінематографа, але й у жанрі наукової фантастики і катастрофи. Сюжет фільму пов'язаний з падінням комети на Землю та загибеллю людської цивілізації, а головна ідея полягала в показі поведінки людей в екстремальній ситуації, в якій найбільш яскраво демонструється бездуховність, деградація, а подекуди й повна аморальність сучасного суспільства.

Атмосфера фільму, в якому сплелися гостросюжетна фантастика та філософські роздуми про долю світу, відображена й у саундтреку, над створенням якого працював А. Онегер. Композитор вміло поєднував авторську музику з цитуванням класики. Так, драматична «вихрова» увертюра, написана композитором, сусідить з фінальним хором із «Страстей за Матвієм» Й. С. Баха, що лунав у початковій сцені в церкві, під час вистави, у момент розп'яття Христа. Мелодія «Арії» з 3-ї оркестрової сюїти Й. С. Баха супроводжувала сцену в гримерній кімнаті, а фрагмент із фортепіанної Прелюдії h-moll Ф. Шопена звучить у момент написання Женевої прощального листа Жану. Також музика А. Онегера насичена різноманітними естрадними замальовками. Так, наприклад, мелодія меланхолійного танго супроводжує епізод зваблювання Шомбургом Женеви, а

джазові вкраплення відображали кадри святкування, салютів та бенкетів.

На цьому тлі потойбічний і позаземний тембр «хвиль Мартено» сприймався як знамення Згори, знак Апокаліпсису. Варто зазначити, що А. Онегер використовував звучання електронного інструмента дуже обережно, в першу чергу, задля підкреслення ключових моментів драми. Так, самотній звук «хвиль Мартено» спалахував і миттєво загасав перед оркестровою увертюрою, що на тлі кадрів земної кулі, котра оберталася, сприймався як своєрідний космічний сигнал-попередження про майбутнє лихо. З певним надриком і трагічністю звучання цього інструменту супроводжує й вищезгадане танго, що яскраво підкреслювало жахливу долю Женеви. Крім того, тембр «хвиль Мартено» використовувався в кульмінаційній сцені «бенкету під час чуми». В ній музична тема знаменитого «Лебедя» із сюїти «Карнавал тварин» Каміля Сен-Санса, відіграла роль не просто вставного фрагменту (виступ музиканта на вечері в ресторані), а й найважливішого елементу драматургії фільму. Виникав своєрідний звукозоровий колаж: спокійна музика протиставлялася кадрам загального людського хаосу, що відбувався на тлі наближення кінця світу. Цікаво, що роль музиканта, який з'являється у кадрі та грає на «хвилях Мартено», виконував сам винахідник інструменту – Моріс Мартено. Нарешті, у фінальному музично-шумовому просторі, що малював картину Апокаліпсису, «голос» інструменту імітував завивання ураганного вітру та практично тонував у гуркоті та криках, вибухах і стогонах, політичних гаслах і закличках світових лідерів.

Після кінострічки «Кінець світу» А. Онегер, в подальшому неодноразово використовував «хвилі Мартено» в оркестровці своїх саундтреків. В цей же період часу його запрошують попрацювати над музичним супроводом анімаційного фільму «Ідея», який об'єднав творчі пошуки молодого режисера Б. Бартоша, художника-графіка Ф. Мазереля, а також власні темброво-інтонаційні пошуки самого А. Онегера. Робота над «Ідеєю» була закінчена у Парижі у 1932 році. Двома роками пізніше (1934) було створено його музичну партитуру. Цього ж року вже із саундтреком А. Онегера відбулася офіційна прем'єра фільму в Лондоні.

Б. Бартош був вихідцем з Австро-Угорщини. З 1911 по 1913 рік був учнем, а потім дизайнером у архітектора Гофмана у Відні, що багато в чому визначило його

інтерес до архітектури та образотворчого мистецтва. Згодом, під впливом директора Інституту дослідження культури Гансліка, Б. Бартош захопився також і кінематографом. У 1918 році він організовує мультиплікаційну майстерню. У перших картинах молодий режисер також ілюструє соціальні ідеї Т. Масарика. У 1920 р., будучи в Берліні, він знайомиться з Лоттою Райнігер і допомагає їй у створенні кількох кінокартин, найвідомішою з яких є «Пригоди принца Ахмеда». Саме при постановці цього фільму Б. Бартош віднаходить свою особливу техніку для втілення анімаційних ефектів. Як зазначає Е. У. Уайт у своїй книзі «Крокуючі тіні», «для створення ефекту блискучих зірок він бере шматок картону з безліччю шпилькових отворів і, освітлюючи зі зворотного боку, рухає перед камерою. Потім відмотує плівку і знімає той самий картон другою експозицією, рухаючи в іншому напрямку. В результаті на небі розбігаються зірки – у різні боки та з різною швидкістю. Ніщо не могло бути простіше та ефектніше» [4].

Пізніше подібні ефекти Б. Бартош застосовував також у своєму фільмі «Ідея», робота над яким розпочалася у Парижі у 1930 році. За сюжетну основу взято однойменний «роман без слів» відомого бельгійського художника-експресіоніста Франса Мазереля. «Книга» цього майстра складалася з 83 дерев'яних гравюр. Спочатку Ф. Мазерель брав безпосередню участь у створенні фільму. Але, внаслідок величезної трудомісткості та технічної складності цієї роботи, він залишає даний проєкт і дає можливість Б. Бартошу самому завершити кінокартину.

Працюючи практично самостійно, режисер зумів анімувати 45 тисяч кадрів, більшість з яких було знято на кількох ярусах із багаторазовою експозицією. На той час це було величезним технічним досягненням у сфері кіномистецтва. Персонажів та пейзажі Б. Бартош вирізав із картону та кальки. А для світлових ефектів він використовував пластини, які покривалися шарами чорної шевської вакси і рідкого мила, що давали при відповідному освітленні звичайною 100-ватною лампочкою ефекти переливчастого світла. Французький художник-графік О. Алексєєв зазначав: «Багаторазова експозиція, була важливим чинником для Бартоша, оскільки його образи потребували метаморфоз. Наприклад, якщо в кадрі рухалася хмара, він друкував окремо чотири елементи цієї хмари, накладаючи їх подібно до того, як живописець епохи Відродження накладав один

шар фарби на інший, досягаючи неймовірно тонких відтінків. Мерехтіння туману в сценах нічного міста створювало такий ліричний настрій, якого не можна було очікувати від звичайного фотографічного способу» [4].

Відомо, що Ф. Мазерель особисто запропонував режисеру кандидатуру А. Онеггера, для написання музики до фільму. Художник був давно знайомим із ним через авангардну театральну групу Art et Action. На той час композитор був уже автором музики до фільмів «Колесо», «Наполеон» і «Кінець світу».

Музична партитура «Ідеї» включає 10 частин («Générique», «Arbres et idées», «Facteur», «Tribunal», «Usine», «Cortège funèbre», «Savant», «La rotation», «Cortège ouvriers-soldats», «Coda»). Сюжет картини має гостросоціальний характер, оскільки Ф. Мазерель протягом усього життя фактично сповідував ідеї соціалізму, а також був «войовничим» пацифістом і виступав проти всіх форм гноблення людини. Головну героїню свого «роману без слів» – Ідею – він представляє у символічному образі оголеної дівчини, у чому позначилося таке показове для культури модерну втілення ідеалу через жіночий початок.

Фабула фільму носить символістський характер і фактично зводиться до наступного: Мислитель сидить біля вікна, і йому в голову приходить Ідея у вигляді оголеної жінки розміром з ляльку. Мислитель поміщає жінку в конверт і відправляє її у світ людей. Вона опиняється в офісній будівлі, де налякана влада намагається одягнути її, але незабаром вона скидає одяг (алегорія «голої правди», Істини). Її нещадно експлуатує земна влада, бізнес, духовенство, намагаючись отримати з цього свою вигоду. Ідея захоплює молодого робітника, і він натхненно звертається до людей від її імені. Але кінець його долі драматичний: він схоплений поліцією і страчений, а його похорон перетворюється на маніфестацію. Інший чоловік поміщає її в книгу і тиражує листівки з її зображенням, що породжує стихійну революцію, яка придушується солдатами. А жінка-Ідея, тепер вже сива, стає зіркою і прямує до космосу, підтверджуючи головну ідею всього фільму, узагальнену в його епіграфі наступним чином: «Люди живуть і помирають в ім'я ідеї. Але сама ідея безсмертна. Ви можете переслідувати її, можете засуджувати, можете забороняти і засудити до смерті, але ідея продовжує жити в умах людей. Вона всюди, де нерозлучні страждання та боротьба. Вона

з'являється, де захоче, і веде свій шлях крізь сторіччя. Беззаконня тремтить перед нею. Пригніченим вона вказує шлях до світлого майбутнього. Перейнятий ідеєю більше не є самотнім, бо понад усе ІДЕЯ» [13].

Такий оригінальний задум, що символічно вмістив у себе як соціально-історичні катаклізми першої половини XX століття, так і показові для нього стильові парадигми, що узагальнили художні пошуки мистецтва модерну, зумовив також специфіку музичного «ряду» фільму. Яскраво виражена у фільмі Б. Бартоша ідея духовно-соціального протистояння, генетично висхідна до графіки Ф. Мазареля, далася взяти насамперед на тембровий якість кіномузики А. Онегера.

Базовим драматургічним задумом для композитора стає протиставлення ідеального образу Ідеї, темброво зображеного «хвилями Мартено», та світу людей, музична характеристика якого представлена виразністю звучання камерного оркестру. Зазначимо, що тематизм «хвиль Мартено» з властивим йому екзотичним забарвленням тут виявляється (на рівні лейттембру головної героїні) домінуючим. У передмові до партитури Жак Чакмертен пояснює: «На музичному рівні ясно, що сама структура фільму, і особливо відсутність будь-якого мовного втручання, залишали композитору значну свободу в розробці своєї партитури. Таким чином, музика має велике значення відразу після зображення, для якого він фактично є опорою та коментарем. В результаті Онегер пише за допомогою Ідеї одну зі своїх найоригінальніших і продуманих партитур для фільмів. “Хвилі Мартено”, винайдені нещодавно при створенні цієї музики і оцінені Онегером за їхню виразність, символізують саму Ідею з головною темою» [13].

Темброва своєрідність характеристики образу Ідеї у фільмі Б. Бартоша доповнюється жанрово-інтонаційною специфікою тематизму героїні, що тяжіє до яскраво вираженої мелодійності, пісенності, у той час як світ людей, представлений камерним оркестром, у своїй характеристиці більш орієнтований на типологічні ознаки маршу і гротескного скерцо. З. Лісса також відзначає темброву специфіку партитури А. Онегера, звертаючи увагу на її «графічність»: «Композитор, щоб можливо більш адекватно передати в музиці виразність дерев'яних гравюр, вдається до “хвиль Мартено”, а також до численних вібрацій, глісандо тощо, ефектів на традиційних інструментах, головним чином на

ксилофоні, що підкреслює характер гравюри на дереві» [15].

Подібні темброві ефекти доповнюються також багатоманітною палітрою кіномузики «Ідеї», про що свого часу писав британський музичний рецензент та письменник Ян Лейс: «Музика Онегера для “Ідеї” є величезною та героїчною за своїм розмахом, приймаючи безліч різноманітних форм та настроїв. Є елементи щасливого блюзу, джазу; похмурі і ствердні марші, а також музика, що викликає уяву про невпинний механізм, що руйнує душу. Музика перетворюється на пристрасний кульмінаційний момент, використовуючи матеріал, що нагадує “Марс” Холста з його сюїти “Планети”, до мирного і безтурботного завершення» [19].

На жаль, «Ідея» є єдиним відомим фільмом Б. Бартоша. Другу монументальну роботу режисера, антивоєнний фільм «Святий Франциск» (або «Кошмари та сновидіння»), не було завершено. Зняту частину фільму було знищено за часів нацистської окупації. Тим не менш, Б. Бартош – «самотній мрійник», «шукач» та «алхімік» [11], створивши цілу низку талановитих кінострічок, в тому числі й у співпраці з А. Онегером, увійшов разом з ним до історії французького і світового кінематографа як один з піонерів анімації [11]. Представлені матеріали, водночас, виявляють нові «герменевтичні кола» й спадщини А. Онегера, причетного до великих творчих відкриттів буремної епохи французького модерну.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що в ній вперше введено в мистецтвознавчій обіг матеріали щодо кіномузики А. Онегера та її тембральної специфіки, позначеної зверненням до семантико-виразних особливостей «хвиль Мартено».

Висновки. На зламі XIX–XX століть, у результаті стрімкого науково-технічного прогресу на авансцену світового мистецтва виходить кінематограф. Єдність кінематографа та музики посилюється виникненням у 1926–1927 роках звукового кіно, у якому музика фіксується на ту саму плівку, що й зображення. Органічним в цьому процесі стає використання електричних музичних інструментів, в тому числі й «хвиль Мартено». Завдяки своєму незвичному тембру вони набули змістовного статусу втілення «матеріалізації нематеріального». Світ галюцинацій і сновидінь, містичних духовних одкровень і незвичайних природних явищ – таким був діапазон образів, які передавали за допомогою даного інструмента в кіномузиці

Франції 1930-х-1940-х років. Найбільш плідно в цій сфері в названий період працював А. Онеггер, чий творчий доробок налічує більше сорока саундтреків, у тому числі з використанням «хвиль Мартено». Одними із перших фільмів, в яких застосовується виразна тембральність цього інструменту, стали науково-фантастична кінострічка «Кінець світу» (1931) режисера А. Ганса, а також анімаційний кінотвір «Ідея» (1934) режисера Б. Бартоша та художника Ф. Мазереля. У музичному супроводі цих фільмів тембральність «хвиль Мартено» посідає чи не найвагоміше місце, розкриваючи зв'язок інструмента зі сферою Сакрального і Космічного та духовно-стильовими пошуками європейської культури модерну.

Література

1. Абель Ганс. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Абель_Ганс. (дата звернення: 01.11. 2023).
2. Кінець світу (фільм, 1931). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Кінець_світу_\(фільм,_1931\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Кінець_світу_(фільм,_1931)) (дата звернення: 01.11. 2023).
3. Куш Є. Електромозичні інструменти як еволюційний фактор музичної культури: монографія. Київ: НАКККиМ, 2015. 160 с.
4. Хитрук Ф. Эффект блискучих звезд. Про фільми Бертольда Бартоша. URL: <https://chapaev.media/articles/9159> (дата звернення: 12.01. 2024).
5. Bendazzi G. Le cinéma d'animation. P.: Liana Levi, 1991. p. 66–75.
6. Berthold Bartosch. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Berthold_Bartosch (дата звернення: 15.01. 2024).
7. Berthold Bartosch, L'Idée (1932). URL: <https://www.afca.asso.fr/ressources/patrimoine/Bartosch> (дата звернення: 15.01. 2024).
8. Duggal V. The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture. Publishing Company: SAGE Publications, Inc., 2019. 2585 p.
9. Emons H. Film – Musik – Moderne: Zur Geschichte einer wechselhaften Beziehung (Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft), 2014. 238 p.
10. Film Music of Arthur Honegger (1892–1955). URL: <https://www.naxos.com/MainSite/Blurbs/Reviews/?itemcode=8.570979&catnum=570979&filetype=AboutThisRecording&language=English> (дата звернення: 03.12. 2023).
11. Kawa-Topor X. Philippe M. Le cinéma d'animation en 100 films. Publisher Capricci, 2016. 352 p.
12. Langlois P. Les cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore. «Répercussions», Éditions MF, Paris, 2012. 504 p.
13. L'idée d'Honegger. URL: <http://lapartocher.blogspot.com/2017/02/lidee-dhonegger.html?m=1> (дата звернення: 01.02. 2024).
14. L'IDÉE. The Idea. URL: <http://film.society.tripod.com/nzffs/bar-idee.htm> (дата звернення: 01.02. 2024).
15. Lissa Z. Estetyka muzyki filmowej. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. 488 s.
16. Martin A. Berthold Bartosch immobile. Bulletin ACA n.5 Mars-Avril, 1959.
17. Neupert R. French Animation History. Wiley-Blackwell; 1st edition, 2011. 308 p.
18. Pilling J. In Animation Studies. Indiana University Press, 1997. 304 p.
19. Polo M. Arthur Honegger. Crime et Châtiment. L'Idée. Farinet. Le Déserteur. Le Grand Barrage Slovak Radio Symphony Orchestra. URL: <http://www.musicweb-international.com/film/2000/jan00/honegger.htm> (дата звернення: 05.03. 2024).
20. Schampaert D. The Ondes Martenot Network in the Twenty-First Century: The Co-Construction of the Ondes Martenot and its Users. Submitted in accordance with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. The University of Leeds. School of Music. Leeds, 2018. 427 p.
21. Sprout L. Composing Film Music in Theory and Practice: Honegger's Contributions to Les misérables and Rapt. Journal of the American Musicological Society, 2019. 43-113 p.
22. The Idea (1932 film). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Idea_\(1932_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Idea_(1932_film)) (дата звернення: 01.01. 2024).
23. Zeleven edition musiq. La Roue. Reconstructed and newly edited premiere music for orchestra for the silent film «La Roue» by Abel Gance (1923), 2021. 5 p.

References

1. Abel Gans. (n.d.) URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Абель_Ганс [in Ukrainian].
2. The End of the World (film, 1931). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Кінець_світу_\(фільм,_1931\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Кінець_світу_(фільм,_1931)) [in Ukrainian].
3. Kushch, Ye. (2015). Electromusical Instruments as Evolutionary Factor of Musical Culture. Kyiv [in Ukrainian].
4. Khytruk F. (n.d.). The Effect of Shining Stars. About the films of Bertolt Bartosch. URL: <https://chapaev.media/articles/9159> [in Ukrainian].
5. Bendazzi, G. (1991). Le cinéma d'animation. P.: Liana Levi [in French].
6. Berthold Bartosch. (n.d.). URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Berthold_Bartosch [in English].
7. Berthold Bartosch, L'Idée (1932). URL: <https://www.afca.asso.fr/ressources/patrimoine/Bartosch> [in English].
8. Duggal, V. (2019). Film Music. The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture [in English].
9. Emons, H. (2014). Film – Musik – Moderne: Zur Geschichte einer wechselhaften Beziehung (Kunst-, Musik- und Theaterwissenschaft) [in German].
10. Film Music of Arthur Honegger (1892–

1955). (n.d.). URL: <https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.570979&catnum=570979&filetype=AboutThisRecording&language=English> [in English].

11. Kawa-Topor, X. & Philippe, M. (2016). *Le cinéma d'animation en 100 films*. P.: Capricci [in French].

12. Langlois, P. (2012). *Les cloches d'Atlantis. Musique électroacoustique et cinéma. Archéologie et histoire d'un art sonore. "Répercussions"*, Paris [in French].

13. L'idée d'Honegger. (n.d.). URL: <http://lapartocher.blogspot.com/2017/02/lidee-dhonegger.html?m=1> [in English].

14. L'IDÉE. The Idea. (n.d.) URL: <http://film.society.tripod.com/nzffs/bar-idee.htm> [in English].

15. Lissa, Z. (1964). *Estetyka muzyki filmowej*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].

16. Martin, A. (1959). Berthold Bartosh immobile. *Bulletin ACA*, 5 Mars-Avril [in French].

17. Neupert, R. (2011). *French Animation History*. Wiley-Blackwell [in English].

18. Pilling, J. (1997). In *Animation Studies*. Indiana University Press [in English].

19. Polo, M. (n.d.). *Arthur Honegger. Crime et*

Châtiment. L'Idée. Farinet. Le Déserteur. Le Grand Barrage Slovak Radio Symphony Orchestra. URL: <http://www.musicweb-international.com/film/2000/jan00/honegger.htm> [in French].

20. Schampaert, D. (2018). *The Ondes Martenot Network in the Twenty-First Century: The Co-Construction of the Ondes Martenot and its Users*. Submitted in accordance with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. The University of Leeds. School of Music. Leeds [in English].

21. Sprout, L. (2019). *Composing Film Music in Theory and Practice: Honegger's Contributions to Les misérables and Rapt*. *Journal of the American Musicological Society* [in English].

22. The Idea (film, 1932). URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/The_Idea_\(1932_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Idea_(1932_film)) [in English].

23. *Zelevan edition musiq.* (2021). *La Roue*. Reconstructed and newly edited premiere music for orchestra for the silent film "La Roue" by Abel Gance (1923) [in German].

Стаття надійшла до редакції 11.07.2024
Отримано після доопрацювання 15.08.2024
Прийнято до друку 22.08.2024