

## ■ УДК 791.636:78

**В. Б. Чайковська**, викладач, Харківська державна академія культури, м. Харків

### **ДО ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЕВОЛЮЦІЇ МУЗИЧНО-ЗВУКОВОЇ СКЛАДОВОЇ КІНОМОВИ**

Наведено огляд публікацій, у яких досліджено еволюцію музично-звукової складової кіномови. Розглянуто причини недостатньої вивченості проблеми. Описано підходи авторів наукових праць до вивчення історії розвитку кіномистецтва. Проаналізовано окремі екранні твори в контексті музично-звукової складової кіномови. Обґрунтовано попередніх висновків сучасного періоду розвитку наукової думки стосовно звука в галузі теорії кіно.

**Ключові слова:** кіномова, звукозоровий образ, кінодраматургія, саундтрек.

**В. Б. Чайковская**, преподаватель, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

### **К ПРОБЛЕМЕ ИССЛЕДОВАНИЯ ЭВОЛЮЦИИ МУЗЫКАЛЬНО-ЗВУКОВОЙ СОСТАВЛЯЮЩЕЙ КИНОЯЗЫКА**

Приведен обзор публикаций, в которых исследуется эволюция музыкально-звуковой составляющей киноязыка. Рассмотрены причины недостаточной изученности проблемы. Описаны некоторые подходы авторов научных работ к изучению истории развития киноискусства. Проанализированы отдельные экранные произведения в контексте музыкально-звуковой составляющей киноязыка. Сделаны предварительные выводы относительно современного периода развития научной мысли, рассматривающей звук в рамках теории кино.

**Ключевые слова:** киноязык, звукозрительный образ, кинодраматургия, саундтрек.

**V. B. Chaikovska**, teacher, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### **TO THE PROBLEM OF THE STUDY OF THE EVOLUTION OF MUSIC AND SOUND COMPONENT OF THE CINEMATIC LANGUAGE**

A review of publications, which study the evolution of music and sound component of cinematic language, is done. The causes of insufficient study of the problem are given. It was found that the historiography of musical and sound component of cinematic language represents sufficient number of case study research. A number of approaches of the authors of scientific papers to study the history of cinema are described. Some screen works in terms of musical and sound component of cinematic language are analyzed. Preliminary

conclusions concerning the present period of scientific thought, considering the sound in the theory of cinema are made.

**Key words:** cinematic language, audio visual image, film dramaturgy, soundtrack.

Актуальність дослідження зумовлена необхідністю спрямованого вивчення екранних мистецтв щодо музично-звукового ряду.

**Мета** статті: подати історіографічний огляд сучасної наукової літератури з метою систематизації уявлень про еволюцію музично-звукової складової кіномови.

С. Ейзенштейн у своїй статті «Вертикальний монтаж» визначив екранну творчість як мистецтво таким чином: «Саме мистецтво починається з того моменту, коли в поєднанні звука та зображення вже не лише відтворюється існуючий у природі зв'язок, але встановлюється зв'язок, якого потребує завдання виразності твору».

Дослідник проблематики медіамузики А. В. Чернишов у своїй праці «Медіамузика: основи теорії, практики та історії» (докторська дисертація, присвячена музично-звуковій мові в екранних мистецтвах) зазначає, що «до медіамузики звертаються немало дослідників-практиків, а також дослідники-теоретики (М. Вендров, Т. Єгорова, Н. Єфімова, А. Клотинь, Л. Крилова, В. Семенов, А. Соколов, Г. Франк), але, зазвичай, матеріал та, відповідно, аналітичний апарат таких праць вузькоспеціалізовані. Загальної картини всієї музичної складової ні в теоретичному, ні в історичному сенсах дослідники навіть спільними зусиллями не описують» [2].

У межах статті здійснено спробу систематизації наукових уявлень про головні етапи еволюції музично-звукової складової кіномови.

Розглядаючи еволюцію музично-звукової складової екранного образу, можна простежити головні етапи виникнення, формування та розвитку звукової складової в екранних мистецтвах у теоретичних дослідженнях істориків і теоретиків кіно.

Дослідник історії кіно Т. К. Єгорова пропонує таку систематизацію розвитку музично-звукової складової в кіномистецтві: «Сергій Ейзенштейн виділяв у розвитку кінематографа три етапи: німий, звуковий та звукозоровий. Кожен з них був пов'язаний з досягненням певного рівню технічного розвитку та, як наслідок, формуванням на його основі нових типів художньо-образного мислення, систем засобів виразності, а також з розробкою оригінального естетичного ставлення до нового виду мистецтва. Властиві цим етапам специфічні відмінності набули своєрідного відображення і в музиці, на яку покладалась відповідальна роль

емоційного регулятора процесу глядацького сприйняття та висловлювача концептуальної режисерської теми-ідеї фільму» [3].

Дослідник пропонує таку періодизацію розвитку звука в кінематографі: «Звукове кіно проходило такі три етапи у своєму розвитку: перший — на межі XIX — XX сторіччя, другий — 1908 — 1914 рр., третій та більш успішний — на початку двадцятих років» [3].

«Перша спроба впровадження звука в кіно була нетривалою. Техніка на першому етапі впровадження звука в кіно використовувала лише грамофон та кіноапарат. Звук записували спочатку на валок фонографа, пізніше — на грамофонну платівку. Такий звук був неякісним та слабким. Друга спроба впровадження звука в кіно — 1908–1914 рр. Цього разу спроба була серйознішою та продуманішою. На означеному етапі синхронізація звука та зображення була якіснішою. Синхронізація набагато менше впливала на динаміку картини. (Леон Гамон у 1902 р. продемонстрував картину «Портрет, що розмовляє», в якій зображення навіть на секунду не відставало від звука).

У двадцятих роках звукове кіно стрімко розвивалося, відтісняючи німе на задній план. Завершенням німого та початком звукового кіно вважають кінокартину «Співак джазу» (1927 р.) кінокомпанії «Уорнер Бразерс». «Співак джазу» — це музичний фільм (мюзикл) з повністю синхронізованим звуком.

У 1929 р. Луїс Бунюель зняв фільм «Андалузський пес», у якому для музичного супроводу вибрав теми двох аргентинських танго та лейтмотив кохання Тристана та Ізольди з одноіменної опери Вагнера, за їхньою допомогою він надав глядачам підказку до розгадки задуму сюрреалістичного сюжету своєї кінострічки» [3].

У музичному оформленні фільму «Безприданниця» (режисер Яків Протазанов, 1936 р.) використана музика П'ятої симфонії П. І. Чайковського. Відомо, що непрограмна музика є відображенням динаміки внутрішнього світу особистості, тобто розповіддю про внутрішнє життя особистості. Музика симфонії відіграла роль коментаря подієвої складової кінорозповіді й набула внаслідок цього нової якості — кіномузики, а її зміст став відображенням психології головної героїні. Таким чином, П'ята симфонія Чайковського стала, говорячи сучасною мовою, саундтреком до фільму «Безприданниця».

Подальший розвиток мистецтва кіно, ускладнення його ідейно-образної сфери та, як наслідок, кіномови зумовили необхідність створення «індивідуальної» музики до кінострічок.

Дослідник кіномистецтва Т. Єгорова відзначає, що першою спробою усвідомити перспективи щодо впливу музики на глядача, а також її здатності до емоційно-образного контакту із зображенням та режисерським задумом стало створення оригінальних музичних партитур.

«Початком цього стала музика Каміла Сен-Санса до німої дебютної кінострічки французької студії *Le Film d'art* режисерів Шарля Ле Баржи та Андре Кальметта «Вбивство герцога де Гіза» (1908). Слідом за Сен-Сансом свої сили в кінематографії спробували й інші композитори», — зазначає Т. Єгорова. «Серед авторів оригінальних музичних партитур часів Великого Німого, що залишили помітний слід в історії світового кінематографа, передусім слід назвати Артюра Онеггера («Колесо», 1923, режисер Абель Ганс), Еріка Саті («Антракт», 1924, режисер Рене Клер), Едмунда Майзеля

(«Броненосець «Потьомкін», 1926 та «Жовтень», 1927, режисер Сергій Ейзенштейн), Дмитра Шостаковича («Новий Вавилон», 1929, режисери Леонід Трауберг та Григорій Козинцев)» [3].

Автори книги «Світова художня культура. XX сторіччя. Кіно, театр, музика» аналізують системні зміни в підході до музичної драматургії в цей історичний період:

«На цьому етапі розвиток кіномузики відбувався в спрямуванні моделювання двох типів екранної реальності (внутрішньокадрова та закадрова музика) й ускладнення власне музичної кіномови.

Так, для кінематографа 30–50 рр. минулого сторіччя стає характерним переведення внутрішньокадрової пісні в закадрову тему-лейтмотив. Прикладом цього може бути пісня про Батьківщину («Широка страна моя родная») Ісаака Дунаєвського з музичної кінокомедії «Цирк» (1936 р., режисер Григорій Олександров), франко-американська мелодрама Анатолія Литвака «Чи любите ви Брамса?» (1961, композитор Жорж Орік)» [4].

Вищеперелічені дослідники вважають, що музичний супровід кіно (відповідно до його розвитку) ускладнювався та збагачувався завдяки використанню оркестрового супроводу, який розвивався та модифікувався в межах кінодраматургії:

«Якщо у фільмі «Щелепи» (Стівен Спілберг, 1975 р.) Джон Уільямс застосував один лейтмотив (головна тема та її трансформації, тобто тема в розвитку та перетворенні), то у фільмі «Зоряні війни» (фільм 6-й, 2005р., режисер Джорж Лукас) діє вже система лейтмотивів, що застосовується композитором за Вагнерівським типом» [4].

Розвиваючи думку про підходи до вивчення музично-звукової кіномови, дослідник А. В. Чернишов зазначає: «У подальшому в дослідженнях музики кіно стала відігравати одну з провідних ролей теорія звукових шарів (І. Воскресенська, Ю. Закревський, З. Лісса, Л. Трахтенберг, Е. Хоген, І. Шилова, М. Шьон та багато ін.), яка поступово сформувала кінематографічне та мас-медійне синтетичне поняття «аудіоапаратура», в подальшому — «акустичний ряд» (мова — музика — шуми). Саме тут «шумомузика» набула ширшого тлумачення. Наприклад, Ю.Закревський має на увазі під цим не лише «звучання партитури шумів або музичних спецефектів», але й вплетення внутрішньокадрових шумів» [7].

Автор праці зазначає, що «саме в цій теорії відбувся безпосередній поділ кінозвука, зокрема й музики, на «внутрішньокадровий та закадровий шари» [2].

Певним зрушенням у сфері можливостей кіномузики стало створення в 1980 р. першого фотоелектронного синтезатора ОНС (Олександр Миколайович Скрябін) інженером та математиком Є. А. Мурзіним, що започаткувало новий напрям — електронну музику. З цього моменту електронна музика посідає головне місце у творчості Артем'єва, котрий зазначав: «Для мене простір — наймогутніший засіб музики. Його можна вибудувати, електроніка надала таку можливість. Його можна створити. Адже простір — один з резервів музики» [5].

Слід зауважити, що електронна музика не обмежує масштабів творчої палітри Артем'єва як кінокомпозитора: «У фільмі «Декілька днів з життя Обломова» композитор віртуозно поєднує музику з музичними цитатами — музикою з опери В. Белліні «Норма» та з «Всенощною» Рахманінова. Це додає всьому фільму високого ладу та поетичності, наповнює глибоким сенсом протяжні пейзажні плани, робить характери героїв об'ємними та багатограними. Традиції лірико-драматичних симфоній XIX ст. відчутні в його музиці до «Гобсека», піднесений трагізм бароко — у «старовинній» музиці для інструментів Страдіварі («Візит до Мінотавра»), ретро початку XX ст. — у картині «Раба любові», музична медитація дзен-буддизму — у «Сталкері» [5].

В електронній музиці працювали чимало видатних кінокомпозиторів — С. Губайдуліна, А. Шнітке, але саме Е. Артем'єв розвинув і зберіг цей напрям. Завдяки такому художньому інструменту, як електронне звучання, йому вдалося створити «звукові просторові образи-символи (фільми «Соляріс», «Дзеркало»)» [4].

Розвиток музично-звукової складової кіномови на сучасному рівні потребує нових звукозорових концепцій.

«У ХХІ сторіччі вихід кінематографа на нову фазу розвитку, пов'язану з упровадженням інтерактивних технологій, став імпульсом до початку процесу радикальної зміни характеру як технологічних, так і художньо-сміслових відношень зображення і звука та, як наслідок, до модифікації деяких стилеутворюючих та семантичних параметрів музики кіно. Це спричинило переосмислення і переоцінку принципів будови та структурних основ звукозорового синтезу й усвідомлення необхідності розробки нової естетичної концепції кіномистецтва, а також нової концепції музичної драматургії, спрямованої на моделювання єдиного звукообразного простору — «фоносфери» фільму (термін Михайла Тараканова)» [3].

У сучасному кіно впроваджено принципово інший спосіб функціонального застосування звука, орієнтований на створення (згідно із зображенням) віртуальної звукової реальності. У контексті теорії кіно пропонується така теза щодо віртуальної звукової реальності:

«У її основі — поліфонічна сферична форма-структура, кожен елемент якої персоніфікований, активний, екстравертний, варіативний, самостійний у розвитку і здатний до контрапунктичного поєднання з іншими елементами як усередині звукового поля, так і візуального ряду кінотвору. Головна особливість віртуальної звукової реальності полягає в моделюванні особливого типу фантомних образів, що відрізняються ілюзорністю і водночас гіперреалістичністю. Інакше кажучи, йдеться про спроби побудови різних моделей «звукового симулякра» (в цьому разі: звукової подібності), де музика є домінантним засобом художньої виразності, що активно по'язаний з мовним рядом та шумовими спецефектами, нерідко штучного походження» [3].

На цьому етапі формуються звукові можливості реалізації ефекту достовірності того, що відбувається на екрані: «Саме музика покликана вселити глядачеві відчуття достовірності того, що відбувається на екрані й одночасно стати інтонаційно-ритмічною та барвисто-тембровою основою поліфонічного звукового образу, рівнозначного візуальному образу кінотвору. Прикладом може бути вилучений зі смислового, візуального та звукошумового рішення пронизливий звук струни акустичної гітари у фінальних кадрах сцени облави у фільмі Алехандро Гонсалеса Ін'ярриту «Б'ютифул» (2010)» [3].

Проте розвиток музично-звукової складової кіномови на сучасному рівні не обмежується пошуками нових електронних звучань.

У розпорядженні режисерів і композиторів, котрі працюють у сфері екранних мистецтв, є досягнення попередніх історичних періодів. Цей процес узагальнили у своїй праці «Світова художня культура. ХХ сторіччя. Кіно, театр, музика» її автори (Л. М. Баженова, Л. М. Некрасова, М. М. Курчан, І. Б. Рубінштейн): «Загалом музика кінематографа використовує всю палітру специфічно музичних, власне звукових та звукозорових можливостей. Яскравий мелодичний тематизм, використання лейтмотивної системи, інтенсивний симфонічний розвиток, барвіста оркестровка в поєднанні з епічністю оповідання, розбитого на серію барвістих епізодів, викликають мимовільні асоціації з романтичною оперою ХІХ сторіччя, адаптованою до екранної естетики. Відсутність співу заповнюється інтонаційно виразною мовою, органічно вписаною в музичну тканину фільму. Самі партитури вражають грандіозністю та монументальністю, орієнтацією на кращі зразки оперно-симфонічної музики класичної традиції. Прикладами можуть бути масштабні музичні кіноопуси з музикою Ховарда Шора (кінотрилогія «Володар кілець», 2001–2003, режисер Пітер Джексон), Джона Уільямса, Патріка Дойла, Ніколаса Хупера і Олександра Деспла (серія фільмів про Гаррі Поттера, 2001–2011, режисерів Кріса Коламбуса, Альфонса Куарона, Майкла Ньюелла, Девіда Йейтса), Ханса Циммера (серія фільмів Гора Вербінські та Роба Маршалла «Пірати Карибського моря», 2003–2011), Джеймса Хорнера («Аватар», 2009, режисер Джеймс Кемерон)» [4].

Як приклад використання традиційно музичних можливостей (екстраполяції) образного змісту творів автономної музики у сферу оформлювальної кіномузики — у текст екранного твору) в останній чверті ХХ ст. можна навести фільм «Злодії в законі» (режисер Юрій Кара, 1988). Саундтрек цього фільму — музика опери Ж. Бізе «Кармен» (у симфонічній транскрипції Родіона Щедріна), де на рівні лейтмотивної роботи простежується музично-сміслова паралель між характером та історією головної героїні фільму і характером та історією героїні опери Жоржа Бізе.

Слід дещо детальніше розкрити зміст терміну «саундтрек» (який, по суті, означив явище, що сформувався вже у першій чверті ХХ ст.).

Автори праці «Світова художня культура. ХХ сторіччя. Кіно, театр, музика» описують це явище таким чином: «Сучасний етап розвитку кіномузики позначився виникненням нової форми музичного мистецтва, нерозривно пов'язаного з кіно, — саундтреків. Написані для кінотворів, саундтреки-Score є, утім, самостійними

музичними творами і нерідко виконуються в симфонічних концертах як автономна авторська музика.

Саундтрек визначається як звукове супроводження будь-якого матеріалу (фільму, мультфільму, комп'ютерної гри, телепередачі, серіала) та як музичний жанр. Теоретики умовно поділяють саундтреки на декілька типів. OST (Original Soundtrack) — оригінальна звукова доріжка — може складатися як з музики оригінальної, написаної композитором спеціально до цього фільму, так і з інших музичних творів: пісень популярних виконавців, мелодій та композицій, що звучали у фільмі, але написані не для нього.

Score (італ. партитура) — це, зазвичай, інструментальні композиції, написані композитором спеціально для фільму. Окремі випуски такого типу мають назву Score-альбомів. Виконавців у такому альбомі може бути декілька, але музика пов'язана з конкретним фільмом. Кращі голлівудські саундтреки зумовили виникнення напряму кіноіндустрії — OST: Original Soundtrack» [4].

**Висновки.** Розглянута сфера наукових уявлень про еволюцію музично-звукової складової кіномови дозволяє дійти висновків щодо еволюції музично-звукової кіномови як безперервного процесу. Музично-звукова кіномова сучасного кіно містить традиції, сформовані кращими досягненнями кінематографа минулого й елементи оновлення. Цей процес зумовлений, водночас, постійним оновленням та ускладненням кіномови загалом як інструменту, що відображає ті чи інші аспекти рентабельності виробництва кіно, яке постійно змінюється.

### Список використаних джерел

1. Эйзенштейн С. Вертикальный монтаж / С. Эйзенштейн. — М. : «Искусство», 1936.
2. Чернышов А. В. Медиамузыка: основы теории, практики и истории / А. В. Чернышов. — М. : ООО «Медиамузыка», 2014.
3. Егорова Т. К. Теоретические аспекты изучения музыки кино [Электронный ресурс] / Т. К. Егорова // Publishing house LLC «Mediamusic», 2014. — Режим доступа: [http://mediamusic-journal.com/Issues/3\\_1.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/3_1.html). — Загл. с экрана.
4. Баженова Л. М. Мировая художественная культура. XX век. Кино, театр, музыка / Л. М. Баженова, Л. М. Некрасова, Н. Н. Курчан, И. Б. Рубинштейн. — СПб., 2008.
5. Катунян М. Музыка — искусство резонанса / М.Катунян. — М. : Музыка и время, 2003.
6. Вендров С. И. Звук в телевизионной программе / С. И. Вендров. — Л. : ЛГИТМИК, 1988.



7. Закревский Ю. Звуковой образ в фильме / Ю. Закревский. — М. : Библиотека кинолюбителя Издательство «Искусство», 1970.

### References

1. Eyzenshteyn S. Vertikalnyy montazh / S. Eyzenshteyn. — М. : «Iskusstvo», 1936.
2. Chernyshov A. V. Mediamuzyka: osnovy teorii, praktiki i istorii / A. V. Chernyshov. — М. : ООО «Mediamuzyka», 2014.
3. Egorova T. K. Teoreticheskiye aspekty izucheniya muzyki kino [Elektronnyy resurs] / T. K. Egorova // Publishing house LLC «Mediamusic», 2014. — Rezhim dostupa: [http://mediamusic-journal.com/Issues/3\\_1.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/3_1.html). — Zagl. s ekrana.
4. Bazhenova L. M. Mirovaya khudozhestvennaya kultura. KhKh vek. Kino, teatr, muzyka / L. M. Bazhenova, L. M. Nekrasova, N. N. Kurchan, I. B. Rubinshteyn. — SPb., 2008.
5. Katunyan M. Muzyka — iskusstvo rezonansa / M. Katunyan. — М. : Muzyka i vremya, 2003.
6. Vendrov S. I. Zvuk v televizionnoy programme / S. I. Vendrov. — L. : LGITMIK, 1988.
7. Zakrevskiy Yu. Zvukovoy obraz v filme / Yu. Zakrevskiy. — М. : Biblioteka kinolyubitelya Izdatelstvo «Iskusstvo», 1970.

■ UDC 791.636:78

**Chaikovska V. B.**, teacher, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

### TO THE PROBLEM OF THE STUDY OF THE EVOLUTION OF MUSIC AND SOUND COMPONENT OF THE CINEMATIC LANGUAGE

**The aim of this paper** is to review the modern historiographical academic literature in order to systematize representations on the evolution of musical and sound component of the cinematic language.

**Research methodology.** Seven major publications on the subject (scientific journal and Internet publication articles) have been reviewed. Among the publications devoted to the evolution of the art of cinema, those were selected that considered musical and sound component of the cinematic language. The insufficient study of the problem is the reason that the research literature that examines the sound side of the cinema is now inconsiderable in number. The study of publications was carried out in a chronological order. It enabled to trace the basic stages of the evolution of music and sound component of the cinematic language. The author has focused on the voice constituent of two films produced in the different periods of the cinema development («Dowerless girl» by the stage-director Yakov Protazanov, 1936, «Thieves-in-law» by the stage-director Yuriy Kara, 1988).

Preliminary conclusions have been drawn in terms of the presence of the musical component in forming the audiovisual image in these films.

**Results.** The reviewed representations on the evolution of musical and sound component of the cinematic language have made it possible to conclude that this process is continuous. Musical and sound language of modern films includes both traditions formed in the best achievements of the past and the elements of renovation. This process in turn is due to constant updating and complication of the cinematic language as a tool for reflecting various aspects that constantly change the nature of cinema production profitability.

**Novelty.** An attempt has been made to review the research literature on the musical sound formation component of the cinematic language in a historical retrospective.

**The practical significance.** Systematization of the ideas on the evolution of music and sound component of the cinematic language.

**Key words:** cinematic language, audio visual image, film dramaturgy, soundtrack.

*Надійшла до редколегії 25.05.2015 р.*