

авторство стрічки. Тобто в цьому випадку з тріади можемо викреслити вплив глядача на фільм, адже його і нема. Фільм може існувати окремо, без взаємодії або взаємодіяти, але глядач не впливатиме на нього.

Отже, на нашу думку, питання авторства стоїть у VR документальних фільмах гостро. Станом на зараз, VR-фільми мають розробити такий режисерський інструментарій, який дозволить зробити «занурення» глядача менш впливовим на структуру фільму, але при цьому VR не втратить свої технологічні можливості.

*С. Мархайчук*

## **МУЗИКА УКРАЇНСЬКОГО КІНО (ДО ПОСТАНОВКИ ПРОБЛЕМИ)**

*S. Markhaichuk*

### **UKRAINIAN FILM MUSIC (TO THE PROBLEM STATEMENT)**

Те, що музика як специфічний виражальний засіб є невід'ємною частиною кінокартини, — прописна істина, яка не піддається сумніву навіть після спроб кінематографу позбутися її (досвід «Догми-95» чи фільмів жестовою мовою, на ктшлт «Плем'я» М. Слабошпицького). Вона є тим ефективним інструментом, який фактично керує емоціями глядача, посилює атмосферу кадру, допомагаючи розкрити загальну ідею та драматургічні особливості стрічки.

У музичному оформленні фільму композитор часто відіграє роль співагора, вкладаючи в роботу не лише свої музично-творчі здатності, але й художньо-комунікативні та техніко-технологічні компетентності, які часто набуваються саме для роботи в кіноіндустрії. На відміну від самостійного музичного твору, музика для кіно є прикладним твором, який має виконувати художньо-естетичну, ілюстративну, емоційно-психологічну, комунікативну та інші, відповідні провідній ідеї фільму. Такий музичний твір традиційно має підтримувати візуальний ряд, створюючи необхідний для кінокартини візуально-музичний (аудіовізуальний) синтез.

Але іноді музика для кіно набуває життя поза фільмом, поза кіноіндустрією. Вона виходить за межі кіноекрану і починає жити як «звичайний» музичний твір, засвідчуючи талант, а часто і геніальність свого творця.

У світовому досвіді кіномузики ряд кінокомпозиторів, чия музика визначає успіх картини, є чималим. Втім їх ім'я, на відмінну від самої музики, часто лишається невідомим глядачу. Це, наприклад, музика Е. Морріконе («Хороший, поганий, злий / The Good, the Bad and the Ugly», реж. С. Леоне, 1966), Н. Рота («Хрещений батько / The Godfather», реж. Ф. Коппола, 1972), Дж. Вільямса («Зоряні війни / Star Wars», реж. Дж. Лукас, 1978 чи «Список Шиндлера / Shindler's List», реж. С. Спілберг, 1994) Г. Циммера («Король-лев / The Lion King», 1994 чи «Дюна / Dune», реж. Д. Вільнев, 2021), яку в тій чи іншій мірі сьогодні знає чи не кожен, не робить їх імена так само відомим, як робота у цих стрічках акторів чи навіть (що відбувається значно рідше) кінорежисера або продюсера.

Українській кінематограф — не виняток. Зокрема, чи відома не лише пересічному любителю українського кінематографу, але й досвідченому глядачу, імена, наприклад, Ігоря Поклада (1941–2025) чи Мирослава Скорика (1928–2020) як композиторів, котрі не просто понад пів століття працювали в українській кіноіндустрії, але й вплинули на її розвиток?

Зокрема, чи багатьом відомо, що обидва композитори працювали над культовим для української анімації дев'ятисерійним мультсеріалом «Як козаки...» (реж. В. Дахно, 1967–1995, «Україмафільм»), який знає, здається, кожен українець? І. Поклад, композитор, який подарував нації легендарну пісню на слова Ю. Рибчинського «Дикі гуси» (1970; «Ой, летіли дикі гуси рано-вранці у неділю дощову...»), створив музичну партитуру для чотирьох серій відомого мультсеріалу: «Як козаки наречених визволяли» (1973); «Як козаки мушкетерам допомагали» (1979); «Як козаки на весіллі гуляли» (1984); «Як козаки у хокей грали» (1995) (зазначимо, що М. Скорик працював лише над першою серією мультсеріалу: «Як козаки куліш варили», 1967). Саме І. Поклад виконав музичне оформлення повнометражного анімаційного фільму за мотивами однойменної поеми І. Котляревського «Енеїда» (1991, «Україмафільм»), який займає 39-у позицію у списку 100 найкращих фільмів в історії українського кіно. Як композитор повнометражного ігрового кіно, І. Поклад співпрацював з такими відомими кінорежисерами, як Л. Биков («Де ви, лицарі?», 1971); Б. Івченко («Коли людина посміхнулась», 1973; «Зоряне відрядження», 1982) та ін. Окремо в його доробку стоїть і робота в дев'ятисерійному телевізійному фільмі «Чорна рада» (2000). І кожна з цих картин є черговим досягненням української кіномузики.

Мирослав Скорик вдало розпочав свою кар'єру в кіно. Першим фільмом, який увійшов до його творчого доробку, стала геніальна картина «Тіні забутих предків» (1964). Успіх стрічки, ймовірно, не став б таким гучим без роботи М. Скорика. Як зазначають кінознавці, жоден український фільм до цієї роботи не мав такого виразно українського звукового звучання, національно означеної звукової і музичної партитур. І визначальну роль у цьому відіграв, на ряду з режисером, композитор і, як би сьогодні сказали, саунд-дизайнер М. Скорик, якому вдалося створити «цілісну звукову філософсько-естетичну концепцію фільму». У 1966 р. на Всесоюзному кінофестивалі в Києві, вже після успіху фільму на кінофестивалях в Аргентині, Італії, Греції, Польщі та інших країнах, режисеру стрічки (С. Параджанову), оператору (Ю. Ілленку), художникам (Г. Якутовичу, М. Раковському, Л. Байковій) та композитору (М. Скорик) був призначений спеціальний приз журі «За талановитий художній пошук та новаторство». Сьогодні «Тіні забутих предків» цілком заслужено очолюють Топ-5 найкращих українських фільмів поряд із геніальними німіми фільмами «Земля» О. Довженка (1930) та «Людина з кіноапаратом» Д. Вертова (1929).

Роль М. Скорика в роботі над стрічкою «Високий перевал» (реж. В. Денисенко, 1981) є по-справжньому ключовою для долі фільму. Як виходець з родини, яка зазнала втрат під час радянської окупації Галичини, М. Скорику була близька трагедія головної героїні фільму — боротьба українців за можливість самим визначати своє майбутнє. У 1982 р. фільм отримав дві нагороди (Міжнародний кінофестиваль «Молодість» та Всесоюзний кінофестиваль в Таллінні). Але авторська ідея фільму була піддана цензурі відомих структур і викривлена на стільки, що у Таллінні фільм, який було задумано як відображення трагедії українських сімей, члени яких «опинилися по різні боки барикад», отримав приз «За відображення в картині боротьби українського народу проти буржуазного націоналізму». Для режисера фільм виявився останнім у доробку і фатальним (у 1984 р. В. Денисенко помер, і, за словами сина, це сталося в тому числі й через те, що він не зміг змиритися з тим, що не міг зробити фільм таким, яким задумував). Утім, М. Скорику фільм приніс

успіх. Саме його всесвітньовідома сьогодні «Мелодія» виконала завдання, яке поставив перед композитором режисер: створити музику, яка б втілила те, що через нав'язування ідеологічно правильного тлумачення сценарію не можна показати глядачеві.

Сьогодні лірико-трагічна, щемлива, виразно-експресивна «Мелодія мі-мінор», яка у звуковій відтворенні весь біль українського народу, є найчастіше виконуваним авторським твором М. Скорика. І від лютого 2022 р. цей твір набув нової значущості, вчергове ставши символом нашої незламності і жертвовності в боротьбі за майбутнє на провідних світових музичних сценах.

*Р. Нікулін*

### **ЕКСЦЕНТРИЧНИЙ ГЕРОЙ ЯК РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ «МАЛЕНЬКОЇ ЛЮДИНИ» В ІСТОРІЇ СВІТОВОГО КІНО**

*R. Nikulin*

### **THE ECCENTRIC HERO AS A REPRESENTATION OF A "LITTLE MAN" IN THE HISTORY OF WORLD CINEMA**

Архетип «маленької людини» посідає особливе місце в історії кіно. Це персонаж, який опиняється у світі, що значно перевищує його можливості, і змушений шукати власні способи виживання. У німому кіно цей образ став фундаментом ексцентричної комедії: Чарлі Чаплін, Бастер Кітон і Гарольд Ллойд вивели на екран героїв, які втілюють гідність, впевненість і кмітливість, борючись із хаосом навколо. Саме цей тип героя — дивакуватого, наївного й водночас хороброго — формував емоційну основу для комедій ХХ ст. та залишається актуальним у сучасному кіно.

Німе кіно початку ХХ ст. створило унікальний тип персонажа, якого ми сьогодні називаємо ексцентричним героєм. Чаплінівський Бродяга — класичний приклад «маленької людини», що опиняється у великому світі, який його не приймає. Його мета — знайти любов, шматок хліба й місце під сонцем, але світ щоразу підкидає йому нові випробування: погоні, приниження, комічні непорозуміння.

Бастер Кітон створює схожий образ, але з іншою інтонацією: його герої мовчазні, майже стоїчні, вони не виражають емоцій навіть у найабсурдніших ситуаціях. Ця стриманість підсилює ефект комедії, адже зіткнення персонажа й ворожого світу виглядає ще контрастніше.

Гарольд Ллойд представляє «маленьку людину», яка прагне соціального успіху, але його шлях — це низка небезпечних, часом акробатичних пригод. Його сцена на ммарочосі у «Safety Last!» стала метафорою боротьби людини з величезним, механізованим містом.

З наукової точки зору, архетип «маленької людини» є драматургічною моделлю конфлікту «герой — обставини». Тут світ — це не лише тло, а й активний антагоніст, який створює перепони. Візуальна мова німого кіно підкреслювала масштаб цього конфлікту: маленька постать героя в кадрі протиставлялася великим декораціям фабрик, вулиць, машин.

Комічний ефект виникає з невідповідності можливостей героя і ситуації, у якій він потрапляє. Глядач, спостерігаючи за його боротьбою, відчуває катарсис — сміх тут стає способом подолання страху перед хаосом світу. Саме тому цей архетип так прижився й продовжує розвиватися в кінематографі.