

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
ІМЕНІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА**

На правах рукопису

ЯНКОВСЬКА НАТАЛІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 78.06:791.43 (477) (043.3)

**ТВОРЧІСТЬ ВОЛОДИМИРА ГРОНСЬКОГО
В КОНТЕКСТІ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ КІНОМУЗИКИ**

17.00.03 – музичне мистецтво

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства
Мельник Лідія Олександрівна

ЛЬВІВ – 2017

ЗМІСТ

ВСТУП	3	
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ КІНОМУЗИКИ		
1.1. Кіномузика у дослідницькому полі музикознавства.....	13	
1.2. Функції і техніки кіномузики.....	38	
Висновки до Розділу I.....	77	
РОЗДІЛ 2. ДІАЛОГ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНОГО КОМПОЗИТОРА З ТРАДИЦІЯМИ МУЗИКИ КІНО В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ		79
2.1. Традиційні практики кіномузики в українському кінематографі.....	80	
2.2. Володимир Гронський – професійний кінокомпозитор доби новітніх технологій.....	114	
Висновки до Розділу 2	125	
РОЗДІЛ 3. МУЗИКА ДЛЯ КІНО В. ГРОНСЬКОГО: ЖАНРОВА І СТИЛЬОВА БАГАТОГРАННІСТЬ		128
3.1. Музична драматургія фільму «Гріх».....	129	
3.2. Музика як засіб нарації у фільмі «Пастка»	145	
3.3. Роль музики у кримінальній драмі «Злочин з багатьма невідомими»	164	
3.4. Фоносфера фільму «ТойХтоПройшовКрізьВогонь».....	176	
Висновки до Розділу 3	188	
ВИСНОВКИ	191	
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	200	
ДОДАТКИ.....	225	

ВСТУП

Упродовж тривалого періоду існування кінематографа музика кіно пройшла довгий шлях від імпровізації таперів і кінозбірників епохи німого кіно, коли для супроводу використовували прості музичні фрагменти, до високохудожніх вірців, створених професійними музикантами і реномованими композиторами. Багато прийомів кіномузики зародилося ще в часи становлення самого «мистецтва десятої музи». Кіно виявилось доступним засобом звернення і до шанувальників елітної музики, і до музики, доступної широкому колу слухачів.

Явище музики кіно, попри численні спроби його опису й аналізу, і сьогодні залишається недостатньо дослідженим, постає як широке поле для наукової діяльності і музико-, і кінознавців. Тривалий час на заваді ставали певні стереотипи і штампи, передусім йшлося про те, що музика кіно мала засадничо ужитковий характер, підпорядковувалася візуальним функціям, що робило її, на перший погляд, малозначущою. Насправді значення музики в кіно й її вплив на кіноаудиторію (інформативний, психологічний, емоційний, структуральний) важко переоцінити. «Глядач, захоплений повністю змодельованою соціальною ситуацією, герметично відсторонений від зовнішнього світу і занурений у сугестивну атмосферу тільки поступово розбірливих сутінок, налаштований на те, щоб його заповнив потік рухомих і хвилюючих образів та звуків, понісши у чарівний світ, який набуває структури тільки згодом», – зауважує німецький дослідник Ганс Емонс [Emons, Hans: 200, с. 35].

Музика в кіно є одним із найважливіших інструментів, за допомогою яких режисер доносить до глядачів головну ідею фільму. Вже сама «межова» природа фільму як медіатексту приваблює до себе увагу сучасних дослідників, вимагаючи і знань у сфері музикознавства, й обізнаності з кіномистецтвом.

Актуальність теми дослідження. Музика для кіно набуває все більшої актуальності у сфері музикознавства, передбачаючи міждисциплінарний підхід до її вивчення, який останнім часом надзвичайно поширений в усіх галузях сучасної науки. Основоположними для подібних досліджень залишаються праці «Композиція для кіно» («Komposition für den Film», 1947 р.) Теодора Візенгрунда Адорно й Ганса Айслера та «Естетика кіномузики» («Estetyka muzyki filmowej», 1964) Зоф'ї Лісси. Фундаментальна критика кінематографічно-музичної практики комерційного звукового кіно сорокових років ХХ століття, яку запропонували Т. В. Адорно й Г. Айслер, досі не втратила своєї значимості. Бачення композиції музики для фільму, яка б доповнювала кінотекст як автономний твір мистецтва, окреслює дилему, в якій перебувають композитори, створюючи музику для кіно. Позиція Т. В. Адорно й Г. Айслера щодо емансипованої музики для кіно, яка б звуково, мовно і формально відповідала вимогам нового медіума, залишається у багатьох випадках кінопродукції значною мірою нереалізованою.

Праця З. Лісси справедливо вважається засадничою для аналізу музики кіно. Дослідниця вбачає в цій музиці складову фільму як сукупного твору мистецтва, що в історичному процесі кінематографічного розвитку зазнала значної емансипації від візуального рівня і суттєво розвинула власні засоби, за допомогою яких отримала значний вплив на наративні елементи фільму.

Чимало праць присвячено функціям кіномузики. Такі автори, як Зоф'я Лісса [69], Норберт Юрген Шнайдер [228; 229], Гансйорг Паулі [215], Клавдія Буллер'ян [168], Олександр Чернишов [140] привели дискусію щодо функцій музики до переконливих висновків. Розгляд кіномузики як складової медіатексту доказово обґрунтовують російські мистецтвознавці, серед яких: Тетяна Єгорова [46], Тетяна Шак [147], Олександр Чернишов [141]. Та все ще недостатньо уваги приділено наративним можливостям музики в фільмі, її особливостям залежно від кіножанру, аналізу індивідуального стилю композитора.

Тому поглиблене вивчення творчості кінокомпозитора як приклад застосування вже розроблених теоретичних положень і термінів дозволяє узагальнити специфіку індивідуального явища в контексті загальних наукових напрацювань у сфері кіномузики. Актуальність теми дослідження зумовлена і тим, що вона стосується музики українського кіно, послідовне вивчення якої тільки розпочинається і представлене лише окремими розвідками й оглядами. Зважаючи на значну роль музики в українському кіно, детальнішого осмислення все ще потребують її традиції, у контексті яких творчість сучасного митця постає як самобутнє художнє явище.

Творчий доробок визнаного українського кінокомпозитора Володимира Гронського, лауреата державної премії імені Т. Г. Шевченка (1996 р.), досі не ставав об'єктом окремого дослідження, тоді як він є надзвичайно багатогранним і переконливим свідченням яскравої індивідуальності українського митця, справжнього співторця кінотвору з огляду на новітні тенденції розвитку кіномистецтва. Тож аналіз фільмів, до яких він створив музику, в аспектах музичної драматизації кінодії, нарації, специфіки музики залежно від кіножанру, постмодерністської естетики кінотвору, уможлиблює часткове вирішення ще недостатньо осмислених теоретичних питань, зокрема характеристику індивідуального стилю одного із провідних кінокомпозиторів України.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка і вона є частиною комплексної теми № 11 «Українська сучасна музика: явища, проблеми, перспективи» тематичного плану наукової дослідної роботи ЛНМА ім. М. В. Лисенка на 2014–2019 рр. Тему затверджено Вченою радою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка (протокол № 9 від 19 січня 2014 р.).

Мета дослідження – обґрунтування мистецького феномену творчості кінокомпозитора на прикладі музики Володимира Гронського.

Мету конкретизовано у таких **дослідницьких завданнях**:

- виклад основних етапів методологічного підходу до вивчення музики для кіно;
- формулювання комплексу проблем і понять, засадничих для музики до фільмів із подальшим виробленням власної методики її аналізу;
- з'ясування загальної специфіки творчості кінокомпозитора, її передумов і суті komponування в межах поставлених режисером завдань;
- виявлення визначальних засад творчості кінокомпозитора як естетичного феномену;
- виділення на основі історичного огляду музики в українському кінематографі головних її тенденцій, окреслення традицій;
- аналіз музики В. Гронського до вибраних фільмів для окреслення концепції музичної драматургії кінотворів;
- створення таблиць-протоколів до кожного з вибраних фільмів для унаочнення використання в них музики;
- з'ясування функцій музики в літературних екранізаціях з яскраво вираженим мелодраматичним елементом, у психологізованій кримінальній історії і в романтичній баладі;
- аналіз наративних можливостей музики у кінотворі, драматизації дії за допомогою музики, феномену опернізованості фільму, ролі музики для створення ефекту віртуальної реальності, техніки цитування і функціонування алюзій.

Об'єкт дослідження – мистецький феномен кіномузики.

Предмет дослідження – творчість українського кінокомпозитора Володимира Гронського.

Матеріалом дослідження обрано фільми, різні за жанрами й естетикою, які відзняли режисери Олег Бійма та Михайло Ілленко, до яких музику створив Володимир Гронський:

1. **Гріх** : худож. кінофільм / авт. сцен. О. Бійма, Т. Бойко ; реж. О. Бійма ; оператор Л. Зоценко ; комп. В. Гронський ; худож. А. Кириченко ;

- актори: Н. Єгорова, Б. Ступка, Б. Невзоров та ін. – Укртелефільм, 1991. – 2 с., 130 хв. – За п'єсою В. Винниченка. – Жанр: психологічна драма, екранізація.
2. **Пастка** : худож. кінофільм / авт. сцен. О. Бійма, Леонід Мужук, Віктор Політов ; оператор Л. Зоценко ; комп. В. Гронський ; худож. Е. Колесов; актори: Б. Ступка, О. Сумська, А. Хостікоєв, Г. Дрозд, К. Степанков, Давид Бабаєв та ін. – Укртелефільм, 1993. – 5 с., 5 х 1 год. 5 хв. – За мотивами повісті Івана Франка «Перехресні стежки». – Жанр: драма, екранізація.
 3. **Злочин з багатьма невідомими** : телесеріал / авт. сцен. О. Бійма, В. Політов ; реж. О. Бійма ; оператор Л. Зоценко ; комп. В. Гронський; худож. Е. Колесов; актори: З. Дехтярьова, О. Богданович, Ж. Мельников, Ю. Критенко та ін. – Укртелефільм, 1993. – 7 с., 01:00:34, 00:57:56, 00:59:02, 01:03:02, 01:01:45, 01:04:06, 01:12:06. – За кримінальними репортажами Івана Франка. – Жанр: драма, детектив, екранізація.
 4. **ТойХтоПройшовКрізьВогонь** : худ. фільм / авт. сцен. М. Ілленко, К. Коновалов, Д. Замрій ; реж. М. Ілленко ; оператор О. Кристалович ; комп. В. Гронський ; худож. Р. Адамович ; актори: Д. Линартович, В. Андрієнко, О. Гришина, В. Лінецький та ін. – Телекомпанія Продюсерський центр «Інсайтмедіа», 2012. – 1 с., 110 хв. – (Прототип головного героя – льотчик часів Другої світової війни Герой Радянського Союзу, гвардії старший лейтенант Іван Даценко). – Жанр: пригодницька мелодрама, романтична балада.

Теоретико-методологічну основу дисертації склали музикознавчі й мистецтвознавчі теоретичні праці німецьких учених Т. В. Адорно й Г. Айслера, Клавдії Буллер'ян, Гельги де ла Мотте-Габер, Норберта Юргена Шнайдера, Гансйорга Паулі, Вольфганга Тіля, польської дослідниці З. Лісси, російських музикознавців Т. Єгорової, Т. Шак, О. Чернишова, в яких подано визначення музики кіно, охарактеризовано її як функціональну музику,

представлено систематизацію функцій музики, моделі її взаємодії з іншими рівнями фільму, виділено типи впливу музики кіно на глядача. Вагомим теоретичним підґрунтям слугували авторитетні довідникові видання: «Посібник музики кіно. Історія – естетика – функціональність» за редакцією Йозефа Клопенбурга («Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte – Ästhetik – Funktionalität», 2012) і «Лексикон музики кіно. Особи – терміни з теорії і практики, жанри» за редакцією Мануеля Гервінка і Матіаса Бюкле («Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis, Genres», 2012), які узагальнюють і систематизують теоретичні напрацювання у цій сфері. Важливу роль для формулювання традицій в музиці українського кіно відіграли історико-музикологічні праці українських дослідників: Лариси Брюховецької, Лідії Архімович, Ольги Литвинової, Галини Фількевич, які виокремлюють певні періоди у розвитку українського кіно, відповідну до них музичну практику, основні імена композиторів і характерні для них музичні концепції. З методологічного погляду, основоположними є праці Тетяни Шак і Клавдії Буллер'ян, які запропонували відповідний до мистецького феномену музики кіно методологічний підхід аналізу. Важливе значення мають також інтерв'ю композитора Володимира Гронського, режисерів Олега Бійми та Михайла Ілленка.

Методика дослідження спирається на інструментарій та практику комплексного підходу до вивчення індивідуального стилю українського кінокомпозитора Володимира Гронського, що передбачає застосування таких методів: *історіографічний*, що дозволяє з'ясувати традиційні параметри музики українського кіно (важливо при цьому, що саме історичне музикознавство яскраво тяжіє до *інтердисциплінарності*, інтегрованості з іншими суміжними науковими сферами – мистецтвознавством, культурологією, кінознавством, гуманітаристикою); *порівняльний метод*, що дає змогу збагнути традиційне начало у творчій манері В. Гронського; *спеціальний комплексний метод аналізу кіномузики* (слуховий аналіз і теоретичний аналіз партитури), розроблений Т. Шак і К. Буллер'ян, який

забезпечує поетапне вивчення й інтерпретацію функціонування музики у кінотворі, а також сприяє виявленню особливостей музичної мови В. Гронського в різних її проявах (мелодико-тематичному, гармонічному, метроритмічному тощо) й її фактурних особливостей. З кінематографічного погляду, в аналізі музики для фільмів О. Бійми та М. Ілленка домінує процес розкриття внутрішніх зв'язків кінотвору.

Наукова новизна роботи визначається принциповою позицією оцінки музики кіно як важливої повноцінної складової синтетичного тексту фільму, як його, за В. Гронським, субтексту із концептуальними завданнями, від вирішення яких залежить реалізація творчої ідеї його авторів. Музика кіно заслуговує на особливу увагу і з виключно музикознавчого погляду, демонструючи майстерний розвиток тематизму, цікаві лейттематичні комплекси, техніку цитування й інтертекстуальну практику, формальні новації. Досвід музики кіно засвідчує особливе ставлення до звуку, що спонукає до роздумів над виражальними можливостями музики і над її здатністю взаємодіяти з візуальним та вербальним матеріалом. Поручено проблему індивідуального стилю кінокомпозитора, залучення до її осмислення технічних умов творчої діяльності. Зроблено важливі спостереження щодо музичної драматургії у фільмі, музичної нарації, специфіки музики залежно від жанру й естетики фільму. В зв'язку з аналізом кіномузики В. Гронського характеризується новітній період розвитку музики українського кіно, виявляються його новації.

Теоретичне значення дисертації. Теоретичні положення дисертації можуть бути використані для подальшого вивчення ролі музики в аспектах індивідуального стилю кінокомпозитора, жанрової специфіки фільму, естетики кінотвору. Результати дисертаційної роботи можна взяти за основу і для подальших теоретичних досліджень специфіки музики українського кіно.

Практичне значення дисертації. Матеріали дисертації можуть бути використані у процесі вивчення курсу історії і теорії музики кіно в середніх спеціальних і вищих музичних закладах, для розробки курсів лекцій і

навчально-методичних посібників із дисциплін «Музика в кіномистецтві», «Музичне оформлення аудіовізуальних творів» тощо. Робота здатна пожвавити інтерес до феномену музики кіно, її теорії і практики, стимулюючи подальші дослідження в цій царині.

Особистий внесок дисертанта: дисертація є першою в українському музикознавстві науковою розвідкою в аспекті визначення індивідуального стилю кінокомпозитора Володимира Гронського в його співпраці з режисерами Олегом Біймою та Михайлом Ілленком на тлі тенденцій розвитку музики українського кіно.

Апробація роботи. Основні положення дисертації викладені у доповідях, виголошених на таких наукових форумах: «Молоде музикознавство» (Львів, грудень 2012 р., грудень 2013 р.), XVI Міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України» (Київ, 2014 р.), Всеукраїнська науково-практична конференція молодих науковців «Музикознавчі студії» (Львів, лютий 2014 р., лютий 2015 р., лютий 2016 р.), Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, 2014 р.), 10 Всеукраїнська науково-практична конференція «Українська культурно-мистецька практика в історичній ретроспективі» (Рівне, 2014 р.), 15 Науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Композиційно-драматургічна єдність музичного твору» (Київ, 2015 р.), IX Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, 2015 р.), V міжнародна науково-практична конференція «Національні оперні та балетні традиції у європейському контексті» (Київ, 2015 р.), XI Всеукраїнська науково-практична конференція «Культура як феномен сучасного глобалізованого суспільства» (Рівне, 2015 р.).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 6 одноосібних публікацій: 5 у наукових фахових виданнях України, 1 – у закордонних виданнях.

Структура дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (235 позицій). Обсяг основного тексту роботи – 199 сторінок, повний обсяг – 270 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ КІНОМУЗИКИ

Кінематографічна музика, кіномузика чи музика кіно, у процесі розвитку кіномистецтва стала важливою складовою кінотексту. Перетворенням кіно на новий вид синтетичного мистецтва пояснюється ускладнення в ньому взаємодії зорового та звукового факторів. «Музика у фільмі – не лише драматургічний, але й формувальний фактор, яким вона стала тільки тоді, коли з наївного засобу ілюстрації окремих деталей, пройшовши через різноманітні функції драматургії, перетворилася у дієвий засіб інтеграції фільму в єдине ціле, й не тільки у коротких шматках (де вона, наприклад, пов’язує декілька кадрів, проголошує наступні чи творить міст поміж двома змонтованими сценками, об’єднує атмосферу попередніх чи готує наступні сцени), але й на значно більших відтинках, аж до інтеграції всього кінотвору в єдине ціле. Музика здатна своєю закінченою концепцією, своїми однорідними виконавськими засобами й єдиним тематичним матеріалом надати всьому фільму єдиної атмосфери», – зазначає Юлія Омельченко [Омельченко Ю. Л.: 94, с. 118].

Музику кіно слід вважати цікавим, самобутнім, оригінальним мистецьким явищем, дослідження якого вимагає системного підходу для вирішення комплексу важливих міждисциплінарних теоретичних проблем. Проблемну ситуацію, пов’язану із кінематографічною музикою, характеризують як обумовлену тим, що в кінематографі як в системній єдності, в якій кожен елемент наділений своєю мовою і семантикою, музика набуває нових функціональних і виражальних властивостей. Досі обговорюється прикладне значення музики кіно стосовно так званої автономної музики. Як зауважує Костянтин Ричков, «осмислення кіномузики стало самостійною галуззю музикознавства порівняно недавно – передусім у тих країнах, де є розрізнення між професіями кінокомпозитора і композитора академічного» [Рычков К. Н.: 106, с. 1]. Справді, у своєму функціонуванні

кінематографічна музика керується передусім законами кінематографа, а тільки потім – суто музичними факторами. Це і стає, за Анною Усовою, головною ланкою в дослідженні її феномена [Усова А.: 122, с. 99–100].

1.1. Кіномузика у дослідницькому полі музикознавства

Лише у 70-х роках ХХ ст., за оцінкою німецьких мистецтвознавців, дослідження музики в кіно і для кіно – не в останню чергу завдяки розвитку музичної етнології і посиленого залучення соціологічного та рецептивно-естетичного підходів до аналізу мистецьких процесів – поступово підійшло до синтетичного, міждисциплінарно орієнтованого визначення суті кіномузики, тобто до її чіткого відмежування від опус-музики, її визначення як музики, яка початково створена як функціональна, з усіма методично-аналітичними наслідками, які звідси витікають [Thiel, Wolfgang: 232, с. 177]. Цьому передував тривалий і складний процес роздумів, зумовлений тим, що «справжня музика», за Ернстом Теодором Амадеєм Гофманом, – це тільки та, яка, нехтуючи будь-якою допомогою, будь-яким втручанням інших мистецтв, у чистому вигляді проголошує притаманну тільки їй сутність мистецтва.

Ще у часи німого кіно побутувала думка, що музика здатна характерно «забарвлювати» рухливі образи. Найімовірніше, це пояснюється тим, що у щоденному сприйнятті оптичний й акустичний рівні рідко трапляються окремо один від одного. Підтвердженням цьому можуть слугувати театральні й оперні постановки, а також циркові й ярмаркові вистави. Анно Мунген стверджує, що кіномузика не виникла раптово, що музичний супровід медіальних великоформатних рухливих образів має традицію, яка сягає аж кінця ХVІІІ століття. «Кіномузика феноменологічно – це мистецька форма ХІХ століття» [Mungen, Anno: 209, с. 352].

Польський музикознавець Зоф'я Лісса, яка однією із перших почала займатися музикою кіно, у праці «Естетика кіномузики» («Estetyka muzyki filmowej», 1964) вказує на те, що візуальний пласт у фільмі завжди домінує,

відповідно, музика повністю підпорядковується оптичному рівню, «створячи проте з ним значно сильнішу єдність, ніж в інших синтетичних мистецтвах, а саме єдність діалектичного типу; бо тільки разом вони обоє творять єдність вищого ступеня. Якщо образ передає конкретний окремий зміст, то музика передає його загальний підтекст: образ “виокремлює”, конкретизує, музика узагальнює, передає загальні виражальні якості чи характеристики і тим самим розширює сферу впливу образу» [Lissa, Zofia: 69, с. 20]. Тож акустичний компонент може тлумачити образ фільму, вказувати на його глибинні виміри, ілюструвати і посилювати рухи, настрої, шуми, відтворювати сітку асоціацій, вказівок, натяків, тощо. Проте й зоровий рівень, за З. Ліссою, впливає на музику, внаслідок чого вона може втрачати свою багатозначність, стосуючись конкретного випадку. Дослідження З. Лісси суттєво вплинули на поглиблене вивчення кіномузики в музикознавстві.

Поняття *кіномузика* охоплює будь-яку музику, яка якимось чином пов'язана з фільмовою продукцією. Це універсальний, узагальнюючий термін, який, за Т. Єгоровою, був ужитий, вочевидь, за аналогією до оперної, театральної, циркової музики, акцентуючи її прикладну приналежність. Тим самим наголошено на самому факті функціонування музики у певному виді мистецтва. «Кіномузика – це не жанр музичної композиції, історію якого можна було б розповісти. Більшою мірою вона представляє багатоманітну функціональну сферу, яка виявляється залежною від позамузичних чинників, таких як кінодраматичні, технологічні, інституційні, соціальні, психологічні і – зовсім не в останню чергу – економічні обставини», – стверджує Герман Данузер [Danuser, Hermann: 175, с. 270]. Мінливість, багаторівневість, а також відкритість обох складових – фільму і музики – до дефініцій, ускладнюють остаточне визначення кінематографічної музики. І все ж, для продуктивності дослідження потрібно виходити із того, що йдеться про певний жанр, хоч і в широкому розумінні цього поняття. Як зазначає німецький музикознавець Гельга де ла Мотте-Габер: «Хоч визначення

кіномузики як музичного жанру видається дуже проблематичним, бо це означало б вжити поняття, яке, будучи обмеженим історією у своєму радіусі дії, більше не здатне достатньо характеризувати феномени ХХ століття; проте воно допомагає щонайменше уточнити постановку питання» [La Motte-Haber, Helga de: 200, с. 81]. Саме неоднорідність і різноманітність феномену кіномузики ускладнюють його визначення як специфічного жанру музики, в якому модифікуються загальні музичні закони. Поняття музики кіно визначає відтак найрізноманітніші музичні звукові події, які слугують різним цілям в межах показу фільму. Якість кіномузики вимірюється виключно її придатністю до виконання покладених на неї завдань.

Термін «*музика у фільмі*» вказує на локальну зону застосування, вміщуючи у собі жанрову проекцію, тобто обмеження рамками ігрового, документального, анімаційного, науково-популярного, телевізійного кінематографа. Вужче йдеться про музику, відібрану з цією метою з різних джерел. «*Музика для фільму*» позначає спеціально написану композитором музику для певного кінотвору, яка може ставати і самостійним музичним твором, не втрачаючи зв'язку із своїм першоджерелом, і представляти «*музику з кіно*». У дослідженні йдеться передусім про спеціально створену для фільму функціональну музику, покликану посилити драматичну оповідь і настрої фільму, сприяти їм чи навіть самостійно переймати на себе наративні, композиційні, когнітивні завдання, однак і про використання вже наявної музики як функціональної. «Усіх композиторів об'єднував професійний підхід до написання музики для кіно, яка стала своєрідною лабораторією, де композитори удосконалювали свою майстерність через інтонаційний відбір музичного тематизму і принципів його розвитку, віднаходження нових композиційних прийомів письма, які стали основою стилю їхніх автономних творів», – розмірковують Тетяна Шак і Ольга Масіч [Шак Т. Ф., Масіч О. В.: 155, с. 55]. Творча лабораторія українського композитора Володимира Гронського в цьому аспекті заслуговує на особливу увагу.

З досліджень Зоф'ї Лісси походить поняття «акустичного пласти» фільму, який окрім музики охоплює елементи мови і шумів, а також тишу. Говорячи про сукупність акустичних подій у фільмі, німецький музикознавець Клавдія Буллер'ян («Grundlagen der Wirkung von Filmmusik», 2014) розрізняє два види, а саме «звук зображення» («Bildton») і «сторонній звук» («Fremdton») [Bullerjahn, Claudia: 168, с. 19]. Під «звуком зображення» вона розуміє ті акустичні події, які належать до реальності фільму, щодо яких глядач упевнений, що і протагоністи фільму їх сприймають. Сюди належить мова як пряме мовлення, шуми, виникнення яких безпосередньо пов'язано із візуальними подіями, а також музика, визначена як «Musik im Bild» (С. Bullerjahn), «realistic (film)music» (Roger Manvell, John Huntley), «szenische Musik» (Wolfgang Thiel), «aktuelle Musik» (Siegfried Kracauer), «музика в її природній ролі» (Zofia Lissa). Музика стає при цьому інтегральною складовою дії.

З. Лісса наголошує на подвійній формі існування музики в зображенні, бо вона звучить реально й водночас є зображеною музикою. Під «стороннім звуком» К. Буллер'ян розуміє всі акустичні події, які глядач сприймає як такі, які не чують учасники подій у фільмі. Сюди належить музика як супровід, тобто кінематографічна музика у вузькому значенні слова. Музика, за Гансйоргом Паулі, виступає в ролі посередницького рівня між фільмом і глядачами [Pauli, Hansjörg: 213, с. 12]. Німецький дослідник вказує на те, що поміж обома видами немає різкої межі, більше того, відбуваються переходи з однієї форми в іншу. Звичними у фільмі, наприклад, є ситуації, в яких хоч і видно джерела звуку, однак відповідні акустичні події не чуто або навіть замінено кіномузикою. Якщо це пов'язано із певним протагоністом, то у глядача виникає враження, що він чує його акустичне сприйняття і думки, що З. Лісса називає «суб'єктивним мікрофоном» [Lissa, Zofia: 69, с. 143]. Інколи композитор створює напружений контраст поміж музикою в зображеному світі і музикою поза ним, напластовуючи обидва види музики один на одного. Терміном «музика кіно» позначають відтак і музику в зображеному

світі, і музику як супровід. Оскільки часто залежить від інтерпретації, чи має музика в зображеному світі драматургічні функції, у дослідженні йтиметься про вплив кінематографічної музики в цілому.

Російський мистецтвознавець Т. Єгорова формулює специфіку функціонування музики в звуковому кінематографі як моделювання двох типів екранної реальності: одна з них пов'язана із простором сюжетного розвитку внутрішньокадрової дії (сюжетно-мотивована або внутрішньокадрова музика), інша – із простором глядацького сприйняття, який формується при безпосередній участі авторів картини (закадрова музика). Дослідниця також констатує тісну взаємодію внутрішньокадрової і закадрової музики. «В результаті такої вільної міграції реальність ігрового простору поєднувалася із простором глядацького сприйняття, що обернулося стиранням меж між реальністю і вигадкою та створенням єдиного метапростору для персонажів і глядачів» [Єгорова Т. К.: 46]. Т. Єгорова вказує на те, що простим і поширеним засобом переведення внутрішньокадрової музики в закадрову є «флешбек» (зворотний кадр), який дозволяє природним чином перейти із теперішнього в минуле, реконструювати події, які відбувалися раніше, щоб пояснити вчинки героїв, а також їхні думки і почуття. Розрізнення змістово-сміслових векторів внутрішньокадрової і закадрової музики підкреслюється на акустичному рівні, бо музика у фільмі виконує не тільки художню функцію, але й надає кадрам природного і живого виразу, робить зображення «сферичним» й одночасно замінює третій вимір. Виходячи із цього, запис сюжетно-мотивованої музики часто орієнтували на документальну реалістичність й автентичність просторово-акустичної і предметно-матеріальної сфери візуального кадру, тоді як для закадрової музики використовували студійні записи, розраховуючи на створення ефекту «емпатії», занурення глядача у віртуальну реальність звуковиражальної стилістики фільму.

Однією з найвідоміших моделей зображення зв'язків поміж кіномузикою і кінообразами вважають модель, яку сформулював німецький

мистецтвознавець Гансйорг Паулі («Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriß», 1976). Дослідник запропонував три категорії зв'язків поміж ними: парафразування, поляризація і контрапунктування. «В ролі парафразування я позначаю музику, характер якої є безпосереднім наслідком характеру образів, їхнього змісту. В ролі поляризації я позначаю музику, яка в силу свого однозначного характеру змістовно рухає нейтральні чи амбівалентні образи в однозначному виражальному напрямку. В ролі контрапунктування я позначаю музику, однозначний характер якої чітко протистоїть так само однозначному характеру образів та їхнім змістам» [Pauli, Hansjörg: 214, с. 104]. Проте, як зауважує К. Буллер'ян, модель Г. Паулі, вочевидь, більшою мірою стосується окремих образів фільму, тоді як значно суттєвішим у ньому є багаторазове нанизування окремих образів. Крім того, у визначенні Г. Паулі зміщуються описові рівні: не говорячи в зв'язку з парафразуванням і контрапунктуванням про вплив, дослідник очікує однозначного впливу від поляризації, вказуючи на те, що кіномузика може рухати нейтральні й амбівалентні образи в однозначному виражальному напрямку. Тож постає питання, чи взагалі може існувати музика однозначного характеру [Bullerjahn, Claudia: 168, с. 38]. Власні сумніви привели Г. Паулі до того, що він 1980 року відкликав свою модель. Обґрунтував дослідник це тим, що впливи музики стали для нього важливішими, а для класифікації впливів його модель непридатна. І все ж, на думку К. Буллер'ян, модель Г. Паулі цілком продуктивна для аналізу взаємозв'язків музики й окремих образів. Але є й інші версії – Норберт Юрген Шнайдер скоротив модель до біполярної [Schneider, Norbert Jürgen: 228, с. 76]:

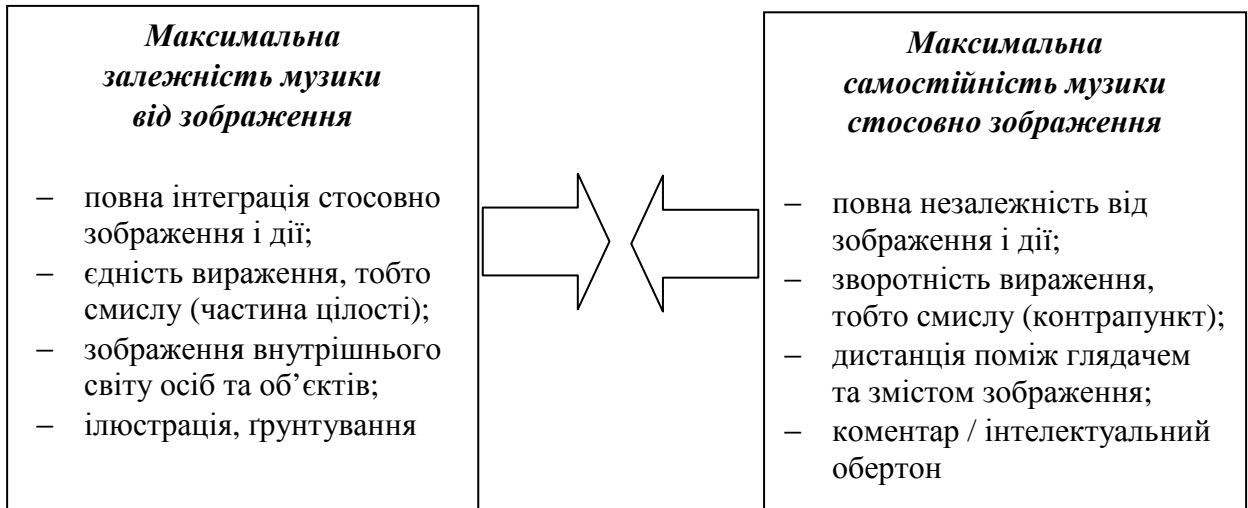


Рис. 1.2. Біполярна модель Н. Ю. Шнайдера

Важливою спільною рисою поміж музикою і фільмом багато дослідників вважають момент руху, протікання та зміни в часі, що слугує підставою для поєднання обох мистецтв. Так, З. Лісса пише: «Основою поєднання аудітивного та візуального рівнів у фільмі є спільний для обох момент руху, йдеться про розширення та змінність у часі, характер їхнього протікання» [Lissa, Zofia: 69, с. 75]. В експериментальному кіно навіть йшлося про організацію «оптичного ритму»: фільм сам мав стати своєрідною «візуальною музикою». Тому в центрі уваги постає поняття ритму фільму.

Кінокритик Ганс Ріхтер представив кіноритм як важливий естетичний критерій художньої цінності кінотвору: «Ритм у фільмі означає щонайменше художньо чітко упорядковане слідування рухів. Ритм визначає кожну виражальну форму фільму, кожен художній засіб усередині фільму, а не тільки довжину монтажних епізодів. Ритм – це основна форма, скелет фільму – якщо той є мистецтвом. А причина того, що сьогодні так рідко з'являється кіномистецтво, великою мірою полягає у тому, що лише деякі режисери мають уявлення про необхідність ритму. І про його силу: його притягальну силу» [Richter, Hans: 221, с. 42].

На конструктивну роль музики звернув увагу ще 1924 року російський письменник і літературознавець Юрій Тинянов: «Музика в кіно поглинається – ви її майже не чуєте, не слідкуєте за нею <...>. Вона надає

мовленню акторів останнього елемента, якого йому не вистачає, – звуку. Музика надає багатства і витонченості звуку, нечутних у людському мовленні. Вона уможлиблює доведення мовлення героїв до влучного, напруженого мінімуму. Вона дозволяє усунути з кінодрами увесь “змащувальний матеріал”, усю “тару речей” <...> Як тільки музика в кіно замовкає – настає напружена тиша. Вона дзижчить (навіть якщо не дзижчить апарат), вона заважає дивитися... Музика в кіно ритмізує дію», – переконує мислитель [Тынянов, Юрий: 117, с. 249–250].

Проголошену Ю. Тыняновим ідею підхоплює його колега Борис Ейхенбаум, вказуючи на те, що музика сприяє оформленню внутрішнього мовлення героїв фільму, не порушуючи його протікання. Про ритм учений говорить у полемічному тоні, вважаючи, що у фільмі йдеться не так про ритм, як про ритмічність, яка не має прямого стосунку до музики у кіно. Полеміка, вочевидь, була викликана міркуваннями Павла Радецького, опублікованими у журналі «Кіно» 1926 року. «В основу кіно закладено не жест і навіть не міміку, а стриману виражальність, не рух сам по собі, а ритм, часто дуже внутрішній, неосяжний ритм, який не потребує ані фарб, ані слова, ані грубого театрального жесту <...>. Набагато ближчою до кіно є за своєю суттю музика, і, здається, що основи кіно музичніші, аніж літературні, бо світло та звук підпорядковані загальним законам коливання і ритму» [Радецкий П.: 104]. Теоретики тлумачать кіномузичний ритм як часткову часову відповідність кіноепізодів і музичних сцен.

Звичайно, основний темп і в межах цього основного темпу певні ритмічні формули (передусім в остинатних ритмічних утвореннях) можуть підлаштовуватися до середнього значення різних темпів руху та монтажу – але це менш стосується питань ритму, аніж питань темпу і пропорцій [Rügner, Ulrich: 223]. Проблема полягає у тому, як стверджує К. Буллер’ян, що сучасні режисери і композитори часто прагнуть досягти узгодження поміж музичним ритмом і ритмом фільму, не маючи проте точного уявлення про структуру цих ритмів.

Розглядаючи кіномузику як «тематичний матеріал», дослідниця Моніка Реттер пропонує розрізняти «тематичну музику» (Thematische Musik) і чуттєву музику (Füllmusik) як тематично невизначену, маючи на увазі не функції конкретного музичного епізоду, а його музично-іманентну організацію [Retter, Monika: 220, с. 26]. Музичний текст при цьому має легко відмежовуватися від свого оточення й ідентифікуватися у повторах у такій самій чи дещо зміненій формі. Тематична музика пронизує весь фільм наскрізно. Вона надає фільму музичного рихтування, слугує його цілісності. Дослідниця виділяє політематичні системи: лейтмотиви і сітку тематичного матеріалу, який не підлягає визначенню в якості лейтмотиву (спогади, ремінісценції), а також монотематичну кіномузику, яка містить значну тему, що організує ввесь фільм.

Однією із важливих теоретичних проблем музики кіно є створення оригінальних музичних партитур, що Т. Єгорова розглядає як перший крок до усвідомлення нових перспектив щодо впливу музики на глядача, а також її здатності до встановлення емоційно-образного контакту із зображенням та режисерським задумом [Егорова Т. К.: 46]. Початок цьому, як вказує авторка, заклала музика Каміла Сен-Санса до німої кінострічки «Вбивство герцога де Гіза» (1908) французької студії «Le Film d'Art». Услід за Сен-Сансом свої сили в кінематографі випробували й інші композитори. Серед авторів часів німого кіно, які залишили свій слід в історії світового кінематографа, називають Артюра Онеггера («Колесо», 1923), Еріка Саті («Антракт», 1924), Едмунда Майзеля («Броненосець Потемкін», 1926), Дмитра Шостаковича («Новий Вавілон», 1929). Незважаючи на відсутність практичного досвіду, цим композиторам вдалося продемонструвати оригінальність авторського музичного прочитання і смислової інтерпретації візуально-пластичної дії на рівні драматургічної концепції кінотвору.

Найважливішим у факті появи оригінальних музичних партитур для кіно Т. Єгорова називає те, що на ранній стадії становлення кінематографа режисери усвідомили потребу в залученні до роботи над фільмом

професійних композиторів. «До того ж, перевага віддавалася композиторам, які були наділені яскравою індивідуальністю і схильністю до особливої емоційно-звукової сприйнятності візуальних образів із подальшим перекладом їх в музичні образи. Тож музика, ще не будучи повноправним екранним засобом виразності, виявила прагнення до самостійного змістово-сислового тлумачення ігрової дії й емоційно-образного поєднання із зображенням та його сюжетним розвитком. Саме ці її характеристики пізніше були взяті на озброєння звуковим кіно, яке виявило неприхований і перманентний інтерес до музики не тільки з боку творців картин, але й з боку глядачів, не кажучи вже про теоретиків нового мистецтва», – пише Т. Єгорова [Єгорова Т. К.: 46].

В огляді процесу розвитку теорії кінематографічної музики російський мистецтвознавець Олександр Чернишов зазначає, що навіть найвідоміші композитори впродовж ХХ століття писали не тільки музику до фільмів, але й чимало теоретичних праць про неї [Чернышов А. В.: 141, с. 6]. Наприклад, Даріо Мійо у США 1944 року опублікував дослідження про музику у французьких фільмах (Milhaud D. «Music in French Films»). Дотепна стаття про кіномузику Артюра Онеггера дуже точно визначає підпорядкованість композиторської фантазії у процесі створення кіномузики (Honegger A. «Musique de films», 1943). Дмитро Шостакович у своєрідній полеміці з Арамом Хачатуряном, яку він вів усередині 50-х років на сторінках журналу «Мистецтво кіно», на відміну від свого колеги («Претензии композитора», 1953, № 8) писав про основоположну роль у кіно музичної складової (Шостакович Д. Ещё раз о киномузыке // Искусство кино, М., 1954. – № 1. – 85–89). А Альфред Шнітке стверджував, що його ідеї музичної полістилістики нав'язані саме кінематографом (Шнитке А. «Не надо заботиться о чистоте средств...» (интервью 1979 года) // Киноведческие записки. – М., 1994. – № 21. – С. 116).

Звичайно, музично-звукові теорії розроблялися також кінорежисерами. Однією із перших музичних теорій звукового фільму вважається «Заявка»

(«Будущее звуковой фильмы», 1928) Сергія Ейзенштейна і його колеґ-режисерів Георгія Александрова і Всеволода Пудовкіна. Автори запропонували шлях розвитку звукового кіно у напрямку різкого незбігання звуку та зображення, контрапунктування зорових і слухових образів. І не лише музика, але й мова та шуми мали працювати як самостійні елементи. У цьому маніфесті звукового кіно вперше було запропоновано принцип протиставлення «синхронності» і «візуально-звукового контрапункту» поміж видимим і чутним, завдяки чому музика стала повноцінним елементом екранного мистецтва.

Серед теоретичних робіт з кіномузики О. Чернишов виділяє також книгу німецького музикознавця Курта Лондона (London K. «Film Music», 1936), в якій дослідник одним із перших порушив проблеми історії екранної музики, становлення жанру музичного фільму і фільму-на-музику (немовленнєвий ігровий фільм із музикою, мультиплікаційний фільм, кінооперета, кіноопера), а також музичного кіноконцерту – квазітрансляції. Крім того, К. Лондон представив і систематизував музичні технології фільму: інструментування та будову музичного матеріалу фільму (компактність музичної теми, лейтмотивну техніку, контрастну номерну форму, перервну і неперервну музичні лінії і т. ін.) [Чернышов А. В.: 141, с. 7].

Надалі важливу роль у дослідженні кіномузики відіграла теорія звукових рівнів (З. Лісса, Мішель Шьон та ін.), в межах якої і відбувся розподіл на внутрішньокадрову й закадрову музику. Однак найбільшу популярність у кінознавстві отримала функціональна теорія (З. Лісса, Емілія Фрід, Марсель Мартен та ін.). «Тріумф музично-функціональної теорії не випадковий, бо вона побудована на художньому взаємозв'язку різноманітних звукових та зорових пластів», – пояснює О. Чернишов [Чернышов А. В.: 141, с. 7].

Орієнтуючись на новітню кінематографію, О. Чернишов запропонував термін «медіамузика» (Чернышев А. В. «Медиамузыка на телевидении», 2009), який активно використовується іншими дослідниками. Змістове

наповнення цього терміну містить вказівку на заангажовану функціональність музики, яка орієнтована на виконання строго регламентованих задач, спрямованих на налаштування сприйняття, моделювання й управління психоемоційними реакціями споживачів, а також на її зональне використання у відповідності із специфікою електронних ЗМІ.

Медіамузика наділена низкою власних креативних характеристик, часто позбавлених яскравої індивідуалізації, які опираються на інтонаційні і темброві стереотипи, і від початку підпорядковані заданій установці адаптації до масового сприйняття: в цьому вона у своїх прагненнях перетинається із «кіномузикою». Особливу увагу, наголошує Т. Єгорова, слід приділити поняттю «музика як частина медіатексту», яке відкриває нові перспективи в осягненні феномену музики кіно і вимагає застосування принципово інших, складніших методик аналізу. Це поняття, за Т. Єгоровою, не є модифікованим аналогом поняття «музика як елемент екранного (кінематографічного) синтезу», бо охоплює три основних фази розгляду проблеми.

Перша може бути окреслена як потенційна і збігається із виникненням режисерського задуму-ідеї.

Друга – створення композитором оригінальної музичної партитури, звично синхронізованої із чорновим монтажем сцени відповідно до хронометражу з урахуванням смислових та ритмічних акцентів зображення. До цієї ж фази належить запис музики в тонательє із застосуванням акустичних та інших звукових ефектів.

Третя стадія пов'язана із створенням саундтреку фільму (поєднання музики з мовленням і шумовими фактурами) і зведенням звукового та візуального рядів фільму. Саме на цій стадії відбувається перетворення музики на складову медіатексту. Аналіз музики як складової медіатексту передбачає її розгляд у контексті як окремої сцени (епізоду) зокрема, так і кінотвору в цілому. Він розрахований на співвіднесення застосованих художньо-виражальних засобів музики із візуальною стилістикою стрічки,

конкретикою її сюжетно-подієвої дії, поєднання з елементами звукового ряду, монтажним ритмом.

В якості складової медіатексту Т. Шак розглядає кіномузику у книзі «Музика у структурі медіатексту», 2010: «Музика в медіатексті – це новий, оновлений вид музики, який перебуває на перетині декількох мистецтв, що у процесі її дослідження вимагає опори на закони, визначені специфікою медіатексту», – пояснює авторка [Шак Т. Ф.: 148, с. 32]. Відтак музика у художньому фільмі, будучи компонентом синтетичного тексту, наділена специфічними особливостями – вторинністю, дискретністю, контекстністю, багатофункціональністю, компілятивністю, які визначають її прикладний характер» [Шак Т. Ф.: 149, с. 21]. Музичний матеріал як один із компонентів звукового пласту медіатексту, за Т. Шак, може бути репрезентативним (індивідуалізованим, тематичним) і фоновим (нетематичним).

Особливістю побутування індивідуалізованого музичного тематизму у структурі медіатексту є привнесення в нього властивостей лейттематизму. «Функціонуючи у закадровому і внутрішньокадровому звучанні, інколи поєднуючись із вербальною та візуальною формою вияву феномена лейтмотивності, його уведення у текст підпорядковано вербально-сюжетному ряду, монтажному ритму і баченню режисера. За інваріантності типових функцій лейттематизму в автономній і так званій прикладній музиці – маються на увазі функції репрезентативні (інформаційні, характеристичні), розвивальні і драматургічні – активізується й ускладнюється формотворча функція, яка інтегрує музичний матеріал в дискретній кіномузиці» [Шак Т. Ф.: 149, с. 15].

Музичний лейтмотив, переконана дослідниця, має поєднувати у собі крайній лаконізм із максимальною змістовністю, здатністю характеризувати одним штрихом, щоб музика при всій своїй стислості глибокою й цільною характеристикою сприяла виявленню певних моментів кінодії. Лейттематизм як одна із найтипівіших форм індивідуалізованого музичного матеріалу запозичений кінематографом із жанрів музично-драматичних, передусім з

опери, вважає Т. Шак. Як джерело індивідуалізованого музичного матеріалу в кіно вибирається авторська музика, цитата і синтез авторської музики і цитати. Часте звернення до цитат як основи тематизму в медійних композиціях авторка пояснює підвищеною асоціативною пам'яттю цитатного матеріалу, що дозволяє йому активізувати підтекстові функції музики у поліфонічній структурі медіатексту, привносити, додавати й розставляти смислові акценти у візуально-сюжетному ряді тексту, провокуючи контрапункт смислів.

Й у вирішенні драматургічного процесу музика діє в ансамблі компонентів медіатексту. Її драматургічні задачі визначаються якісними (взаємозв'язок характеру тематизму і засобів виразності, які створюють його, з образною системою фільму), кількісними (наявністю однієї теми, через яку відбувається вираження драматургічної ідеї фільму, або декількох тем, уведених в монтажну композицію) і процесуальними (розвиток музичного матеріалу, його характер та зміни) параметрами.

Важливо також, що дослідниця розрізняє національний стиль музики кіно й індивідуальний стиль музики кіно. Останній виявляється у співвіднесенні стилю музики із жанровою специфікою фільму, у принципах поєднання музики з відеорядом (картинна зображальність, емоційна виразність, внутрішній підтекст, синхронність, поліфонізм), в особливостях творчого почерку композитора (вибір музично-мовних засобів, тяжіння до певної техніки композиції, введення цитат або авторської музики як основи композиції кіномузики, використання оригінальних або електронних тембрів, творчому підході до застосування шумових ефектів, надання їм тематичної функції).

Теоретики музики кіно відзначають перехід кінематографа у XXI столітті на нову фазу розвитку, пов'язану із використанням інтерактивних технологій, що стало імпульсом для початку процесу радикальної зміни характеру і технологічних та художньо-смислових взаємовідносин зображення та звуку і, як наслідок, для модифікації деяких

стильовотворчих і семантичних параметрів музики кіно. Цим зумовлені, за Т. Єгоровою, переосмислення і переоцінка принципів побудови та структурних основ звукозорового синтезу й усвідомлення необхідної розробки нової естетичної концепції мистецтва, а також нової концепції музичної драматургії, спрямованої на моделювання єдиного звукообразного простору – «фоносфери» фільму (термін Михайла Тараканова) [Єгорова Т. К.: 46]. Дослідниця аргументує тим, що у середині ХХ століття виникла ідея зближення і смислової інтеграції мови, шумів, музики, їх взаємозамінності для створення цілісного звукозорового образу, що спричинилося до деякого нівелювання індивідуальних характеристик музики, до розчинення її в мовленнєвих і шумових фактурах. «І все ж, у режисерів поступово визріла думка про доцільність застосування музики в якості універсального засобу об'єднання різнохарактерних, тобто музичних, природних, механічних, штучних, звукових явищ. Звичайно, метою такий дій було досягнення просторової перспективи, моделювання специфічної або навмисно наближеної до реальної, чи підкреслено ірреальної, фантастичної, містичної звукової аури сюжетної оповіді» [Єгорова Т. К.: 44, с. 286]. Новітній звукозоровий кінематограф, на думку вченої, відзначається цілісною акустичною фоносферою, яка творить єдиний звукопростір фільму.

Сучасне кіно запропонувало принципово новий спосіб функціонального використання звуку, який орієнтований на створення (за аналогією з зображенням) віртуальної звукової реальності. В її основі лежить поліфонічна сферична форма-структура, кожен елемент якої персоніфікований, активний, екстравертний, варіативний, самостійний в розвитку і здатний до контрапунктного поєднання з іншими елементами як всередині звукового поля, так і візуального ряду кінотвору. Головною особливістю віртуальної звукової реальності є моделювання особливого типу фантомних образів, які відзначаються ілюзійністю й у той же час гіперреальністю.

Йдеться про спроби побудови «звукового симулякра», де музика виступає домінантним засобом художньої виразності, тісно поєднаної з мовленнєвим рядом і шумовими спецефектами. Саме музика покликана вселяти глядачеві відчуття справжності подій на екрані і водночас ставати інтонаційно-ритмічною з яскраво-тембровою основою поліфонічного звукового образу, рівнозначного візуальному образу кінотвору. Це приводить, стверджує Т. Єгорова, не лише до розмивання меж внутрішньокадрової і закадрової музики, але й до втягування в їхню орбіту функціональної й образно-сислової дії мови і шумових фактур, які утворюють з музикою єдине ціле, що принципово змінює методикку дослідження музики кіно.

Переосмислення рольових функцій музики у сучасному кінематографі приводить до того, що вона вже виявляється великою мірою спрямованою не на емоційно-сислову синхронізацію із фабульним розвитком дії, а на моделювання певних чуттєвих станів у проекції на жанр картини та режисерську тему-ідею. Останнім часом стало надзвичайно привабливим звернення до таких музичних напрямів, як неоромантизм і мінімалізм.

Проблеми, пов'язані з музикою кіно, різноманітні, і кінематограф у своєму розвитку постійно розширює можливості їх дослідження. Частина цих проблем ще не знайшла свого відображення у мистецтвознавстві: серед них проблема авторства, співвіднесення композиторської й режисерської інтерпретації, переломлення в музиці кіно індивідуальної манери композиторського письма.

У цьому зв'язку важливо звернути увагу на специфіку компонування для кіно. Як зауважує німецький дослідник Вольфганг Тіль, сучасний кіно-або медіакомпозитор має володіти якостями та вміннями, які виходять далеко за межі солідних знань традиційного мистецтва композиції і контрапункту. В епоху швидкого виробництва «live»-електронних «звукових шпалер» (В. Тіль) робочий день кінокомпозитора означає гостру конкуренцію, часто малий бюджет для музичної продукції і безперспективні

дискусії із продуцентами, які в основному переслідують комерційні інтереси. За таких умов кінокомпозитор потребує «невелику дегітальну студію з комп'ютером, синтезатором, клавішним інструментом, семплером, саундмодулем, пультом перезапису, відео- і цифровим магнітофоном, процесорним підсилювачем і динаміком в якості мінімального технічного забезпечення, а також фантазію і відчуття реальності, людське і драматично тонке чуття, сьоме відчуття щодо аудіовізуального впливу і корисні особисті зв'язки, сильні нерви, а також у деякому сенсі трохи везіння. Щоб тривалий час могли працювати у цій сфері, слід прагнути поєднувати у собі музиканта на всі руки, композитора і керівника виробництва» [Thiel, Wolfgang: 232, с. 174]. Як стверджують спеціалісти у галузі музики кіно, існують різні її творчо-естетичні передумови: наприклад, відомий німецький кінокомпозитор Вернер Айсбрєннер (Werner Eisbrenner, 1908–1981) розвинув звуковий образ своєї кінематографічної музики стосовно інших акустичних компонентів: «Шумовий і мовний матеріал уже перебуває у вусі й, орієнтуючись на нього, треба будувати всю свою інструментовку», – стверджував він [цит. за: Thiel, Wolfgang: 232, с. 177]. Справді, композиція для кіно впродовж тривалого періоду свого історичного розвитку виявляється похідною діяльністю, в якій в основному йдеться про пристосування і переформування вивченого і пізнаваного, орієнтуючись на поставлену мету. За Т. В. Адорно, жоден із композиторів не приступав до роботи над музикою для кіно з іншою метою, аніж матеріальна. Г. Айслер викреслив це речення з видання книги «Композиція для кіно» 1947 року. Для нього робота над фільмом була мотивована політично, а тим самим вона була дієвим засобом, щоб досягти єдності з народними масами. Ті композитори, які в естетичному плані мислили автономно, мріяли про «оперу без співу» (Е. В. Корнгольд) або, як в Англії, про об'єднання під владою музики всіх мистецтв з результатом кінематографічного сукупного твору мистецтва (R. V. Williams «Composing for the film», 1963).

Отже, «специфічна в кінематографічному плані музика» (В. Тіль) є наслідком композиторського мислення, яке зорієнтоване не музично-іманентно, а аудіовізуально й медіа-адекватно. Це мислення прагне до музики, яка за своєю суттю схильна до оптичного і сценічного, і стає співносієм кіносценічного смислу, тим самим суттєво сприяючи реалізації ідеї кінотвору. Будучи технічно фіксованою і в аспекті репродукування функціонально визначеною музикою, вона отримує свої суттєві духовні, формотворчі і структурно-визначальні імпульси не (як автономне звукове мистецтво) із самої себе, а «ззовні», тобто, виходячи із змістових і формальних вимог фільму, який (аналогічно до музики) як часове мистецтво поступово розгортається у своїх структурах. Таке мислення, зумовлене фільмом, відрізняється від комерційних очікувань щодо успішного саундтреку. Опираючись на практику, компромісом називають (наприклад, творчість Джеррі Голдсмита або Енніо Моріконе) розумну суміш із «гарних місць» (тобто таких, які сприймаються гармонійно й милозвучно) і домінуючих фрагментів *suspense & action music* з відповідним до жанру нагромадженням заплутаних звукових комбінацій, брутськи-ударних ефектів, шепітливих струнних містерій, хрустких дисонансів, контрастів стосовно структури і сили звуку. Композитор, який спеціалізується на музиці кіно, визнає підпорядкування своєї діяльності вимогам фільму не тільки як фахово необхідне, але й оцінює його як виклик для креативної і сповненої фантазії роботи. За аналогією до оперного композитора, у центрі композиторської роботи для кіно перебуває не komponування доступної мелодії, а komponування сценічної музики, яка поважає і використовує закони впливу та можливості свого медіума. Як наслідок, обов'язковою умовою кінематографічно-специфічної музики є те, що автентична кіномузична думка має бути аудіовізуальною. Тільки так композиція для кіно набуде своєї цінності. «Для всіх музикантів, які хочуть працювати з Антоніоні, діє передусім правило: забути, що вони музиканти», – сказав якимось Джованні Фуско (Giovanni Fusco, 1906–1968), який у 50-х і 60-х роках

написав партитури до низки фільмів М. Антоніоні («Хроніка кохання», «Діти нашого часу», «Подруги» т. ін.) [Цит. за: Thiel, Wolfgang: 232, с. 180]. Кінематографічна музика не є певним структурним типом, а музикою, яка виникає як частина ідеї кінотвору. Композитор має продуктивно втілити спеціальні запити кінофабули, драматургії, а також особливості кінематографічного медіума (ключове слово: рецептивна ситуація), щоб – виходячи з відповідної історії, способу оповіді, образного стилю і т. ін. – розвинути адекватні музичні теми, звучання, ритми, інструментальне забарвлення й інші організаційні стильові і жанрові компоненти. При цьому може йтися і про відносно автономний музичний твір як звукове утворення, спрямоване на те, щоб бути доповненим акустичними й оптичними додатковими значеннями замість відсутніх у ньому смислових компонентів. Таке доповнення відбувається за допомогою електроакустичних процесів запису й обробки часто у межових сферах звучання та шуму. Продуковані електронно музикалізовані шуми і шумові звуки, тобто премузичний матеріал (В. Тіль), який більшою мірою впливає фізіологічно, аніж естетично, у своїй інтенсивності може зростати до тілесно пережитого шоку, щоб досягти в цьому жанрі необхідного кондиціонування глядачів. Отже, розвиток кінематографічної музики можна розглядати як історичний процес, який від початкових пошуків спеціального стилю музики кіно привів до методу, який розглядає, а принагідно і переоформлює та застосовує під кутом зору фабульного, тематичного, сюжетного і пов'язаного з оптично-стилістичним способом виробництва, вибір будь-якої акустичної події як «сирого матеріалу», як можливої матеріальної основи кінематографічної музики. Кінематографічна музика такого типу з її оголенням звуку й з її точно розрахованою грою на клавіатурі асоціацій стає своєрідною прикладною музичною психологією.

Компонування для кіно означає також те, що необхідно надзвичайно точно брати до уваги певні деталі кіносцен, чим важливішими вони є для розуміння дії чи послання фільму. Це зовсім не означає пунктуального

компонування, обумовленого ізольованими ключовими словами, без урахування загального зв'язку. Закладений у кожному окремому епізоді зміст функціонує як загальна відправна точка. Поступове формування адекватної до медіуму композиторської техніки сприяє, з одного боку, кінематографічній емансипації театральних і концертних зразків, а з іншого, – креативному розпорядженню обраним матеріалом за допомогою «високого рівня сучасного композиторського досвіду» (Т. В. Адорно, Г. Айслер). Важливою є підкреслена простота, тобто стільки нот, скільки (з кінематографічного погляду) необхідно, а також можливість миттєвої присутності й раптового скасування кінокомпозиторських досягнень, які базуються майже на столітньому досвіді. Оскільки у кіномузиці важливим є саме вплив фактичного звучання, властивості її внутрішньої структури відіграють підпорядковану роль. Усе суттєве з погляду на сугестивну силу кінематографічних образів має відбуватися на поверхні.

За винятком дублів, в яких музична цінність легітимована драматургічно, вирішальною є не логіка музичної думки, мотивних зв'язків і гармонійних поєднань, а точність і асоціативна сила пунктуально використаних звукових елементів. Вони мають володіти структурними якостями, завдяки яким вони чітко забезпечують невід'ємний внесок у фабульну оповідь. Не йдеться про популярну шлягерну мелодію чи оригінальність і точність у чисто музичному аспекті, а про точний перехід до суті у сенсі семантичної однозначності, завдяки якій переданий структурно цілеспрямований смисл стає осяжним у зв'язку з оптичними деталями і загальним посланням. У кінематографічній музиці конкретний звуковий зв'язок є наслідком не завжди і не передусім внутрішньомузичних композиційних законів. Тому, коли йдеться про феномен кінематографічної музики, під ним розуміють аж ніяк не менше, аніж глибоку зміну самого поняття музики: не проста стильова зміна форм і технік, а фундаментальна докорінна зміна того, що взагалі означає музика.

Зважаючи на специфіку музики кіно, її дослідники часто замислюються над важливим питанням: наскільки традиційні методи дослідження і музикознавчого аналізу можна застосувати до кінематографічної музики. Аналіз музичного твору – одна з найважливіших проблем музичної науки. У зарубіжному і вітчизняному музикознавстві склалися принципи аналізу музичного твору відповідно до його окремих елементів, (форма-структура, складові музичної мови – звуковисотні, метроритмічні, фактурно-гармонічні тощо), і цілісний аналіз, який передбачає системну взаємодію змістових, структурних та мовних компонентів музичного цілого (форма у широкому тлумаченні). На цьому тлі однією із нагальних проблем сучасного музикознавства Т. Шак називає розробку методології аналізу музики кіно, яка, на її думку, має базуватися на трьох основних принципах: володіння технологією музикознавчого аналізу автономної музики й уміння адаптувати ці принципи до музики прикладної з урахуванням специфіки її функціонування в медійній формі тексту; наявність гнучкого музичного слуху дослідника, здатного аналізувати не лише нотний, але й аудіовізуальний текст; знання специфіки та глибинних основ кіномистецтва [Шак Т. Ф.: 146, с. 29]. Такий *метод дослідження* називають *комплексним* і в контексті цього дисертаційного дослідження він виявляється надзвичайно продуктивним.

Спеціалісти з музики кіно вказують на те, що розробка методології кінематографічної музики супроводжується двома тенденціями. З одного боку, необхідне розуміння специфіки функціонування музики кіно у синтетичному тексті, тобто врахування її особливостей як прикладної музики. За Т. Шак, мовиться про її вторинність у тексті, дискретний характер композиції, контекстну природу, наслідком якої є залежність інтерпретацій елементів музичної мови від візуального й вербального рядів тексту; різноманітність і швидку зміну функцій, стильову і жанрову неоднорідність, тяжіння до цитатності як інтонаційного джерела тематичного матеріалу, залежність у виборі тематичного матеріалу від вербально-сюжетного ряду.

Аналіз музики у структурі кінотексту вимагає врахування таких його особливостей, як аудіовізуальна форма відтворення, взаємодія елементів (без розподілу на звукові, вербальні і візуальні складові), визначна роль контексту, оскільки кожен з рівнів тексту, володіючи своєю мовою і семантикою, перетинаючись та взаємодіючи з іншими, може приводити до появи нових значень. Друга тенденція у вивченні музики кіно опирається на використання загальних принципів, розроблених у методології аналізу музично-сценічних жанрів, а передусім опери. Такі паралелі не випадкові, бо опера, як і твори медіамистецтв, належить не просто до синтетичних, а до видовищних жанрів. Традиційною є й загальна логіка роздумів – музичний тематизм (лейттематизм), прийоми його розвитку у взаємозв'язку із сюжетно-візуальними праобразами, тип драматургії, процеси формотворення.

Важливо комплексно розглядати музику в її синтезі з візуальним і сюжетно-вербальним рядом, в зв'язку із чим за основу аналізу беруть аудіовізуальний, а не нотний варіант тексту, тому у центрі часто опиняється слуховий аналіз музики. У своїй книзі «Музика у структурі медіатексту» Т. Шак виділяє три етапи аналізу музики у структурі художнього фільму: перший етап, допоміжний за своєю суттю, полягає у вибудовуванні вертикальної таблиці-партитури, яка показує співвідношення вербально-сюжетного, візуального і звукового рядів тексту. На цьому ж етапі авторка пропонує робити ескізні нотні записи основного музичного тематизму, складати горизонтальні таблиці-партитури всього музичного тематизму для виявлення принципів структурування музичної композиції й окремих музичних тем в їх композиції і трансформації, а також таблиці-партитури кульмінацій медіатексту. Цей важливий етап аналізу, якщо його співвіднести з музикознавчим, по суті, є детальним ознайомленням із текстом і вимагає неодноразового перегляду матеріалу для складання таблиць, виявлення закономірностей у викладі, розвитку й взаємодії одиниць музичного матеріалу, в їхньому взаємозв'язку з відеорядом, сюжетною ситуацією, з

видом драматургії, типом функціонування музики і т. ін. Перший етап стає визначальним у подальшому аналізі, оскільки концепція і висновки-узагальнення ґрунтуються саме на даних, отриманих у процесі цієї попередньої роботи. Другий етап, за Т. Шак, стосується вивчення літератури про медіатекст, збору й аналізу інформації про жанр фільму, його літературне першоджерело (якщо це екранізація) і творців фільму. Найважливішим і найскладнішим є третій етап, присвячений висновкам й узагальненням щодо низки важливих питань: типів функціонування музики, типів взаємодії музики із вербально-сюжетним і відеорядами, ролі звукових/шумових ефектів, жанрово-стильової характеристики, музично-виражальних засобів в їхньому зв'язку із позазвуковими праобразами, ролі музики в драматургії медіатексту, музичного ряду як організації смислового підтексту, використання лейтмотивної техніки і монотематизму, висновки щодо композиції і музичного формотворення на різних рівнях. Останній етап є центральним в аналізі. Тут обґрунтовується поняття музика в медіатексті на відміну від музики з медіатексту та музики для медіатексту. Методологічні міркування дослідниці є важливим підґрунтям для системного вивчення творчості кінокомпозитора та його індивідуального стилю.

Подібний методологічний досвід формулює також К. Буллер'ян, узагальнюючи основні положення аналізу кіномузики («Analyse von Filmmusik und Musikvideos», 2005). На думку дослідниці, аналізуючи музику в союзі з візуальними образами, важливо розрізнити поміж супроводжуючою образи музикою і музикою, супроводжуваною образами [Bullerjahn, Claudia: 166, с. 484]. Це основоположне розмежування обумовлене тим, що в обох випадках у фокусі уваги реципієнта перебувають різні речі: глядач ігрового фільму чи телевізійного серіалу зосереджується на нарації, споживач музичного відео натомість – на зонгові. Взаємодія акустичних і оптичних подій принципово можлива як аналогія трьох видів.

– *Структуральна*: наприклад, темп музики можна пристосувати до слідування епізодів у фільмі і навпаки. Звичайно, можлива і десинхронізація.

– *Виразжальна*: образ і музика щодо свого чуттєвого наповнення або збігаються, або суперечать одне одному.

– *Наративна або асоціативна*: дія кінофільму, яка відбувається у далеких історичних часах і екзотичних місцях, може ілюструватися або й взагалі організовуватися завдяки історичному або етнологічному музичному стилеві.

К. Буллер'ян пропонує для аналізу кіномузики такий порядок дій: принципову підготовчу роботу і безпосередній аналіз кіномузики за критеріями – роль музики всередині фільмової реальності, кінематографічно-музичні техніки і функції музики. Будь-якому науковому аналізу музики у фільмах, стверджує дослідниця, має передувати ще не цілеспрямований і, за можливості, неупереджений перегляд аудіовізуального продукту, хоч важливо пізніше бодай у ключових словах письмово зафіксувати цей перший досвід, ґрунтований на почуттях. На цьому етапі вже можна замислитися, в зв'язку з якими епізодами фільму музика залишилася у пам'яті, чи які структурні, наративні або виразжальні зв'язки візуального й акустичного рівнів запам'яталися. «Перші враження від аудіовізуального продукту, який буде піддано аналізу, мають для подальшого наукового аналізу пізнавально-спрямовуючу функцію, бо вони сприяють постановці відповідних питань» [Bullerjahn, Claudia: 166, с. 485]. Тільки після цього можна залучати інші звуконосії і, якщо можливо, партитури музики для кіно й інший нотний матеріал. У ролі основних інформаційних джерел мають слугувати книги, журнали, преса й інтернет, які надають матеріали про життя і творчість кінокомпозитора і, за необхідності, інтерпретатора музики. Так само інформативними є й інтерв'ю з митцями, а особливо їхні висловлювання щодо ролі музики у фільмі. Оскільки музика у фільмі є інтегральною складовою аудіовізуального синтетичного продукту, важливою передумовою її аналізу є тому виготовлення таблиці-протоколу окремих епізодів фільму. Музика для фільму може виявлятися по-різному, залежно від поставлених у

виробничому контексті завдань. К. Буллер'ян вказує на три, на її переконання, суттєвих естетичних орієнтування кіномузики.

– *Орієнтування на драматургію*: завдяки музиці інтенсифікується драматичність фільму. Не потрапляючи особливо у фокус уваги глядача, музика полегшує емоційне сприйняття фільму і слугує його наративізації.

– *Орієнтування на зони*: через вибір специфічних музичних ідіом намагаються влучити у смаки публіки і тим самим забезпечити комерційний успіх фільму. У такому випадку музика виявляється досить домінуючим коментатором почуттів протагоністів, викликає ностальгійні відчуття у глядачів, потрапляє у центр уваги публіки.

– *Орієнтування на успіх*: спостерігається спрямування на мистецьку і технічну інновацію заради неї самої. Музика стає автономною стосовно дії та образу.

Усі ці орієнтування потрібно враховувати, аналізуючи кіномузику. Додатково важливими є також жанр кінофільму і час його виробництва, бо вони визначають кінематографічно-музичні конвенції і стандарти. «Обов'язковими для аналізу є також характеристика найважливіших мотивів і їх варіантів стосовно розвитку мелодії, включаючи типові інтервали, орнаменти й амбітус, тональність, ритм, темп, інструментування» [Bullerjahn, Claudia: 166, с. 488]. І все ж, в аналізі кіномузики найважливішими залишаються її роль у художній реальності фільму, її функції та техніки.

У зв'язку із поставленою у дослідженні метою охарактеризувати творчість Володимира Гронського у контексті традицій української кіномузики видається доречним звернутися і до порівняльного методу в його поєднанні із структурно-функціональним аналізом, який Н. А. Агафонова у своїй книзі «Загальна теорія кіно й основи аналізу фільму» (2008 р.) виділяє як надзвичайно актуальний. Бо він дозволяє зрозуміти процеси трансформації різних художніх структур і систем – від конкретного твору до цілого «сімейства» мистецтв [Агафонова Н. А.: 1, с. 200]. У такий спосіб

можна представити творчість українського кінокомпозитора як продовжувача традиції й водночас її новатора.

У статті «П'ять тез щодо кіномузики» («Fünf Thesen zur Filmmusik», 1978) Г. де ля Мотте-Габер вказує на проблеми, пов'язані з аналізом кінематографічної музики: «Хто займається кіномузикою, той зіштовхується із труднощами, які виникають в зв'язку з інтерпретацією будь-якої функціональної музики. Щоб визначити те, як вона створена, необхідно звернутися до категорій, які виявилися придатними до зовсім іншої музики, а саме автономної. У такий спосіб легко виникає негативний опис жанру, про який кажуть, що не існує взаємозв'язку, не відбувається розвитку, немає форми і стилю, що не сприяє конкретизації особливостей жанру» [La Motte-Haber, Helga de: 198, с. 112]. Як наслідок, важливим підходом до з'ясування специфіки кінематографічної музики виявляється її визначення як функціональної музики.

1.2. Функції і техніки кіномузики

У «Лексиконі кіномузики» за редакцією Мануеля Гервінка і Матіаса Бюкле («Lexikon der Filmmusik», 2012) зазначено, що «будь-яка кіномузика компонувалася і компонується, продукується і піддається рецепції, щоб здійснити емоційний вплив на публіку під час перегляду фільму. Кіномузика є «функціональною музикою» у тому розумінні, що її прослуховують не заради неї самої; з її запровадженням переслідуються позамузичні цілі. Завданням кожної кіномузики є передача змісту фільму, полегшення його рецепції» [Gervink M., Bückle M.: 202, с. 179]. Визначення кіномузики як функціональної музики зовсім не означає її обмеження, бо тільки, якщо кіномузика функціонує, виконуючи свої завдання в загальній драматургії фільму, є сенс розмірковувати про естетичні якості цієї музики. Тому найважливішою формою існування кіномузики є функціонально застосована музика як носій дії всередині кіносюжету.

Кінематографічна музика має досягати глядача вже при першому її прослуховуванні: «Кіномузика – це мистецтво миттєвості. Її висловлювання має розкриватися вже при першому прослуховуванні. По-іншому, аніж, наприклад, у камерному музичному творі класичної музики, кіномузика може розраховувати тільки на одноразове прослуховування, бо вона є музикою життя», – стверджує Норберт Юрген Шнайдер [Schneider, Norbert Jürgen: 228, с. 21]. І тільки у контексті загальної оцінки драматургії фільму можна говорити про художню цінність кінематографічної музики: «Виходячи тільки із структури та звукового образу кіномузики, не можна судити про її відповідність, художню й естетичну вартість. Тільки у протиставленні чи в інтеграції в кіноепізод міститься найменший описовий блок» [Schneider, Norbert Jürgen: 228, с. 20].

Будь-яка музика, наголошує Клавдія Буллер'ян, має функції і виконує їх. Покликаючись на музикознавця Ганса Гайнріха Еггебрехта, вона розрізняє три рівні [Bullerjahn, Claudia: 168, с. 53]:

1) внутрішньо притаманна музиці функціональність її матеріальних й оперативних складових, тобто функціонування пов'язаних між собою музичних структур;

2) функціональність в залежності від цілеспрямованих дій, закладених у драматургічно-сюжетному ряді, тобто композитори у фільмі використовують музику з певною позамузичною метою і плекають щодо неї певні очікування;

3) суспільна або соціальна функціональність, тобто функціонування в різних рецептивних ситуаціях.

Тому «функціональна музика», за Г. Г. Еггебрехтом, вже згідно з цим поняттям, яке вказує на те, що музика пов'язана із певною функцією (завданням, послугою), «є музикою, продукування чи репродукування якої розуміють у цілеспрямованій залежності від конкретної мети, в її реалізації (лат. *Functio*). Музику тому слід називати функціональною тоді, коли ці властивості домінують, і без їхнього урахування її не можна зрозуміти. Її

перифункціоналізація в музичний твір шляхом репродукування або завдяки рецептивній ситуації неможлива, тоді як навпаки можлива контекстуальна і ситуативно-обумовлена функціоналізація музики як твору мистецтва, наприклад, як «Back-ground-Music» [Eggebrecht, Hans Heinrich: 177, с. 4]. І все ж, пізніше дослідник визнає, що функціональна музика таки може ставати самостійною. Функціональній музиці протиставляється музика, зрозуміла як «автономна».

Отже, кіномузику, згідно з міркуваннями, викладеними вище, потрібно вважати функціональною, тобто її смисл обумовлений не стільки музично-іманентними зв'язками, скільки функціями, визначеними законами кіномистецтва загалом і конкретного фільму як артефакту зокрема. К. Буллер'ян тлумачить функції як «цілеспрямоване функціонування» кіномузики. Як зауважує З. Лісса: «Кіномузика передбачає розуміння її функцій стосовно зорового образу й має вплив тільки за принципом цього «розуміння» в цілості. Без «суб'єктивного монтажу», тобто досягнення способу її підпорядкування і співпраці з іншими елементами цілості, використання музики у фільмі було б зовсім позбавлене смислу» [Lissa, Zofia: 69, с. 358].

Цікаво, що Н. Ю. Шнайдер наголосив ще на одному аспекті, пов'язаному з кіномузикою: дослідник розглядає її як «ситуативну музику». Це пояснюється тим, що кінематографічна музика завжди прив'язана до змодельованих у фільмі реальних життєвих ситуацій, настроїв, соціальних контекстів, тому вона «нагадує прадавні зв'язки, які стали чужими європейській музиці: музика супроводжувала народження, свята, працю, траур, смерть; музика не могла існувати, будучи відірваною від практичного життєвого процесу. Щось від цього архетипного характеру музики збереглося у кіномузиці. Тому кіномузика є свого роду прикладною музичною психологією і прикладною музичною соціологією. Вона може функціонувати тільки (у більшості випадків несвідомо) при збереженні знання про зв'язок слухачів як усупільнених істот і самої музики»

[Schneider, Norbert Jürgen: 228, с. 21]. Говорячи про функції музики, слід звертати увагу також на те, що мовиться про одну із багатьох можливих сфер компонування фільму. Тому доволі важко розробити універсальні функції кіномузики.

У цьому контексті вагомою і цікавою є книга «Композиція для кіно» («Composing for the Film», 1947), створена в результаті спільного досвіду в галузі музики кіно німецьких музикознавців Т. В. Адорно й Г. Айслера. Ганс Айслер був керівником проекту «Музика для кіно», фінансованого фондом Рокфеллера. Т. В. Адорно керував музичною частиною іншого дослідження, яке проводилося фондом, – Принстонським проектом вивчення радіо. Питання, які вони досліджували, були соціальні, музичні й технологічні.

Т. В. Адорно й Г. Айслер досліджують зв'язок музики і кіно, вивчаючи їхні технічні та суспільні можливості і невідповідності. Як вказує назва праці, в книзі йдеться про композиції, спеціально створені для кіно. Автори критикують поширений на той час голлівудський стиль у сфері кіновиробництва, відхиляють пізньоромантичну композиторську техніку (наприклад, Вагнерівські лейтмотиви), яка полягає, на їхню думку, у чистому подвоєнні почуттів на драматичному рівні засобами музичних кліше, а також в їхньому впливі, спрямованому на «настроєве захоплення». Спосіб компонування голлівудської музики, організованої за критеріями гармонійної і ритмічної симетрії, мислителі вважали застарілим.

Обидва критикували виробництво так званих «нормованих фільмів», бо ті провокували відповідну «нормовану музику», тим самим стримуючи розвиток кіномузики. На думку авторів, «досвідні правила», які музика до кіно розробила впродовж своєї історії, слід переосмислити. До хибного досвіду належать «фальшиве перенесення на фільм лейтмотивної думки», заклик до мелодійності та благозвуччя, спрямування музики на «ілюстрацію», упередження, що музика до фільму має бути нечутною. Та самі вимоги Т. В. Адорно й Г. Айслера можна було застосувати лише до фільмів експериментального характеру, які були побудовані не за правилами

ігрового кіно (оскільки автори їх відхиляли). Ці вимоги відповідають так званій «критичній теорії», чільним представником якої був Т. В. Адорно, й яка цілком заперечувала масову культуру як таку, що скерована на догоду смакам примітивного споживача.

У «Вступі» теоретики кіномузики обґрунтовують своє визначення фільму, який «не потрібно розуміти ізольовано» як мистецьку форму специфічного виду, а натомість як «найхарактерніший засіб комунікації сучасної масової культури» [Adorno, Theodor W., Eisler Hanns: 163, с. 11]. Виходячи із цього, вони розглядають взаємовідносини фільму і музики, їхні технічні й суспільні можливості та суперечності.

Автори вказують на те, що розвиток музики кіно був залежний від «грубої щоденної практики», яка частково залежала від безпосередніх потреб кіновиробництва, а частково від актуальної музики та музичних смаків. «У той час, як ці правила давно перегнав технічний розвиток і кіно, і музики поза ним» [Adorno, Theodor W., Eisler Hanns: 163, с. 14]. А вони все ще зберігалися, так ніби були «успадкованою мудрістю», а не «поганою звичкою». Тож Т. В. Адорно й Г. Айслер критикують такі «найхарактерніші звички». До них належать передусім лейтмотиви («Музика до кіно все ще склеюється до купи лейтмотивами. Тоді як їхня пригадувальна цінність дає глядачеві міцні директиви, вони полегшують композиторові поспішне виробництво: він може цитувати там, де в іншому випадку змушений був би komponувати сам» [Adorno, Theodor W., Eisler Hanns: 163, с. 15]). Досягнення лейтмотивів у фільмі скорочується, як правило, до «музичного камердинера», така техніка слугує лише повторенню, технічно вона непродуктивна і неекономічна.

Наступною «звичкою», яку критикують теоретики, є вимога до авторів кіномузики, творити легкі для запам'ятовування мелодії та милозвучні гармонії. «Конвенціональна вимога мелодії і милозвуччя постійно конфліктує із конструктивними вимогами фільму <...>. Уся музика у фільмі знаходиться під знаком застосування, а не душі, яка прагне виспівати себе

<...>. Оптична дія фільму має характер прози, нерегулярності й асиметрії» [Adorno, Theodor W., Eisler Hanns: 163, с.18]. Вимога мелодійності найбільше стримує розвиток музики кіно. «Протилежною вимогою, звичайно, була б не відсутність мелодійності, а звільнення мелодії від загальноприйнятих кайданів» [Adorno, Theodor W., Eisler Hanns: 163, с. 18].

Найпоширенішим упередженням, переконують мислителі, є те, що музика кіно має бути фоновою, лише супроводжувати, а не концентрувати увагу. Ідеологією цього упередження є переконання, що кіномузиці відведено службову роль і лише завдяки розвиткові технічних засобів звукового кіно вона проникла у кінематографічний процес. Т. В. Адорно й Г. Айслер натомість вважають, що використання музики має бути продуманим уже у сценарії, і те, чи музика у фільмі має усвідомлюватися, чи ні, має бути обумовлено вже в ньому. Переривання дії й можливість розгортання музичного твору може стати важливим художнім засобом. До того ж вимога: «використання музики має бути виправдано оптично» нівелює музику стосовно сюжету фільму і перетворює її на реквізит, своєрідний «предмет меблів» [Adorno, Theodor W., Eisler Hanns: 163, с. 22].

Автори критикують також зведення кіномузики до ілюстративної функції, наголошуючи на тому, що вона цілком здатна роз'яснювати. Спрощеною вони вважають також функцію географічного чи історичного костюму, а також використання певних музичних п'єс із відповідних приводів (наприклад, вальсу Мендельсона у весільних сценах). Усе це дозволяє дослідникам підсумувати, що масове виробництво кінофільмів спричинилося до появи типових ситуацій, постійно повторювальних емоційних моментів, стандартизованих збудників напруги. Цьому, на жаль, відповідають певні кліше в музиці.

У розділі «Функції і драматургія» Т. В. Адорно й Г. Айслер пов'язують функції музики у фільмі з функціями музики в загальному сучасному медіапросторі в цілому. «Стосунок музики до фільму є яскравим свідченням того, на що її вважають здатною у високоіндустріальній культурі» [Adorno,

Theodor W., Eisler Hanns: 163, с. 29]. Музика кіно мала б в ідеалі сприяти тому, щоб емоційний стан слухачів і, відповідно, їхнє сприйняття сюжету фільму відзначалося тією гуманістичною спрямованістю, яка ще в Давній Греції отримала визначення катарсису.

Музика як непередметне мистецтво призначена для цього *par excellence*, будучи найбільш віддаленою від однозначності прагматичного світу. Акустичному сприйняттю притаманний момент колективізму, вказують автори. Часто говориться і про те, наголошують Т. В. Адорно й Г. Айлер, що музика вивільняє емоції й задовольняє їх. Однак доволі важко визначити ці емоції. Їхній справжній смисл полягає в абстрактному протиставленні до заціпенілої буденності. Це є наслідком неспроможності суспільства, скерованого на прибуток, по відношенню до мас. «Саме раціональність і технічне оволодіння музикою дозволяє поставити її на службу регресу, який тим більше вітають, чим більше він уводить в оману щодо реальної буденності» [Adorno, Theodor W., Eisler Hanns: 163, с. 31].

Т. В. Адорно й Г. Айслер вказують на розбіжності поміж сучасними фільмами і тією музикою, яка найчастіше їх супроводжує. Тимчасом як з розвитком «автономної музики» з'явилося багато елементів та засобів, які відповідають справжній техніці фільму. «Необхідність використання нових музичних засобів впливає із того, що вони виконують свої функції предметніше і краще, ніж випадкова музична начинка, якою сьогодні задовольняються» [Adorno, Theodor W., Eisler Hanns: 163, с. 39]. Під «елементами та засобами» нової музики дослідники розуміють те, що з'явилося в музиці Шенберга, Стравінського та Бартока. Вирішальною при цьому є не велика кількість дисонансів, а усунення традиційної музичної мови. Усе тут зумовлено конкретними вимогами твору, а не певною схемою. Музичний матеріал має відповідати драматичним завданням, і саме у цьому напрямку розвивається сучасна музика.

«Необ'єктивність» епігонської музики невіддільна від її позірної протилежності, утворення кліше. Лише тому, що певні конфігурації та

музичні образи стають моделями, які постійно використовуються, уможлиблюється те, що ці образи автоматично асоціюються із певним виражальним смислом, і в кінцевому результаті здаються «виразними». Нова музика уникає таких моделей. Згідно з новими вимогами, вона постійно пропонує все нові конфігурації. Відтак те погане усамостійнення вираження перестає бути можливим стосовно чисто музичної події» [Adorno, Theodor W., Eisler Hanns: 163, с. 41–42]. Неметафоричне відображення дійсності, тобто таке, що позбавлене мистецької багатозначності, що уникає естетичного узагальнення взагалі (до чого, на жаль, часто скерований сучасний фільм), вимагає саме таких музичних засобів, які не є стилізованим образом болю, а більшою мірою його звуковим протоколом.

Емансипація окремих кінотем, тобто їх вивільнення від симетрії і повторювальності, дозволяє проникливіше і влучніше формулювати окремі музичні думки і надавати їм самодостатньої художньої виразності, перетворювати їх на рівноцінний компонент синтетичної художньої цілості. «Це та здатність до вільної характеристики, за допомогою якої нова музика протистоїть прозовому характерові фільму. Водночас така чіткість музичної характеристики уможлиблює також і чіткість виражальності, яка була закрита внаслідок стилізації традиційних музичних характерів» [Adorno, Theodor W., Eisler Hanns: 163, с. 45].

Якщо класична музика здатна передати різні відтінки суму, болю, страху, то новий стиль спрямований до більшої емоційної узагальненості, характерної для модерністської естетики сучасного інтелектуального кіно. Вивільнення з-під диктату традиційних гармонічних канонів, а також досягнення багатовимірного поліфонічного звукового простору, який не стільки пов'язаний із традиційною технікою імітації, скільки показує мінливу ігрову сутність багатозначних кадрів, дозволяє музиці значно глибше розкрити свої невичерпні можливості у синтезі з новою кіноестетикою, аніж це робили банальні «звукові куліси», прийняті в комерційному кіно. Проте Т. В. Адорно й Г. Айслер застерігають також і від небезпек, пов'язаних із

новою музикою: переобтяженість деталями, прагнення зробити якомога цікавішим кожен момент музичного супроводу.

У «Соціологічних примітках» мислителі вказують на те, що музика кіно не зазнала суттєвого розвитку в зв'язку із комерційно-технічним розвитком кіноіндустрії. Водночас вони наголошують на поступовій зміні соціального змісту кіномузики, яку презентують як ще один спосіб приваблення слухачів і забезпечення комерційного успіху фільму. «Її роздутий вплив і велич безпосередньо демонструють її економічну владу. Багатство її барв вводить в оману щодо монотонності серійного виробництва. Її ретельно-позитивний характер посилює загальну рекламу світу. Вона стає одним із позірних культурних ресурсів серед інших» [Adorno, Theodor W., Eisler Hanns: 163, с. 56–57]. Колективна функція музики кіно раціоналізувалася до заманювання покупців. Однак панування рекламної функції спричиняється й до того, що музика втрачає свою дієвість. Кіношлягери стають банальними, так що їхнє художнє наповнення зводиться до нуля.

У розділі «Ідеї щодо естетики» Т. В. Адорно й Г. Айслер звертають особливу увагу на те, що поміж кінообразом і музикою має існувати зв'язок. Якщо мовчання, «мертві моменти», моменти напруги заповнені байдужою музикою, то виходить лише нісенітниця. «Головною концепцією музики у фільмі є те, що специфічна властивість епізоду фільму визначає специфічну властивість музики – або ж і у протилежному, сьогодні більшою мірою гіпотетичному випадку – специфічна музика визначає специфічний образ» [Adorno, Theodor W., Eisler Hanns: 163, с. 70]. Навіть там, де музика контрастна щодо дії фільму, має зберігатися певна єдність: навіть при зовнішньому контрасті музичного характеру й образу поділу фрагменту на епізоди, як правило, відповідає поділ музики. «Однак єдність обох медіа є посередницькою, а не безпосередньою ідентичністю певних моментів, від ідентичності тону й забарвлення до “руху” в цілому» [Adorno, Theodor W., Eisler Hanns: 163, с. 71]. Автори виділяють також «магічну» функцію музики

кіно, покликану «вгамувати злих духів у несвідомому сприйнятті» [Adorno, Theodor W., Eisler Hanns: 163, с. 74]. Отже, музика стосовно кінообразу слугує також своєрідною «протиотрутою».

Конкретним моментом єдності музики і фільму Т. В. Адорно й Г. Айслер вважають жест. Він стосується не руху чи ритму фільму як такого, а фотографічно зафіксованих рухів і закладеної в них рефлексії. Тому їх завданням є стимулювання такого руху, тобто його виправдання. «Фізичному образу як феномену не вистачає мотивації руху; лише через посередництво можна зрозуміти, що образи рухаються, що речове вираження реальності, здається, зберігає в одному моменті ту спонтанність, якої її позбавила фіксація: що із заляклого моменту проглядає життя. Саме у цьому місці виступає музика, яка до певної міри замінює силу тяжіння, енергію м'язів і тілесне відчуття. Тобто, в естетичній дії вона є стимуляцією руху, а не його подвоєнням» [Adorno, Theodor W., Eisler Hanns: 163, с. 77].

Розвиток музики кіно буде залежати від того, вважають дослідники, наскільки їй вдасться повернутись до своєї початкової художньої сутності і звільнитися від повної залежності від комерційності масової продукції і вторинності в цілісному художньому задумові фільму. Необхідно таким чином підходити до композиторської роботи в кіно, щоб, виходячи із вільного і свідомого розпорядження всіма музичними можливостями, на основі усвідомлення драматичних функцій музики досягати бажаного результату у кожному конкретному випадку. Підсумовуючи, автори стверджують, що покращити музику кіно можна, покращивши саме кіно: «У принципі, ніяка музика для кіно не може бути кращою за те, що вона супроводжує» [Adorno, Theodor W., Eisler Hanns: 163, с. 128].

Тому варто значну увагу звернути і на інтереси публіки, а не маніпулювати нею. Саме із запитами глядацької аудиторії пов'язана спрямованість талановитих кінематографістів на те, щоб ідеологічну функцію кіномузики витіснила естетична. Тому музика у кінофільмі має прагнути до такого ж художнього рівня, що й будь-який інший жанр,

передусім синтетичний, як, наприклад, ораторія чи опера. Осмислене використання музики в кіно передбачає справжню співпрацю із композитором. Музику у фільмі потрібно довести до технічного рівня не лише репродукції, але й виробництва.

Книга Т. В. Адорно й Г. Айслера залишається актуальною й досі, сучасна практика кіновиробництва, на жаль, часто стимулює саме ті аспекти, які свого часу критикували німецькі мислителі. Те, що кінематографічна музика не повинна перебувати поза матеріалом фільму, залишається і сьогодні важливою вимогою. Не виправдовує себе і постійне просте коментування музикою дії фільму. Музика кіно, переконують автори, з драматургічного погляду має мати місце лише там, де спадає подієва напруга і дія переходить у сферу наративу. Музика кіно має функціонувати як самостійний художній елемент, який кореспондує з візуальним рівнем, не збігаючись із ним в усьому, а виявляючи свою самостійність. Вона не завжди створює – і не має цього робити – ілюзію цілісності із зоровим рядом, натомість вона покликана конструювати з ним такого роду антитетичний зв'язок, який би поглиблював смисл сцени чи кадру, виходячи за межі побаченого.

Отже, музика значно менше має віддзеркалювати рух у зображеному образі чи його настрій, а бути стимулом до руху. Композитор має послуговуватися всіма наявними музичними можливостями, щоб досягти бажаного впливу, якщо тільки вони не стали кліше. Необхідно розвивати техніки, які б дозволили музиці пристосуватися до монтажу, основного принципу фільму. Як наслідок, музика може функціонувати як тло, що посилює емоційне враження кадру, або ж як головний виражальний засіб, і навіть використовуватися без зорового образу і позначати зміну сцен. Музика завжди потрібна у фільмі для вирішення драматургічного задуму режисера. Вона має зважати на те, що трапилося у певний момент, має бути здатною завершити сцену, навіть якщо з погляду суто музичної форми перед цим завершенням не було вступу й основної частини. На відміну від суто

музичного опусу вона має інтегрувати драматичні події певної сцени у загальну композицію.

Однією із перших, хто порушив питання функцій кіномузики, була Зоф'я Лісса. У книзі «Естетика кіномузики» вона систематизує функції музики кіно на противагу до автономної музики. Критикуючи Т. В. Адорно й Г. Айслера, авторка наполягала на тому, що не музику потрібно аналізувати, а спеціально драматургічні функції кінематографічної музики. К. Буллер'ян відзначає, що прагнення З. Лісси розглядати суто драматургічні функції, дозволяє включити її у традицію Вагнерівського сукупного твору мистецтва (Gesamtkunstwerk) [Bullerjahn, Claudia: 168, с. 61].

Тож фактичним змістом книги «Естетика кіномузики» є аналіз драматургічних функцій музики у кінофільмі, взаємодія двох його чинників – візуального ряду й фонограми. З метою висвітлити естетику кіномузики авторка прагне систематизувати взаємовідносини цих двох рівнів. На матеріалі польських і зарубіжних фільмів дослідниця глибоко вивчає різноманітні зв'язки зорового і звукового рядів у сучасному фільмі, проблему діалектики поєднання перервного і неперервного, конкретного й узагальненого, конструктивних та виражальних функцій кіномузики. З. Лісса відчуває жанрову природу фільму й особливості використання музики залежно від жанрової специфіки, приділяє увагу введенню музики в експериментальне кіно. Точні спостереження у книзі стосуються використання звукового ряду для створення психологічних ефектів у драматургії, розкриття змістовного підтексту, активізації авторського коментаря у фільмі.

Фільм, за З. Ліссою, – це сукупний твір мистецтва. Проте сама авторка дистанціюється від Вагнерової теорії музичної драми. Вона переконана, що ця теорія була необ'єктивною, бо слугувала німецькому композитору для захисту його естетики. Поділяючи позицію Сергія Ейзенштейна, З. Лісса вважає, що фільм здійснює свій вплив як синтетичне мистецтво, в якому окремі елементи мають слугувати закритості фільму. «У синтетичному

мистецтві засоби кожного із мистецтв, що взаємодіють, підтримують і взаємодоповнюють одні одних. Це стосується і кіно, де об'єднуються засоби виразності різних видів мистецтва: зорові – живопис і графіка, театр і фотографія (також архітектура) – і звукові – передусім музика, а також деякі жанри літератури, у першу чергу драматичні форми» [Lissa, Zofia: 69, с. 40].

Тому, робить висновок З. Лісса, теорія кіно, зокрема кіномузики, має стати теорією взаємодії між різними чинниками синтетичного цілого, яке називають «кінофільмом». Окремі елементи фільму (зображення, звук, мовлення, музика і т. ін.) мають послуговуватися однаковими правами. Той факт, що у більшості випадків це не так, і що музика часто підпорядковується зоровим образам, дослідниця пояснює як спадок німого кіно. Історія звукового кіно тим самим виявляється історією емансипації аудітивного рівня від зорового рівня. Тоді, як у перші роки звукового кіно ще домінувала синхронність поміж образом та звуком, поступово музика (як і інші звукові ефекти) звільнялася від диктату зорового образу. Тому на питання щодо методів драматургічного функціонування музики у фільмі можна відповісти не шляхом музикознавчого аналізу кіномузики, а за допомогою аналізу підпорядкування аудітивного рівня візуальному.

Порівнюючи автономну музику й кіномузику, авторка зауважує, що звукова тканина кіномузики значно більше негомогенна. Реалізм кінематографічних умовностей спричиняється до того, що музика часто змушена відступати перед мовою, звуковими ефектами чи просто необхідністю тривалої паузи. Відтак кіномузика перервна, і в цьому полягає її суттєва відмінність від автономної музики. Однак, пояснює З. Лісса, «повної неперервності в кіномузиці <...> не існує. Є лише свого роду внутрішня неперервність, яка виражається у тому, що музика, коли вона знову вступає, не коробить слух глядача, або він вірно сприймає її функції як приналежні до єдиного цілого, як – нехай і інше – “продовження” тієї музики, що була і відзвучала. Вона справляє враження неперервної і тим самим, хоч і в іншому сенсі, нагадує повторну появу окремих персонажів

фільму» [Lissa, Zofia: 69, с. 54]. До того ж, перервність музики у фільмі обумовлена швидкою зміною її функцій, бо вона почергово може бути ілюстративною, носити виражальний характер, стилізувати шумові явища, може стати символом чогось непоказаного, бути суб'єктивним коментарем автора і при цьому виступати у своїй природній ролі.

Музика, «яка стосується певного кінокадру, може звучати в ньому і тоді, коли герой фільму сам грає чи співає в зображувальному світі; але вона може звучати і лише для глядачів як така, що коментує певний кінокадр ззовні. Зміна цих двох форм існування музики у фільмі знову ж таки спричиняється до перервності. Все це створює перервний характер, стилістичний різнобій, змінність її виконавчих засобів» [Lissa, Zofia: 69, с. 54]. Незважаючи на перервність кіномузики, її повне підпорядкування безперервному зорово-драматичному розвитку фільму, її точна відповідність цьому розвитку змушує нас сприймати її як дещо цілісне. Цікавими є також спостереження З. Лісси за діалектикою візуального та музичного образів у фільмі.

На кожен кадр фільму, зауважує дослідниця, накладаються музичні образи, тобто «музична характеристика персонажа або ситуації, музичні коментарі і т. ін.» [Lissa, Zofia: 69, с. 55]. Це залишає відбиток у свідомості глядача навіть тоді, коли музика, яка спочатку супроводжувала персонажа, повертається вже за межами кадру. У такий спосіб музична характеристика персонажа залишається у пам'яті глядача і «грає» впродовж усього фільму: «повторювальна музика асоціюється із пов'язаним з нею попереднім кадром, що визначає зміст нового кадру. Ця комплексна взаємодія зберігається впродовж усього фільму і впливає на переживання глядачем цілісності навіть тоді, коли він цього не усвідомлює» [Lissa, Zofia: 69, с. 55]. Вагомість драматургічних функцій кіномузики доводить той факт, що навіть стилістично і художньо слабка музика може виконувати свою драматургічну функцію і здаватися доречною.

Усе це дозволяє дослідниці узагальнити, що критерії якості кіномузики вміщені не лише в ній самій, в її виражальній ролі і засобах, але й суттєво визначаються її багатьма іншими властивостями, яких вона набула завдяки своїм функціям як інтегрувальний фактор цілісності фільму. Це переконує З. Ліссу в тому, що кіномузика – це новий, перетворений фільмом вид музики і тому її потрібно досліджувати по-іншому, аніж автономну музику, бо її закони суттєво відрізняються від законів автономної музики.

Вагомо й те, що дослідниця наголошує на взаємовпливі музики й фільму. З. Лісса вважає, що і кінофільм запозичує в музики її композиційно-технічні закони. Як аргумент авторка наводить кінематографічну лексику С. Ейзенштейна, насичену музичною термінологією. Оскільки і фільм, і музичний твір розвиваються у часі, це теж створює онтологічні передумови для зв'язку між ними і як наслідок – для перенесення деяких принципів музичної архітекtonіки на розвиток фільму. Уже те, що музика у фільмі використовується в різних формах, що її застосовують для виконання різних драматургічних задач всередині цілого, показує, що і фільм використовує надбання музичного мистецтва.

У розділі «Структура звукової сфери в кіно» З. Лісса розглядає властивості різних акустичних елементів та їхнє функціонування у фільмі. «Центральний елемент нашого дослідження, музика, яку використовують у кіно, суттєво змінює свій онтологічний характер. Якщо ми вказували на те, що деякі види автономної музики, зокрема програмна музика, складаються із двох прошарків, інші ж – з одного, то кіномузика у принципі завжди дворівнева. Вона містить передусім власне звукові структури, але, крім того, вказує також на дещо відмінне від них, а саме на те, що у фільмі набуває конкретності завдяки зображенню. У зв'язку із зоровим елементом музика робить свій внесок у згаданий вже “залишок”, який не може міститися на жодному із зорових рівнів, але необхідний для цілісного сприйняття кінотвору» [Lissa, Zofia: 69, с. 71].

Авторка зауважує, що німе кіно за час свого розвитку якнайбільше прагнуло показати своїми власними засобами, подолати чистий емпіризм матеріалу і надати йому за допомогою монтажу, ритму, ракурсу, освітлення, композиції епізодів тощо більшої значущості, проте від часу появи звукового кіно більшість цих завдань поклали на музичний елемент. Тож, оскільки музика в багатьох випадках здатна замінити зоровий елемент, стала іншою й її роль.

Функція музики у фільмі, вважає З. Лісса, змінила її власну онтологічну структуру у порівнянні із формами існування автономної музики. Бо навіть, якщо у функції кіномузики не входить ілюстрація певних процесів у кадрі або за його межами, й у неї немає визначеного виражального призначення, то той факт, що вона діє разом із певними кадрами, що вона нашаровує на демонстрований глядачеві зміст, надає їй нової ємкості, яка звичайно їй не притаманна. Вже сама її взаємодія із кадром фільму надає їй дворівневого характеру. Тим більше, якщо вона бере участь в цілому як фактор, на який свідомо покладені певні задачі. «Музика має залишатися музикою, але в той же час вона має брати участь у фільмі таким чином, щоб переступити свої межі, – вона має підкреслювати зовсім певний, конкретний, реальний зміст», – пише З. Лісса [Lissa, Zofia: 69, с. 72].

Дослідниця розрізняє музику в кадрі і музику поза кадром. У першому випадку, коли глядач її сприймає, він передбачає, що її чують і герої, у другому – вона спрямована виключно на глядача. «Внутрішньокадрова музика» має «подвійну» форму існування: вона звучить реально, але водночас і «зображає», вона лунає в кінозалі, як будь-яка інша музика, але також представляє музику, яка звучить в іншому світі, зображуваному світі фабули, іншому, ніж світ кінозалу і кіноглядачів. Це надає музиці деяких онтологічних властивостей, якими вона поза фільмом володіти не може. Тож музика набуває певних часових ознак: вона належить і часові глядачів, але і часові зображуваного світу, тобто, вона набуває здатності зображати час, який не збігається із часом сприйняття глядачів.

Завдяки зв'язку із зоровим рівнем зміст музики може ставати однозначним: вона стосується тоді чогось зовсім певного, конкретного, наочно показаного. Найбільш незвичайним у зв'язку музики із зображенням З. Лісса називає те, що музика, яка сама не може ані визначати, ані зображати простору, будучи пов'язаною із кінокадрами, допомагає підкреслювати просторові елементи. Звукові явища підкреслюють також і рух. Коли музика і зоровий кадр співпрацюють, то зоровий кадр конкретизує музичні структури, а музика, навпаки, узагальнює зміст зображення. За такого зв'язку змінюється характер їх функціонування: музика сприймає дещо конкретне, що їй не притаманне, а зображення переступає межі конкретності в напрямку деякого узагальнення. На цьому будуються кінематографічні прийоми, коли музика виступає як резюме, як висновок із попередніх епізодів, узагальнюючи їх вираження. Саме тому музика інколи продовжує звучати, коли фільм уже закінчився.

Детально аналізуючи існуючі систематизації функцій кіномузики радянського естетика Ієремії Йоффе (И. Иоффе «Музыка советского кино, 1938), французького композитора і теоретика кіномузики П'єра Шеффера (P. Schaeffer «The Non-Visual Element of Film», 1946), німецького теоретика кіно і кінокритика Зігфріда Кракауера (S. Krakauer «Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit», 1963 та інших), польська дослідниця доходить висновку про необхідність подальших пошуків і пропонує власну систематизацію. Виділивши у візуальній сфері чотири рівні (зовнішній вигляд предметів, зображення предметів в русі, розвиток фабули кінофільму, психологічні переживання героїв), авторка вказує на те, що окремі елементи звукової сфери (музика, шуми, мова, тиша) можуть бути функціонально пов'язаними із кожним із вказаних рівнів. Окреслена схема охоплює всі можливі функції, які пов'язують звукову і зорову сфери.

З. Лісса розмірковує передусім про *ілюстративність у кіномузиці*. У кіно ілюстративні музичні структури пояснюються зображенням. Зв'язок кадру з ілюстративною музикою носить діалектичний характер: з одного

боку, кадр дає конкретний десигнат музики, з іншого, – музика вносить у кадр узагальнюючий характер. Цей зв'язок демонструє неавтономний характер кіномузики в її ілюстративній функції. *Музика підкреслює рух.* Найбільш раннім методом поєднання музики і зображення було підкреслення характерних зорових властивостей руху через музичні структури. Той факт, що обидві структури розвиваються у часі, слугує основою здатності звукової структури завдяки своїм динамічним, ритмічним, мелодійним властивостям і звуковим фарбам наслідувати зоровий рух.

Керівним принципом слугує тут синхронність обох рівнів. *Щодо музичної обробки реальних шумів*, то З. Лісса вважає, що музична стилізація звукових явищ має свої власні задачі: шум, який виникає реально, є чимось одноразовим, а музична обробка змінює характер його функціонування. Вона робить його повторювальним і перетворює на основу тривалого епізоду, надає йому нового смислу завдяки тому, що музично узагальнює, бо музика, яка за принципом ілюстрації опрацьовує реальне шумове явище, не перестає бути музикою, й як така сильніше впливає на глядача, ніж простий шумовий ефект. Транспозиція часових явищ шуму на музичні структури дозволяє їхньому внутрішньому розвитку протікати відповідно до музичних принципів, що облагороджує шумовий процес. Однак ця функція музики стала тепер доволі умовною.

Музика представляє зображувальний простір. Асинхронність музики і зображення слугує основою набування музикою самотійної ролі в кіно, за якої вона бере на себе нові задачі – задачі доповнення зображення. Використання музики і взагалі звукових явищ як засобу асоціації із простором, фактично не показані в кадрі, було першим симптомом переходу до самотійного існування звукового ряду стосовно зорового. Це зумовлено специфічною умовністю, згідно з якою на показаний простір потрібно дивитися як на відтинок ширшого простору.

Музика представляє зображуваний час. Кіномузика, яка бере участь у синтетичній цілості твору, інколи може представляти свій власний зображуваний час, тобто не той час, який передає кінокадр.

Музика може використовуватися як коментар у фільмі. За допомогою музики в кіно можна створити емоційний коментар. Часто за таким коментарем приховується моральна оцінка, філософське узагальнення, критичний погляд, іронічний підтекст, суб'єктивне ставлення автора до явища.

Музика може виступати у фільмі у своїй природній ролі. Така музика завжди внутрішньокадрова, тобто вона належить до зображуваного світу фільму. У цій функції вона також представляє певне виконання. Якщо музика не виконує другорядної, епізодичної, випадкової ролі (солдатський марш, ресторанна музика, радіомузика), а відтак не слугує звуковим тлом сцени, то увага глядача зосереджується на її виконанні.

Музика є засобом вираження переживань. Кіномузика може слугувати вираженням розвитку психологічних явищ. Музика поглиблює емоційну виразність образу: вона викликає в глядача реальні почуття, впливає на нього емоційно. Музика здатна коментувати кадр у сенсі його виразності у тих випадках, коли його виразність не визначена зображенням. Але кіномузика (і це її особливість) може також виступати як «сигнал» психологічних актів, який характеризує їх своєю звуковою структурою у загальних рисах.

Музика інформує про сприйняття героя, відображає його фантазію, виражає його почуття. Вона слугує засобом відображення спогадів, розкриває зміст снів, галюцинацій. Вона інформує про вольові акти, пропонує основу для чуттєвого проникнення у світ. Важливою функцією, на яку вказує З. Лісса, є *функція символу*. Кіномузика може послуговуватися власними музичними символами і при цьому символізувати або тільки певні властивості зображуваних предметів, або цілі комплекси предметів, або зв'язки між ними. Часто символічну роль виконують музичні ефекти. *Музика має здатність передбачати події.* Вона є засобом підготовки глядача до

подальшого розгортання сюжету. Своїм вираженням вона може передбачити вирішення драматичного конфлікту. Вона може повідомляти про якогось персонажа, перш ніж глядач побачить його на екрані. *Музика – це композиційно об'єднувальний чинник*. Вона пов'язує між собою окремі зорові епізоди фільму. І досягає вона цього завдяки своїй виражальності, своєму стилю, лейтмотивам.

Отже, за З. Ліссою, кіномузика – це мистецтво, яке функціонально підпорядковується цілому [Lissa, Zofia: 69, с. 432]. Незважаючи на це, виконуючи всі свої функції, кіномузика анітрохи не втрачає своєї художньої цінності й завжди є чимсь іншим, аніж прикладна музика типу танців, маршів тощо. Кіномузика – це нова форма синтетичного мистецтва, й її різноманітні зв'язки із фільмом у цілому переконливо доводять, що вона є галуззю таких методів синтезу, яких не знали і не могли здійснити попередні синтетичні жанри. Відтак дослідниця не погоджується із твердженням І. Стравінського, що кіномузика – це ніщо інше, як розмальована рамка, яка облямовує картину.

Музика у фільмі завжди дворівнева; вона складається із свого звукового пласту, в якому вона послуговується досягненнями автономної музики, щоб досягти відповідного впливу. Водночас вона вказує на щось відмінне від себе, що конкретизується в образі. Вже накладання музики з образами надає їй характеру, який виходить за її межі. Композитори створюють умовності, за допомогою яких музика кіно може діяти у взаємозв'язку із конкретними змістами, не справляючи на глядачів неприродного враження.

Книга З. Лісси мала великий вплив на подальші спроби систематизації музики кіно. Вона вважається основоположною теоретичною працею щодо розуміння зв'язку поміж музикою й зоровим образом у кіно.

Н. Ю. Шнайдер у своїх працях запропонував нову функціональну модель кіномузики. Він визначає кіномузику як біполярний континуум, в якому музика рухається між полюсами: «повністю орієнтована на образи і дію» і «повністю незалежна від образу й дії» [Schneider, Norbert Jürgen: 228,

S. 90]. При цьому німецький дослідник звертає особливу увагу на синхронність і несинхронність, яку описувала також З. Лісса. Він пропонує цілий об'ємний каталог естетичних функцій кіномузики: музика здатна «відтворювати атмосферу, ставити знаки запитання, ілюструвати рухи, інтегрувати образи, акустично відображати образні змісти, відображати і посилювати емоції, відтворювати епічні зв'язки, діяти формотворчо, передавати суспільний контекст, продукувати групове почуття, викликати відчуття історичного часу, ідеалізувати, надихати, робити ірреальним, карикатуризувати і пародіювати, коментувати, виділяти другорядне, позначати місцевості, надавати вагомості особам, кондиціонувати фізіологічно, колективізувати реценцію, відтворювати почуття простору, переказувати зміст тексту, модифікувати увагу, релятивувати відчуття часу» [Schneider, Norbert Jürgen: 228, с. 90]. Оскільки Н. Ю. Шнайдер пропонує здебільшого випадкові функції, які часто накладаються одні на одних, Георг Мас і Ахім Шудак 1994 року розробили структуралістську модель. Функції у цій моделі розташовано на різних рівнях фільмової текстури. Певні функції об'єднані за принципом їхньої конструктивної участі у структурі фільму [Maas, Georg, Schudack, Achim: 206, с. 35].

I. *Тектонічні функції*: музика застосовується як будівельний матеріал для зовнішньої організації фільму; вона має таким чином стосунок до загальної структури. Прикладами цього є заголовна музика, а також музичні номери як самостійні ланки сюжетного ланцюга.



Рис. 1.2. Структуралістська модель за Г. Масом

II. *Синтаксичні функції*: у цьому випадку музика є елементом оповідної структури; вона перебуває із фільмом у формальному зв'язку. Прикладами є драматичні акценти, музичні коментарі й музичне розділення різних рівнів дії.

III. *Семантичні функції*: музика виступає тут елементом змістової організації; її стосунок має змістову природу. Г. Мас розрізняє три форми:

а) *конотативні функції* виконують, наприклад, ґрунтування настрою, подвоєння руху і фізіологічне стимулювання.

б) *Денотативними* називаються *функції*, які досягаються завдяки історично-географічній і суспільній описовості, а також музичній вказівці на невидиме (наприклад, думки чи варіації мотивів).

в) *Рефлексивні або автентичні функції* музика переймає тоді, коли вона сама є складовою дії (наприклад, у фільмі про інструменталіста чи композитора).

IV. *Медіативні функції*: музика слугує посередником між різними соціокультурними досвідами публіки і фільму. Музика, яка здатна виконувати це завдання, є специфічною щодо цільової групи і жанру. Люди об'єднуються у часову спільноту й у такий спосіб задовольняються їхні очікування.

Модель представлено як спробу, допомогу чи інструмент дослідження функцій музики кіно. Однак автору, на думку К. Буллер'ян, теж не вдається уникнути взаємовиключних понять, які можна було б чітко відділити одне від одного. Дослідниця вважає, що спроби багатьох авторів упорядкувати функції кіномузики нагадують колекціонування багатьох функціональних категорій. Тому К. Буллер'ян пропонує ще одну власну спробу систематизації окремих категорій певних категоріальних рівнів («Grundlagen der Wirkung von Filmmusik», 2001). На її переконання, потрібно розрізнити функції, які стосуються аудіовізуальних форм рецепції, і функції, які музика має виконувати стосовно конкретного аудіовізуального твору. Тому треба розмежовувати метафункції і функції у вужчому значенні [Bulleŕjahn, Claudia: 168, с. 65].

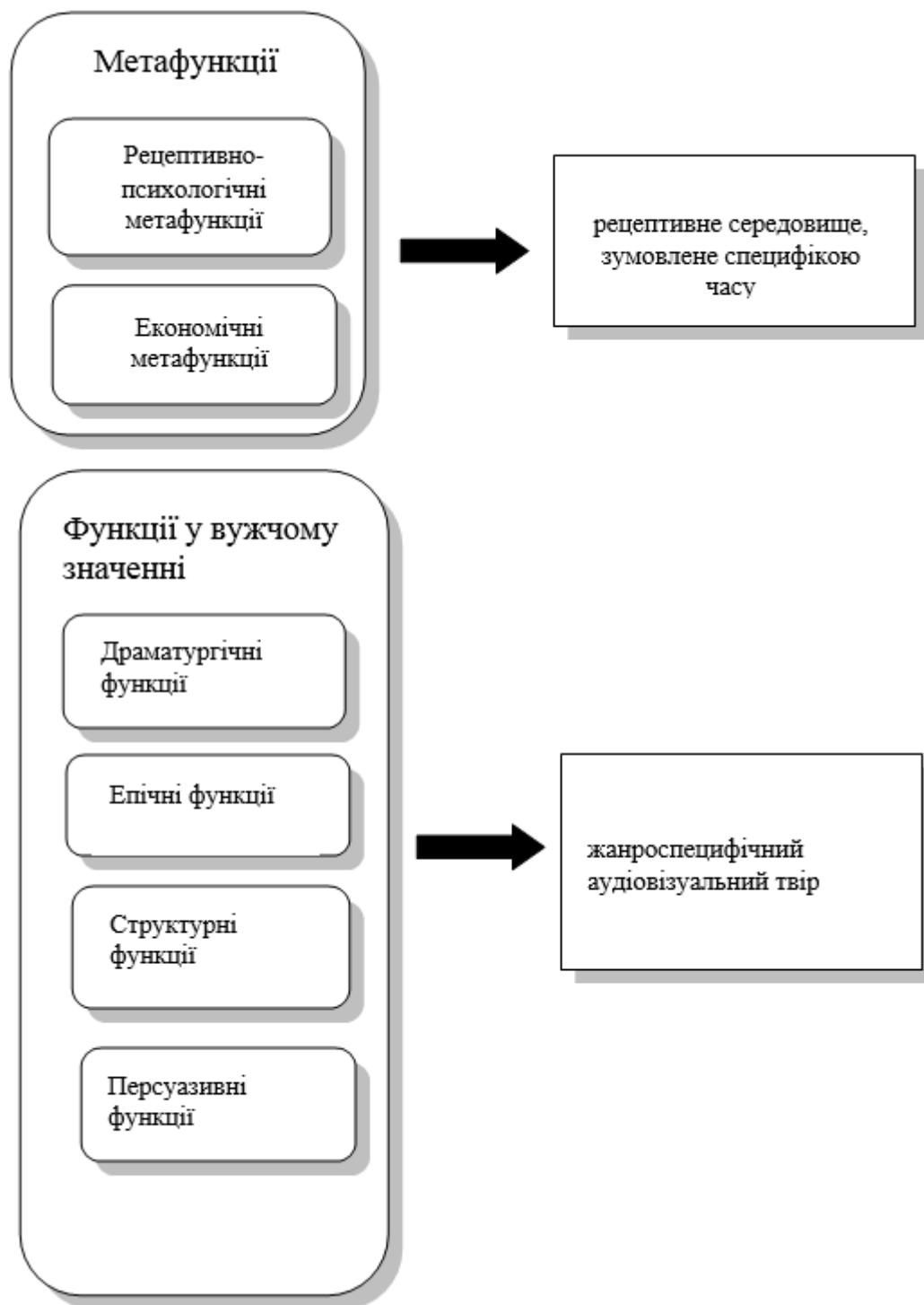


Рис. 1.3. Рівні категоризації функцій музики до кіно (К. Буллер'ян)

– *Метафункції*: музика до кіно виконує метафункції не стосовно певного фільму, а стосовно специфічної форми рецепції фільмів у кіно або перед екраном телевізорів у домашніх умовах. Метафункції найбільшою мірою зумовлені часом. Слід розрізняти рецептивно-психологічні й економічні метафункції.

– *Рецептивно-психологічні метафункції* відігравали особливу роль передусім у німому кіно, бо глядач ще не був знайомий з новим медіумом. Одним із найбільш ранніх завдань музики для кіно, вочевидь, була нейтралізація чи маскування акустичних факторів, які заважали: шуму проєкторів чи вентиляторів, звуків вулиці, крику дітей і т. ін. Наступною метафункцією музики у німому кіно було згладжування суперечності поміж близькістю образів до дійсності і далекою від реальності, ірреальною, схожою до смерті тишею, пов'язаною з образами. Тому музика імітувала або стилізувала шум, виконуючи завдання мовленнєвого жесту. Ще одним завданням музики для кіно є надання образам просторовості і виміру глибини, яких вони були позбавлені. В епоху німого кіно музика слугувала також для того, щоб завдяки своєму континууму й розважальності закривати прогалини в результаті поломок проєктора чи зміни ролей. І сьогодні музика продовжує підтримувати фільм як розважальний засіб. Спеціально в навчальних фільмах вона виступає в ролі мотивування навчання. Частково використання музики у фільмі має ритуальний характер. Створена музикою піднесено-святкова рамка відмежовує фільм від буденної реальності, що було бажаною метою вже в часи німого кіно.

– *Економічні метафункції*: економічні або комерційні метафункції виконувалися шляхом застосування оперних фрагментів, фрагментів із симфонічних творів і характерних п'єс: німе кіно мало завдяки цьому набути культивованості і привернути увагу бюргерської публіки до кіно через музику, якій вона віддавала перевагу. Подібно, у 60-х роках шляхом використання року і поп-музики творці кіно зверталися до молодіжної аудиторії. Досить рано виникла традиція заголовних і тематичних зонгів, які

публікувалися на платівках ще до появи фільму. Сьогоднішні економічні функції значно комплексніші й перебувають у сфері об'ємного виходу на ринок поп-ікон чи музичної продукції. Single і відеокліпи, які часто містять сцени із фільму, в якому зонг інтегровано, роблять рекламу для фільму, який тільки незабаром з'явиться на екранах.

– *Функції кінематографічної музики у вузькому значенні* стосуються на противагу до метафункцій конкретних фільмів. Тут К. Буллер'ян розрізняє чотири різних функціональних категорії. Розділення на драматургічні й епічні функції віддзеркалює ту обставину, що фільм слід розуміти як змішане утворення з жанрів театру й епіки (особливо роману). Структурні функції є наслідком характеристики самого фільму, специфікою якого є монтаж або спосіб оповіді в образах. Ролі фільму як засобу масової комунікації, впливу на маси та утворення маси відповідають персуазивні функції. Вибір жанру фільму суттєво впливає на вагомість і оформлення чотирьох функціональних категорій. Так, музика у мелодраматичному фільмі має інші драматургічні, епічні, структурні і персуазивні функції, аніж музика у детективі, абстрактному фільмі чи рекламному фільмі.

– *Драматургічні функції*. В якості драматургічних функцій можна позначити всі завдання, які музика переймає на себе для підтримки безпосередньо сучасної драматичної дії. Остання базується на колізії полярних сил і вольових зусиль, якими їх репрезентують характери, дійові особи та протилежні до них угруповання. Велике значення має при цьому діалог між протагоністами, який відбувається на музичному тлі у тиші мелодрами. Драматична дія охоплює напружену дугу від стосунків та обставин, за яких виник конфлікт (експозиція) через розвиток цього конфлікту у багаторазовому загостренні й ускладненнях, аж до його розв'язання. Тому однією із важливих драматургічних функцій музики кіно є відображення настрою чи посилення вираження зміни сцен. Музика може також забезпечувати фундамент для драматургічної будови сцени, наприклад, підтримати розвиток напруги, підготувати кульмінацію,

завершити сцену музичним підсумком. Музику застосовують для генерування атмосфери фільму, для характеристики місця подій. Музику називають також заміною атмосферних факторів, наприклад, атмосферного тиску, температури, вологості, відчуття простору, запаху. Завдяки музиці дії зображуваних осіб мають переноситися більшою мірою у психіку. Музика слугує зображенню психічних процесів і символізує відчуття та пристрасть. Так, її використовують для передачі невисловлених думок осіб і для увиразнення невидимої важливості ситуації. Ще одним її драматургічним завданням є пластична розробка констеляцій поміж особами й окреслення виміру дійових осіб відповідно до їхньої драматургічної ваги. Часто музику застосовують, щоб обіграти акторські чи драматургічні недоліки, а також, щоб передати у такий спосіб цільове повідомлення, що Г. Паулі визначає як «герменевтичну функцію».

– *Епічні функції*. В якості епічних чи наративних функцій можуть бути визначені ті, які музика кіно переймає для нарації сюжету фільму. При цьому музику інтерпретують часто як коментар композитора до позиції режисера, яка проявляється в образах фільму. Музика у такому випадку має завдання показати висловлювання образів з іронічної чи критичної дистанції. Музика відтак стає суб'єктивною позицією щодо змісту фільму. Однак у голлівудських фільмах музика у функції аукторіального оповідача рідко потрапляє на перший план, частіше вона виражає персональну оповідну перспективу. Завданням музики є постачання легко зрозумілої інформації до історичних, географічних і суспільних аспектів, щоб полегшити інтерпретацію. Це досягається завдяки викликанню певних специфічних асоціацій через музичні жанри і стилі. Важливу роль музика відіграє в організації часу, а саме в організації часу оповіді й оповідженого часу. У фільмі можливе маніпулювання оповідженим часом, виступання із лінійно-хронологічного аранжування сцен чи епізодів завдяки ретроспективі, паралелізації дії чи контрастному показу. Таку зміну подієвих рівнів звично позначають чітко відмінною музикою або відсутністю чи очуженням шумів.

Музичні цитати і лейтмотиви завдяки їхнім символічним значенням мають додатково створювати зв'язки між сюжетними лініями й увиразнювати смислові зв'язки. Часто вживаним є маніпулювання оповідним темпом, тобто перескакування через великі проміжки часу шляхом презентації подій у стислому вигляді або крізь часову лупу. Музика кіно і сама може виконувати завдання прискорення чи сповільнення часу.

– *Структурні функції.* В якості структурних функцій позначено всі завдання, які музика виконує, приховуючи або наголошуючи на стиках, а також акцентуючи на певних кадрах і рухах. З. Лісса вказала на той факт, що музика у фільмі може бути формотворчим чинником. Замкнутість композиторської концепції в результаті гомогенних засобів виконання і цілісного тематичного матеріалу сприяє інтегруванню всього фільму. Ці функції може переймати і заголовна музика, а також музичні вставки в епізодичні фільми поміж окремими епізодами чи у телесеріалах.

– *Персуазивні функції.* Персуазивні функції музика може переймати передусім на основі свого емоційного впливу. Завданням музики є не тільки відображення емоцій, але й також пробудження і стимулювання у глядача ідентифікаційних процесів. Функцією фільму є зменшення дистанції до зображеного й афективне навантаження сприйняття фільму. Переконавання є передусім функцією заголовної музики. Глядача потрібно емоційно налаштувати на перегляд. Спеціально у телесеріалах діють музичні серійні титули або Trailer як марка впізнавання для заохочення до перегляду. Музика надає фільму додаткової глибини. «У музиці кіно, якщо вона зроблена за законами синхронного протікання від образу до музики, ми чуємо нашу згоду із тим, що ми бачимо. Ця згода, звичайно, може бути і відхиленням. У цьому випадку ми також переймаємо позицію режисера як власну позицію» (Гельмут Кюн). Завдяки тому, що музика підтримує діалог між глядачем й «імагінованим внутрішнім світом» фільму, вона стає дзеркалом прихованих бажань людей. У зв'язку із телесеріалами говорять також про «ідеологічні функції» музики: змісти окремих серій мають видаватися переконливими,

позитивними і серйозними. Інші змісти чи особи етикетуються як негативні. Спостерігається також прагнення враховувати фізичне приголомшення глядача через низькі частоти або голосне звучання. Іншим завданням музики може бути звернення уваги на певних осіб, предмети чи події [Bullerjahn, Claudia: 168, с. 65–74].

Виходячи з розрізнення внутрішньокадрової та закадрової музики, Тетяна Єгорова пропонує ще один варіант її функціональної інтерпретації, пов'язаний із поняттями конкретизації й узагальнення, які розмежовують зони її багатосмислової (епізодичної) і поліфункціональної (драматургічної) дії. Залежно від поставленої режисером ідеї кожна з реальностей ставила перед композиторами свої завдання й визначала рольові функції музики в кадрі. «Якщо внутрішньокадрова музика використовувалася для позначення місця, часу екранної дії, характеристики середовища життя і персонажів, то при визначенні задач закадрової музики виникали різночитання. Незважаючи на велику кількість різноманітних класифікацій, у розробці яких однаковою мірою брали участь кінознавці, філософи та музикознавці, єдиної універсальної систематизації розробити не вдалося, а ті, що вже були, відзначалися або надмірною деталізацією та громіздкою конструкцією, або поєднанням надміру розпливчастих та різнорівневих критеріїв. Головним прорахунком у побудові такого роду класифікацій було те, що відправною точкою їх побудови, як і в поширених із часів німого кіно «таблицях настроїв», вибирався образно-смісловий зміст зображального кадру/сцени/епізоду, що породжувало багато варіативних поєднань музики та зображення», – пояснює Т. Єгорова [Єгорова Т. К.: 46]. В зв'язку із цим, дослідниця виділяє основні функції використання закадрової музики: ілюстративна функція (підтримка фабульного розвитку ігрової дії), коментаторська функція (відображення й розкриття внутрішнього духовного стану персонажів, їхніх почуттів, переживань), драматургічна функція (використання музики в якості одного з основних засобів для вираження концептуальної теми-ідеї фільму через застосування лейтмотивної системи

і/або класичного цитатного матеріалу) і три допоміжних технічних функції, які пов'язані з необхідністю виділення персонажа/об'єкта в кадрі (музичний акцент); нівелювання монтажних стиків (монтажна музична зв'язка), додатковим емоційним посиленням енергетики візуальної дії (динамічна функція). Вказані функції пояснюють потребу режисера ввести музику у стрічку, залишаючи збоку вибір стилістичних прийомів та засобів виразності, які використовують композитори для реалізації поставлених задач.

Отже, основним завданням кіномузики є функціонування в синтетичному мистецтві – фільмі. При цьому ступінь самостійності чи підпорядкованості музики у кінострічці змінюється залежно від задуму режисера. Будучи частиною естетичного цілого, музика демонструє своє значення та сенс лише в зв'язку з іншими елементами образу. Оскільки музика не має просторового обмеження, вона грає з межами сюжету фільму та сприйняттям глядачів. Неконтинуарність та багатоманітність відбиваються у *функціях музики в кіно*.

Спроби систематизації функцій кіномузики засвідчують відкритість і складність цієї проблеми й її невирішеність. Продуктивним для аналізу конкретного вживання кіномузики видається врахування різних моделей її функціонування.

З історичного погляду, прагматичне і неосмислене з'єднання будь-якої музики із будь-якими сценами фільму поступово змінилося зростаючою конвенціоналізацією зв'язку музика–фільм. Виникли, за К. Буллер'ян, чотири головних *фільмографічних композиційних стратегії або техніки*, які виявилися особливо придатними для потреб кіно: описативна техніка, настроєва техніка (Mood-Technik), техніка лейтмотивів, техніка за принципом конструктора (Baukasten-Technik) [Bullerjahn, Claudia: 168, с. 76]. Утвердження цих технік зумовлено тим, що часто композитор змушений працювати раціонально й ефективно у досить короткий часовий період. Усі стратегії визначає також той факт, що продукування музики за незначними винятками відбувається вже після представлення готового першого варіанту

монтажу фільму і композитора тим самим ставлять у чітко визначені для нього рамки.

Дескриптивна техніка. Музична дескрипція, також «музична ілюстрація» (З. Лісса) або «ілюстрація до образу» (Вольфганг Тіль), в якості доповнення до зображення шляхом імітації чи стилізації звуків і підкреслення рухів застосовувалася ще в німому кіно. Поряд із шумами вітру, грому, дощу до стандартних ефектів належать також постріли, ляпаси, тупіт коней і стукіт коліс потяга. Певні конвенції стосовно музикалізації рухів походять, вочевидь, із барокового вчення про риторичні фігури, наприклад, «анабазис» (тривала, прямолінійна і поступово зростаюча мелодійна лінія), «катабазис» (тривала, прямолінійна і поступово спадна мелодійна лінія), «кіклозис» (обертвий рух навколо одного тону). Щодо фільму, то рухи у просторі зображення відповідають рухам у звуковому просторі. Ритмічні шуми, наприклад, шум потяга чи галоп коней, замінюються (звукомальовничо і звуконаслідувально) ритмічними структурами, а ляпаси, постріли і фехтувальні звуки підкреслюються короткими, голосними музичними акцентами. Інші конвенції з'явилися в результаті звернення до досягнень програмної музики, тобто інструментальної музики з позамузичним змістом, який передається заголовком або детальною програмою. Наприклад, зміст симфонічних творів Г. Берліоза, Б. Сметани, Р. Штрауса часто складається із слідування певних дій, ситуацій, образів або думок, схоже до перебігу фільму. Шляхом цілеспрямованого використання певного інструментального забарвлення музика може досягати конкретної змістовності і тим самим ілюструвати час, середовище і місце дії. Використання специфічних музичних інструментів для характеристики певних ландшафтів, країн і музичних жанрів у багатьох випадках перетворилося на кліше. У таблиці продемонстровано деякі із таких кліше, які зібрав композитор Клаус Вюстгоф (Klaus Wüsthoff):

Типові інструментальні кліше (за К. Вюстгофом, 1978)

Інструменти	Кліше	Звучання і застосування	Цікаві комбінації	Рухливість
Акордеон	Париж, порт (настрій), народна музика	як «гармоніка» пов'язаний із кліше. Через оригінальні регістри дуже варіативний	з губною гармонікою для гармонічної підтримки	чимала джаз
Балалайка	Росія, фольклор	мелодії середньої висоти, звучання поміж банджо і мандоліною, окремі тони, пов'язана із кліше	з акордеоном для російського саунду	середня
Банджо	Праліс	два зіграних пальцями та рукою різної висоти барабанних удари, дуже високо і дещо глибоко. Для швидкого, збуджуючого соло	Для доповнення ритмічної групи із конга	велика
Чембало	Бароко	тихий, але надривний «давній» інструмент із пов'язаними регістрами, які змінюють забарвлення, для барокових впливів або інтимних ритмів	з електрогітарою	велика джаз
Дудельзак	Шотландія	голосно, проникливо, назально, прості мелодії	з Soft-Sound, доповнюючи НіНАТ	велика
Англійський горн	Північ, сніг, лід	гостро, мелодійно, дещо сумно при довгих тонах	соло при глибокому або дуже високому струнному задньому плані	не особлива
Кастаньети	Іспанія	пов'язані з кліше. Для ритму з акустичною гітарою	з НіНат	середня
Церковний орган	церква, неділя, весілля, траур	від зовсім глибокого звучання до зовсім високого. Сучасний	соло або з ритмічною	вгорі велика, внизу

		церковний орган із оригінальними регістрами для барокової музики, великих звукових килимів, святкових подій.	групою	менша
Кларнет	баварська музика	великий об'єм звуку, сучасний, мелодійний, веселий	найвищий голос	велика джаз
Концертна гітара	Іспанія, класика, фольклор	середньо-високий звук до глибокого, тихі мелодії, твердий і м'який щипальний звук, супровід пісень	зі співом або як доповнення ритмічної групи	чимала
Флейта	фольклор	відкритий, середньо-високий, дещо свистячий звук, найпростіші мелодії, соло	із синтезатором для підсилення	мала
Туба	Духова музика, народна музика	дуже глибоко, м'яко, голосно. Підсилення басу	з литаврами	мала

За допомогою цитування, із функцією стильової, жанрової або текстової цитати, досягається найвищий ступінь конкретики. Наприклад, вальс-мюзетт відповідає Парижу, барокова музика – придворним подіям, а траурний марш Ф. Шопена супроводжує чи передбачає похорон. Дескриптивну техніку найбільш критикують, особливо тавтологічне поєднання образу та музики.

Mood-Technik. Як настроєву техніку позначають організаційний процес закріплення за озвученими сценами фільму певних музичних настроєвих образів, які тематично більш або менш незалежні. Видатного кінокомпозитора Альфреда Ньюмана (Alfred Newman) називають засновником цієї техніки, яка більше, ніж три інших техніки, покладається на практику компілювання, характерну для німого кіно. Звукові образи, закриті у собі, за характером фрагментарні, настроєві, прагнуть підсилити чи

генерувати настроєвий смисл візуальних дій. Відчутною є різниця з дескриптивною технікою: тоді як за допомогою дескриптивної техніки робиться спроба скрупульозно змальовувати візуальні, а частково також душевні процеси, у настроєвій техніці йдеться швидше про передавання статичного, щонайбільше у своїй інтенсивності змінного чуттєвого виразу чи невидимої присутності протагоніста. Схоже до характерної п'єси чи барокової арії передається тільки афект. Спосіб виконання, вибір інструментів, висота звуку, види звуку і темпи вважають вирішальними для вираження афектів. У цьому зв'язку важливу роль відіграють також риторичні фігури, наприклад, «*Suspiratio*» (зображення зітхання), «*Passus durisculus*» (хроматична мелодійна лінії для зображення болю), «тремоло» (швидке повторення звуків для зображення збудження, сильного руху і боротьби), «*Parrhesia*» (застосування гострих дисонансів для зображення страху, переляку й екстазу). «Схоже до опери, і в німому кіно один настроєвий момент змінює інший, так що самі зв'язки залишаються непомітними. Настрої нанизуються один на однин і в такому вигляді глядач сприймає їх і розуміє, дозволяючи настрою керувати собою» [цит. за: Bullerjahn, Claudia: 168, с. 84]. Важливою є при цьому роль музики, бо вона запланована вже при виробництві фільму і посилює його вплив. Без музики тривалість таких сцен здавалася б надмірно довгою. Такі сцени порівнюють з аріями в опері. Їх називають також «експресіями», розрізняючи драматичні і ліричні експресії залежно від напруги зв'язку із сценою [Bullerjahn, Claudia: 168, с. 85]. «З музичного погляду, драматична музика – це та, яка має менш правильну фактуру, рідше розчленовується періодично, меншою мірою схильна до мелодії, більшою – до коротких мотивів, які пронизані сильними протиставленнями динамічного, ритмічного і гармонійного виду; на противагу до цього лірична музика є такою, яка в основному наділена симетричною фактурою, частіше періодично розчленована, мелодійна і без протиставлень мелодійного, ритмічного чи гармонійно-звучного виду» [цит. за: Bullerjahn, Claudia: 168, с. 86]. Тоді як німе кіно отримувало звуковий

килим наскрізно, у звуковому кіно відчутна тенденція до економного використання музики.

Лотар Прокс розрізняє два види настроєвої техніки (Lothar Prox) [цит. за: Bullerjahn, Claudia: 168, с. 87]:

1. *Експресивна музика кіно*, як її застосовує кінокомпозитор Альфред Ньюман (Alfred Newman). Він занурюється у душевний стан протагоністів і надає їхньому настрою музичного вираження.

2. *Сенсорна музика кіно*, як її застосовує кінокомпозитор Бернارد Герман (Bernard Herrmann). Він своєю технікою безпосередньо націлюється на сприйняття глядачів.

Як композитори використовують асоціативні чуттєві якості музичних інструментів, демонструє таблиця, складена американським кінокомпозитором Марліном Скайлзом (Marlin Skiles):

Таблиця 1.2.

Музичні інструменти та їхні асоціативні чуттєві якості (М. Скайлз, 1976)

Регістр Інструменти	Високий регістр	Середній регістр	Глибокий регістр
Флейта	непогамовно широко, сценічно, світло і щиро	романтично, чуттєво	таємничо, приховано
Флейта-альт, флейта-бас	слабко	драматично, таємниче, фатально	драматично, слабо, фатально
Гобой	тонко, жаліючись	захопливо, впевнено, сповнено гумору	драматично, непевно
Англійський ріжок	тонко, благально	сильно, самотньо, пророче	темно, сяюче
Фагот	тонко, жаліючись	сильно, мелодійно, таємниче, драматично	драматично, дотепно
Контрафагот	не рекомендовано!	мала дія	загадково, дивно, похмуро, сповнено страху
Б-кларнет	сильно, схвально	мелодійно,	темно, тепло

		романтично	
Бас-кларнет	жаліючись, співочо	тепло	драматично, похмуро, привітно
Контрабас-кларнет	мала дія	таємничо, цікаво	мелодраматично, погрозливо
Ріжок	сильно, впевнено	тепло, невідкладно	напружено- інтенсивно
Труба	героїчно, сильно, незалежно, ствердно	мелодійно, сильно, норовливо	драматично, ностальгійно
Тромбон	мелодійно, неповоротко	сильно, драматично	темно, мелодраматично, неповоротко
Скрипка	блискуче, мелодійно, стримано	тепло, романтично, чуттєво	темно, драматично, похмуро
Альт	тонко, мелодійно	тепло, м'яко, тужливо	темно, драматично
Віолончель	вражаюче, чуттєво	тепло, повнозвучно	драматично, ствердно

Техніка лейтмотивів. Початково термін «лейтмотив» стосується мотиву чи теми, пов'язаних у музичній драмі з позамузичною ідеєю, ситуацією чи особою, і в якості їхніх носіїв він повторюється. Р. Вагнер був не першим, хто застосував лейтмотиви, проте він був тим, хто перфекціонував переплетення мотивів і возвеличив їх до елементів формотворення і музичної організації окремих частин. Н. Ю. Шнайдер розрізняє три типи застосування лейтмотивів, які зустрічалися вже у творах Р. Вагнера, а пізніше і в музиці кіно:

1. *Мотивна цитата* стосується повторювальної незмінної теми чи тематичного мотиву. Вона ідентична з «мотивом спогаду», який зустрічається у М. фон Вебера.

2. *Ідея фікс* передбачає психологічні варіативні утворення залежно від зображених у дії *пристрастей*. Прикладом слугує Г. Берліоз.

3. Застосування повноцінно розвинутої *лейтмотивної техніки* спричиняється до музичного *плетива*, яке визначає майже всю музичну частину. Таке використання лейтмотивів знаходимо, наприклад, у «Персні Нібелунга» Р. Вагнера [Schneider, Norbert Jürgen: 227, с. 141].

Т. В. Адорно й Г. Айслер належать до головних критиків мотивної техніки, не посилаючись при цьому на приклади. Вони передбачають, що використання цієї техніки перешкоджає творчості композитора як такої, бо лейтмотиви поступово перетворюються на прості кліше.

Лейтмотив часто стає структурною передумовою кінопартитури. Техніка лейтмотивів слугує відчутній цілісності, ба навіть і закритості музики кіно. Лише побудованій на лейтмотивах композиторській стратегії вдається поза моментальними, «вертикальними» зв'язками між музикою й образом вибудувати поперечні зв'язки чи вказівки паралельно до часової осі. «Те, що в музиці, яка ґрунтується на принципі розвитку, повторення спочатку представлених мотивів, тем, звучностей не сприймається як чиста репетиція (навіть там, де йдеться про повторення, близьке до тексту), це прописна істина. Розвиток залишає сліди, сліди стосуються фігур, завдяки яким процес пішов і був реалізований; там, де мотиви, теми, звучності знову виринають у своєму початковому вигляді, після того як вони окремо плелися чи перетиналися один з одним, переходили один в одного, навіть тільки спрямовувалися один до одного, вони виражають більше, ніж раніше» [Pauli, Hansjörg: 212, с. 14]. Лейтмотиви функціонують у вигляді музичних цитат, які стають очевидними в процесі перегляду фільму. Кожна нова поява лейтмотиву зумовлює його ж зміну у плінні фільму, навіть якщо у своїй музичній структурі він залишився недоторканим, бо кожен зв'язок з новими змістами зображення підвищує конотативний зміст цього мотиву, тобто він доповнюється асоціаціями. У такий спосіб лейтмотиви активізують мислення щодо побаченого, конкретизують думки протагоністів, передбачають наступні події, увиразнюють характерні зміни персонажів і драматургічні перипетії. Лейтмотивна техніка забезпечує фільму більше розширення:

«Лише там, де звучать лейтмотиви, щоб непомітно об'єднатися із відповідними особами, можна шляхом варіацій передати конкретні інформації» [Pauli, Hansjörg: 213, с.36]. Використання лейтмотивів – клопітка справа і вимагає відповідної композиторської майстерності.

Техніка за принципом конструктора. Синонімом до поняття «техніка за принципом конструктора» є «монтажна або орнаментальна техніка». При цьому поєднуються або комбінуються найменші елементи, найчастіше повністю гармонізовані одноактні елементи чи одноактні ритмічні або мелодійні мотивні елементи, шляхом репетиції до щонайменше чотири- або восьми тактових малюнків. Ці малюнки знову ж монтуються за принципом конструктора у цільну композицію. Це відповідає техніці кіномонтажу. Зв'язок із зображенням ані ілюстративний, ані ствердний: події на екрані не синхронізуються стосовно руху і не відбувається подвоєння настрою. Синхронність спостерігається тільки на великоформатній структурі, бо композитор реагує своєю музикою на всеосяжну ідею фільму. Музика кіно у такий спосіб зберігає до певної міри автономію і часто композитор розглядає її як самостійну концертну музику. Причиною цього можна вважати також те, що спочатку з'являється композиція і тільки тоді знімаються образи й музично синхронно, як у відеокліпі, підкладаються під неї. Першим прикладом такої техніки слугує фільм «Антракт» режисера Рене Клера і композитора Еріка Саті («Entr'acte», 1924»). Типовою для техніки за принципом конструктора є інтеграція цитатних багатоактних груп, за якої повторюються відтинки із цитат і стильових цитат. Композитор до певної міри послуговується історичним будівельним матеріалом, тобто існуючими музичними зразками. Важливо наголосити, що використання музично-риторичних фігур і цитат відбувається по-іншому, аніж у вище розглянутих техніках. Повтор замінних елементів, позбавлений змісту, несинхронний стосовно зображення і незмінний, не виражає ані ілюстрації руху, ані імітації історичної музичної тиші (дескриптивна техніка), ані генерування певних емоцій (настроєва техніка), ані психологізації чи епічної характеристики

героїв фільму (лейтмотивна техніка): «І у фільмах Петера Гринуея, і в музиці Майкла Наймана смисл початкових елементів, з яких виникають фільми та музика, однаковою мірою нейтралізується; та фільми і музика теж не продукують жодного нового обов'язкового смислу, вони більше навіюють осмисленість, яку втрачають через ті ж самі застосовані техніки обробки матеріалу і конструювання» (Guido Heldt) [Цит. за: Bullerjahn, Claudia:168, с. 99]. Дослідники вказують на те, що застосування цієї техніки можливе в експериментальному кіно, бо мінімалістична музика не суперечить наративності ігрового кіно.

Отже, дослідження кіномузики сьогодні охоплює цілу низку теоретичних і методологічних положень, які слугують підґрунтям для вивчення індивідуального стилю композитора і вирішення в зв'язку із цим ще не розв'язаних проблем.

Висновки до Розділу 1:

- Дослідження музики кіно у сфері музикознавства слід розуміти як міждисциплінарне, що зумовлено специфікою цього мистецького феномену.
- Найінтенсивніше кіномузика досліджується у тих країнах, де є чітке розрізнення поміж композитором і кінокомпозитором.
- Музика для кіно розглядається як важлива складова кінотексту.
- У своєму функціонуванні кінематографічна музика керується передусім законами кінематографа, а тільки потім – суто музичними чинниками.
- До основних теоретичних праць про кінематографічну музику належать: «Естетика музики» З. Лісси, «Композиція для кіно» Т. В. Адорно й Г. Айслера, «Кіномузика. Системний опис» Г. де ла Мотте-Габер та Г. Емонса, «Кіномузика. Мистецтво, яке не набуло визнання. Критичні студії музики у фільмі» Р. М. Прендергаста, «Основи ефективності кіномузики» К. Буллер'ян, «Посібник із кіномузики» Н. Ю. Шнайдера, «Кіномузика в історії та сучасності» В. Тіля, «Музика в структурі медіатексту» Т. Шак,

«Закадрове мистецтво. Історія і теорія кіномузики. Матеріали міжнародної наукової конференції» під редакцією К. Ричкова та ін.

– Основні проблеми на напрямки дослідження музики кіно: термінологічна проблема (розрізнення понять «кіномузика», «музика для кіно», «кінематографічна музика», «музика у фільмі», «медіамузика», «музика в медіатексті»); обґрунтування музики кіно як функціональної музики; систематизація акустичних подій у фільмі; моделювання зв'язків поміж музикою для кіно і кінообразами; дослідження кіноритму; тематизм і лейттематизм музики кіно; жанрове формотворення музики кіно, методика аналізу кіномузики, музика кіно як складова медіатексту, специфіка композиції для кіно, вплив індивідуального стилю композитора на музику кіно та ін.

– Зважаючи на різні підходи до аналізу музики кіно, серед яких теорія звукових рівнів, теорія медіамузики, музики у медіатексті, теорія функціонування кіномузики К. Буллер'ян, у дослідженні особлива увага зосереджується на функціональній теорії музики кіно.

– Кіномузику потрібно вважати функціональною, тобто її смисл обумовлений не лише музично-іманентними зв'язками, а передусім функціями як організаційним фактором фільму.

– Тільки у контексті загальної оцінки фільму можна говорити про художню вартісність кінематографічної музики.

– Відповідно до систематизації К. Буллер'ян, кіномузика має наступні функції: метафункції (рецептивно-психологічні, економічні) і функції у вужчому значенні (драматургічні, епічні, структурні, персуазивні).

– Кінематографічна музика є наслідком композиторського мислення, орієнтованого не музично-іманентно, а аудіовізуально й медіа-адекватно. Це мислення прагне до музики, яка за своєю суттю схильна до оптичного і сценічного, і стає співносієм кіносценічного смислу, тим самим суттєво сприяючи реалізації ідеї кінотвору.

– Розглянуті теоретичні положення, поняття і техніки музики кіно слугують важливим підґрунтям для аналізу традицій використання музики в українському кінематографі, а на цьому тлі – розгляду індивідуальної творчості кінокомпозитора Володимира Гронського.

РОЗДІЛ 2

ДІАЛОГ ТВОРЧОСТІ СУЧАСНОГО КОМПОЗИТОРА З ТРАДИЦІЯМИ МУЗИКИ КІНО В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ

Музика кіно характеризується широкою палітрою музичних стилів, жанрів та різновидів, що пояснюється умовами її продукування й її рецепцією. Як уже з'ясовано, така музика має бути швидко й однозначно зрозумілою, бо її використання і тривалість обумовлено фільмом. Стиль, техніки, функції музики кіно є наслідком тривалого процесу розвитку кіномистецтва як такого. Покликаючись на цей історичний процес, можна констатувати ускладнення взаємовідносин звукового й образного пластів фільму, посилення інтересу кіновиробництва до виражальних можливостей музики, відведення їй особливої ролі у фільмі, можливості увиразнення найпоширеніших практик компонування для кіно та виокремлення найхарактерніших тенденцій чи традицій кіномузики. Безумовно, ці традиції можна вважати основоположними і для українського кінематографа. Що особливо важливо, у діалозі із цими традиціями виображується індивідуальна творчість сучасного митця.

Поняття «традиція» завжди актуальне, емоційно забарвлене й ємне, бо об'єднує різні сфери знання й види художньої діяльності. Його розглядають як особливу цінність, коли говорять про культурну пам'ять або прагнуть осягнути закономірності розвитку певного культурного явища чи соціальної системи. Так, німецький філософ Г. Гадамер у праці «Істина і метод» закликає звернутися до досвіду історичної традиції як до успадкованого нами скарбу: «Досвід історичної традиції принципово возвеличується над тим, що в ній може бути досліджено. Він є не тільки справжнім чи хибним у тому аспекті, що підвладний історичній критиці, він завжди проголошує таку істину, до якої варто долучитися» [Гадамер Х.-Г.: 30, с. 39]. Окрім цього, що суттєво, традиція сприяє уявленню про певну єдність, наприклад, такого

художнього явища, яким є кіно. Слово «традиція» походить від латинського «tradicio» і означає «передання». Традиція містить часову характеристику культурного процесу. Вона пов'язана з минулим, орієнтованим на взаємодії із теперішнім. Культурна традиція передає уявлення про стійкі й наслідувальні форми і способи духовної та практичної інтелектуальної діяльності й активності людини. Із цим поняттям пов'язана низка інших понять: наслідувальність, культурна спадщина, збереження, повторюваність. Традиція – це не даність, вона постійно твориться залежно від сучасних потреб і пошуків. Сучасний митець творить поміж полюсами усвідомленого серйозного ставлення до традиції й розуміння традиції як свободи творчості. Відтак полем його діяльності є діалог із традицією, який відбувається як пряме й непряме цитування, відсилання, запозичення, відштовхування, пародіювання. Взаємодія із традицією стосується і змістового рівня, і сфери художніх засобів.

2.1. Традиційні практики кіномузики в українському кінематографі

Безпосередньо про «традиції» музики кіно у критичній літературі йдеться рідко. Увага натомість здебільшого зосереджується на найпоширеніших стилях, техніках, функціях, впливах кінематографічної музики. Проте, особливо з історичного погляду, можна говорити про деякі загально визнані практики компонування музики для кіно, а відтак, вочевидь, і про традиції творення кіномузики у світовому кінематографі. Тож історичний огляд розвитку кіномузики в Україні дозволить скласти чіткіше уявлення про специфіку та роль музики в українському кіновиробництві на тлі основних тенденцій світового кіно.

Як відомо, основу музики кіно творить не компонування, а компіляція й імпровізація. Композиційне мистецтво високого рівня і професійна майстерність багатьох кінокомпозиторів часто тому залишаються поза увагою кінокритиків. У 1930-х роках у Голлівуді розвинули композиційну

манеру для ігрового кіно, яку в ролі традиції можна виділити в зв'язку з високою експресивністю музики, яка була створена в основному композиторами-емігрантами з Європи (Франц Ваксман, Макс Стайнер, Еріх Вольфганг Корнгольд, Міклош Рожа, Броніслав Капер, Гуго Фрідгофер). Ці музиканти мали добру музичну освіту і переносили свої знання та вміння на ще молоде звукове кіно. Для поєднання із фільмом вони обирали ті музичні стилі й форми, які вважали відповідними для музичного супроводу рухів і дій, щоб посилити почуття і досягти великого афективного впливу. «З музично-драматичного погляду, для супроводу фільму і передачі його змісту їм підходила не та музика, яка в Європі з'явилася як переборення експресіонізму, а саме та, яка була експресивною, і наслідком якої був великий афективний емоційний вплив: симфонізм ХІХ століття» [Musik intermedial: 210, с. 25].

У практиці компілювання композитори й аранжувальники використовували виражальні стереотипи музики і залучали плоди програмної музики й опери. Урізноманітнення виражальних форм музики відбувається внаслідок того, що не тільки фрагменти музики підпорядковуються епізодам фільму і слідування цих епізодів виявляє стильову різноманітність, а що завдяки синхронному щодо образів компонуванню в межах окремого епізоду в результаті зміни образів і зміни їхніх змістів може виникати чергування музичних стилів або простіше – музичного матеріалу. Із такого компонування до вибраних місць фільму і з такого композиторського мислення у системі зв'язків фільму витікає проблематика музичної форми у кіномузиці. Оскільки музика пишеться до фільму, основою або орієнтиром слугує не музична форма, а формальна структура фільму у поєднанні із функціями музики. Необхідну відкритість щодо стильової різноманітності й орієнтування на задані форми і змісти демонструють сьогодні всі кращі кінокомпозитори. Однією із традиційних технік компонування музики для кіно є вміла організація і переплетення мотивів чи лейтмотивів. Існує також поняття кінематографічно-специфічного музичного мотиву, особливістю

компонування якого є те, що він може бути розрізаним у багатьох місцях, зберігаючи все ж свою виражальну здатність. Спеціалісти з кіномузики виділяють також кінематографічно-специфічне тематичне компонування, для якого характерна виразність мотивів, які передають смисл, нанизуючись один на одного. Гельга де ла Мотте-Габер вказує на той факт, що гармонія тем конструюється не за принципом зумовленості їхнього розвитку, тому переставляння їхніх частин можливе без суттєвої втрати смислу, відповідно до монтажу як кінематографічно-специфічної техніки показу. Такі теми мають, з одного боку, легко монтуватися і завдяки своїй точності транспортувати змісти, не приваблюючи до себе особливої уваги, легко сприймаючись. Фільмографічно-специфічне конструювання тем у музиці Г. де ла Мотте-Габер узагальнює так: «Тривалість, яка уникає відходів, виявляє особливі закономірності фільмографічно-специфічної музики <...>. Це – музика, яку можна монтувати, вона непомітно потрапляє у вухо слухача, бо якнайкраще пристосована до його слухових звичок. Вона заокруглює фільмографічно-специфічний концепт, типовим для якого став невидимий монтаж» [la Motte-Haber, Helga de: 201, S. 69]. Щоб відповідати цим вимогам, необхідно компонувати в якомога більшій стилістичній різноманітності, створюючи експресивну однозначність. Цьому найбільш відповідають і музична мова симфонізму ХІХ століття, і популярні жанри.

Традиційною «класичною» технікою компонування стала техніка музичного супроводу діалогів, яку запропонував голлівудський композитор Е. В. Корнгольд (Erich Wolfgang Korngold). Митець поєднував діалоги у фільмі зі своєю музикою, припасовуючи звукове забарвлення музики до голосів дійових осіб, дозволяючи музиці звучати динамічно, як тло до гучності мовлення. Тим самим музика ритмічно фразувала діалог і заповнювала паузи в ньому. При зйомках фільму «Ентоні Едверс» («Anthony Adverse», 1936), наприклад, композитор навіть диригував діалогами акторів, щоб досягти якомога більшої співзвучності із своєю музикою. Музика Е. В. Корнгольда підкреслювала події, митець досяг високої синхронності

між музикою та дією. Те, що він великою мірою послуговувався стилістикою драматичної музики і симфонізму XIX століття, пояснюється історією кіномузики. Найкращим «зразком кіномузики» композитор вважав другий акт із «Тоски» Дж. Пуччіні. Митець поєднував крім цього мотивну техніку і чуттєву техніку, він запропонував стандарти змішання драматичної музики (музики сцени) і кіномузики у вузькому значенні. Композитор переробляв власну «абсолютну» музику в музику для кіно, не вважаючи компонування для кіно чимось нижчим, ніж композиторська творчість як така. Орієнтуючись на оперу й оперну манеру компонування, Е. В. Корнгольд вмонтовував у кіномузику справжні афективні сцени, наприклад, любовні сцени чи фехтувальні сутички, які можна було б однаковою мірою підпорядкувати фільмографічній чуттєвій техніці (Mood-Technique) чи техніці музичного супроводу (Undescoring), і при цьому вони завжди могли бути використаними в інших подібних сценах завдяки своїй формальній закритості й експресивній однозначності. «Ця музика зберігає самотність, у розумінні фільму як опери вона заступає співочі партії в оркестровій музиці, яка саме тому не поводить як супровідна, бо оснащує діалоги музикою, наче йдеться про дуети» [Musik intermedial: 210, с. 104]. Орієнтування на абсолютну музику спричинилося до того, що Е. В. Корнгольд підняв музику кіно на дуже високий рівень, як засвідчують його композиції. Особливо стилістика музики романтизму вважалася відповідною для музики кіно, яка мала досягти великого емоційного впливу, що у «Посібнику із музичної психології» Г. де ла Мотте-Габер пояснює наступним чином: «Передусім музика поміж 1750 і 1910 роками приголомшує своїм безпосереднім виражальним впливом. Проводячи паралелі між основними почуттями людей і відповідним музичним зображенням, не слід забувати двох речей, а саме, що йдеться про історично й географічно обмежене поняття музики, і що багато афективних впливів, які ми вважаємо безпосередніми, ґрунтуються на символічному розумінні: вони виникають в результаті конвенцій» [Цит. за: Musik intermedial: 210, с. 106].

Традиційною в музиці кіно є також композиторська робота з мотивами і темами, бо точні музичні структури найкраще відповідають вимогам пригадуваності й здатності транспортувати ідею. Покоління композиторів симфонічної музики кіно ще й тому використовувало симфонічну музику, бо точний мотив добре пригадується, і через свої зміни так само вказує на зміни зображуваного предмету чи особи в кінодії.

Отже, досягненням музики кіно слід вважати майстерну реалізацію супровідної музики із тонко вплетеними мотивами, які надзвичайно точно націлені на образ й у такий спосіб посилюють настрої кінематографічних образів, викликаючи відповідні враження у глядачів. Мотиви, які пронизують настроєві образи, можуть запозичуватися також із зонгів. Вміщення зонгу на початку фільму чи його інтеграція у фільм походить від музичної практики німого кіно, яке використовувало пізнавані мелодії.

Починаючи від 1940-х років, у кіновиробництві і спеціально у сфері компонування для кіно спостерігається поява, з одного боку, незвичних і ускладнених експериментальних інструментувань і форм, які часто наштовхуються на критику, а з іншого боку, відбувається орієнтування на поп-музику. Рок- і поп-музика, сентиментальні балади, а також джаз завойовують чільне місце у практиці музики кіно. У пошуках нових звуків, особливо від 1970-х років, робляться спроби змішати звучання акустичних інструментів із синтезаторами, що стає директивним для творчості багатьох композиторів для кіно. Сучасний саунддизайн, синтезування звуку, спричинилися до емансипації шумів у фільмі. Студію «Media Ventures» у Санта-Моніці називають у цьому зв'язку фабрикою звуків. Креативні утворення виникають внаслідок синтезування і компонування семплів. Важливою є не стільки власна практика саунд-дизайнера, наприклад, як інструменталіста. Натомість наголошуються певні креативні здібності, які Ганс Циммер (Hans Zimmer) сформулював так: «Добре знати, як ти правильно можеш довести щось до вибуху. Як видобути з інструментів речі, про які ще ніхто навіть не мріяв» [Rule G., Gallagher M.: 224, с. 33].

Цікавими в контексті традицій музики кіно, особливо в їх примірянні до українського кінематографа, видаються також міркування Михайла Ямпольського щодо радянського кіно. Критик справедливо зауважує, що радянський кінематограф традиційно зосереджувався на проблемах психології героїв, сутті соціальних конфліктів, перипетіях сюжету, тобто на проблемах, які майже повністю стосувалися літературної основи фільму. Причиною цього, на думку М. Ямпольського, є те, що вітчизняна культура переважно словесна, а не візуальна [Ямпольский М.: 162, с. 88]. Це означає, що і музика кіно переймає на себе відповідні «розповідні» функції, не виходячи, як правило, на перший план.

На нинішньому етапі розвитку світового кіно помітною стає тенденція до суттєвого збільшення ролі музики у кінотворі, аж до її усамостійнення чи навіть домінування над зоровим рівнем. З цього погляду, вибрані для аналізу фільми, музику до яких створив Володимир Гронський, демонструють цікаву сучасну практику взаємодії візуального й звукового, за якої фільм осцилює поміж обома полюсами, уможливлюючи їхнє взаємне сприйняття. Йдеться про особливу музичну репрезентацію, «живий концепт» (Жиль Дельоз), який долає візуальний образ, не маючи змоги обійтися без нього. До того ж, творчість українського композитора виразно рефлектує з акустичної позиції кінематографічну еволюцію. Це дає змогу усвідомити новітній етап розвитку кіномузики як процес, який постійно змінюється. Саме завдяки опису кінематографічних змін відкривається еволюційна перспектива медіума кіно, поєднуючи історичні і типологічні аспекти. Зарубіжні теоретики кіномистецтва, зокрема французький мислитель Жиль Дельоз, констатували, починаючи з 1960-х років, «асинхронність» між візуальним образом і звуком, особливо в авторському кіно. Сучасному кіно залежить на тому, щоб зняти «нарративні дужки» з візуального образу та звуку і дозволити візуальному й акустичному розгортатися самостійно, незалежно одне від одного. У такий спосіб, що переконливо засвідчують кінострічки, озвучені Володимиром

Гронським, новітній фільм осмислює свою класичну форму, зображає свої конвенції і свою історію.

Із позиції акустичної еволюції кінофільмів, розрізняють класичне, (пост-)модерне і кіно «другого модерну» (Зільке Мартін). Зокрема у постмодерному європейському кіно спостерігається переструктурування візуальних образів у звукові, що часто пояснюють впливом відеокліпів (а в зв'язку з естетикою деяких фільмів, музику до яких створив Володимир Гронський, можна додати і вплив комп'ютерних ігор). Знаменитим прикладом є фільм «Біжи, Лоло, біжи» («Lolla rennt», 1998) німецького режисера і композитора Тома Тиквера і композиторів Райнгольда Гайля і Джонні Клаймека, який демонструє підпорядкування візуального образу звукові. Том Тиквер приділяє особливу увагу продуктивності музики у фільмі, вважаючи, що вона є органічною складовою кінотвору – «інтегральною, а не адитивною» («The International», 2008; «Drei», 2010; «Sense8», 2015).

У новітньому кіно вирішується проблема конфронтації і поєднання класичної та модерністської звукової естетики: тут можливе домінування як візуального, так і звукового, генерування образів звуками й акцентування звуків образами. Після етапу виділення звукового рівня у постмодерному кіно новітній фільм утверджує одночасність інтеракцій і автономії акустичного й візуального. Особливо відчутним це стає у випадку посередництва між візуальним образом і акустичним при збереженні їхнього розрізнення, а не синтезу. Фільм стає не наративним, а рефлексивним. Так у відомій кінострічці «Три кольори: синій» («Trois Couleurs: Bleu, 1993») польського режисера Кшиштова Кесльовського і композитора Збігнева Прайснера акустичне й візуальне поєднуються і розділяються водночас: думки Жюлі виявляються видимим джерелом звуку, за чого глядачам важко зрозуміти, чи йдеться про музику в голові протагоністки, чи про зовнішнє стосовно героїні звучання.

Надзвичайно виразну музику для кіно, яка надовго запам'ятовується глядачам, створює відома сучасна німецька кінокомпозиторка Аннете Фокс, творчість якої відзначається різножанровою та різностильовою музикою. Її спектр сягає від емоційної драми із теплим оркестровим звучанням до фантастичної анімаційної музики («Oh wie schön ist Panama», 2006; «Ein fliegendes Pferd», 2007; «Ostwind», 2013; «Die wilden Hühner», 2005). Мистчиня, за її словами, віддає перевагу драмі, їй найкраще вдаються сумні мелодії. У фільмі «Чотири хвилини» («Vier Minuten», 2006) режисера Кріса Крауса композиторка візуалізує музику шляхом введення у дію фортепіанних номерів. Аннете Фукс переконана, що музика для кіно має функціонувати передусім як музика, тому вона використовує для своїх композицій оркестр. Вона любить транспарентне звучання, відхиляє наскрізне озвучення дії у фільмі, вважаючи, що музика має вплив тільки тоді, коли її розмежовує тиша. Власну музику вона поєднує з елементами класичної (Бах, Бетховен, Моцарт, Шуберт, Шуман), а також з народними піснями, роковими імпровізаціями, африканськими мелодіями.

Французький композитор Габріель Яред («Betty Blue», 1986; «The english Patient», 1996; «Das Leben der Anderen», 2006) прийшов до компонування музики для кіно з вар'єте і від шансону. Його партитури популярні завдяки своїй народності, слідуванню настроєвих, вишукано інструменталізованих моментів (акордеон, губна гармоніка, електрогітара). Його музика відзначається романтикою із тонким відчуттям часових рівнів та різних рівнів реальності.

Шотландський композитор Патрік Дойл («Sens ans Sensibility», 1995; «Hamlet», 1996; «East/West», 1999; «The Last Legion» 2007) відомий своєю музикою до літературних екранізацій. Характерною для неї є помітна зміна від економних засобів, наприклад, філігранне струнне адажіо у «Donnie Brasco» (1997), до музичної колотушки з великим оркестром («Mary Shelleys Frankenstein», 1994).

Власним стилем, жанровою типізацією, спеціальним музичним втіленням конкретних сценічних ситуацій, яким, як правило, відповідають певні музичні стилі, використанням афективних властивостей музики, експериментуванням з оркестром і хором відзначається компонування для кіно визначних сучасних композиторів: американського майстра кіномузики Джона Вільямса («Jurassic Park», 1993; «Saving Private Ryan», 1998; «Star Wars», 1999; «Harry Potter», 2001), який, як жоден інший композитор для кіно, покладається на владу образу, енергію, ритм фільму, турбується про зв'язок звукової мови і динаміки зорового образу, майстерно оркеструючи й лейтмотивно організуючи геніально прості мелодії; французького композитора Еріка Сеппа («Johanna von Orleans», 1999; «Le Cinquieme Element», 1997; «Leon», 1994), музика якого завдяки функції парафразування має такий самий характер, як і зоровий образ, тому часто сприймається несвідомо; британського композитора Стівена Ворбека («Quills», 2000; «Shakespeare in Love», 1998; «The Other Man», 2008), який часто експериментує з оркестром і хором; німецького композитора Ганса Циммера («Rain Man», 1999; «Sherlock Holmes», 2009; «Inception», 2010), музика якого наративно передбачає розвиток кінодії. Слід згадати і тенденцію до трансферу оперних цитат в кінематографічний дискурс. На особливу увагу заслуговує в цьому зв'язку монтажна концепція німецького кінопродюцента і сценариста Александра Клюге, який втілює її у фільмах «Abschied von gestern» (1966) й особливо «Die Macht der Gefühle» (1983).

Розгляд основних тенденцій розвитку кіномузики в Україні на цьому тлі дозволяє визначити її традиційну компоненту і національну своєрідність. Саме історичний підхід уможлиблює з'ясування специфіки музики кіно в Україні.

Історики кіномистецтва (Любомир Госейко, Сергій Тримбач, Лариса Брюховецька) і мистецтвознавці (Лідія Архімович, Ольга Литвинова, Галина Фількевич) виділяють у своїх працях окремі етапи розвитку кінематографа в Україні, наголошують на його проблемах і здобутках, а також називають

відповідні види, практики, функції кіномузики, найхарактерніші для них. Тож розвиток кінематографа в Україні бере свій початок від 1896 року. Саме тоді, 18 серпня, в Одесі відбувся перший публічний показ нового технічного винаходу братів Люм'єр – сінематографа (кінематографа), за участі французьких кіномеханіків Поля Декора та Маріуса Шапюї [Госейко Л.: 32, с. 7]. Згодом і у Львові, Києві, Харкові, Миколаєві та Херсоні відбулися подібні демонстрації. У цей же час відомий харківський фотограф-художник А. Федецький здійснює першу кінозйомку й організовує публічний кіносеанс. Окрім цього він вперше проводить постановочну кінозйомку (фільм «Фокусник Албані», 1897 р.) [Литвинова О.: 72, с. 7]. Досить швидко кінематограф отримав широку популярність в Україні – відкриваються стаціонарні ілюзії, а згодом кінотеатри з оркестрами для супроводу фільмів. Про широку популярність свідчить їхня кількість – до революції у Києві їх налічується близько 35, а на решті території близько 250 кінотеатрів. Внаслідок того, що прокатом фільмів займаються три великі фірми – «Пате», «Тіман і Рейнгардт» та «Ханжонков і К^о», значно збільшується кількість прокату зарубіжних фільмів [Госейко Л.: 32, с. 9].

1908 року фірмою «Пате» випущена серія із 22 фільмів під назвою «Мальовнича Росія», з яких 3 стосуються України: «Мальовничий Київ», «Мальовнича Одеса» та «Пожежа в Одесі» [Госейко Л.: 32, с. 10]. Від 1909 року кіноательє та приватні студії здійснюють систематичний випуск ігрових фільмів. Важливим для розвитку кіномистецтва був 1917 рік, коли після зняття заборони стосовно української культури та мови постало питання створення українського кінематографа. Після революції відбулася значна хвиля еміграції російських кіномитців до України – це значно збільшило обсяг кіновиробництва [Литвинова О.: 72, с. 7]. Від початку націоналізації установ та підприємств кіно стає державним мистецтвом і відтоді його розвиток залежить від «завдань та смаків» правлячої партії. Воно стає одним із найважливіших мистецтв, завдяки якому можна «керувати» свідомістю громадян. Кінематограф в Україні, яка перебувала у

складі СРСР, розвивався як частина загального кіномистецтва багатонаціональної держави, а з отриманням незалежності мистецтво кіно набуло багатовекторного розвитку.

Вагому роль у становленні та розвитку майбутніх художніх-ігрових фільмів відіграли перші так звані кінодекламації та кіномовні фільми. Вони озвучувалися акторами, які дублювали себе вголос, перебуваючи за екраном. Це було синхронне озвучування картин. Таким чином створювалася ілюзія дійсності і присутності. Сюжетами таких картин переважно були твори літературної класики. Першою вважають комедію-водевіль О. Олексієнка «Як вони женихалися, або Три кохання в мішках» (Харків, 1909 рік). Серед інших: «Кум мірошник, або Сатана в бочці», «Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка», «Сватання на вечорницях». Згодом вони були перезняті Д. Байдою-Суховієм з іншими титрами [Госейко Л.: 32, с. 11]. На жаль, жанр кінодекламації не отримав подальшого розвитку через значні затрати та обмежений тираж і невдовзі поступився місцем німим кінострічкам [Литвинова О.: 72, с. 9].

Як відомо, у часи німого кінематографа музика була додатковою складовою кінопоказу. Перші фільми супроводжувалися звучанням шарманки, грамофона чи оркестріона. Досить швидко їх витіснили тапери-імпровізатори, які виконували популярну музику, і тим самим створювали при перегляді «приємне» музичне тло. Із виникненням кінотеатрів фільми стали озвучувати симфонічні оркестри, які виконували уривки із творів різних авторів, розташовані у певній послідовності. Вони добиралися так, щоб якнайкраще відповідати зоровому зображенню на екрані. Це були різножанрові твори, які постійно оновлювалися, й нерідко музиканти не мали достатнього часу для їх вивчення. За часів більшовицької влади змінюється зміст та тематика фільмів, внаслідок цього – і музичний супровід, де через жанр та музичні інтонації давалася характеристика позитивного та негативного, а також починають широко використовуватися народні та революційні пісні [Литвинова О.: 72, с. 11].

Початком вітчизняного кінематографа із визначеною державною політикою розвитку вважають 1922 рік, коли було засноване Всеукраїнське фотокіноуправління (ВУФКУ). На той час у прокаті були іноземні стрічки і виникла необхідність у «власних» фільмах, які могли б конкурувати із зарубіжними. Однак для цього необхідними були і відповідна технічна апаратура, і професійний персонал. Уже до кінця 1920-х років була створена «сприятлива платформа» для розвитку власного кіновиробництва.

На початковому етапі необхідно було створити ґрунтовну основу кіновиробництва – опанувати специфікою творення фільмів, особливостями кіножанрів та завоювати симпатію у глядачів, а окрім того, дотримуватися політичних агітаційних вимог. У багатьох випадках творці фільмів вміло поєднували всі завдання, хоча це було зовсім нелегко.

Велику силу впливу фільмів на свідомість глядацької аудиторії було помічено відразу і цю рису прагнули використовувати у своїх намірах можновладці. Цю обставину змушені були враховувати і творці фільмів, та попри це вони намагалися створити кіномову, доступну та зрозумілу широким масам. Однак, незважаючи на тиск з боку влади, визначальною для кіно була традиція народної культури.

Сміхова народна культура та апелювання до «низьких» жанрів у поєднанні із пропагандистською метою були характерними для українського кінематографа 1920-х років. Про це свідчить кінематографічна творчість Леся Курбаса та перші роботи Олександра Довженка. Звернення до демократичних жанрів було результатом прагнення митців звільнитися від «високих» жанрів мистецтва та знайти зв'язки із традицією народної культури. Це, вочевидь, враховували композитори при музичному оформленні картин у кінотеатрах.

Серед перших «німих» фільмів виділяється фільм «Два дні» (реж. Г. Стабавий, 1927 р.), який озвучив 1932 року композитор Б. Лятошинський. Такою практикою «озвучення німих фільмів» послуговувалися і пізніше. Проте режисер О. Довженко не був прихильником цього явища, оскільки

вважав, що звукова програма має бути «закладена» авторським, режисерським проектом у процесі роботи, й композитор має зважати на неї у своїй творчості.

Для полегшення роботи над озвученням фільмів створюються спеціальні музичні збірники, однак через часте використання одних і тих же музичних прикладів у зовсім різних фільмах виникали певні штампи та кліше. Першим збірником, який містив оригінальні твори музичного супроводу фільмів, був «Кінозбірник», опублікований Українським товариством драматургів і композиторів (УТОДІК) 1929 року, який складався із серії фрагментів, різних за характером та емоційним змістом: «Патетичний момент», «Море», «Східний ескіз», «Український танок» тощо. Як зазначає Г. Фількевич: «Були зафіксовані спроби деяких композиторів, зокрема українських, щодо створення музичного супроводу спеціально для кіно» [Фількевич Г.: 125, с. 692]. Це була музика таких композиторів, як М. Вериківський, В. Борисов, Б. Яновський, М. Коляда, П. Козицький.

Велика увага приділялася збагаченню звучності, в результаті чого вдосконалювалися музичні ілюстрації. Поступово збільшувався склад ілюстраторів: спочатку піаніст або скрипаль із піаністом, потім тріо, інструментальний ансамбль і симфонічний оркестр. «Із появою ансамблів та оркестрів з'явилася посада кінодиригента, який разом із композитором мав підбирати потрібний репертуар, проводити оркестрові репетиції та супроводжувати кіносеанси. Наприклад, Л. Ревуцький і В. Золотарьов у П'ятому кінотеатрі Києва», – зауважує Г. Фількевич [Фількевич Г.: 125, с. 693].

Прагненням правдиво і художньо передати увесь зміст фільму і розвиток у ньому часом дуже складної і психологічно тонкої драматургії пояснюється потреба у спеціальній композиції для кіно. На українських кіностудіях у той час працювали видатні композитори: Б. Лятошинський, В. Косенко, Л. Ревуцький, Ю. Мейтус, І. Віленський, В. Рибальченко та багато інших. Уперше в Україні було замовлено написання спеціальної

партитури до фільму 1929 року композиторам І. Белзі (фільм «Арсенал» О. Довженка) та П. Толстякову (фільм «Злива» І. Кавалерідзе).

Класикою вітчизняного кіно вважається перший український художній звуковий фільм «Іван» (реж. О. Довженко, композитори Ю. Мейтус і Б. Лятошинський), який був створений 1932 року. Фільм присвячено темі будівництва гідроелектростанції на Дніпрі. Композитори Б. Лятошинський та Ю. Мейтус поєднали тому музику з індустріальними шумами і звуками. Музика тут має функцію характеристики двох протилежних таборів: будівельників Дніпрогесу й їх противників. Ліричні пісні й мелодії, а також музика урочистого характеру супроводжують образи будівельників. Противники озвучені салонною музикою або іронічно-сатиричною мелодією.

Варто відзначити, що тільки з появою звукового кіно музика набула такого ж значення, як і інші складові кінотвору. Більше того, на початку звукового кінематографа їй належало лідерство, вона ставала героїнею багатьох кінострічок («Веселі хлоп'ята» Г. Александрова, «Гармонь» І. Савченка). Тільки поступово слово почало переважати над іншими компонентами кінотвору, що призвело «до більшої статичності зображення, збільшення тривалості кадру, залежності монтажу від діалогу, заповнення музикою «пустот», використання шуму як доповнення екранної дії (для створення вірогідності)» [Фількевич Г.: 125, с. 696]. Важливу роль у фільмах 1930-х років відігравала пісня, яка ставала дійовою особою, засобом характеристики героїв та епохи, виражала головну ідею кінотвору.

Як відзначають мистецтвознавці, розвиток звукового кіно 1930-х років відбувався у двох напрямках: композитори озвучували вже раніше створені німі стрічки («Кармелюк», музика Б. Лятошинського; «Новий Вавилон», музика Д. Шостаковича) і писали музику до нових фільмів, але створених в естетиці німого кіно («Степові пісні», музика Л. Ревуцького; «Любов», музика Б. Лятошинського»; «Останній портрет», музика В. Косенко; «Висота № 5», музика І. Віленського). Кожній суспільній верстві у цих фільмах

відповідала своя звукова картина, своє музичне середовище, витворене тією побутовою музикою, якою вони жили.

Яскравим та новаторським був підхід до творчості відомого режисера Дзиги Вертова (Давид Абелевич Кауфман), який створив в Україні три фільми: «Одинадцятий» (1927 р.), «Людина з кіноапаратом» (1929 р.) та «Симфонія Донбасу» (1930 р.). Його стрічки наділені унікальною кіномовою. У фільмах режисер спирається на реальні звуки та шуми, а не на створені чи технічно відтворені. За висловом С. Тримбача, Дзига Вертов прагне записати музику самого життя. Працюючи над картиною «Одинадцятий», режисер одночасно створює «музичний сценарій для оркестру» [Тримбач С.: 118, с. 52], де є багато музичних цитат. Про фільм «Людина з кіноапаратом» режисер зазначає, що він замислений як зоровий, але може бути записаний нотами, як це роблять із музичними творами. Проте ще не винайдено нотні знаки, якими можна записати «зорову музику». Сценарій поділявся на «зорову симфонію», на вербальне викладення подій у фільмі і «музичний сценарій». Звукова партитура дуже ретельно продумувалася, враховувалися найменші нюанси, темп, динаміка звучання та ін. Робота Дзиги Вертова зі звуком у цьому фільмі була подібна до роботи композитора.

Із виникненням звукового кінематографа проводилися також різноманітні експерименти із вдосконалення синхронності зображення та звуку. Прикладом таких пошуків став новаторський фільм Дзиги Вертова «Симфонія Донбасу» («Ентузіазм»), який був «озвучений» шляхом використання індустріальних шумів. Музика виступає у фільмі засобом естетизації праці, яка перетворюється в музичному супроводі на «механічний балет» або «тілесний твіст». Тут самі машини породжують музику. Відтак назва кінотвору зовсім не матафорична, фільм за своєю структурою є повноцінною симфонією. Цей перший у своїй творчості звуковий фільм Дзига Вертов створював, відштовхуючись не від зображення, а від звуку. Машини у кінотворі Вертова функціонують ритмічно, робітники працюють злагоджено, як учасники симфонічного оркестру: все танцює.

Важливим для розвитку українського кінематографа і перехідним є ще один фільм режисера Олександра Довженка – «Земля» (1930 р.), який мав стати чи не першим звуковим фільмом, однак через брак відповідної звукозаписувальної апаратури цього не сталося. Лев Ревуцький вдало озвучив фільм, поклавши на музику функцію висвітлення основної ідеї кінотвору. Фільм яскраво передбачає звукове наповнення через значні тривалості планів.

Із появою звуку у фільмі його творці очікували «вирішення» низки проблем, як, наприклад, вдосконалення монтажної естетики. Це було гаслом маніфесту С. Ейзенштейна, Г. Александрова та В. Пудовкіна «Майбутнє звукової фільми. Заявка» (1928 р.). Асинхронність зорового та звукового кадрів при цьому мала сприйматися як додатковий засіб формування художнього змісту. Та були і протилежні думки інших режисерів про те, що завдяки асинхронності порушиться внутрішня логіка побудови, зруйнується монтажна фраза. Такі думки були небезпідставними і перші звукові фільми не завжди могли справитися із цим, тому часто були невдалими.

Звичайно, на той час більшість фільмів була спрямована на «виховання та побудову» нового суспільства, де громадяни об'єднувалися спільною колективною працею і возвеличувалися подвиги героїв, які відстоювали революційні ідеї, а також – на показ боротьби проти іноземних загарбників. Вочевидь, музика підтримувала такі політичні гасла. «У кіно народжувалися музичні символи часу, які потім активно впроваджувалися у побут. Кіномузика була своєрідним змістовним унісоном до зорового ряду, відтворюючи піднесеність та романтичний пафос фільму» [цит. за: Литвинова О.: 72, с. 14]. Зауважимо, що для фільмів того часу важливими та обов'язковими стали музичні вступи та коди, при чому основні ідеї фільму містилися саме в музиці. Персонажі стрічок отримували музичні характеристики досить часто і завдяки вокальній музиці. Цікаво те, що в українських фільмах дуже важливу роль відігравала пісня. «Вона, ніби “миттєве узагальнення” й безпосередня емоційна реакція на події,

концентрувала й конкретизувала почуття, подаючи їх у компактній, стислій формі» [цит. за: Литвинова О.: 72, с. 15]. Цей жанр був дуже вагомим, бо пісня часто містила певні політичні завдання і мала широкий масовий вплив. Досить швидко вона стала звучати «за межами фільму». Видавалися спеціальні збірники пісень із фільмів, часто вони лунали по радіо, сприяючи швидкому та широкому визнанню композитора. При цьому особлива увага надавалася тексту. Серед авторів таких кінопісень були відомі українські композитори: Ю. Мейтус («Сімнадцятирічні», реж. М. Білинський, вірші Б. Ласкіна, 1939 р.; «Макар Нечай», реж. В. Шмідтгоф, вірші А. Малишка, 1940 р.), К. Данькевич («Ескадрилья № 5», реж. А. Ром, вірші В. Лебедева-Кумача, 1939 р.) та інші.

У перше десятиліття звукового кінематографа формуються майже всі жанри художньо-ігрового фільму, які згодом отримують широкий розвиток. Український кінематограф того часу вирізняла, за О. Фількевич, особлива «музичність» відтворення образів, синтез зорового і слухового компонентів, що дослідниця пояснює особливостями національного менталітету: «Музичність мислення у розгортанні сюжету на екрані, побудові окремих фрагментів, у своєрідній пластичності кадрів, можливо, криється в особливостях національного менталітету» [Фількевич О.: 125, с. 16]. Варто підкреслити ще одну важливу рису українського кіно – це надзвичайна пластичність кадрів і «музичність» мислення самих режисерів. Про це ми дізнаємося із праць дослідників творчості митців того часу – О. Довженка, І. Кавалерідзе, І. Савченка [128; 11; 161].

Стимулом для розвитку кінематографа тих часів була також екранізація музичних творів. 1936 року Іван Кавалерідзе екранізував оперу М. Лисенка «Наталка Полтавка», яка стала першою кінооперою у радянському мистецтві. Відомий скульптор, людина з академічною освітою, кінорежисер і драматург І. Кавалерідзе мав до 1936 року неабияку творчу практику в кіно, створивши стрічки «Злива» (1929 р.), «Перекоп» (1930 р.), «Коліївщина» (1933 р.), «Прометей» (1935 р.). Авангардні пошуки у сфері пластичних мистецтв він

намагався перенести до кінематографа, проте, звинувачений у «формалізмі», був змушений відмовитись від експерименту. Кіноопера «Наталка Полтавка» вимагала вияву конкретного ставлення до національної класики, була випробуванням на вірність вимогам часу. І режисер довів це, висловивши у своєрідній творчій декларації прагнення «зберегти історичну театральну традицію». Не ламаючи класичної основи п'єси, митець по-своєму прочитав текст і музику твору засобами монтажу, динамічним ритмом подачі матеріалу, монтуючи звук, що супроводжує дію одного персонажа з зоровим образом іншого, знаходячи для сценічних умовностей яскраве кінематографічне втілення. Це, як вказує Г. Фількевич, була не механічна екранізація, а досить самостійний кіноваріант опери, в якому оперний матеріал подавався з певним урахуванням вимог кіномистецтва. Вперше було застосовано поєднання в одній ролі вокального і драматичного начал (роль Наталки виконувала драматична акторка К. Осмяловська, співала М. Литвиненко-Вольгемут). Поєднання вокалу і пейзажу (пісня Наталки «Віють вітри» звучить на тлі українського пейзажу) надає фільму особливої емоційної переконливості. Через рік режисер відзняв фільм за оперою С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». У грі акторів відчувається вільніше володіння матеріалом, органічніше поєднані вокальна і драматична частина ролей (Одарка і Карась – актори А. Левицька і С. Шкурат; Оксана й Адрій – Н. Глухоніна і О. Сердюк, співають Д. Олішевська і І. Козловський). Крім фільмів були екранізовані побутові народні та історико-героїчні пісні – «Над річкою бережком», «Яром, хлопці, яром», «Їхав козак на війноньку» та інші.

1938 року режисер М. Екк на Київській кіностудії зняв музичну комедію за творами М. Гоголя «Сорочинський ярмарок», яка не обійшлася без елементів мелодрами. Композитор Я. Столяр створив не лише окремі музичні дивертисменти чи арії персонажів, музика, здається, звучить у фільмі постійно, вона відповідає настрою героїв, як і пейзажі та стихія природи: вітер над рікою, темні хмари передають журбу Параски за своїм коханим,

свій сум вона виливає у пісні. Коли ж до неї підходить Грицько, звучить лірична мажорна композиція. «Усе ж, незважаючи на наявність у цей період фільмів з елементами народної культури, така тенденція в кіно транскрибувала українську культуру передусім у декоративному чи етнічному дусі», – стверджує Т. Журавльова [Журавлєва Т. В.: 49, с. 14].

Можна узагальнити, що початковий період розвитку ігрового кіно відзначався великою увагою до музики, яка відігравала в ньому важливе значення. Уже йдеться про низку прийомів, які забезпечують синтез музики і візуального ряду. Передусім слід виділити пісню як складову драматургії фільму, її лейтмотивний розвиток, використання пісні як характеристики дійових осіб і епохи. Пісня посилювала емоційне враження від пейзажу, представленого у кінострічках, сприяла розкриттю змісту кінотвору, внутрішнього світу героїв.

Повоєнні роки в Україні відзначилися дуже малим обсягом відзнятих картин. Однак попри несприятливі умови випуск фільмів не зупинився. Деякі з них були удостоєні державних нагород: «Подвиг розвідника» (реж. Б. Барнет, комп. О. Сандлер та Д. Клебанов, 1947 р.), «У мирні дні» (реж. В. Браун, комп. Ю. Мейтус, 1950 р.), «Тарас Шевченко» (реж. І. Савченко, комп. Б. Лятошинський, 1951 р.). При створенні фільмів про величні героїчні подвиги чи життєві перипетії, композитори писали великі симфонічні фрагменти, сповнені відваги й емоційного характеру. До такої праці залучали кращих українських композиторів – Б. Лятошинського, Ю. Мейтуса, К. Данькевича та інших.

З 1931 року в кінематографі працював Борис Лятошинський, вісімнадцять стрічок, автором музики до яких був композитор, стали етапними в історії українського кіно. «Упродовж понад тридцятирічної роботи в звуковому кінематографі композитор виявив себе і як симфоніст-драматург, і як психолог-портретист. В його кіномузиці виявились такі найхарактерніші риси симфоніста, як тяжіння до гостродраматичних колізій, історичних сюжетів, пройнятих високими патріотичними ідеалами,

конфліктне зіставлення контрастних музичних образів, відображення напруженої боротьби, прагнення розкрити драматичний конфлікт узагальнено-симфонічними засобами (використання принципів лейтмотивності, тематичної розробки тощо) [Фількевич Г.: 125, с. 703]. Композитор написав музику до фільмів: «Тарас Шевченко», «Іван Франко» (разом з М. Колесою), «Григорій Сковорода», «Полум'я гніву», «Повія» та ін. Він творив музику до кіно різних жанрів: від документальних фільмів, кінопоем, екранізації української класики, драм, історико-біографічних стрічок до казки. Його кіномузика характеризується лаконізмом, змістовністю виражальних засобів, максимальною доступністю. За основу кіномузики Б. Лятошинський бере народні пісні і сам створює оригінальні композиції у дусі народних епічних пісень. Побудована на них інтонаційна сфера розкриває образ народу і його визначних представників. Так звана «аксесуарна музика» у фільмах змальовує світ його противників. Композитор серйозно ставився до створення музики кіно і завжди намагався дотримуватися основних принципів: музика, написана для фільму, має бути професійною музикою; вона має зливатися із зображенням, посилюючи та збагачуючи зорове сприйняття фільму; творець музики до фільму має бути надзвичайно лаконічним, «висловлювати багато впродовж інколи дуже короткого проміжку часу» [Архімович Л.: 115, с. 195].

Найяскравіше ці принципи можна відстежити у фільмах «Тарас Шевченко» (реж. І. Савченко, 1951 р.) і «Григорій Сковорода» (реж. І. Кавалерідзе, 1961 р.). В останньому, спираючись на соціальний конфлікт, що є в основі сценарію фільму, Б. Лятошинський створює для кожного із двох ворожих таборів типові характеристики, власну інтонаційну сферу, узагальнені лейткомплекси і на їхньому протиставленні та розвиткові будує музичну драматургію фільму.

Цікавою є музична драматургія фільму «Повія» (реж. І. Кавалерідзе, 1962 р., за мотивами твору Панаса Мирного). На початку невеликий вступ змальовує центральний образ фільму, насичений драматично й емоційний.

Музика такого характеру супроводжуватиме згодом головну героїню фільму Христю, при чому особливо напружено такі епізоди звучать саме тоді, коли немає тексту – «музика без допомоги слів властивою їй образною мовою розкриває почуття людини, відображує розвиток дії» [Архімович Л.: 115, с. 197].

Образ головної героїні фільму «Повія» наділено також і тембральною характеристикою – солююча скрипка звучить як «крик» відчаю, страждання. Оскільки образ Христі має в основному тематичний розвиток, то її оточення зазвичай показується жанрово-прикладною музикою. Згадані музичні епізоди хоч і не визначаються певним типом музичної драматургії, однак органічно вплетені в неї.

Отже, в якості традиції можна узагальнити побудову музичної драматургії багатьох українських фільмів на протиставленні й зіткненні контрастних музичних образів і використанні лейтмотивності. Для жанрово-побутової характеристики персонажів використовуються пісенно-танцювальні мелодії.

У 1950-і роки значно зріс обсяг виробництва фільмів і разом із цим розширилося коло творців музики кіно. Композитор Оскар Сандлер прославився у жанрі музичної комедії і пісенної естради 1940–1960-х років. Він – автор музики до кінематографічного «естрадно-театрального ревію» відомих сатириків Ю. Березіна та Ю. Тимошенка – «Пригода з піджаком Тарапуньки» (1955 р.), «Штепсель женить Тарапуньку» (1957 р.), «Їхали ми, їхали» (1962 р.).

Одним з основних жанрів цього періоду був фільм-вистава: «В степах України» (реж. Г. Юра, Т. Левчук, 1952 р.), «Украдене щастя» (реж. Г. Юра, І. Шмарук, 1952 р.), «Калиновий гай» (реж. Т. Левчук, 1953 р.). Були екранізовані літературні класичні твори – «Земля» О. Кобилянської (реж. А. Бучма, О. Швачко, 1954 р.), «Мати» М. Горького (реж. М. Лонський, 1955 р.). Музика композитора Вадима Гомоляки («Земля», «Олекса Довбуш» (реж. В. Іванов, 1961 р.), «За двома зайцями» (за однойменною твором

М. Старицького, реж. В. Іванов, 1961 р.) мала особливу національну визначеність, яскраво розкривала людські почуття і переживання.

Кіномузика Германа Жуковського мала широке позаекранне життя, особливо популярними були його пісні із фільмів «Щедре літо» (реж. Б. Барнет, 1950 р.) та «Доля Марини» (реж. І. Шмарук та В. Івченко, 1953 р.), написані на слова А. Малишка і О. Новицького. Крім згаданих вище назвемо: «Матрос зійшов на берег» (слова І. Рядченка, реж. Г. Аронов та Л. Данилов, 1957 р.), «Киянка» (слова В. Сосюри, реж. Т. Левчук, 1958–1959 рр.), «Закон Антарктиди» (слова Л. Ошаніна, реж. Т. Левчук, 1962 р.).

Творець музики кіно Анатолій Свечников – автор симфонічної та вокальної музики. Однак його праця у кіно не була тривалою. Він написав пісні до фільмів: «Нерозлучні друзі» (слова Б. Палійчука, реж. В. Журавьов, 1952 р.), «Калиновий гай» (слова О. Новицького, реж. Т. Левчук, 1953 р.), «Дівчина з маяка» (слова В. Сосюри та О. Юценка, реж. Г. Крикун, 1956 р.), «Весела змова» (слова Д. Луценка, реж. В. Ляховецький, 1958 р.).

Пісенний жанр був основний й у кінотворчості інших композиторів.

Ігор Шамо – пісні до фільмів «НП – надзвичайна подія» (слова В. Карпека, реж. В. Івченко, 1958 р.), «Квітка на камені» (слова Д. Луценка, реж. С. Параджанов, 1962 р.), «Від Бугу до Вісли» (слова Д. Луценка, реж. Т. Левчук, 1980 р.).

Всеволод Рождественський – «Команда з нашої вулиці» (слова І. Донської, реж. О. Маслоков, 1953 р.), «Веселка» (слова О. Ніколаєнка та О. Юценка, реж. М. Літус, 1959 р.).

Сергій Жданов – «Сашко» (слова Л. Рєви, реж. Є. Брюнчугіна, 1958 р.), «Морська чайка» (слова П. Воронька, реж. Є. Брюнчугін, 1961 р.).

Вагомий внесок у розвиток українського кінематографа зробили брати Георгій та Платон Майбороди. Перший у своїй творчості тяжів до художнього узагальнення, а другий яскраво проявив себе як творець пісенного жанру музики кіно. Його пісні справедливо вважають класикою українського солоспіву, серед яких особливо популярними були пісні,

написані на слова А. Малишка, а «Пісня про рушник» із фільму «Літа молодії» (реж. О. Мішурін, 1958 р.) стала своєрідним «символом» батьківщини [Литвинова О.: 72, с. 20]. Діапазон творчих пошуків композитора у вокальній кіномузиці великий: від замріяно-ліричних пісень до героїко-романтичних дум, інтонації яких панують у трилогії за романом М. Стельмаха (режисер М. Макаренко) «Кров людська – неводиця». Музика П. Майбороди у цій кінотрилогії не тільки створила специфічний колорит і атмосферу, а й сприяла визначенню кіноепопеї як фільму-думи про народ.

Аналізуючи тогочасні фільми українських студій, Лідія Архімович виокремлює два типи музичної драматургії фільму:

1) заснований на принципі розкриття драматичного конфлікту узагальнено-симфонічними засобами (створення характерних лейткомплексів, тематичний розвиток, протиставлення та співставлення контрастних тематичних структур);

2) в основі лежить пісенно-лейтмотивний принцип драматургії (наявність основного пісенного лейтмотиву при існуванні декількох додаткових тематичних структур, які мають допоміжне (прикладне, жанрове) значення) [Архімович Л. Б.: 115, с. 194].

Л. Архімович зазначає, що цей поділ умовний і не трапляється у «чистому вигляді». Перевага та наявність тих чи інших типів залежить від жанру кінотвору і від індивідуальності композитора, його смаків та вподобань. До першого типу схилилися композитори Б. Лятошинський, частково Д. Клебанов, І. Шамо.

Українська тема максимально виражена в мелодрамі «Українська рапсодія» (1956 р.) С. Параджанова, композитор П. Майборода, яка була відзнята на Київській студії імені О. Довженка. У цій стрічці музика й мистецтво виступають основним антиподом війни, гармонійним началом людського життя. Персонажі живуть за логікою цієї гармонії більшою мірою, аніж за логікою життя. Молода оперна співачка Оксана захоплена музикою Е. Гріга і хоче заспівати арію Сольвейг, бо вірить у повернення коханого.

Фабульну конкретику режисер переважно нівелює, віддаючи перевагу музиці. Переживання героїв, виражені музично, значно більш самоцінні, аніж самі надії на реальну зустріч. Як зауважує Т. Журавльова, музичний компонент у фільмах мелодраматичного жанру надає драматичним елементам особливої виразності, робить твір видовищним [Журавлєва Т. В.: 49, с. 16]. Із недосконалого сюжету С. Параджанов створив переконливу музично-естетичну замальовку, в якій класична вокальна музика у виконанні Є. Мірошніченко, прими українського мистецтва, є основною. Саме завдяки музиці, співу, силі людського голосу сталися події, зображені у фільмі, виник і набув драматичного розвитку сюжет. Фільм є однією із перших спроб музично-візуально інтерпретувати поетичне начало.

У 60-х роках ХХ століття в українському мистецтві спостерігалася хвиля зацікавлення народними традиціями та культурою. Молоді митці зверталися до забутих джерел народної творчості – співу, побуту, музики. У мистецтві кіно ця хвиля отримала назву «поетичне кіно». Поетичне кіно підняло мистецтво кінематографа на вищий рівень і набуло універсального значення, звертаючись до міфу, легенди, до філософських узагальнень і при цьому співвідносячи зображуване не лише з реаліями в певному середовищі, а поширюючи це на всю людську суть. Естетична програма представників поетичного кіно ґрунтується на традиціях народної культури, які становлять сукупність звичаїв, вірувань, світорозуміння, моральних, правових, етичних і естетичних норм, що склалися в процесі історичного розвитку суспільства. Слід зазначити, що український кінематограф завжди мав визначену національну основу і саме в поетичному кіно вона виявилася найяскравіше. «То був пошук життєдайності, мистецького коду, здатного забезпечити перспективу самостійного розвитку національної культури – незалежної і самобутньої» [Литвинова О.: 72, с. 22]. У фільмах того часу широко використовували народний інструментарій і імітували тембри та прийоми гри. «Водночас композитори по-новому презентували природні можливості людського голосу як своєї інструментальної барви, позначеної

надчуттєвою одухотвореністю. “Промовляючи” без слів, голос перетворював містичне на реальне, а реальному надавав містичності, – так через вокальну інтонацію виявлявся “зміст невимовного”», – стверджує О. Литвинова [Литвинова О.: 72, с. 22].

Музичні партитури фільмів того періоду були багатовимірними, насиченими яскравими характеристиками та динамікою. Особливо вирізняється фільм «Тіні забутих предків» (реж. С. Параджанов, комп. М. Скорик, 1964 р.), де музика молодого львівського композитора Мирослава Скорика зазвучала яскраво національно та самобутньо. «Праця в цьому фільмі надихнула мене на створення моєї оригінальної музики як для цього фільму, так і до наступного твору – концерту “Карпатський” для симфонічного оркестру. І мені дуже приємно навести відгук Дмитра Шостаковича, який у листі до мене написав: “Вчера смотрел по телевизору фильм „Тени забытых предков”. Я поздравляю Вас с удивительно прекрасной музыкой”», – згадує М. Скорик в інтерв’ю [Скорик М.: 112]. У цікавому дослідженні акустемології фільму Джей Гурга пише: «Подальший аналіз “Тіней забутих предків” опонує розподіленню звуків на конкретну звукову доріжку і, натомість, визначає ключові звукові угруповання, які творять фільм. [Відповідно до порядку їхньої появи в саундтреку, це: тиша; матеріальні об’єкти; природне середовище; людський голос; (регіонально специфічні) музичні інструменти; дзвони; звуки тварин; а також інструментальна партитура Скорика]. Серед цих угруповань особливо вагомим виявляється голос, а тому його взято як вихідний пункт для ідентифікації способів того, як звуки нашаровуються у фільмі, щоби пробудити акустемологію. Тут зауважу, що голос не слід плутати з доріжкою діалогу. Як показує аналіз, використання голосу в фільмі виходить за межі кожної з трьох звукових доріжок – як діалог, як ефекти і як музика» [Гурга Джей: 39]. Музика «Тіней забутих предків» є важливим елементом сюжету, дії, драматургічним засобом. Через музику виражено психологічний підтекст твору, пристрасті і почуття героїв. У змалюванні образів Івана та Марічки

особливу роль відіграють коломийки і звуки трембіти. «Народно-експресивне звучання трембіт <...> значно драматизує дію. Три трембіти як ридання, як зойк душі – це своєрідний поетичний рефрен кінострічки» [Фількевич Г.: 125, с. 707]. Композитор узагальнив образний інтонаційний стрій фільму у наступних творах – «Гуцульський триптих» і «Карпатський концерт». Хоча кіномузична спадщина М. Скорика не дуже велика, проте вона справедливо належить до кращих здобутків українського кінематографа.

Слід наголосити, що романтично-піднесений стиль оповіді, висвітлення багатьох життєвих проблем крізь призму народних легенд і традиційних мотивів українського музично-поетичного фольклору – це риси, притаманні низці кінофільмів українського поетичного кіно 1960–1970-х років («Білий птах з чорною ознакою» – музика у виконанні оркестру народних інструментів; «Вавилон ХХ» – музичне оформлення Івана Миколайчука).

Ще одна важлива постать в українському кінематографі – це Леонід Грабовський, автор музики до відомих українських фільмів – «Криниця для спраглих» (реж. Ю. Ілленко, 1965 р.) і «Вечір на Івана Купала» (реж. Ю. Ілленко, 1968 р.), партитуру до останнього композитор вважав своїм найкращим твором і згодом видав як самостійний музичний опус – «Симфонія-легенда». Митець переконаний, що композитор у кіно – це актор, бо він оперує у фільмі стилями, як персонажами. У «Вечорі на Івана Купала» використано ремінісценції з народних пісень, частково чи цілком переформатовані. Музика до фільму романтична, барвіста, з бароковим багатством інструментів.

Композитор Володимир Губа отримав популярність саме завдяки написанню музики для фільмів. Він – автор музики для понад 40-ка картин, співпрацюючи із відомим режисером Л. Осикою та багатьма іншими. Серед найвідоміших: «Камінний хрест» (1968 р.), «Захар Беркут» (1971 р., тут вперше використано стереофонічний багатоканальний запис), а також «Хліб дитинства мого» (реж. Я. Лупій, 1977 р.) і «Данило – князь Галицький» (реж.

Я. Лупій, 1987 р.), за які композитор отримав престижні нагороди. Як зазначав митець в одному з інтерв'ю, щоразу у конкретному випадку він прагне «пройнятися духом, художньою атмосферою фільму, віднайти музичну драматургію й органічно поєднати її з драматургією всього твору. Роблю все, щоб жодна музична фраза не залишилася вставним номером у загальному режисерському задумі, а сприяла виявленню ідейно-художньої спрямованості всієї картини, її внутрішньої динаміки» [Цит. за: Фількевич Г.: 125, с. 709]. В. Губа теж звертається до джерел народної музики. У «Камінному хресті» мотиви страху, скорботи передані звучанням коломийки – деформованим звучанням, як і сумна доля сільських бідняків. У «Захарі Беркуті» композитор використовує орган, звучання якого сприяло вираженню основної ідеї фільму.

На особливу увагу заслуговує праця в українському кіно відомого композитора Валентина Сильвестрова. Хоч його кіномузичний спадок невеликий, однак надзвичайно цікавий. Композитор вважає, що для написання кіномузики необхідні спеціальні знання специфіки екранного мистецтва. Першою спробою в написанні музики для кіно В. Сильвестрова були «Київські фрески» (реж. С. Параджанов, 1968 р.) та цей фільм залишився незавершеним. Митець прагне засобами музики розкрити філософсько-психологічний зміст кінотвору («Грачі», 1982 р.). Він широко використовує новітні техніки написання музики та нетрадиційні виконавські склади («Настроювач», 2004). Що стосується написання кінопісень для масового слухача, то у спадщині В. Сильвестрова є лише декілька винятків, які він зробив для режисерів М. Белікова («Незрима робота», власні слова, 1979 р.) і К. Єршова («Не було б щастя...», 1983 р.).

Борис Буєвський як композитор-мелодист яскраво проявив себе у створенні музики до 14-ти художньо-ігрових фільмів. Серед них: «Десятий крок» (реж. В. Івченко, 1967 р.), «Софія Грушко» (В. Івченко, 1971 р.), «Адреса вашого дому» (реж. Є. Хринюк, 1972 р.). Композитор також писав музику до документальних, науково-популярних фільмів і особливо вагомий

внесок зробив у розвиток анімаційних фільмів, яких у його доробку налічується більше 30-ти, таких режисерів, як: І. Гурвич, А. Грачової, В. Дахна та ін. Плідна праця у кінематографі Б. Буєвського припадає на 1960–1970-і роки. Наприкінці 1970-х років він відходить від написання музики для фільмів і зосереджується на створенні академічної, симфонічної музики.

У 1960-х роках широку популярність здобув кінокомпозитор, творець пісенних шлягерів – Олександр Білаш. Творець музики до 26-ти художньо-ігрових стрічок, він здобув широке визнання вже із появою перших кінострічок – «Катя-Катюша» (реж. Г. Ліпшиць, 1960 р.) та «Роман і Франческа» (реж. В. Денисенко, 1960 р.). Як зазначає О. Литвинова, композитору властива національно визначена ліричність [Литвинова О.: 72, с. 25]. О. Білаш співпрацював із поетами В. Карпеком і Д. Павличком та особливо плідно із М. Ткачем (фільми: «Між високими хлібами» і «Чортова дюжина» 1970 р., «Тут нам жити», 1972 р. і «Серед літа», 1975 р.). Для його кінопісень характерні щирий ліризм, співучість і мелодійність, завдяки чому вони надають неповторної індивідуальності емоційній атмосфері фільмів.

Пісня як лейтмотив кінофільму – такий принцип музичної драматургії домінує в кінороботах композиторів П. Майбороди, Г. Жуковського, І. Шамо, О. Білаша у 1960–1970-х роках. «Пісні – не ілюстрація, а важливий дієвий компонент кінострічки; пісні, які розкривають духовний світ людини, її красу, благородство, несуть певний емоційний заряд», – узагальнює Г. Фількевич [Фількевич Г.: 125, с. 712].

Наприкінці 1960-х років розпочинається епоха експериментів у сфері музичного забарвлення, цьому сприяє використання електронних інструментів, згодом – синтезаторів. Усе більше переважає активна динамічна музика з акцентованими ритмами. З'являються естрадно-симфонічні і джазові оркестри, а також вокально-інструментальні ансамблі різних складів. Натомість, мистецтво все ж залишається ідеологічним за спрямуванням, посилюється увага до жанру патріотичної пісні. Музика тих

часів усе яскравіше поділяється на «офіційну» та «неофіційну», різниця між якими полягала у змісті, формі втілення та функціонуванні у побуті. Більшість фільмів із так званою «офіційною» музикою створювалася еталонно й музика була підпорядкована сталим законам академічних жанрів [Литвинова О.: 72, с. 26].

Композитори намагалися досягти високого рівня у створенні танцювально-розважальної музики (рок-н-рол, твіст), а також поширених у той час «пісень сповідального характеру з монологічною формою висловлювання» (О. Литвинова). Значного розвитку набула й авторська пісня, де основний акцент падав на текст. Вона не претендувала на офіційне визнання, можливо, тому й не зазнала державної цензури. Творців таких пісень називали бардами ХХ століття. Їхню широку популярність підтверджувало українське кіно, особливо таких відомих бардів, як В. Висоцький та Б. Окуджава. О. Литвинова згадує про Ю. Щуровського, який звертався до їхньої поезії у фільмі «Три доби після безсмертя» (реж. В. Довгань, 1963 р.), а О. Білаш написав пісню на вірші В. Висоцького, яка виконувалася у фільмі «Небезпечні гастролі» (реж. Г. Юнгвальд-Хількевич, 1969 р.). Авторська пісня значно вплинула на професійну композиторську творчість. Це проявлялося в уникненні помпезності, у певному інтонаційному спрощенні.

У кіномистецтві 1970-х років посилюється лірико-психологічне, особистісне бачення, показується індивідуальний погляд на події. Прикладом цього можуть бути «пісні-емблеми» багатьох телесеріалів.

Цікавою є кінотворчість Івана Карабиця, яка налічує 16 художньо-ігрових фільмів, а також документальні, анімаційні та науково-популярні фільми. Його вважають одним із найпопулярніших композиторів пісенної естради.

Поступово значно ускладнюється зміст кіно, що спричиняє до багатовимірності трактування персонажів, у цьому допомагає кіномузика, яка спонукає глядачів до роздумів. Такі екранні дослідження підхоплює і

розвиває телебачення, яке у цей період отримує статус самостійного мистецтва. Воно має значний вплив і на творців великого кіно. Кіномузика кінця 1970-х років продовжує формувати моральні цінності глядачів. Зростає кількість музичних передач як для дорослої, так і для дитячої аудиторії. Кінокомпозитори створюють музику, яка має сильний вплив на підсвідоме. Вона виконується без зайвої ефектності, звучить природно, завдяки чому добре запам'ятовується глядачем.

На початку 1970-х років кінокомпозиторську кар'єру розпочинає відомий український творець музики Євген Станкович. Його кіномузичні полотна входять до кращих надбань українського кінематографа. Композитор співпрацює з різними режисерами і пише в різних жанрах. До нього зверталися режисери, які прагнули вагомої образної насиченості музики, симфонічної глибини, масштабного художнього узагальнення. У його творчому доробку – екранізації української класики: «Лісова пісня. Мавка» (реж. Ю. Ілленко, 1980 р.), «Украдене щастя» (реж. Ю. Ткаченко, 1984 р.); історичні фільми: «Ярослав Мудрий» (реж. Г. Кохан, 1981 р.), «Легенда про княгиню Ольгу» (реж. Ю. Ілленко, 1983 р.); телесеріали: «Кармелюк» (реж. Г. Кохан, 1985–1986 рр.), «Роксолана» (реж. Б. Небієрідзе, 1997 р.) та інше. «Моя музика до фільмів була лише частиною режисерського задуму. Я завжди намагався відчутти атмосферу картини. Зовнішність акторів, їхня гра і навіть пейзаж мають вирішальне значення. До речі, я нікому з режисерів не грав своєї музики. Як правило, одразу пишу для оркестру», – пояснює Є. Станкович в інтерв'ю [Станкович Євген: 114]. Творчі здобутки композитора перебувають у сфері драматичного симфонізму. У найтрагічнішому звучанні його творів зберігаються віра у перемогу добра, оптимістичність надії сильної духом людини, романтизм сходження до світла. Сучасна національно самобутня музика Є. Станковича продовжує традиції його вчителя Б. Лятошинського. Митець розмірковує також і над теорією кіномузики, вважаючи музику для кіно окремим важливим жанром, в якому працювали і працюють дуже багато відомих композиторів. Він

переконали, що значення музики в кіно сьогодні суттєво збільшується, чому великою мірою сприяє американська кіноіндустрія. «Якщо в титрах радянських фільмів ім'я композитора писали після художника, то в американських фільмах композитор завжди стояв на третьому-четвертому місці. Тепер зміни в цьому напрямі відбуваються і в нас» [Станкович Євген: 114]. Важливо у цьому зв'язку, що з'являються нові напрями і жанри кіномузики, відповідно до них виробляються певні музичні стандарти, фільм отримує не тільки зорову, а й звукову характеристику. З'являється також дедалі більше композиторів, які добре знають природу музичної драматургії. Добре, коли музика стає важливим драматургічним засобом, невід'ємною частиною цілої картини, стверджує митець.

Музику кіно починають активно творити і композитори пісенної естради. Прикладом слугує творчість Ігоря Поклада, кінокомпозиторським дебютом якого був фільм «Де ви, лицарі?» (реж. Л. Биков, 1971 р., вірші пісень Ю. Рибчинського). Низка фільмів із музикою композитора була відзначена престижними нагородами – це музика до документальних фільмів режисера В. Сперкача: «Командарми індустрії» (1980 р.), «Головуючий корпус» (1983 р.) та «Стратеги науки» (1985 р.), які відзначено Державною премією України імені Т. Шевченка за 1986 рік, а також картина «Москаль-чарівник» (реж. М. Засєєва-Руденка), нагороджена такою ж державною премією за 1995 рік. Цікавою та багатогранною є робота композитора і над анімаційними творами, серед яких найпопулярнішими є відомий серіал про козаків та екранізація однойменного твору І. Котляревського «Енеїда» режисера В. Дахна.

Є випадки, коли творці кіномузики не мають спеціальної композиторської освіти. Свідченням цього може бути кінотворчість піаніста В. Бистрякова, баяніста О. Злотника та музикознавця В. Храпачова. Згадані музиканти стали яскравими та плідними кінокомпозиторами.

Починаючи від 1980-х років, поряд із створенням кіномузики, написаної за традиційним каноном, з'являються свого роду експериментальні

полотна. Творці фільму прагнуть ощадливого натуралістичного звукового полотна. У кінематографі звучать нові імена композиторів. Відомим, наприклад, стає Олег Ківа, внесок якого в український кінематограф дуже значний. Для його кіномузики характерна «спонтанна інтонаційна виразність і водночас емоційно розкуте висловлювання» [Литвинова О.: 72, с. 36]. Кінокомпозитор працює в різних жанрах, чим значно збагачує український кінематограф. Зазначимо, що поступово робота над кінопартитурами стає домінуючою у його творчості. У доробку О. Ківи музика до більше 30-ти художньо-ігрових фільмів, серед яких: «Надворі ХХ століття» (1985 р.), «Штормове попередження» (1988 р.), «Козаки йдуть» (1991 р.) та «Дорога на Січ» (1994 р.) режисера С. Омельчука, «Страчені світанки» (1995 р.) та «Тупик» (1998 р.) режисера Г. Кохана та інші. Великий внесок О. Ківа зробив в українську анімацію, результатом цього є «12 партитур» режисера В. Костилевої.

До виразної музичної символіки у фільмі тяжіє композитор Володимир Назаров. Окремі фрагменти його партитур із фільмів отримали самостійне життя поза екраном. Він – автор музики до більш, аніж 40-ка художньо-ігрових фільмів, серед яких: «Три гільзи від англійського карабіна» (1983 р.), «І ніхто у світі...» (1985 р.), «Моя люба» (1987 р.) режисера В. Довганя; «пісенні» стрічки режисера О. Фіалка: «Імітатор» (вірші А. Висоцького, Ю. Рибчинського та М. Євдокимова, 1990 р.), «Життя, як цирк» (вірші О. Фіалка та В. Назаров, 2000 р.).

Яскраво заявив про себе також кінокомпозитор Ігор Стецюк. Його кіномузика сповнена ліризму, без зайвих інтонаційних нагромаджень, темброво вишукана. Серед перших кінотворів – стрічки, які були зняті на студії «Укртелефільм»: «Зона ризику» (1983 р.), «Бравий солдат Гашек» (1983 р.) і «Помста» (1984 р.). Особливо плідними для композитора виявилися 1990-ті роки, коли були зняті такі фільми: «Окаянна» (реж. Л. Мартінес, 1990 р.), «Грішниця в маслі» (реж. С. Ільїнська, 1993 р.), «Шамара» (реж. Н. Андрійченко, 1994 р.), «Дві Юлії» (реж. А. Дем'яненко,

1998 р.). Багато кінострічок із музикою композитора були відзначені низкою престижних нагород.

У 1980-ті роки в українському кінематографі з'являються нові молоді імена кінокомпозиторів, які своєю працею значно збагачують українське кіно. Серед них: О. Яворик, Л. Расіна, М. Старицький, І. Панов, І. Миленко (у фільмі «Про шалене кохання, Снайпера і Космонавта» (реж. Д. Томашпольський, 1992 р.) звучать п'ять пісень І. Миленка).

Переломними для українського кінематографа є 1990-ті роки, коли з отриманням незалежності України змінилися установки та програми кіновиробництва. Значно послабилася цензура, внаслідок чого почали з'являтися фільми «різної якості», не завжди наголошено спрямовані на розвиток та збагачення духовних потреб глядачів. Панівною стала тенденція до зображення та вислову ідей та думок без прикрас. Формуються нові критерії оцінки моралі, все більше домінує прагнення до розкнутості в емоційному плані. Окрім цього, кіновиробництво не отримувало належного фінансування, до того ж із часом ця ситуація лише ускладнювалася. Внаслідок цього значно зменшилася кількість фільмів. Як зазначає О. Литвинова: «Спонтанність стала своєрідною ознакою кінопроцесу в Україні» [Литвинова О.: 72, с. 39].

На межі нового століття ситуація із фінансуванням та цензурою не особливо змінилася. Окрім того, все більш популярними стають іноземні фільми, які заповнюють український екран. Щодо кіномузики, то вона потрапляє у досить важке становище, оскільки її творцями часто стають далеко непрофесійні люди. Із розвитком комп'ютерних систем стає можливим творення «музичного супроводу» фільму фахівцями, які не мають відповідних музичних знань, проте володіють технічними і комп'ютерними. Це спричинилося до появи музики, іноді далекої від високого художнього задуму кінотвору.

Та все ж, незважаючи на важку ситуацію і фінансово нестабільне становище в країні, знімається низка високохудожніх стрічок. Яскравим

прикладом тут слугує творчість кінокомпозитора Володимира Гронського, який став автором музики до відомих фільмів, екранізацій української класики: «Гріх» (реж. О. Бійма, 1991 р., який у тому ж році отримав приз за музику на I. Всеукраїнському кінофестивалі у Києві), «Пастка» (реж. О. Бійма, 1993 р.) та «Злочин з багатьма невідомими» (реж. О. Бійма, 1993 р.), за музику до яких Володимир Гронський став лауреатом Державної премії України імені Т. Шевченка (1996 р.).

У 1990-х роках в ігровому кіно розпочинає свою роботу композитор Володимир Шумейко. Кіномузична мова композитора «ґрунтується» на фольклорних джерелах та містить інтонації народних пісень різних регіонів України. Його робота у фільмі «Меланхолійний вальс» (реж. Б. Савченко, 1990 р.) отримала диплом на I. Українському кінофестивалі (Київ, 1990 р.).

Активне місце в звуковому супроводі фільму займає електроакустична музика. Яскравим її представником є відома композиторка Алла Загайкевич («Мамай» (реж. О. Санін, 2002 р.), з останніх – «Поводир» (реж. О. Санін, 2014 р)).

Із розвитком новітніх технологій кіномузика все менше відтворюється природними музичними інструментами. Популярними стають «яскраві темброві ефекти», надприродні інтонаційні барви, що уможлиблює посилення емоційного враження від перегляду картини.

На жаль, через брак коштів виконувати кіномузику симфонічним складом стало надзвичайно складно. Професійні кінокомпозитори змушені проявляти винахідливість і спрощувати виконавський склад для того, щоб музика все ж виконала у фільмі «свою роль».

З історії кіномистецтва в Україні зауважуємо, що в різних періодах, у різних жанрах кінематографа були свої творці-лідери, музика яких була орієнтиром для інших. При цьому їх об'єднувала спільна мета – розвивати та збагачувати українське кіно, виховувати естетичні смаки глядачів. Більшість українських кінострічок були високої художньої якості завдяки

високопрофесійному складу творців, у тому числі і кінокомпозиторів, музика яких збагачувала, доповнювала та допомагала в розкритті змісту кінотворів.

На тлі загальних тенденцій розвитку музики кіно помітно, що українське кіномистецтво особливо залежало від соціально-історичної ситуації в країні – і в культурному, і у політичному, і у фінансовому аспектах. Цим, як правило, диктувалася його мистецька спрямованість і визначалася його художня вартісність. Традиційною все ж залишається визначна роль музики у багатьох фільмах, її стильова різноманітність і функціональність. Композитори музики кіно у більшості випадків, що слід відзначити, – професійні митці, які у співпраці із кінорежисерами стають справжніми співтворцями кінотворів, втілюючи засобами музики концепцію фільму. Композитор Вадим Храпачов стверджує, що професійний композитор у кіно має вміти дуже багато: писати у різноманітних жанрах, вміти працювати з різними складами ансамблів і оркестрів, електроніки і т. ін. «Це входить до його професійних умінь. А режисер має визначити, на чуттєвому рівні донести до композитора завдання: що йому необхідно зробити у цьому кіно, яку музику потрібно написати. Композитор – він, як актор» (В. Храпачов). Помітною особливістю музики українського кінематографа є те, що її завжди вирізняла яскрава національна основа. Для неї характерний ліризм, насичена мелодична лінія, а також широке використання та популяризація завдяки кіно української пісні, яку часто створювали спеціально до фільму, й яка згодом «залишала межі екрану» і продовжила звучати поза ним.

2.2. Володимир Гронський – професійний кінокомпозитор доби новітніх технологій

У річищі окреслених тенденцій української музики кіно творчість композитора Володимира Гронського постає органічною і водночас оригінальною, відповідно до запитів новітньої доби. Митець утілює у своїй музиці для кіно кращі її національні досягнення і демонструє оригінальний

авторський підхід до компонування музики в різножанровому кіно. Будучи добре обізнаним із теорією кіномузики, він активно послуговується здобутками світової кіноіндустрії у цій сфері.

Володимир Петрович Гронський (1954 р. н.) – заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національної премії імені Т. Шевченка та I Всеукраїнського кінофестивалю, Заслужений діяч мистецтв України (2008 р.), Член Національної спілки композиторів (з 2000 р.) і Національної спілки кінематографістів України (з 1993 р.). Народився 26 грудня 1954 року в родині військовослужбовця (батько – кадровий офіцер, учасник Великої Вітчизняної війни, кавалер бойових нагород) у місті Чирчику (Узбекистан). Дитинство і юність пройшли у місті Волочиську Хмельницької області, де закінчив музичну школу у 1970 році. Протягом семи років опановував фортепіанне мистецтво у класі викладача Л. І. Бичак. В. Гронський закінчив Хмельницьке музичне училище, в якому збагачував свої знання під керівництвом М. О. Кульбовської і Е. К. Левіатової на відділі «Теорії музики». Ще в студентські роки він виявив неабиякий хист до імпровізації. Спробувавши себе в педагогічній роботі у Волочиській дитячій школі мистецтв, Володимир Петрович вступив на композиторський факультет Київської консерваторії ім. П. Чайковського по класу композиції до Георгія Майбороди та Геннадія Ляшенка (1975–1982). Обидва вчителі В. Гронського писали музику до кіно, а передусім Георгій Іларіонович Майборода («Якби каміння говорило», 1958; «Солдатка», 1959; «Таврія», 1959; «Помилка Оноре де Бальзака», 1958; «Родина Коцюбинських», 1970; «Ніна», 1971; «Довга дорога в короткий день», 1971). Г. Ляшенко написав музику до фільму «Таємниці святого Юра», 1982. З великою повагою В. Гронський згадує свого наставника: «Георгій Майборода залишився останнім романтиком ХХ століття і був вірним високим ідеалам класично-романтичного мистецтва. По суті, в нього не було творчих невдач. Для музики не важливо, чи вона написана в дусі своєї епохи, чи, як творчість Г. Майбороди, в естетиці ХІХ століття – тобто в естетиці високих поривів людської душі,

високих ідеалів творчих» [Гронський В.: фільм]. Творчість Г. Майбороди мала великий вплив на В. Гронського. Після закінчення консерваторії він два роки працював у Київському відділенні Всеукраїнської музичної спілки. У цей час почав виконувати замовлення кіностудії з музичного озвучення фільмів. Згодом повністю віддався творчій роботі і став провідним композитором кіностудії імені О. Довженка, де і працює від 1987 року. З 1989 року – головний музичний редактор Національної кіностудії художніх фільмів імені О. Довженка. З 2015 року він обіймає посаду генерального директора ВГО «Сінема».

Перший успіх молодого митця – фільм «Циганка Аза» режисера Григорія Кохана (1987 р.) мав вирішальне для нього значення і визначив галузь його подальшого творчого удосконалення. В. Гронський активно пише музику для фільмів, читає курс кіномузики молодим італійським композиторам, належить до засновників Товариства із захисту авторських прав «Сінема». У 1990-ті він створив музику до знакових українських фільмів, зокрема – екранізацій вітчизняної класики (І. Франка, В. Винниченка, О. Олеся, О. Кобилянської), які запам'яталися не в останню чергу завдяки впізнаваній музиці. З-поміж найвідоміших стрічок того часу – «Злочин з багатьма невідомими», «Гріх», «Пастка», «Острів любові» Олега Бійми, «Останній бункер» Вадима Ілленка, «Фучжоу» Михайла Ілленка, «Приятель небіжчика» В'ячеслава Криштофовича. У 2000-ні В. Гронському належить музика для фільмів Олеся Янчука: «Атентат. Осіннє вбивство в Мюнхені», «Нескорений», «Залізна сотня», «Владика Андрей», а також – Михайла Ілленка: «ТойХтоПройшовКрізьВогонь». У творчому доробку композитора – Симфонічна поема, балет «Легенда про Русалку», балетні та симфонічні сюїти, камерно-інструментальні твори, романси, пісні, музика до театральних вистав, художніх, телевізійних і документальних фільмів тощо. Активно співпрацюючи із закордонними культурними організаціями, брав участь у спільних постановках з кіномитцями Франції, Італії, США, Югославії, Росії. Написав три балетні сюїти на замовлення хореографічних

ансамблів з Канади. Там же вони знайшли сценічне втілення у 1992, 1995 та 1998 роках. Записи його музики виходили на компакт-дисках, аудіо та відеокасетах у Франції, Італії, США, Канаді, Росії, Україні.

За рекомендацією Спілки композиторів наприкінці 1980-х В. Гронський потрапив на кіностудію імені О. Довженка, де саме знімали фільм про Миколу Лисенка. Тут він пізнав тонкощі творення кіно, що, як стверджує сам, суттєво допомогло йому у подальшій композиторській роботі. Примітно, що про свою творчість митець розмірковує у широкому контексті світової музики кіно: «І зауважу, одразу зрозумів, що в нашому, так званому «режисерському» кіно (на відміну від голлівудського «продюсерського») сценарій – не догма. У Голлівуді музику можна писати одразу, як одержав сценарій. Там усе узгоджено наперед, і в контрактах актора чи композитора прописано тривалість усіх епізодів із точністю до кількох секунд. У нас же, поки фільм не змонтовано, ніхто не скаже навіть, чи буде збережено порядок епізодів. Режисер у процесі роботи може вносити значні зміни в сценарій, скорочувати метраж окремих сцен <...>. Згодом на своїй першій картині як композитор я вже був готовий до будь-яких сюрпризів, бо мав безцінний “експедиційний” досвід» [Гронський В.: 34]. В. Гронський надзвичайно серйозно ставиться до своєї роботи в кіно, цінує співпрацю із талановитими режисерами (наприклад, Олегом Біймою, Михайлом Ілленком), переживає «боротьбу творчих амбіцій», працюючи над серйозними кінотворами. Він наголошує на тому, що кінофільм – це сукупна праця багатьох над одним твором. Одним із серйозних випробувань для композитора є оркестрування музики кіно за умов обмеженого фінансування. «Композитор має прорахувати наперед усі можливі функції різних груп оркестру: кому віддати тему, а кому супровід, в якого з інструментів краще прозвучить соло. Окрім того, він має написати кожну партію так, щоб її можна було зіграти без репетицій, як кажуть музиканти, “з листа”» [Гронський В.: 34]. В. Гронський довіряє «живим інструментам», бо кожен музикант, диригент, на його думку, доповнює музику своїм хистом, темпераментом, артистизмом. «А об’єднані в

оркестр, вони творять потужний емоційний заряд, вишуканий “енергетичний напій”!» [Гронський В.: 34]. Митець, за його словами, здатен відстоювати своє місце в кінокартині. Традиційним у його розмислах є наголошення на контрапункті музики стосовно зображуваного, на її емоційній ролі у фільмі: «Коли композитор тільки починає роботу, вже існує змонтований відеоряд, в якому є свій темпоритм, певний настрій у кожній сцені чи епізоді, актори вже визначилися з основними рисами образу своїх героїв. Музика здатна все це докорінно змінити, перетворити у протилежність. На тлі спокійного, аморфного зображення варто ввести ритмічну, енергійну музику, й уже з’явиться якась інтрига, динаміка!.. Або ж навпаки: в бурхливій сцені – спокійний, ліричний супровід надасть епізоду нових нюансів. Звичайно, важливо не порушити все те краще, що вже є в картині, знайти вирішення, яке буде своєрідним смисловим контрапунктом до відеоряду, поглибить приховані від ока сюжетні колізії. Або ж музика лише підкреслить окремі деталі, посилить сцену емоційно. Не біда, якщо музика лише ілюстративна, безбарвна (як трава на смак). Найгірше, якщо вона дратує своєю нав’язливістю та невибагливою “попсовістю”» [Гронський В.: 34]. У музиці для кіно В. Гронського особливо цікаво вирішується проблема її специфіки у залежності від жанру фільму, про що він сам говорить у контексті поліжанровості кіно, знятого М. Ілленком: «Стимулює цим і тебе до експериментів, до пошуку незвичних поєднань і зіставлень. До його «Фучжоу» я вперше спробував писати для оркестру стилізації під етномузику (кантрі, гуцульські мелодії), до «Сьомого маршруту» – під джаз, рок, міський романс, а до «ТойХтоПройшов...» – під класику, у поєднанні з фольком та “ретро”» [Гронський В.: 34]. Традиційно для теорії кінематографічної музики митець розуміє проблему головної музичної теми фільму, яка, щоб спрацювати на кульмінації, має вводитися непомітно, до неї мають звикнути: «Ви ж не обріжете сцену на півслові? Так і в музиці є свої музичні фрази, свої “речення”, й вони мають логічно закінчуватися» [Гронський В.: 34]. Композитор виступає за фаховість у сфері кіновиробництва і сам фахово

обґрунтовує принципи розгортання музичної теми у фільмі, яка має виростати із певної музичної інтонації, досягати зрілості, для чого потрібний певний екранний час: «Ця тема має разом із персонажами “проживати” їхні екранні долі, певні сюжетні колізії. І лише тоді, коли фільм схвилює глядача, залишиться у його пам'яті, музична тема може стати кіношлягером», – стверджує він [Гронський В.: 34].

До класиків українського кіно з композиторського погляду В. Гронський зараховує Бориса Лятошинського («Іван» і «Тарас Шевченко»), який писав музику до фільмів Олександра Довженка та Ігоря Савченка, Георгія Майбороду, який створив музику до біографічних фільмів режисера Тимофія Левчука («Помилка Оноре де Бальзака» і «Родина Коцюбинських»), визнаного симфоніста Германа Жуковського, автора музики до психологічної драми Віктора Івченка («Гадюка»), Мирослава Скорика як автора музики до фільму Сергія Параджанова «Тіні забутих предків», Леоніда Грабовського та Євгена Станковича, які написали музику до фільмів Юрія Іллєнка, Володимира Губу – автора музики до фільмів Леоніда Осики («Камінний хрест», «Захар Беркут»), Вадима Храпачова – автора музики до стрічок Романа Балаяна («Польоти уві сні та наяву», «Поцілунок», «Ніч світла»). Знавець українського кіно, В. Гронський вказує на те, що багато відомих пісенних шлягерів вийшли з музичних фільмів 1950–1960-х років: знаменита «Рідна мати моя» та «Ми підем, де трави похилі» Платона Майбороди із фільму «Літа молодії», «Впали роси на покоси» Олександра Білаша із «Романа і Франчески». Серед популярних він відзначає пісні Євгена Зубцова із «Королеви бензоколонки», Оскара Сандлера із фільмів про Тарапуньку і Штепселя, Ігора Шамо з фільму «Як гартувалася сталь». Митець зазначає, що раніше, працюючи над фільмом, українські композитори мали набагато кращі умови для реалізації своїх задумів, писали складну музику на великі склади оркестру, могли запросити великий хор, відомих співаків. Такі можливості у сучасних умовах суттєво сприяли б покращенню кіномузики. Традиційно музика відомих кінокомпозиторів звучить поза фільмами, до

яких написана. Лідером серед таких композиторів В.Гронський називає Євгена Станковича, який використовував теми з деяких своїх фільмів при написанні балетної музики. Митець наголошує на індивідуальному композиторському стилі Мирослава Скорика, який той відстояв також і в кіно, що є цікавою проблемою сучасної теорії кінематографічної музики. «В кіномузиці переважно нічого нового не створюється: вона «паразитиє» на запозиченнях з інших музичних стилів і жанрів, синтезує набутки різних епох. І чим більше музичних явищ композитор здатен переконливо й органічно об'єднати, тим цікавішою буде його творча палітра. У кращих своїх зразках кіномузика складається з простих елементів: композитор лише сплітає з них складне мереживо», – переконаний Володимир Гронський [Гронський В.: 34].

Таблиця 2.1

Фільмографія композитора Володимира Гронського

Фільм	рік	Режисер, кіностудія	Музика у фільмі
<i>Циганка Аза</i>	1987	Реж. Г. Кохан, Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка	Державний симфонічний оркестр УРСР, дир. Ю. Ніконенко. Циганський ансамбль, кер. О. Васильєв, Ю. Бузилев. Пісні виконують М. Васильєв, А. Кузилева, Т. Давидова. Балетм. А. Вербицький.
<i>Ордань</i>	1988	Реж. О. Ігнатуша, Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка	Обрядові пісні у виконанні Ніни Матвієнко, музичні теми В. Гронського.
<i>Хочу зробити зізнання</i>	1989	Реж. О. Бійма, Укртелефільм	Музика Володимира Гронського, виконує Державний симфонічний оркестр УРСР, диригент Ігор Блажков.
<i>Химери зеленого літа</i>	1989	Реж. В. Фесенко, Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка	Музика В. Гронського.
<i>Відьма</i>	1990	Реж. Г. Шигаєва, Київська кіностудія	Державний оркестр українських народних інструментів, дир. В. Гуцал; хор «Фрески Києва»,

		художніх фільмів ім. О. Довженка	хорм. О. Бондаренко; лірник М. Гай.
<i>Поїзди без посмішок</i>	1990	Реж. Б. Недич, РВТО «Укрвідеоцентр» спільно з Югославією	Аранжування В. Гронським музики Анатолія Алексаняна та Якова Копеля.
<i>Суржик</i>	1991	Реж. С. Шевченко, Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка	Музика В. Гронського.
<i>Пудель</i>	1991	Реж. Т. Черкашина, Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка	Музика В. Гронського.
<i>Останній бункер</i>	1991	Реж. В. Ілленко, ВТО «Фест-Земля»	Державний симфонічний оркестр УРСР, диригент Володимир Сіренко, хор викладачів військового пед. училища, народні пісні у виконанні Любові Орел.
<i>Гріх</i>	1991	Реж. О. Бійма, «Укртелефільм»	Приз за музику на I Всеукраїнському кінофестивалі (Київ, 1991). Державний симфонічний оркестр УРСР, диригент: В. Сіренко. У фільмі прозвучали: уринок арії з опери Дж. Пуччіні «Тоска» у виконанні Н. Козятинської та оркестру Львівського театру опери та балету ім. І. Франка, диригент: І. Лацанич; романс «Чому з тобою ми не хвили?..» на вірші Олександра Олеся у виконанні Л. Криворотової. Музичний редактор: С. Світлична
<i>Іван і кобила</i>	1992	Реж. В. Фесенко, НКВЦ «Рось» (Київ)	Музика В. Гронського, пісні гурту «Кому вниз» і В. Гронського на слова В. Цибулька, І. Малковича.
<i>Чотири листи фанери</i>	1992	Реж. С. Курбанов, Кіновідеофірма «Україна», кінофірма «Воля-ХХ» (Київ)	Музика В. Гронського.

<i>Все минає</i>	1993	Реж. Н. Талан, Київська кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка	Музика В. Гронського.
<i>Злочин з багатьма невідомими</i>	1993	Реж. О. Бійма, «Укртелефільм»	Музика В. Гронського, романс «Золота рибка».
<i>Очікуючи вантаж на рейді Фучжоу біля пагоди ("Фучжоу")</i>	1993	Реж. М. Ілленко, Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка	У фільмі звучать народні пісні у виконанні: тріо «Золоті ключі» (Ніна Матвієнко, Марія Миколайчук, Валентина Ковальська), народного хору під керівництвом Леопольда Ященка, симфонічний оркестр під керуванням диригента Володимира Сіренка, Інструментальний ансамбль Київського театру естради, диригент: Олександр Шаповал.
<i>Пастка</i>	1993	Реж. О. Бійма, «Укртелефільм»	Музика В. Гронського, фрагменти з опер «Сила долі» Дж. Верді і «Лоенгрін» Р. Вагнера.
<i>Записки кирпатого Мефістофеля</i>	1994	Реж. Ю. Ляшенко, Національна кіностудія художніх фільмів ім. Олександра Довженка	Музика В. Гронського, Державний симфонічний оркестр України, диригент Володимир Сіренко. Угорські народні мелодії у виконанні ансамблю «Обрій». Худ. кер. О. Вишневський.
<i>Атентат. Осінь вбивство в Мюнхені</i>	1995	Реж. О. Янчук, Студія «Олесь-фільм»	Музика В. Гронського, Національний симфонічний оркестр України.
<i>Геллі і Нок</i>	1995	Реж. В. Ілленко, Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка, кіностудія «Ялта- фільм»	Музика В. Гронського, Національний симфонічний оркестр України, диригент В. Сіренко. Використано неаполітанську пісню Е. Тальяферрі.
<i>Острів любові</i>	1996	Реж. О. Бійма,	Разом із Є. Станковичем, В. Бистряковим

		«Укртелефільм»	Національний симфонічний оркестр, диригент В. Сіренко. Використано укр. нар. пісні (Туман ярм, туман зелененький).
<i>Приятель небіжчика</i>	1997	Реж. В. Криштофович, Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка, «Компані Ест-Уест» і «Компані де фільм» (Франція)	Музика В. Гронського, використано укр. народну пісню «Сосонка» у виконанні Н. Матвієнко.
<i>Сьомий маршрут</i>	1997	Реж. М. Ілленко, Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка на замовлення Міністерства культури і мистецтв України	Музика В. Гронського, використано пісню «Ворони» гурту «The Ukrainians».
<i>Мийники автомобілів</i>	2000	Реж. В. Тихий, Національна кінематека України	У фільмі використано румунську хору, Брати Гадюкіни («Весілля», «Жовті стрічки», ««Карпати» програли в футбол»), Мандри («Ряба кобила», «Різдвяна ніч»), Лакмус («Кока-кола», «Не Дикаприо»), Макет & Down Town («Генезис», «Sansidaba», «Красный эскадрон»), Найк Борзов («Три слова», «Последняя песня»), В. Гронський (тема Естер, соло на скрипці О. Вишневецький), В. Агапкін («Прощання слов'янки»), В. Крисько («Імпровізація»).
<i>Нескорений</i>	2000	Реж. О. Янчук, Український конгресовий комітет Америки, студія «Олесь-фільм», Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка	Музика В. Гронського. Національний симфонічний оркестр України, диригент В. Сіренко.
<i>Під дахами великого міста</i>	2002	Реж. В. Криштофович, Кінокомпанія «ДомФільм» (Росія)	Композитор В. Гронський .

<i>Право за захист</i>	2003	Реж. В. Криштофович, Кінокомпанія «ДомФильм» (Росія)	Композитор В. Гронський.
<i>Прощання з Каїром</i>	2002	Реж. О. Бійма, «Укртелефільм»	Музика В. Гронського.
<i>Троянський спас</i>	2004	Реж. О. Денисенко, Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка на замовлення Міністерства культури і мистецтв України	Музика В. Гронського. Хор євреїв-рабів з опери «Набукко» Дж. Верді.
<i>Братство</i>	2005	Реж. С. Клименко, Національна кіностудія художніх фільмів ім. О. Довженка, Всеукраїнське товариство «Просвіта» ім. Т. Г. Шевченка	У фільмі звучать «Серенада» Ф. Шуберта, українські та циганські народні пісні. Національний симфонічний оркестр України, дир. В. Сіренко; В. Ворончук (рояль); К. Стеценко (скрипка); фольклорний український ансамбль, кер. В. Триліс; циганський ансамбль «Сінгарела», солістка – Ж. Карпенко.
<i>Владика Андрей</i>	2008	Реж. Олесь Янчук, Студія Олесь та ДП Нац. кіностудія ім. О. Довженка	У фільмі звучить музика: Йоган Штраус Вальс «Віденська кров»; Е. Вальдтейфель Вальс у виконанні Національного ансамблю солістів «Київська камерата», дир. Валерій Матюхін; Єврейська народна пісня «Ханка» у виконанні дитячого вокального ансамблю школи мистецтв при синагозі Бродського, м. Київ, хормейстер Олена Кирилук.
<i>ТойХтоПройшо вКрізьВогонь</i>	2012	Реж. М. Іллієнко, Продюсерський центр Інсайтмедіа	Виконання Національного симфонічного оркестру України під керівництвом Володимира Сіренка. Прослідковується зв'язок з іншою роботою Михайла Ілленка – «Очікуючи вантаж на рейді Фучжоу біля пагоди»: використано саундреки з цього фільму. У фільмі звучить українська народна пісня «Тарілочка» в обробці гурту «ДахаБраха»

Як відзначає О. Литвинова, В. Гронський спрямовує пошуки «кінематографічної» музики для фільму в річище вмотивованої архітектоніки цілого. У творах психологічно загостреного змісту, виявляючи хист мелодиста, вибудовує логічно послідовну музичну концепцію, що особливо помітно у телесеріалах «Гріх», «Злочин з багатьма невідомими», у фільмі «Пастка» режисера О. Бійми, а також у фільмі «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» режисера М. Ілленка. Слід виділити особливий індивідуальний стиль кінокомпозитора, який, з одного боку, безумовно «український» завдяки тому, що відзначається ліричністю, мелодійністю, надзвичайною виразністю, риси, які визначено як традиційні для української кіномузики, з іншого боку, В. Гронський покликається на досягнення світової музики кіно, у цьому сенсі він вдосконалює й урізноманітнює взаємодію музичного і візуального планів фільму, вдається до цитування класичних творів, створюючи цікаве інтертекстуальне поле зв'язків і розширюючи тим самим семантичний потенціал фільму, усамостійнює музику, покладаючи на неї наративні завдання, розробляє особливий концепт тематизму, урізноманітнюючи функціонування музики у кінотворі. Музика для фільму В. Гронського відзначається своєрідністю залежно від жанру кінотвору, особливо яскраво демонструючи свої виражальні можливості у психологічній кінодрамі, кінодрамі з детективними елементами і романтичній баладі.

Висновки до Розділу 2:

– Традиція містить часову характеристику культурного процесу. Вона пов'язана з минулим, орієнтованим на взаємодії із теперішнім. Культурна традиція передає уявлення про стійкі й наслідувальні форми і способи духовної та практичної інтелектуальної діяльності й активності людини.

– Сучасний митець творить поміж полюсами усвідомленого серйозного ставлення до традиції й розуміння традиції як свободи творчості.

– До традицій творення музики у світовому кіно належить: звернення до симфонізму XIX століття з метою посилення експресивності музики кіно, залучення досвіду програмної музики й опери, звернення до різних музичних стилів і жанрів, тяжіння до попкультури, використання зонгів і пісень, komponування до вибраних місць фільму у контексті його загальної концепції, орієнтування на задані форми, майстерна організація мотивів і лейтмотивів, техніка музичного супроводу діалогів, поступова розробка головної теми фільму, змішання акустичних інструментів із синтезатором, звучання музики до кіно поза фільмом як автономного музичного твору.

– Для музики в українському кіно характерно: концептуальна роль, яку вона відіграє у багатьох фільмах, музика виступає засобом естетизації трудових буднів, використання контрастних музичних супроводів для зображення протиборчих сил, використання народної музики і народних інструментів з метою підкреслення національного колориту, ліричність, багатостильовість, змішання жанрів, симфонізм, акцент на історичному колориті, важлива роль пісні у кінотворі. Пісня часто слугує образом-характеристикою (персонажа, епохи, ландшафту тощо).

– Образна структура українських фільмів є складною й багаторівневою за творенням. Тут мають місце фіксування звичаїв, ритуалів, ігор, музики, пісень, танців у автентичному та аматорському виконанні; реконструкція народної культури професійними виконавцями; метафоричне використання звуків і музики певного стилю та жанру для означення часово-просторових узагальнень; традиційне образно-естетичне використання шумів і фонів у звуковій картині, написання академічної симфонічної кіномузики, зокрема, такими знаними українськими композиторами, як Б. Буєвський, Л. Грабовський, В. Губа, Б. Лятошинський, М. Скорик, В. Сильвестров, Є. Станкович, І. Шамо та ін.

– Український кінематограф асимілював музику народного (особливо епічні форми думи, балади) і академічного спрямування (симфонічний розвиток та форми кантати, рондо, варіацій). Форма, образна структура і

принципи розвитку звукової сфери фільмів «поетичної хвилі» як одного з характерних напрямів розвитку українського кіно мають багато спільних рис з українською поезією, музичним театром та народнопісенними творами, що відіграють провідну роль у визначенні жанрово-стильових рис, колориту фільму.

– Кіномузика відіграє вагомую роль у створенні форми і композиції, об'єднує різнохарактерні елементи (швидкі монтажні трансформації простору і часу) у ціле через застосування симфонічного (наскрізного) розвитку тем, передає внутрішній смисл та суб'єктивну оцінку дії, відображає особливі стани героїв.

– Кіномузика увиразнює багаторівневу систему організації звукової образності, широкий спектр смислових і асоціативних зв'язків між звуковою сферою та зображальною, між компонентами звукової картини по вертикалі (тембральне й акустичне забарвлення, інтонаційні, ритмічні, тональні збіги чи розбіжності) та горизонталі (асоціативне повторення – лейттебр, лейтмотив, лейттема, інтонаційне або ритмічне варіювання), формування асоціативних зв'язків за спільними рисами окремих драматургічних ліній (наприклад, об'єднання декількох епізодів однією музичною темою).

– Як засвідчує творчість В. Гронського, для композитора важливо знати культурний контекст, в якому він творить. Музика кіно синтезує доробки попередників. Композитор має із простих і відомих речей витворювати складне і нове плетиво. Вчителями В. Гронського були Г. Майборода та Г. Ляшенко. Класиками української музики кіно митець вважає Б. Лятошинського, Г. Майбороду, Г. Жуковського, М. Скорика.

– Музика у фільмі для В. Гронського має бути вмотивованою складовою художнього цілого. Митець є талановитим мелодистом, він логічно вибудовує послідовну музичну концепцію фільму.

– Аналіз вибраних фільмів композитора В. Гронського сприятиме конкретизації діалогу митця із традиціями музики кіно й увиразненню його творчої манери.

РОЗДІЛ 3

МУЗИКА ДЛЯ КІНО В. ГРОНСЬКОГО: ЖАНРОВА І СТИЛЬОВА БАГАТОГРАННІСТЬ

Теоретичні положення про прикладний характер кіномузики, її функціональність, техніки її використання, а також у цьому контексті узагальнення специфіки української музики кіно неодмінно приводять до проблеми *індивідуального стилю кінокомпозитора*. Цьому поняттю у теоретичних роботах приділено ще недостатньо уваги, тоді як воно органічно втілює поєднання національного й індивідуально-оригінального.

У музикознавстві відоме визначення Б. Асаф'єва, який розуміє стиль як своєрідність рис творчості, що виражена через сукупність «інтонаційних сталостей», як комплекс засобів вираження, виявлення концепції, яку спрямовує «художньо-творча воля» [Асаф'єв Ю.: 6, с. 139]. Дослідники сходяться на тому, що це «живе інтонаційне явище» у контексті творчих і ідейно-змістових моделей, система музичного мислення (Л. Мазель), художній світ, який пронизує авторська свідомість (В. Медушинський), єдність творчих принципів митця, яку визначають його духовні потреби, історичні умови епохи і традиції національної культури (В. Сиров). Найцікавішою в цьому зв'язку є їхня взаємодія, перехід загального в одиничне, загальнолюдського – в неповторний музичний образ через індивідуальне інтонаційно-стильове висловлювання.

Стиль музики кіно, за Т. Шак, – це система взаємодій мови музики, її змісту, що визначаються контекстом поліфонічної структури рядів медіатексту і скеровуються інтерпретаційною волею режисера [Шак Т. Ф. : 149]. Йому притаманні всі ієрархічні рівні стилю автономної музики: епохальний, національний, індивідуальний, стиль конкретного твору. Ознаки загального, типового, інваріантного в індивідуальному стилі композитора виявляються на рівні музичної мови в цілому, її окремих елементів, прийомів тематичного розвитку, особливостей формотворення. Змінними є

особливості, які виражають специфіку кіно: принципи поєднання музики з іншими компонентами синтетичного тексту (картинна виразність, емоційна виразність, синхронність, поліфонізм), підпорядкування стилю музики жанровій специфіці фільму і задумові режисера. До особливостей творчого почерку композитора належать: вибір музично-мовних засобів, тяжіння до певної техніки композиції, техніка цитування, використання оригінальних чи електронних тембрів, творчий підхід до застосування шумових ефектів, надання їм тематичної функції тощо.

У творчій манері Володимира Гронського виразно відчутний його індивідуальний стиль, що робить його кіномузику впізнаваною. Звичайно, він трансформується залежно від запитів певних режисерів (зокрема О. Бійми й М. Ілленка) і жанрової специфіки фільмів (мелодрама, психологічний детектив, романтична балада). Його музика для кіно відзначається вмотивованою архітектонікою цілого. Цікавою є також проблема взаємодії «свого» і «чужого» матеріалу у процесі структурування музичного тематизму і композиції кінотвору.

3.1. Музична драматургія фільму «Гріх»

«Гріха на світі нема ніякого... Нема, пропав, помер гріх».

«Ну от, а в муці вашій власній і є моя сила над вами. Як не стане тої муки, то не стане й моєї влади»

В. Винниченко «Гріх»

Важливу роль музика відіграє в літературних екранізаціях, традиційних для українського кінематографа. Як зауважує Г. Фількевич, кіномистецтво завжди розвивалось у тісному взаємозв'язку з літературою, без тем, ідей, сюжетів якої неможливо уявити здобутки жодного колективу кіностудій. Ще з часів німого кіно діячів кіномистецтва приваблювали літературні образи. «Беручи до роботи той чи інший літературний твір, сценаристи й режисери мають глибоко проникнути у світ, створений письменником чи драматургом, відчуті і пізнати, як-то кажуть, обличчя автора. Відтворюючи авторський

світ, вони самі стають авторами кінотвору, зі своїм ставленням до матеріалу життя і до матеріалу літературного твору, митцями, які бачать у цих матеріалах щось своє, близьке їхній громадській і художній позиції», – зауважує дослідниця [Фількевич Г.: 125, с. 708].

Скільки існують екранізації літературних творів, стільки ведуться гострі суперечки з приводу того, наскільки вдала та чи інша літературна кіноінтерпретація. У. Гуральник розглядає екранізацію як «різновид процесу перетворення, творчого перетворення твору словесного мистецтва за законами інших видів мистецтва» [Гуральник У. А.: 37, с. 8]. Дослідник наголошує, що при перекладі літературного тексту на екран має зберігатися форма й авторський стиль першоджерела: «Власне екранізація – це фільм, який залишається вірним букві і духові першоджерела» [Гуральник У. А.: 37, с. 6]. Про взаємозв'язок першоджерела і його кіноверсії, про допустимий ступінь відхилення від оригіналу говорить також І. Маневич: «Екранізацією літературних творів є та форма кіномистецтва, в якій автор, не виходячи за рамки літературного твору, відтворює його мовою кіно своїми засобами виразності, прагнучи як можна глибше й поетичніше передати на екрані пафос оригіналу, його художню суть» [Маневич І. М.: 76, с. 53]. Вочевидь, однозначну відповідь на це питання дати важко, передусім тому, що кінематограф має синтетичний або поліфонічний характер, тобто кіно «промовляє» до глядача за допомогою візуальних образів, естетики кадру, акторської пластики, мовних повідомлень, звукових сигналів, музичного оформлення, різних позатекстових зв'язків, що вводять у фільм різноманітні структури смислу. І в цьому кіно відрізняється від суто гомогенної природи літератури. Попри те, що за своєю специфікою кінематограф ближчий до сприйняття людей, кінофільм – це не реальність, а складно організована семіотична система. Тому, кодуючи смисли одночасно на різних рівнях, кінематограф ризикує бути недорозумілим і недосприйнятим реципієнтом. Щоб знімати різні смислові шари, справедливо наголошував Ю. Лотман, треба вчитися грамоти самої кіномови [Лотман Ю.: 74, с. 363]. Водночас

відповідне розуміння багатопланових кіноструктур не лише сприяє розкриттю цілісної художньої концепції фільму, а й дозволяє по-новому досягнути літературний твір-джерело. На особливу увагу тому заслуговує сприйняття музики у фільмі, оскільки літературне джерело у процесі його екранізації не тільки «перекодовується» візуально, але й підлягає *музичній драматизації*, що суттєво сприяє поглибленню його семантичного потенціалу.

У праці «Художній твір майбутнього» («Das Kunstwerk der Zukunft», 1850) Р. Вагнер стверджував, що такий твір може бути породжений тільки загальною потребою, яку мислитель теоретично визначає як «дещо необхідно властиве всім видам мистецтва», а практично – як «мислиме тільки у співдружності всіх митців». «Їхньою метою є драма, заради якої вони об'єднуються, щоб, беручи участь в її створенні, уможливити повноцінне розкриття кожного виду мистецтва, поєднання їх одне з одним, проникнення одне в одного, і породити в якості плоду цього поєднання живу, реально існуючу драму. Те, що робить цю взаємодію можливою, навіть необхідною, і що без неї не могло б виявитися, – це справжнє ядро драми, драматична дія» [Вагнер Р.: 24, с. 242]. Отож драматична дія, за Р. Вагнером, внутрішня умова драми, є тим елементом твору, який визначає його сприйняття усіма. «Запозичена безпосередньо із *життя* – минулого чи теперішнього – драматична дія стає об'єднувальною ланкою між твором мистецтва і життям <...>. У драматичній дії тому виявляється необхідність твору мистецтва; без неї всі збіги, будь-яка художня творчість довільні, випадкові й незрозумілі» [Вагнер Р.: 24, с. 248]. Відтак літературний задум і спосіб вираження композитора не мають розпізнаватися окремо, а мають розчинятися в драмі, зміст якої у чуттєвому аспекті видається тоді «виправданою людською дією». Тому Н. Ю. Шнайдер безпосередньо покликається на цю ідею, коли визначає музичну драматургію як складову загальної драматургії фільму: «вона передає переплетення музики з потребами драми» [Schneider, Norbert Jürgen: 1990, с. 63]. Музичні смислові зв'язки у фільмі виявляються, на його думку, меншою мірою з матеріальних властивостей музики, а значно більше з

«драматургічної точності». Дослідник наголошує, що музична драматургія фільму має враховувати інші рівні фільму як сукупного твору мистецтва, перебуваючи у часовому слідуванні його виробництва на останньому місці. «Найвищим принципом має бути цілість концепту», – переконаний Н. Ю. Шнайдер [Schneider, Norbert Jürgen: 228, с. 105].

Такий принцип компонування музики для кіно, безперечно, визначає і творчу манеру Володимира Гронського. Загальна архітектоніка музики у фільмі є для нього дуже важливою, як і творча співпраця з режисером на рівних засадах.

1991 року на студії Укртелефільм режисер Олег Бійма екранізував відому драму Володимира Винниченка «Гріх» (1919 р.). Значну роль у фільмі відведено музиці, яку спеціально для нього написав В. Гронський, пов'язавши її інтертекстуально з оперою «Тоска» Дж. Пуччіні. Композитор і сам знявся в одному епізоді фільму, акомпануючи на фортепіано романс «Чому з тобою ми не хвилі». Активно співпрацюючи з В. Гронським, О. Бійма відзначає, що той працює прискіпливо, відточує кожен такт, кожен музичний звук і його нюансування мають для нього велике значення. Музику до фільму «Гріх» виконує оркестр під керівництвом талановитого диригента В. Сіренка. Музична драматургія фільму доволі складна, що, вочевидь, зумовлено й особливим драматичним конфліктом літературного джерела. Дослідники В. Винниченка відзначають у його драматичній творчості видозміну конфлікту: письменник помітно розмиває жорстку бінарну основу драматичного конфлікту, драматична акція розвивається в думках дійових осіб, а не зовні, вона є наслідком боротьби не з велетенськими сторонніми силами, а з непомітною буденщиною [Михида С.: 86]. Специфіка цих новацій у кінофільмі найкраще передана музичною драматизацією сюжету.

У співпраці з режисером О. Біймою композитор суттєво ускладнив функціональність музики у кінотворі, поклавши на неї важливе сценічне завдання демонстрації «внутрішньої дії» фільму, тобто увиразнення протікання внутрішньої драми героїв, спричиненої зовнішніми подіями,

психологічні наслідки яких приховано за умовностями повсякденного життя. У цьому зв'язку особливо важливою в ньому є роль опери «Тоска» («La Tosca», 1899 р.) Джакомо Пуччіні, сценами з якої розпочинаються обидві серії телефільму, бо вона значно поглиблює його розуміння і принципово впливає на його сприйняття. Творці фільму «Гріх» скористалися тим, що вже літературний претекст дозволив вмонтувати у сюжет фрагменти оперної дії ([Див. додаток: таблиця 1 і 2]). Автор драми «Гріх» Володимир Винниченко був всебічно обдарованою людиною і цікавився різними видами мистецтва. Його твори часто ставилися на театральних сценах, він був прихильником кінематографа, писав сценарії, малював. Із щоденників письменника відомо, що він був театралом, обізнаним з оперним мистецтвом, хоча, вочевидь, і не особливим його поціновувачем. Текст драми «Гріх» проте засвідчує ті художні властивості, які роблять його продуктивним матеріалом для репрезентації засобами кіно- й оперного мистецтва, що, безумовно, використали автори фільму. У щоденниках письменника згадується опера «Тоска» Дж. Пуччіні, хоча про своє ставлення до неї він не говорить, можливо, В. Винниченко знав драму «Тоска» французького драматурга В. Сарду (Victorien Sardou «La Tosca», 1887), у кожному разі його п'єса «Гріх» має всі ознаки веристської драми. Та все ж, зважаючи на помітно тісний сюжетний зв'язок драми й опери, ідея використання фрагментів з італійського оперного твору в телефільмі «Гріх», вочевидь, належить творцям кінотвору.

Тож і для наголошення на своєрідності головної музичної теми, створеної В. Гронським, особливе значення має її зв'язок з оперою Дж. Пуччіні, бо, розпочинаючи обидві серії фільму з оперної сцени, його творці у такий спосіб переносять центр уваги із безпосереднього повідомлення на мистецький код: попри суттєві збіги в сюжетних перипетіях «Тоски» і драми «Гріх» важливішим видається те, що опера як сукупний твір мистецтва вирішальну виражальну роль відводить саме музиці. Йдеться про особливе мистецтво створення емоційного переживання. Якщо із такого

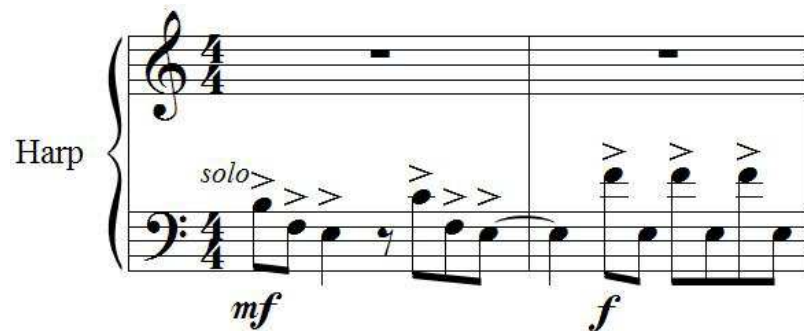
погляду сприймати фільм «Гріх», то стане зрозуміло, що поряд із зовнішньою дією в ньому є не меш важлива внутрішня дія, вона візуалізована щодо Марії асоціативним рядом картин зимового лісу й іконами у церкві, і, що головне, артикульована музично – озвучена темою, яка залежно від переживань героїні змінюється, стаючи різкою й динамічною чи пивною й ємною із постійною присутністю тривоги.

Перша серія фільму «Гріх» розпочинається арією Тоски «*Vissi d'arte, vissi d'amore*» (2 дія). Показано оперний номер головної героїні Флорії Тоски. Перше речення вступу арії («Тільки співала, тільки любила, зла я нікому в житті не робила...», 7 тактів) – на екрані перебуває лише виконавиця, вся увага сконцентрована на ній. Друге речення вступу («Скільком нещасним я потай допомагала у горі...», 6 тактів) – камера охоплює вже більший ракурс, стає зрозуміло, що дія відбувається в оперному театрі, в якому зібралося багато глядачів. Поступово зображення переноситься від виконавиці арії на головну героїню фільму – Марію Ляшківську, яка перебуває в залі (на словах «З вірою у велич божу я білля підніжжя святинь схиляюсь із палкою молитвою... Я кладу троянди кожного дня на алтар...»). Таким чином встановлюється інтермедіальний зв'язок між Тоскою і Марією.

Арія Тоски «*Vissi d'arte, vissi d'amore*» – це кульмінація другої дії опери. Вона сповнена відчаю, тривоги, смутку, оскільки героїня має зробити нелегкий вибір, щоб урятувати свого коханого. Вступ арії написаний у тональності *es moll*, переважає низхідний рух мелодії, акордова фактура. Основна тема арії має просвітлений характер – змінюється тональність – *Es dur*, стає прозорішою фактура (тріольний рух) – героїня вірить у божу велич. У фільмі арія звучить лише частково. Вже на останніх словах із першого речення в залі театру розпочинається колотнеча, лунають вигуки: «Воля політична!». Дія переходить зі сцени в реальне життя. Цікавим є прийом переходу – використовується ефект «сповільненого кадру». У театрі відбулося вбивство високопосадовця, яке супроводжується криками, метушнею, й увесь цей час у центрі об'єктиву камери залишається головна

героїня – Марія Ляшківська, яка знаходить біля себе та ховає знаряддя вбивства. Ці дії супроводжуються музичною темою, яку виконують синтезатор та група ударних інструментів (Piatti, Gong, Timpani). Музика підтримує кадр – характерні «розмиті звукові комплекси», які накладаються один на одного.

Із появою у кадрі головних героїв – Марії та жандарма Сталинського – музика стає динамічнішою. Можна виокремити два комплекси (по два такти). Перший комплекс спочатку виконує соло арфи (яку дублює віолончель на піцикато). В ньому переважає низхідний рух, кожен звук підкреслено акцентами:



Другий комплекс – активний, вольовий, гострий. Характерний рух секстолями звуками септакорду (із пропущеним 5 тоном) у партії препарованого фортепіано й різкою, акцентовано підкресленою «відповіддю» синтезатора (цей комплекс стане у фільмі темою, пов’язаною із жандармом Сталинським, а також звучатиме у тих епізодах, які стосуватимуться його чи військових). Варто наголосити, що він також включений у головну музичну тему Марії, додатково характеризуючи її. До того ж, у такий спосіб утверджується міцний, нерозривний, хоч і трагічний зв’язок між героями впродовж усього фільму:

The image shows a musical score for two instruments: Piano and Synth Pad. The Piano part is in 4/4 time and consists of two staves. The upper staff has a treble clef and contains sixteenth-note runs with sixteenth rests, marked with a *mp non legato* dynamic and a *f* dynamic. The lower staff has a bass clef and contains a few notes with accents. The Synth Pad part is also in 4/4 time and consists of two staves. The upper staff is empty. The lower staff has a bass clef and contains a triplet of eighth notes marked with *mp*, *mf*, and *sf* dynamics.

Порівнюючи оперу з кіномузикою, З. Лісса в «Естетиці кіномузики» зазначає, що музика у фільмі може бути пов'язаною із багатообразними факторами цілого, тому тут можливі функції, які в опері не використовуються. Та дослідниця вказує на важливу для використання опери в кіно властивість – умовність опери, яка полягає у тому, що в ній реальну мову замінює вокальна музика, яка тут домінує. Використовуючи спів у найнеймовірніших ситуаціях, опера може втрачати ознаки реальності. Створений завдяки опері рівень умовності продуктивно використовується у фільмі «Гріх», бо дозволяє, що суттєво, переакцентувати увагу, наприклад, на внутрішній світ героїв. Тож важливими моментами для розкриття психологічного стану персонажів є арії, які зупиняють розвиток дії, додатково характеризуючи дійових осіб і опери, і фільму, який на неї покликається, наголошуючи на спільності їхніх емоцій і душевних переживань.

У статті «Роздуми про феномен опери» М. Черкашина-Губаренко зазначає, що опера бере на себе роль лабораторії становлення всієї системи музичного інтонування, постійно працюючи над вирішенням проблеми музики і слова. В опері словесний та музичний тексти синтезуються у вокальній мові дійового персонажа. Музика при цьому вбирає та переплавляє у власний інтонаційний матеріал широкий спектр мовних інтонацій» [Черкашина-Губаренко М. Р. : 138, с. 54]. Те саме можна стверджувати і про

музику В. Гронського у фільмі, яка відбиває інтонації діалогів. «Центром тяжіння» музичної драми є замкнені форми, серед яких головне місце займає арія, її важливий вузловий момент, в ній розкривається душевний світ героя, його емоційний стан, вона є водночас музичною характеристикою персонажа. Відтак жанрові особливості опери слід враховувати, аналізуючи й оперу у фільмі. Виходячи із синтетичної природи і фільму, й опери, взаємне використання ними мистецького досвіду трапляється досить часто. Залучення опери у фільмі означає передусім наголошення на важливості і навіть самостійності музики в розгортанні сюжетної дії кінотвору. Умовність опери в новому контексті відкриває доступ до чуттєвого світу кіногероїв, окреслює їхні внутрішні конфлікти, що яскраво продемонстровано у кінострічці «Гріх».

Тому сцени з опери «Тоска» у фільмі є його важливими структурними елементами і слугують в обох серіях своєрідним прологом, визначаючи особливу рецепцію фільму, сюжет якого у такий спосіб пов'язується з оперним сюжетом. До того ж, на початку другої серії Сталинський проголошує: «Далі працюємо за тим же лібрето», ще раз підкреслюючи умовний план фільму, на якому і розгортається «справжній» внутрішній конфлікт кінотвору поміж Сталинським і Марією, а в кінцевому результаті він стосується самопізнання головної героїні.

Отже, сюжети опери та фільму тісно переплетені, а арію Тоски слід сприймати як прийом програмування подальшого кіносюжету, опера при цьому розуміється як символ перебігу фільмової драми. При такій тісній сюжетній взаємодії можна говорити про новий прийом – «опернізованість фільму», що підтверджується використанням в ньому характерних для оперного жанру засобів вираження.

Показово, що задум написати оперу «Тоска» виник у Дж. Пуччіні після перегляду у театрі однойменної п'єси за драмою В. Сарду. Опера «Тоска» – це єдина опера Дж. Пуччіні, зміст якої пов'язаний з історичними подіями. Основа сюжету – це боротьба проти тиранії та деспотизму, що тісно

переплетена із темою кохання Тоски та Каварадоссі, яка в опері займає центральне місце. Опера Дж. Пуччіні має риси веристської драми – сюжет будується на любовному трикутнику і завершується трагічним кінцем. Любовний трикутник зображено і у фільмі «Гріх» між Марією Ляшківською, її коханим Іваном Чоботарем та жандармом Сталинським, закоханим у Марію. Так само як і в опері – все вирішується трагічно.

Головні героїні опери та фільму – Тоска і Марія Ляшківська – це багатогранні яскраві особистості, яким притаманно багато спільних рис. На початку опери Дж. Пуччіні створює цілісний музичний портрет Тоски, демонструючи різноманітні грані її образу. Вона поєднує у собі риси жіночності, грації, вишуканості і поряд із цим – велику силу духу та витримку. Італійський музикознавець М. Моріні зазначає: «Те, що оперна Тоска вийшла такою живою та пізнаваною, – заслуга композитора. Особливо різнобічно та вдало змальована її екстравертна та суперечлива натура. Є Тоска набожна, яка приносить квіти Мадонні, молиться із смиренным запалом, слідує благочестивій церемонії запалення свічок поряд із трупом Скарпіа. Є закохана та наївно сентиментальна жінка. Є пристрасна та ревнива коханка. І є страждальця, яка патетично просить про помилування чоловіка, котрого любить» [Моріні М.: 87, с. 33]. Такою ж яскравою та багатогранною виступає і героїня фільму Марія Ляшківська. Упродовж двох серій її образ зазнає вагомих внутрішніх змін, які увиразнюються глядачеві саме через музику. Схоже до лейтмотиву Тоски з опери, композитор В. Гронський наділив героїню фільму музичною темою, яку можна визначити як головну тему фільму. Музика розкриває її душевні переживання, її тривоги, сумніви, вона супроводжує її, коли та залишається наодинці й думає про свого Івана, або у сновидіннях, які теж пов'язані з ним. Її тема містить багатий інтонаційний матеріал, а на одній із таких музичних формул, що складають основу теми, побудована і тема жандарма Сталинського, палко закоханого у Марію.

Головну тему фільму виконує гобой в унісон із флейтою пікколо, скрипками та фортепіано. Тема має наспівний, сумний характер. Вона розвивається хвилеподібно. Можна виділити чотири фрази із поступовим розширенням діапазону, при чому в четвертій досягається найвищий звук. Важливо, що тему постійно супроводжує мотив (звуками септакорду секстолями), характерний для образу жандарма, він є ніби її «внутрішнім складовим мотивом» (його виконують синтезатор, препароване фортепіано й арфа). Однак тема фільму з'являється не відразу. Спочатку звучать окремо її чотири фрази (у флейти, кларнета та альту), накладаючись на два мотивні комплекси. Темі передує невелика зв'язка – секвенційний низхідний рух на секунду (інтонація зітхання) у струнних та арфи, яка також «емоційно» готує тему. Із початком теми на екрані з'являється головна героїня, її реакція на зовнішні події – камера спочатку спрямовується вгору на церкву, навколо розстрілюють і вішають людей, відчай, розруха – земля сповнена гріховності.

Після проведення чотирьох фраз теми залишається дещо змінений другий комплекс: секстольний рух звуками септакорду (із пропущеним 5 тоном, від різних ступенів) у партії фортепіано, який звучить уже не так різко, і коротка тріольна «відповідь» синтезатора та препарованого фортепіано. Цей комплекс має чотири різних проведення і завершується прологом – невеликою фразою у партії фортепіано, яка імітує годинник. І ця тема пов'язує пролог із головною дією фільму, є своєрідним провідником, оскільки на неї наприкінці накладається звук справжнього годинника, який знаходиться в кімнаті, переключаючи у безпосередню зовнішню дію фільму.

Тема Сталинського – різка, суха, дещо механічна. Чіткого активного і механічного руху темі надає фігурація у партії фортепіано. На неї накладаються різкі акцентовані мелодичні фрази, котрі інтонаційно походять із другого комплексу прологу. Тема дещо одноманітна, уривчаста.

«Музика у голові» Сталинського виказує активну роботу думки переслідувача, гнаного окрім запалу, породженого владою і волею до перемоги, пристрастю, яка частково бере верх і над ним. Ця музична тема за

характером чітка й інтелектуальна. Вона складається із коротких статичних фраз, розділених паузами з різкими гострими акцентами, синкопами. Вони сприймаються як короткі, різкі репліки. Основу теми задає гостро акцентований супровід із постійним варіюванням акцентів і складною ритмікою.

У зв'язку з музичною характеристикою Марії у фільмі, можна також порушити проблему «гендерного конструювання» (К. Буллер'ян) за допомогою кінематографічної музики [Bulletjahn С.: 171, с. 42]. «Музика поділяє жінок на небезпечних і покірних, робить із хорошої жінки нудно-правильну, а з еротичної – особу з конфліктним потенціалом. Вона ідеалізує турботливо-емфатичну жінку. Однак вона зачіпає й інший рівень, коли, наприклад, музика, яка описує сексуально принадну жінку, водночас звучить звабливо», – розмірковує з цього приводу Е. Рігер [Rieger, Eva: 222, с. 234]. Музична тема характеризує зовні вольову й рішучу Марію як внутрішньо чуттєву і пристрасну, готову на пожертву заради коханого чоловіка. Вона підкреслює не стільки зовнішню скептичність жінки, скільки її непохитне прагнення знайти ідеал. Важливо тому, що музика демонструє тісний зв'язок Марії і Сталинського, що стосується не стільки їх протистояння на рівні подієвого конфлікту, скільки метафоричного узагальнення конфронтації зі злом як стимулу до пізнання власної суті і власних переконань.

Саме завдяки умовному плану, на який, як зазначалося вище, вказує вже оперний пролог фільму, окреслюється внутрішній конфлікт між Марією і Сталинським, який назовні виказує переслідування жандармом противників режиму, а внутрішньо виявляється протистоянням двох сильних особистостей – охопленого палкою пристрасстю до Марії Сталинського і готової на жертву під впливом кохання до Івана Марії. Як зазначає Л. Данилевич, образам Тоски і Каварадоссі в опері протиставляється образ Скарпіа, який втілює собою сили зла. У музичному плані він не має визначеного мелодичного малюнку. Цьому образу характерна статичність, його тема сприймається швидше як умовний символ, що виражає ідею

пригнічення, а не розкриває образу персонажа [Данилевич Л.: 40, с.177]. Однак, створюючи образ жорстокого деспота, Дж. Пуччіні використовував різноманітні прийоми. Йому притаманні й риси мелодраматичного зловмисника. Вони перейшли в оперу із драми В. Сарду. Дж. Пуччіні, вочевидь, свідомо допускав мелодраматичні перебільшення, вбачаючи в них цінну театральність [Данилевич Л.: 40, с.179]. Таким же принципом послуговуються і творці фільму, створюючи образ Сталинського.

Хоч тема Сталинського статична, до певної міри механістична і стримана, кіногерой, все ж, на відміну від оперного, не сприймається як однозначно негативний (можливо, цьому додатково сприяє блискуча гра Б. Ступки): хоч він теж надзвичайно підступний і хитрий, та його охоплює шалена пристрасть до Марії, що виказує його людські якості. Зоровим втіленням цієї пристрасті слугує букет троянд як символ, який нагадує про захоплення жандарма. Підтверджує це також сцена із першої серії – снобачення Марії, в якому вона згадує Івана, з яким нещодавно познайомилася – звучить її музична тема, а коли Іван у сні торкається букету квітів, які стоять на столі, несподівано звучить тема Сталинського й у кадрі замість коханого Івана з'являється жандарм. «Правдивість образу – в його багатогранності, в глибоко виправданому поєднанні різних, інколи суперечливих одна одній сторін. Звичайно, головне має домінувати, підкорюючи собі все менш суттєве. Сказати про це легко; творче вирішення таких завдань буває пов'язаним із великими труднощами», – стверджує Л. Данилевич [Данилевич Л.: 40, с. 180].

Цікаво, що Марія Ляшківська теж виконує у фільмі свою арію, що ще раз засвідчує оперний вплив. У першій серії вона співає романс «Чому з тобою ми не хвилі», який написав композитор В. Гронський на слова О. Олеса. Він звучить повністю і повноцінно сприймається як арія. Вся увага концентрується на виконавиці, яка дуже чуттєво, емоційно та глибоко передає зміст романсу, і цим зачаровує Івана Чоботаря. Саме після цього романсу відбуваються зміни в Марії – вона відчуває глибоке почуття до

Івана. Цей романс, окрім декількох фортепіанних фрагментів фонового значення, – єдиний номер, який виконується у кадрі, В. Гронський написав його ще до зйомок фільму.

Вокальна музика пов'язана з голосом, а відтак із тілесністю, й у цьому стосунку, зважаючи на пристрасні слова романсу, розкриває чуттєвий потенціал героїні:

Чому з тобою ми не хвилі?
 Удвох за руки ми б взялись.
 І в край щасливий полетіли
 Де ждала нас любов колись.
 Чому не птахи ми з тобою?
 Ми б не нудились на землі,
 А над горою сніговою
 З ясними хмарами жили.
 Чому ми й досі не здолаєм
 Свого минулого забудь?
 Ми б в щасті чистім і безкраім
 Могли б, як в морі, утонуть.

Музика романсу має сумний елегійний характер. Головна тема – наспівна і плавна, вона має широкий діапазон.

Отже, будучи літературною екранізацією і покликаючись на оперу «Тоска» Дж. Пуччіні, фільм «Гріх» представляє синтез, до якого залучені кінематограф, художня література, класична, інструментальна і вокальна музика, оперне мистецтво, живопис у вигляді іконографії. Цікаво, що композитор, вочевидь, і режисер, відводять музиці важливу роль у тлумаченні провідного для кінотвору концепту «гріха». Тим самим музика слідує своєму безпосередньому покликанню і виражає внутрішню суть цього складного й суперечливого явища. Вона витворює особливий звуковий простір фільму, оригінальні образи, побудовані за канонами музичної драматургії і спрямовані на відтворення емоційних переживань. Можна

однозначно стверджувати, що В. Гронський належить до тих кінокомпозиторів, для яких важливим є не стільки супровід візуального ряду, скільки музика як субтекст, тобто завершена у смисловому відношенні, самостійна складова кінотексту.

Сценарій фільму ідейно близький до літературної основи. Отож зображувана історія підпорядкована тлумаченню концепту гріха, яким його подає В. Винниченко. Однак засоби зображення у фільмі закономірно інші. Для демонстрування складності цього феномену творці фільму відводять важливу зображальну роль саме музиці, в результаті чого вона стає рівноправним партнером візуального та мовного рівнів фільму. Можна стверджувати, що музика несе головне концептуальне навантаження у кінотворі, чим суттєво збагачує його виражальні можливості.

В. Винниченко вкладає в уста головної героїні Марії слова про те, що гріха на світі більше немає: «Гріха на світі нема ніякого. Розумієш ти? Нема, пропав, помер гріх. Так ти й тіточці своїй скажи. Гріх зостався ще в печерах у монахів та ще в печерних тіточок. А більше ніде нема. Їй-богу, Муфто. Поїдь на фронт, і ти переконаєшся зразу. Там за одну годину робиться стільки всяких чудесних гріхів, що всім печерним монахам і тіточкам не відмолить за мільйони літ. Лежить собі, наприклад, чоловік в ривчаку, держить у руках рушницю й «пах-пах» – убиває собі людей. Всяка ж тіточка тобі скаже, що вбивати – страшний гріх. Або ось, вривається одна купа людей до других і – лусь! хрясь! бах! – убивають, грабують, насилують, катують. А потім сидять собі, сміються, п'ють, співають, вихваляються. А це ж великий гріх, Муфто, красти, грабувати, насилувати жінок. Правда? Як говорить про це тіточка? А скільки, Муфто, гріхів там робиться проти сьомої заповіді! Чоловіки зраджують жінок, жінки чоловіків, любовників; лікарі мають жіночі гареми, сестри-жалібниці мають чоловічі гареми, міняються, продають. А всяке інше? Мужні герої обдирають ранених товаришів, добивають їх, крадуть у мертвих, гризуться за крадене. І головне, Муфтонько, головне в тому, що нема в цьому ніякого гріха. Ніхто не думає зариватись у печери й

по двадцять років не вмиватись через це. Той монах із своїми трьома вбитими перед любою якою-небудь сестрою з фронту – немовлятко, інститутка щодо гріховності. Та я сама вбила своїми руками з десять німців. І можу хоч зараз убити тобі кого хочеш і ніякого гріха не буду почувати. А ти мене лякаєш: «Не смієш». Я чоловіка свого під самим його носом зраджувала з близьким його другом, а ти – «не смієш»... (Сміється)» [Винниченко В.: 28, с. 484]. По-справжньому ця позиція Марії зазнає випробовування, коли вона закохується в Івана, чоловіка своєї подруги й активного учасника політичного опору. У зв'язку із цим своєрідну пастку для неї готує жандарм Сталинський, говорячи: «І чого ви готові сидіти в тюрмі, почувати себе мучениками й героями, а дійсної жертви не можете принести? Розуміється, така жертва важча, але хіба не важче знати, що через твою моральну чистоту, через твій егоїзм страждають і гинуть близькі тобі люди? Для вас саме це повинно б бути важче, коли ви такі альтруїсти. Кажу ще раз: друкарню я все одно, так чи сяк, знайду. Я заморю вас, доведу до самогубства, доведу до справжнього зрадництва слабших із вас, а своєї жандармської честі не дам на поругу. У кожного своя честь, дорога моя. Так чи не розумніше, не альтруїстичніше прийняти на себе невеличкий, майже зовсім невинний гріх і тим позбавити своїх од страждання, хвороб, смерті й великих гріхів? Ну, скажіть самі» [Винниченко В.: 28, с. 508]. У Сталинського спостерігається не просто воля до влади, у нього поряд із цією волею виникла і воля до гріха. Він смакує його, він самовдоволений у гріху. В усякому разі, це не примушений гріх, викликаний і зумовлений обставинами, як у Марії. Це гріх свідомий і гордий своєю свідомістю. У цьому полягає зовнішня ситуація головного конфлікту драматичної дії, представлена на рівні сюжету. Цікаво однак, як уже зазначалося, що глибший конфлікт перенесено у внутрішній світ обох героїв і продемонстровано засобами музики. Йдеться при цьому про внутрішню боротьбу кожного з них передусім із самим собою, живлену сильними почуттями: любов'ю до Івана і неприязню до Сталинського у випадку Марії, поняттям «жандармської честі» і жагою до Марії у випадку

Сталинського. Отже, саме музична тема, яку створив для фільму композитор В. Гронський, виражаючи сум'яття почуттів Марії і мисленнєву напругу охопленого жагою до неї й захопленого політичною грою переслідування Сталинського, артикулює концепцію гріха як складної й інтенсивної боротьби людини із самою собою з акцентуванням на тому, що справжнім критерієм поведінки стають внутрішні чуттєві пориви, а не зовнішні умовності і приписи.

Отже, глибоко вникнувши у поетику драми В. Винниченка, творці кінотвору «Гріх» переконливо наголосили на окремих її новаціях, а передусім на специфіці драматичного конфлікту. За допомогою музичної драматизації дії шляхом покликання на оперу «Тоска» Дж. Пуччіні і створення оригінальної музичної теми В. Гронським, яка виразно відбиває конфліктну ситуацію через дві складові – ліричну і драматичну, фільм набув рівня узагальнення, на якому (за аналогією до опери) представлено драматичну ситуацію зіткнення сильних пристрастей, спрямовану на пізнання людиною себе і власних переконань.

3.2. Музика як засіб нарації у фільмі «Пастка»

У художньому фільмі «Пастка», як і у фільмі «Гріх», музика продовжує відігравати важливу роль, виразно виконуючи *наративну (епічну) функцію*.

Поняття «фільмова нарація» активно обговорюється сучасними зарубіжними теоретиками кіномистецтва, які ще досі не дійшли згоди щодо його визначення. Так, зв'язок між наративним знанням і знанням про фільмові форми показу німецький дослідник Петер Олер називає «наративною сіткою формально-змістових кореспонденцій» [Ohler, Peter: 211, с. 146]. Схоже визначає кінонарацію американський кінознавець Девід Бордвел: «У художньому фільмі нарацією є процес, завдяки якому сюжет фільму і його стиль взаємодіють, щоб синхронізувати і спрямувати конструювання фабули глядачем» [Bordwell, David: 165, с. 53]. Під сюжетом у цьому разі слід розуміти низку подій фільму, тобто компонент драматургії,

а під стилем – фільмові організаційні техніки. Фабулу фільму Д. Бордвел окреслює як «структуру, породжену активним суб'єктом сприйняття шляхом припущення й умовиводу» [Bordwell, David: 165, с. 49]. Тож нарація, зрозуміла, що важливо, як динамічна, стає основою для генерування змісту комбінації візуального та звукового рівнів у фільмі. «Не лише образи і звуки не є стабільними знаками, а й поєднання звуків і образів можуть набувати забарвлень, які не можна пояснити лише звуками чи образами або навіть їхнім поєднанням, це можна зробити тільки враховуючи позиції їх обох, а також їхній зв'язок в наративному контексті. Дивним чином музична теорія досі не брала цього до уваги. Вона майже виключно оперує статичною формально-змістовою моделлю», – відзначає швейцарський музикознавець Гансйорг Паулі [Pauli, Hansjörg, 212, с. 15]. Особливо на початку фільму кіномузика зі своїми, навіть не дуже чітко визначеними, образами набуває важливого значення. Це пов'язано передусім із тим, що вже склалися певні жанрово-специфічні конвенції, які стосуються виражальності кіномузики. Тому вона може бути дієвою вже на початку фільму як певна вказівка, активізуючи на основі сталих схем певні очікування глядачів щодо його сюжету.

Показово, що музика відіграє важливе значення у фільмовій нарації кінотворів О. Бійми і В. Гронського. Вона здатна емоційно посилювати розповідь фільмового наратора (голос за кадром), передбачати сумне закінчення представленої історії, розкривати її передісторію, інтенсифікувати зовнішню дію фільму шляхом передачі почуттів і міркувань, а також драматичного внутрішнього процесу головних героїв тощо.

Багатосерійний художній фільм «Пастка» режисер О. Бійма зняв на студії Укртелефільм 1993 року за повістю «Перехресні стежки» (1899–1900) Івана Франка. У контексті проблеми фільмової нарації важливе значення має той факт, що йдеться знову ж таки про екранізацію літературного твору, для якого питання нарації належать до сутнісних проблем.

Літературний сюжет видатного українського класика, для якого характерний «критичний пафос, скерований проти деформації людської сутності, тонкий психоаналіз за співдії внутрішніх монологів і авторських характеристик» [Історія укр. літ.: 57, с. 211], надзвичайно добре komponується з мелодійною, наспівною, чуттєвою музикою В. Гронського. Влучно поєднано у п'ятисерійному телефільмі закадрову музику композитора і внутрішньокадрову музику, яка вміщує цитати з опер «Сила долі» Дж. Верді та «Лоенгрін» Р. Вагнера, а також різдвяні наспіви, народні пісні, розважальну музику.

«Полілогічний роман» (Т. Гундорова) «Перехресні стежки» І. Франка можна вважати плідним матеріалом для екранізації вже завдяки його поетологічним характеристикам. Тут особливо яскраво виявилось Франкове зацікавлення хворобливими станами людської психіки, що засвідчило тяжіння письменника до модерної школи європейського мислення. Попри це, твір зберігає притаманний письменнику глибокий соціологізм. Сюжетна лінія про життя Рафаловича переплітається з елементами любовної драми, кримінальної історії – мотивами популярної літератури; садизм, божевілля, очікування Антихриста, авантюрні пригоди – з «музикою многолюдного рухливого міста». Тобто, «Перехресні стежки» є також і зразком міського роману, де точно відтворено сцени життя провінційного міста. Як магістральну проблему творчості письменника франкознавці класифікують проблему боротьби і контрастів (далеко не в останню чергу боротьби внутрішньої, боротьби зі самим собою), а на чільне місце серед митцевих тем ставлять тему «роздвоєння», яка суттєво конкретизується у «Перехресних стежках». «За великим рахунком, – стверджує Р. Чопик, – чи не кожен герой більших творів Франка (поем, повістей, романів) має свого антигероя і розв'язка конфлікту поміж ними як правило – драматично відкрита» [Чопик Р.: 143, с. 207]. Драматизм Франкового сюжету добре відтворено у фільмі «Пастка», й музика В. Гронського відіграє при цьому важливу роль, будучи невід'ємним елементом драматичної дії, посилюючи її емоційно й

розкриваючи переживання героїв. Важливою ознакою Франкового письма є схильність до символізації, що використали також і творці фільму, наголосивши на цьому засобами музики. Відтворені у фільмі чуттєві образи демонструють багатозначну перспективу, розгортанню якої сприяє музика В. Гронського. І. Франко вважав, що духовне життя в межах свідомості складається з двох категорій явищ: враження-образи і їх комбінації – думання; афекти – чуття – пристрасті. Динаміку духовного життя персонажів у фільмі покликана передавати й ілюструвати саме музика. У «Перехресних стежках» письменник також виявив свою любов і обізнаність народною творчістю, що виражається зокрема у цитованих тут народних піснях. Творці фільму звернули увагу і на цей поетологічний аспект роману.

Письменник зображав трагедію життя без любові, слабкість і приреченість тих, хто замикався у своєму житті. Л. Брюховецька відзначає у цьому зв'язку специфіку екранізації: значно меншу виписаність середовища, камерність, акцент на акторських обличчях. «Якщо, скажімо, Франко не залишає найменших ілюзій щодо Стальського (Богдан Ступка), викриваючи його садистську суть, то у фільмі підкреслено його ревностями. Одновимірною є Регіна, незважаючи на ефектну зовнішність актриси Ольги Сумської. Чи не найцікавішою у «Пастці» є акторська робота Георгія Дрозда. За зовнішнім іміджем його Вагмана (п'явка, лихвар) криється інша людина, яка хоче допомагати українцям» [Брюховецька Л.: 15]. Проте якщо розглядати структуру згаданих кінообразів, важливою складовою яких, безсумнівно, є музика, то помічену критиком одноплановість можна поставити під сумнів. Драматизм кіносюжету автори фільму помітно перенесли з його зовнішньої дії у внутрішню, що виказує «роздвоєність» не так поміж протагоністами, як у внутрішньому світі кожного з них. «Пастку» тому можна вважати вдалою кіноінтерпретацією І. Франка, цікавим тлумаченням змісту і смислу літературного джерела засобами кінематографа.

Телефільм пронизує мотив «таємниці кохання», втілений через низку образів-символів, серед яких особливу роль відіграє «дама у чорному», яка

нагадує Рафаловичу Регіну, котру він кохав і пам'ятав. Цей образ асоціюється з різними емоціями, які супроводжують кохання: жаль за втраченою любов'ю, надія, сумніви, розчарування тощо. Саме музика розповідає про ці чуттєві зміни. Також через музику добре передано звукове тло провінційного міста, таке важливе для І. Франка. Бо повнота буття, люба «домашність», асоціюється для Рафаловича з міським шумом, який у тексті й осмислюється як символ повноти буття. «Але все се не докучало молодому адвокатові, здавна привичному до міського шуму. Навпаки, вся ся музика многолюдного рухливого міста, особливо в деякім віддалені, настроювала його на якусь добродушність, розвивала в його душі чуття якоїсь повноти буття, якоїсь любої домашності, подібне до чуття того чоловіка, що з лісової самоти вернув додому на лоно многолюдної та говіркої сім'ї», – мовиться в романі [Франко І.: 129, с. 163]. Врешті, і центральний символ роману «перехресні стежки», навіть будучи заміненим у фільмі на заголовне «Пастка», музично сплітає долі окремих людей у цільну, хоч і суперечливу картину життя. Його підтримує у фільмі оперна цитата із «Сили долі» Дж. Верді. Цей мотив утверджує складність, неоднозначність життя, неможливість уникнути своєї долі. «Тепер якоюсь примхою долі їх стежки ще раз зустрілися – і що ж з того? Стрічаються перехресні стежки на широкому степу та й знов розбігаються! Таке буде й наше. Що вона мені тепер, і що я їй? Нічогісінко», – розмірковує Рафалович в романі [Франко І.: 129, с. 245]. Тому у художньому просторі, позначеному «перехресними стежками», герої часто блукають, збиваються з дороги, блудять.

Тож для фільму «Пастка» композитор В. Гронський використав уже наявну музику (опера «Сила долі» Дж. Верді, музична драма «Лоенгрін» Р. Вагнера, народні пісні, різдвяні колядки, колискова і вуличний спів), а також спеціально написав музику для нього, яку пізніше взяв за основу до третьої частини своєї «Сюїти № 1 Острів любові (з музики до кінофільмів Олега Бійми)» ([Див. додаток: таблиці 3–7]). Провідним принципом функціонування музики у кінотворі «Пастка» слід вважати драматургічний

принцип. Внутрішня суперечність кожного з головних персонажів фільму, спричинена почуттям любові і пристрасті, призводить до того, що у фільмі переважає одна драматургічна музична тема, на інтонаційній основі якої композитор створює похідні від неї тематичні варіанти, котрі організовуються у систему за принципом монотематизму й музичної монодраматургії. Термін «одноелементна» або «монодраматургія» російська дослідниця Т. Ф. Шак пояснює у своїй книзі «Музика у структурі медіатексту»: монодраматургія заснована на одній, так званій драматургічній темі – ключовій, головній у звуковій композиції, через яку музичними засобами виражається ідея фільму. «Сконцентрованість у драматургічній музичній темі ідеї та змісту, які виражені засобами музичної виразності в їхній взаємодії з мовними нормами інших рядів медіатексту, – одна із форм «поведінки» музичної теми, яка створює монодраматургію» [Шак Т. Ф.: 148, с. 174]. Спираючись на літературне першоджерело, музична монодраматургія кінотвору має свою специфіку, передбачаючи переклад літературного твору мовою іншого виду мистецтва. Така кіноінтерпретація літературного твору має враховувати не лише головну ідею першоджерела, але й його композиційні принципи.

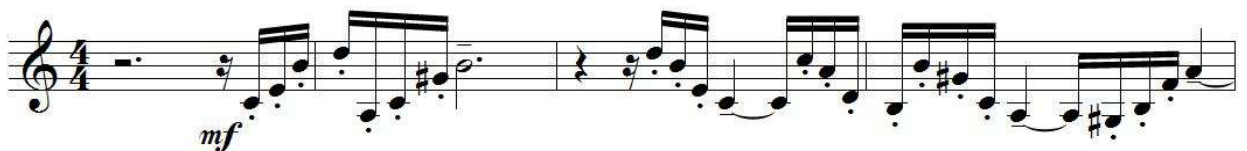
Як один із засобів нарації у фільмі музика відтак налаштовує на драматичний характер розказаної історії, відразу у пролозі вона створює відчуття її сумного завершення. У часовому аспекті музика сприяє сприйняттю фільму як «плинної сучасності». Сюжет «Пастки» зав'язаний на образі молодого адвоката Євгенія Рафаловича, який прибуває в галицьке повітове місто, маючи конкретну життєву мету: розворушити «темне царство», стати народним захисником, підштовхнути селян до політичної боротьби за соціальні й національні права. Упродовж усього прологу фільму і титрів до нього звучить музична тема, разом з якою «голос за кадром», фільмовий наратор, повідомляє про приїзд Рафаловича у провінційне місто. Він називає цей приїзд своєрідною втечею героя і передбачає, що ця втеча незабаром продовжиться. Музична тема в оповідній манері пропонує

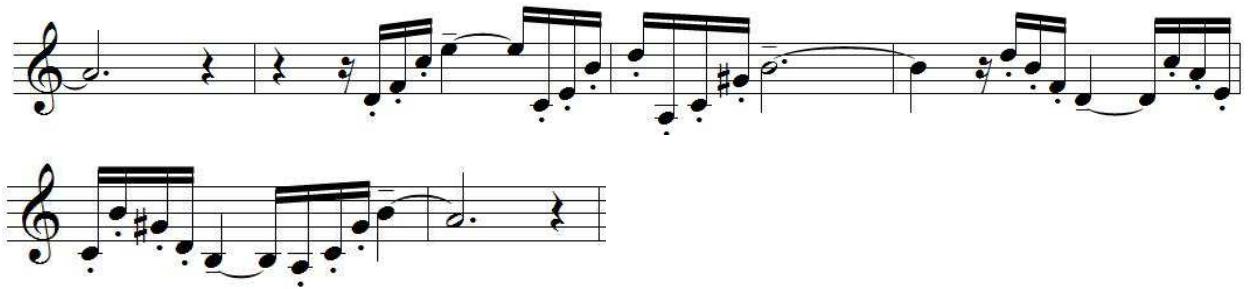
пояснення такої поведінки Рафаловича в майбутньому. Бо чутно засновану на контрастному принципі тему, драматичні й ліричні фрази якої то слідують одна за одною, то накладаються одна на одну, витворюючи складну мелодію душевного стану протагоніста, якого очікують нові випробування.

Музика прологу написана у розмірі 4/4 у повільному темпі, у тональності ля мінор. Вона містить головну тему фільму, яка поєднує у собі два різних образи – драматичний та ліричний, що мають спільну інтонаційну основу (причому другий образ – ліричний є варіантом першого – драматичного).

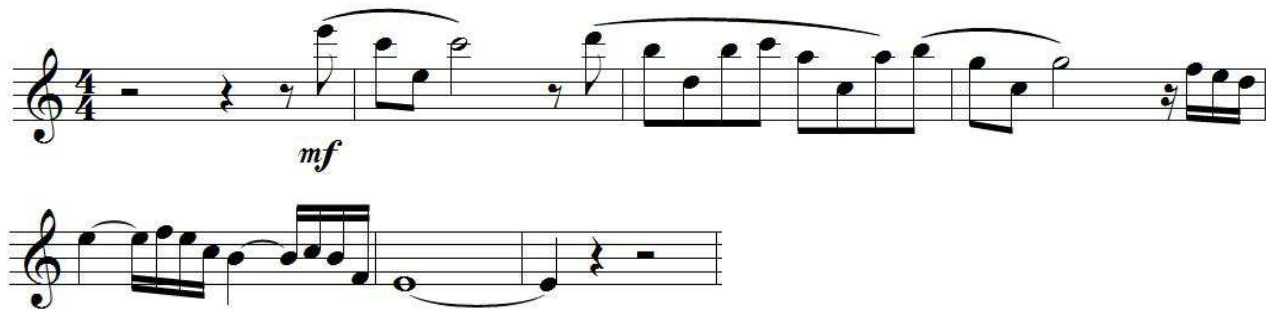
Драматичний образ теми має форму періоду, який складається з двох речень по 4 такти. Речення, своєю чергою, містять по дві фрази. Перша фраза першого речення має висхідний рух звуками двох нонакордів – III та I ступенів, друга фраза – зворотній низхідний рух: нонакорди III, II та I ступенів і наприкінці висхідний рух звуками нонакорду VII ступеня. Такий принцип характерний також і для другого речення: перша фраза – висхідний рух звуками нонакордів IV, III та I ступенів, друга фраза – три нонакорди у низхідному русі (IV, III та II ступінь), а останній, як протидія, у висхідному (нонакорд I ступеня). Драматичний образ теми, який повністю складається з руху звуками нонакордів різних ступенів (I, II, III, IV, VII), з пропущеними квінтовими тонами, чітко поділений на фрази, які будуються у протиставленні висхідного та низхідного руху, – він має напружений, дещо схвильований характер.

Драматичний образ теми у пролозі виконують струнні інструменти та мандоліна, яка створює особливий колорит. В іншому номері – «Проходи – Регіна в чорному» (за вказівкою композитора), замість перших скрипок до 2 цифри звучить препароване (підготовлене) фортепіано.





Ліричний образ головної теми фільму є варіантом драматичного образу – зберігається інтонаційна основа, він звучить у збільшенні та має секвенційний розвиток. У пролозі його виконує солююча флейта, яку дублює арфа. Вона має ніжний і прозорий, дещо скорботний характер:



Ліричний образ містить два елементи, яким притаманний низхідний секвенційний рух з оспівуванням основних звуків. На тлі ліричного образу у струнних інструментів продовжує звучати драматичний варіант – головна тема фільму тут поєднує свої основні контрастні і водночас споріднені складові, які впродовж усього п'ятисерійного фільму будуть розкривати основну його ідею.

Драматичний образ головної теми фільму є основним в епізодах, де зображуються робочі будні головного героя – адвоката Євгенія Рафаловича, зокрема в епізодах: «Перші дні роботи» та «Фактура для спогадів». Ліричний образ звучить у сценах Рафаловича й Регіни, символізуючи їхні ніжні сердечні почуття.

Музика у поєднанні з іншими звуками заповнює і представляє простір дії у фільмі: місто, аристократичний салон, сільську хату. «Акустичне», за І. Франком, провінційне місто отримує тут звукову характеристику. Дзвони,

гра катеринки, шум вулиці, вигуки, вуличний спів, колядки, музична тема Рафаловича, який, розмірковуючи, йде вулицею чи їде фіакром, – усе це творить виразну атмосферу міста.

Мелодія салонного годинника характеризує вишукане товариство у домі пана президента суду, вказуючи на вищі кола, куди запрошено Рафаловича. Звук годинника на початку більшості серій фільму чітко відбиває час Рафаловича в місті.

Музика в унісон з наратором повідомляє про враження прибулого у місто. Мелодія тривожна, драматична, застережлива – голос наратора: «йому було страшно потонути у цьому каламутному озері».

Музика (драматична, схвильована) пришвидшує й узагальнює події, супроводжуючи кадри про те, як Рафалович уперше виступив з промовою як адвокат.

Музика є засобом пригадування. Безпосередні події у фільмі великою мірою визначені ретроспективою, яка має виразне музичне оформлення, що не тільки маркує її як передісторію, але й тлумачить як психологічну причину теперішнього стану героя та його поведінки. Рафалович випадково зустрічається на вулиці зі своїм колишнім гімназійним учителем Стальським. Той натяками спонукає адвоката до спогадів: музика підтримує напругу, яка відчувається від цієї зустрічі. Сам процес пригадування представлено як візуально-звуковий: погляд Рафаловича зупиняється на ліхтарі, й наступної миті світлом виявляється вікно спальні, де малий гімназист потай читає. Характер музики чітко передає психічну травму, що її Рафалович зазнав під впливом знущань свого тодішнього вчителя Стальського, й це посилено музичним впливом. Візуально-звуковим є також процес пригадування юнацької любові до Регіни. Драматичний варіант головної теми «Рафалович-Стальський» переплітається з ліричним «Рафалович-Регіна», отож музика однозначно передбачає трагічний кінець цього конфлікту. Поєднання цих варіантів доволі складне, часто вони накладаються один на одного, змінюють

один одного, витікають один з одного, що вказує на складність стосунків героїв і їхню внутрішню роздвоєність.

Спостерігається також функціональний перехід внутрішньокадрової музики в закадрову з наративною метою, коли арія з опери «Сила долі» Дж. Верді, яку в оперному театрі слухають Регіна й Євген, у контексті загальної музичної драматургії фільму розуміється як посилення головної його ідеї – «перехресних стежок», тобто «сили долі», якої не можна уникнути.

Важливу наративну роль музика відіграє як засіб відображення внутрішніх монологів, характерних для твору І. Франка. Б. М. Ейхенбаум зауважив, що музика сприяє оформленню внутрішнього мовлення і саме тому не відчувається сама по собі [Эйхенбаум Б. М.: 160, с. 22]. Рафалович, ідучи вулицею, часто розмірковує. Інтенсивність роздумів, його внутрішню напругу, переживання, навіть настороженість чітко передає драматична тема, в яку вплітається ліричний її варіант, коли йдеться про почуття. Також музика промовляє за Стальського, найочевидніше розкриваючи те, чим він керується у своїх діях: мелодія, яка супроводжує його появу, натякає на його підступність і мстивість.

Як наративний засіб музика підтримує діалоги, налаштовуючись на репліки інтонаційно і посилюючи емоційне забарвлення мовлення учасників діалогу. Ю. Н. Тинянов вказав на те, що «музика дає багатство і витонченість звуку, нечутне в людському мовленні. Вона уможлиблює доведення мовлення героїв до влучного напруженого мінімуму. Вона дозволяє вилучити із кінодрами увесь мастильний матеріал, усю тару мовлення» [Тинянов Ю. Н.: 117, с. 250]. Часто музика звучить доволі гучно, роблячи певні змістові акценти в діалозі, динамізуючи й увиразнюючи почуття персонажів. Прикладом слугує сцена побачення Регіни й Рафаловича у другій серії фільму. Панівною тут є лірична тема, яка драматизується як ідея долі. Попри почуття, обоє говорять про обов'язки (передусім Регіна). Коли персонажі поводяться згідно з соціальними ролями й етикетом, музика не звучить. Коли

в їхньому голосі з'являється пристрасть, епічну роль переймає на себе музика.

Безперечно, *музика В. Гронського слугує важливим засобом характеристики героїв*. У розмові з Рафаловичем лихвар Вагман запитує його, чи той не грає на скрипці, і сумно констатує: «Нікому та музика не потрібна». Якщо виходити з того, що, згідно концепції музичної драматургії фільму, музика визначає передусім чуттєвий, емоційний бік конфлікту, то немuzичний Рафалович аж ніяк не може повестися по-іншому, аніж відмовитися від колишньої любові задля кар'єри. Орієнтуючись на Франковий реалістичний принцип відтворення повноти життя, героя представлено не лише у його взаєминах із зовнішнім світом, а й у внутрішньому конфлікті (сердечному). Обидві сюжетні лінії, як додатково засвідчує музична драматургія фільму, майстерно переплетені, сповнені подієвої динаміки і гостроти психологічних колізій. Герой вольовий, тверезомислячий, передбачливий, але він ідеаліст, який підпорядковує своє життя високій ідеї. Його праця на благо народу не приносить результату, однак вигороджує його відчуттям «трагічного оптимізму». Любовна лінія сприяє повнішому виявленню внутрішнього «я» Євгенія Рафаловича.

Музика, яка досить часто звучить у фільмі, надає йому (як і в «Гріхові») чи принаймні окремим його сценам баладного характеру. Драматичність (аж до трагізму) долі двох закоханих сердець не раз була предметом народних пісень і балад. Це особливо стосується сцен, пов'язаних з Регіною.

Вочевидь, творцям кінотвору дуже важливо було показати складність людської природи, її суперечливість, комплексність людських емоцій. Вдало передано глибокий драматизм становища Рафаловича, свідка приниження хай навіть збляклої коханої, зневаження ідеалу; трагізм стосунків Регіни та Рафаловича, роль у їхньому житті деспота Стальського. Музика В. Гронського точно відтворює психологічну характеристику героїв, передає найтонші нюанси емоційних рухів: від очікуваних радості, захоплення,

любові до раптових збудження, тривоги, змішання, а також константних страху, тривоги і бажаних рівноваги та спокою. Підтримана речовими символами ліхтаря, дзеркала, світла на куполі церкви чи вершині гори, мелодія виконує важливу драматургічну роль переключення часових пластів і об'єднання їх в одну оповідну площину, в якій спогади пояснюють стан раптового збудження персонажа у теперішньому, переключаючи увагу на внутрішню дію. Оскільки зоровий ряд при цьому демонструє уламки образів, а часто й марення, то музика тимчасово переймає на себе роль епічного оповідача. Особливо перша серія фільму насичена такими сценами, в яких зображено спогади дитинства Рафаловича, викликані зустріччю із Стальським. Тут музика передає живість дитячих переживань, їх вагомість і впливовість на доросле життя. Різні часи змішуються і тоді, коли йдеться про Регіну. Тут переважає театральний простір, наповнений музикою Дж. Верді і Р. Вагнера. До певної міри це натякає на постановочність і театральність стосунків героїв і передбачає їхню невдачу.

Особливу увагу слід звернути також на музичну драматургію п'ятої серії фільму в зв'язку з його кульмінаційною сценою [Див. додаток: таблиця 7].

Показовою у контексті музичної драматургії фільму «Пастка» є сцена із п'ятої серії, яку визначено як кульмінаційну. Її тривалість – 6 хвилин. У партитурі до фільму композитор виділив цю сцену, назвавши її «Регіна перед вбивством Стальського – спогади юності». Цей епізод не тільки представляє драматичну ситуацію вбивства головною героїнею Регіною свого чоловіка Стальського як остаточне усвідомлення нею неможливості сполучення «перехресних шляхів», але й передусім є типовим щодо реалізації творцями фільму функціонального потенціалу музики у кінотворі. Відомим є переконання В. Гронського, що музична тема у фільмі має виростати із певної музичної інтонації, а для «її зростання та досягнення емоційної зрілості потрібен екранний час» [Гронський В.:]. Тож сцена вбивства Стальського як кульмінаційна цікава тим, що у короткому проміжкові часу

демонструє багатофункціональність музики у цілому фільмі та її ефективність. Цікаво, що в романі ця сцена описана з залученням пісенної народної творчості.

У трагічну ніч (вбивство Стальського і смерть Регіни в Клекоті) шалений вітер «засипає сліди і стежки». В описі тої фатальної ночі в І. Франка фольклорний (народнопісенний і казковий) компонент у його специфічній «адаптації» проявився найвиразніше, найповніше. Стальський запросив до себе кількох знайомих. Однак замість сподіваного почастунку стався родинний скандал. Стальський тричі вдарив Регіну в обличчя. Знайомі швидко «щезли в сніговиці, що ревла надворі». Регіна закаменіла. Її обличчя виглядало страшно – із слідами колишньої краси. Німо вдивлялася Регіна в полум'я лампи, в її уяві, власне, в підсвідомості мигають дивні образи: «Блискучий камінець на сонячній вершині» (цей образ далі стане лейт-мотивом і трансформується в казковий). Вона – «маленька дівчинка», над нею обличчя няні. І бринить ледве чутно сумна-сумна пісенька:

Ой, вербо, вербо, кучерява,
Ой, а хто ж тебе скучерявив?
Скучерявила темна нічка,
Підмила корінь бистра річка.

«Підмила корінь бистра річка» – образ, що посилює драму Регіни. Регіна в душевному трансі. В її уяві постає картина: тітка в труні, знов сумна пісня, мов жалібний бренькіт мушки, замотаної в павуковій сіті:

Чи не будеш, моя мила, жалувати,
Гей, як ся буде сивий голуб тріпотати.

Знову з'являється образ «блискучого камінця на сонячній вершці» і «відповідь»:

Ой, буду я, мій миленький, жалувати,
Гей, а хто ж буде дрібні діти годувати.

Пісенька «бринить», а очі Регіни звертаються на креденс, де лежить сікач, «яким вона нині рано колола цукор, і молоток». І тут повторюється

«жалібна-жалібна мелодія, мов розпучливий тиск мушки, замотаної в павутину». Діє Регіна цілковито в стані «звуженої свідомості». Далі вона «мов знехотя» стає на пальці і робить один крок. Діє позасвідомо. Усе відбувається немов у сповільненому режимі. Бачимо тут своєрідний «сплав» аукторіальної нарації зі «струмком позасвідомості» героїні, в якому унікальним компонентом є пісня. Пісня-спогад про раннє дитинство (утрачений рай і водночас «з'ява» архетипу прихованих руйнівних сил), переживання, закорінені у підсвідомості, або в «нижчій свідомості» (як писав І. Франко у трактаті «Із секретів поетичної творчості»). І рефрен: у душі Регіни «знов бринить мелодія» «Ой, вербо, вербо кучерява». Маємо тут промовистий приклад художнього освоєння логіки крайнощів. Убивство під «акомпанемент жалібної пісні».

У фільмі саме музика загострює сприйняття цієї сцени, наголошує на її часовій багаторівневості, ретроспективно повертає у минуле, виконуючи функцію спогаду, викликає відчуття присутності минулого у теперішньому, налагоджує інтермедіальний зв'язок із мотивом «сили долі» і страждання з опери Дж. Верді, зрештою передає рішучість героїні здійснити відчайдушне вбивство свого чоловіка. Музика у цій сцені повністю перебирає на себе оповідну та зображальну роль. Примітно, що головна тема кульмінаційної сцени наділена психологічними якостями для проникнення у суть драми.

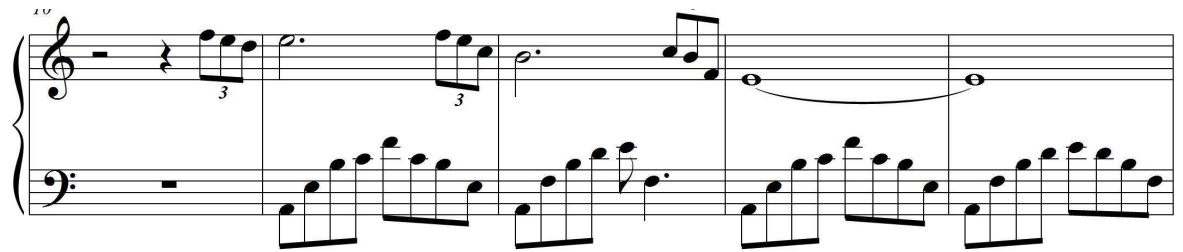
Епізод озвучено симфонічним оркестром у складі: дерев'яна та мідна духові групи, ударні інструменти (литаври, тарілки, гонг), струнні інструменти, фортепіано, арфа, а також синтезатор. Особливу роль у проведенні мелодії композитор В. Гронський відводить фортепіано та струнним інструментам.

Основна тональність номеру – ля мінор. Витриманий звук «сі» у скрипок уводить у дію. На ньому у третьому такті вступає фортепіано – плавне арпеджіо лівої руки на легато звуками тонічного тризвуку з доданою секстою (1 такт) чергується із секундакордом другого ступеня, який також містить додані тони (2 такт). У подальшому ці два такти продовжують

чергуватися. Зазначимо також, що коли звучить фортепіанний вступ, головний герой Стальський на екрані наспівує початок різдвяної колядки: «Бог предвічний народився, прийшов днесь із небес, щоб спасти...». Тим самим окреслюється атмосфера різдвяної вечері, суттю якої є всепрощення, злагода і мир у сім'ї. Саме перед цим Стальський признається Регіні, що вже багато років тримав її життя повністю під контролем. Це зізнання ніби облегло в різдвяній атмосфері його душу, натомість Регіна відчувається знищеною. Мелодія, яка відтворює її стан, на нашу думку, поєднує різні, хоча й дуже схожі, теми, що передає її душевне сум'яття. Тож після колядки Стальського одразу звучить перше речення частини А, яке складається із двох елементів. Перший – наспівний, ліричний. Містить чотири низхідні секвенції (крок секвенції – в.2), переважає рух четвертними тривалостями:

The image shows a musical score for piano in 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system begins with a piano introduction marked *mp legato* and *mf*. The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The second system continues the melody and bass line. The score is written in 4/4 time and features a series of descending eighth-note sequences.

Другий елемент сприймається як продовження першого – він «звучить» на тому ж супроводі і складається із коротких поспівок – низхідний тріольний рух восьмими нотами, який ніби «зупиняє» половинна нота з крапкою. Таких фраз є три:



Схематично кульмінаційну сцену фільму можна зобразити наступним чином:

A + B + A₁ + B₁ + A₁ + Coda-доповнення

Отже, це 3–5 частинна форма з варійованою фактурою та кодою-доповненням. Частина **A** складається із двох речень, які своєю чергою містять по два елементи. Після проведення першого речення звучать 2 такти без проведення теми, на їхньому тлі на екрані відбувається ніби «перехід в іншу реальність – у спогади юності Регіни». Принцип побудови подібний до того, що був на початку сцени – витриманий звук «сі» у солюючої скрипки та у I і II скрипок, однак тут додається ще й витриманий звук у гонга.

Друге речення інтонаційно є близьким до попереднього. Для першого елемента характерний більший розвиток, у мелодії переважає рух октавами, ускладнюється гармонія. До партії струнних та фортепіано додаються флейти, які виконують елементи мелодії.

Другий елемент другого речення має таку ж ритмічну основу, що і у першому реченні, однак гармонія інша. Тему проводять фортепіано та альтова флейта.

Тема частини **B** – *dolce legato* – звучить у скрипок, а фортепіано дублює її в октаву. У порівнянні із попередніми темами для неї характерний хвилеподібний тип розвитку – вона має три хвилі (по 4 такти кожна):





У першій хвилі розвитку елементи фігурацій лівої руки партії фортепіано дублює арфа, а також тут звучить флейта пікколо, яка інтонаційно «підтримує» тему. У третій хвилі елементи теми проводяться також і у фагота. Після проведення теми **В** звучить доповнення, яке будується на другому елементі із частини **A** – у партії фортепіано, яку дублює флейта.

Починаючи із наступної частини **A1**, у партії фортепіано основні теми проводяться не будуть, залишиться гармонія й акордові фігурації із багатьма неакордовими та доданими тонами, що свідчить про репризність частини. У ній додаються нові інструменти – гобої, які в унісон із синтезатором інтонаційно підтримують основну тему, а також кларнети і валторни. Перший елемент частини **A1** розділений між I та II скрипками та альтами, а другий фразами виконуватимуть I скрипки та флейта.

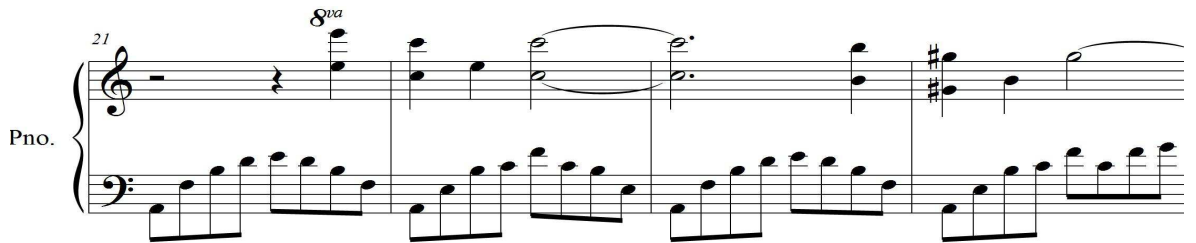
Схоже до першої частини **A**, частина **A1** має таку ж будову – два речення, які містять по два елементи. Після їхнього завершення напруга чим далі зростає, про це свідчить використання всіх інструментів оркестру – серед тих, які з’явилися – труби, тарілки.

У наступній частині **B1** змінюється фактура – у партії фортепіано з’являється насичена акордова фактура, також поступово посилюється динаміка. У першій хвилі розвитку (4 такти) – на екрані головна героїня «зіставляється» з героїнею опери «Сила долі» Леонорою (зіставлення у візуальному плані), на другій хвилі відбувається «повернення в реальність», третя хвиля є найбільшою – 10 тактів, і вона приводить розвиток до кульмінації. Щоб посилити кульмінацію композитор використовує удари тамтама, збільшується динаміка, фактура стає ще насиченішою.

Кульмінація сцени – частина **A1**, в якій тема проводиться імітаційно у скрипок та альтів, яких підтримують флейти, кларнети, синтезатор.

Поступово напруга спадає – зменшується динаміка, прозорішою стає фактура.

Кода-доповнення (7 т.): відбувається розв’язка драми – Регіна вбиває свого чоловіка. У цей час звучить тема частини А1 у виконанні фортепіано:



Сюжетно кульмінаційна сцена обумовлена глибокою історією складних взаємин Рафаловича, Стальського та його дружини Регіни, яку колись широко кохав Рафалович. Творців фільму, вочевидь, особливо привабила майстерність І. Франка, який вибудував інтригуючий сюжет. Несподівано для себе Рафалович розкрив тотожність колись широко коханої ним Регіни з низько атестованою своїм мучителем дружиною Стальського. Трагізм сюжетного стрижня «Регіна – Рафалович» посилений пізнанням їхнього минулого Стальським, що робить у край нестерпним життя героїні. «Розкриття внутрішньої колізії характерів закономірно веде Регіну після краху надій до вбивства чоловіка-ката. З гідною Достоєвського силою психоаналізу Франко передав у шістдесят восьмому розділі стан її марень-спогадів, «озвучений» пісенним драматизмом. Після цього вона машинально приєднується до «барабанної» процесії божевільного сторожа Барана, щоб стати другою його жертвою в клетоті річки. А перед Євгеном стелиться вже не загороджений спокусами шлях громадської борні», – пояснено в «Історії української літератури ХІХ ст. [Історія української літератури: 57, с. 212].

Показово, що в кульмінаційній сцені фільму відображення внутрішньої колізії героїні повністю бере на себе музика, яку додатково виображують образи-спогади. За допомогою музики творці фільму переконливо обґрунтовують сум’яття героїні, безвихідність її ситуації і відчайдушне вбивство нею свого чоловіка. Фактично, за кілька хвилин демонструються

психологічні причини злочину, вкорінені у далекому минулому. Музика переконливо зв'язує минуле і теперішнє, виконуючи функцію психоаналізу. Сцена у фільмі «розповідається» музикою, яка перемикає дію у внутрішній світ героїні, маркує спогади, поєднує ілюзійний світ з реальним. Розлога мелодія епізує дію, надає їй глибини й обумовленості. Результатом заповнення кульмінаційної сцени музикою є цікаве вирішення її часово-просторової організації. У короткому моменті протікання сцени симультанно зібрано кілька часових рівнів: дитинство Регіни, її юність, сповнені сподівань, які розбиваються об жорстоку реальність сучасності. Обрамлений музикою простір мультиплікується, залишаючись об'єднаним свідомістю героїні. Цікавим засобом наголошення на незворотності долі є коротка поява у кадрі образу оперної співачки, яка виконує арію Леонори із «Сили долі» Дж. Верді. Відсилання до опери у кульмінаційній сцені створює її додатковий семантичний об'єм. Крім того, музика спричиняється до емоційно-сміслового простору у часі сприйняття фільму, забезпечуючи умови для співпереживання.

Надзвичайно цікаво, що у контексті всього фільму специфікою застосування музики В. Гронського у кульмінаційній сцені є її переведення із зовнішньокадрової музики у внутрішньокадрову, практика, яка зустрічається в кіно не так часто. Як внутрішньокадрову цю музику тут можна вважати внаслідок її нарративної функції, яка робить її приналежною до дії, бо у такий спосіб озвучуються думки героїні і коментуються її вчинки, почуття і переживання. Цій музиці притаманна драматургічна функція як засобу вираження концептуальної теми – сили долі в результаті застосування класичного цитатного матеріалу. Слід виділити й її динамізуючу функцію, яка посилює енергетику візуальної дії.

Тож кульмінаційна сцена фільму «Пастка» є майстерним прикладом застосування музики як важливого засобу зображення, якому надається пріоритетна роль. Творцям фільму вдалося максимально використати потенційні можливості звукового мистецтва в його взаємодії із зоровим

рядом. Музика виконує вагомую багатofункціональну роль, приковує увагу глядачів до вирішальних чинників дії головної героїні. Можна також стверджувати, що кульмінаційна сцена фільму «Пастка» втілює певні характерні творчі прийоми, які визначають композиторську манеру В. Гронського у співпраці з режисером О. Біймою.

Отже, музична драматургія фільму «Пастка» спрямована на відображення складної і суперечливої людської природи, переплетення людських долі, подолання внутрішньої конфліктності людини. Музика виступає у ролі повноправного виражального й оповідного засобу, який не тільки посилює емоційну дію фільму, роз'яснює психологічні колізії, а й перемикає дію із зовнішньої на внутрішню, маркує спогади, мотивує поведінку героїв, наповнює події символічним звучанням. Володимир Гронському вдалося завдяки досягненню його музикою переконливого рівня виражальності, відповідного духовному ладові повісті Івана Франка, суттєво збагатити образний світ кінотвору.

3.3. Роль музики у кримінальній драмі «Злочин з багатьма невідомими»

Аналізовані фільми О. Бійми, до яких музику написав В. Гронський, в жанровому плані визначено як кінодраму («Гріх»), мелодраму («Пастка»), а кіносеріал «Злочин з багатьма невідомими» – як кримінальну історію, психологічну драму. Якщо в драмі, стверджує Г. В. Ратніков, ідеальне знає серйозного випробовування і здатне до активної боротьби за власне утвердження, то в мелодрамі переважає драматичне пригнічення прекрасного. До мелодрами за своєю емоційною структурою примикає детектив. Для нього також необхідна емоційна фабула, якій поступається інтелектуальний компонент [Ратніков Г. В.: 105, с. 48]. Своєю музикою для фільмів В. Гронський дуже виразно підкреслив драматичне начало сюжетного конфлікту, яке наче виростає з ліричного і постійно живиться

ним. Музика підтримує різкі переходи персонажів від щастя до нещастя, посилює експресію, щоб розрядитися у кульмінації.

Як зазначено в «Лексиконі музики для фільму», визначення поняття «жанру» у кіно не відзначається чіткістю, існує низка типологій, які виділяють різні варіанти й змішані форми. Серед пояснень: «Жанр визначає історико-прагматичний зв'язок, в якому так би мовити перебувають і виробник, і реципієнт. Він сигналізує певну розповідь і спосіб оповіді, а тим самим стимулює очікування. Жанри можна описати як основні нарративні зразки, з якими у фільмі пов'язуються окремі конкретизовані історії» [Lexikon der Filmmusik: 202, с. 416]. З. Кракауер влучно описав національну визначеність у передачі етичних норм і культурних кодів у фільмі, яка відбивається у жанрах: «Фільми певної нації осмислюють її ментальність безпосередніше, аніж це роблять інші мистецькі медіа, і це відбувається з двох причин: по-перше, фільм у жодному разі не є продуктом одного індивідуума. По-друге, фільми скеровуються до анонімної маси і промовляють саме до неї» [Кракауер З.: 67, с. 11]. Кінознавці відзначають також, що певна музика може відігравати особливу роль у певних жанрах (наприклад, електронна музика у фільмах-фентезі), а деякі кіножанри схильні до музичної типізації сильніше, аніж інші. До таких можна зарахувати мелодраму, якщо хоча б звернутися до її початкового визначення, бо в ній суттєву роль відігравав музичний супровід (репліки персонажів або супроводжувалися, або перемежовувалися музикою і співом), який був покликаний посилити враження від подій.

Якщо виходити з розуміння жанру як чинника художньої цілості твору, то в аналізованих фільмах О. Бійми можна констатувати співвиражальність різних жанрових начал у межах одного кінотвору. Це особливо стосується телесеріалу «Злочин з багатьма невідомими», який можна розглядати як психологічну драму і кримінальну історію.

Жанр ігрового телесеріалу (багатосерійного телефільму), як вказує О. В. Чернишов, досі займає одне із провідних місць на світовому

телебаченні, бо його сутність безпосередньо збігається із головною концепцією ЗМІ – періодичністю. Крім цього, ігровий телесеріал увібрав у себе й удосконалив музичні технології, які прийшли з кіно. Особливо це стосується лейтмотивної техніки (яка розпочинається вже з візуально-звукової заставки твору), котра виконує емблемну, емоційну, формотворчу і драматургічну функції. «Для ігрового телесеріалу “головний мотив” вельми актуальний, бо від періодичних випусків тих чи інших передач серії відрізняються саме художнім представленням одних і тих самих образів. Тому не випадково, що музика тут komponується особливим способом, який апелює до феномену глядацького звикання до цих образів і до їхнього розвитку. У більшості випадків з цією метою застосовують лейтмотиви, які повторюються із серії в серію, й які стосовно всього медіатору виконують, як мінімум, дві гіперфункції. По-перше, це структурно-синтетичне об’єднання серій в єдиний цикл. По-друге, це драматургічна функція, бо лейтмотиви, як правило, генерують головну ідею телесеріалу, а також своєю трансформацією вимальовують сюжетну видозміну образів – тобто активно формують драматургію того чи іншого багатосерійного фільму», – пояснює дослідник [Чернышев А. В.: 142, с. 109]. Стосовно кількості лейтмотивних тем у телесеріалі, то у більшості випадків це число коливається від однієї, – наприклад, одна лейттема Раймонда Паулса у телесеріалі «Довга дорога в дюнах» (1980 р.), – до двох–трьох, наприклад, як у «Пригодах Шерлока Холмса і доктора Ватсона» (1979–1986) з музикою Володимира Дашкевича. Лейтмотивна техніка найчастіше обмежується діалектичною драматургічною формулою «теза–антитеза». Їй часто притаманний варіативний розвиток музичного матеріалу (для точнішого вираження конкретної ситуації вони зазнають переоркестровки чи навіть переаранжування (зміни тембру, мелодики, ритму, фактури, форми і т. ін.). Техніка створення «музичного пакета» для телесеріалу, як правило, складається із початково написаної композитором основної тематичної бази і подальшого відбору з фонотеки

додаткового музичного матеріалу для вибраних сцен (переслідування, страху, раптової радості і т. ін.).

Жанрова специфіка фільму як кримінальної історії також висуває щодо музики певні вимоги і визначає її функціональність. Незалежно від змісту і своїх субжанрів (детективний фільм, поліцейський фільм, ганстерський фільм, судовий фільм, фільм про в'язницю, трилер), кіномузика у кримінальному фільмі переважно використовується як засіб інсценування напруги. У детективному фільмі композитор, як правило, працює з мотивами, які характеризують особу слідчого, а також з музикою, яка підкреслює моторику і рух.

Отже, кримінальна історія позначена особливою напругою дії, зумовленою скоєнням злочину, його розслідуванням, мотивуванням вчинків протагоністів, захопливою інтригою. Із цього погляду, літературна екранізація Олегом Біймою роману Івана Франка «Основи суспільності» під назвою «Злочин з багатьма невідомими» (студія Укртелефільм, 1993) – яскравий приклад кінотвору, в якому музика В. Гронського покликана посилити враження заплутаної, закоріненої в минулому, психологічно поглибленої кримінальної драми. І у цьому випадку творці фільму виявили добру обізнаність з літературним джерелом, а також слідування його авторській концепції ([Див. додаток: таблиці 8–14]).

Як відомо, сюжетним осередком незавершеної повісті із сучасного життя «Основи суспільності» І. Франка стали матеріали sensationного судового процесу в Кукізові. І. Франко був на ньому як кореспондент газети «Kurjer Lwowski». Переконливі докази і факти засвідчили вину поміщиці Марії Стшелецької, опікунки скнари-ксьондза Тхуржницького, та її сина Олександра. Разом із матір'ю він прагнув злочинним шляхом урятувати наполовину зруйнований маєток. У супереч цьому на суді Стшелецьких було виправдано, бо вони належали до старошляхетського роду. І. Франко у повісті зобразив виродження і супутню криміналізацію графського роду Торських. За допомогою широких екскурсів у минуле у формі снів графині

Олімпії розкрито коріння майбутніх драматичних подій: захоплення квітучої дівчини непоказним, але красномовним учителем Нестором Деревацьким, насильне розлучення закоханих, одруження з «гулящим джентльменом» Торським, деспотичним чоловіком, який, ставши напівтрупом, немилосердно глумився над нею. Автор наділив Олімпію своїм співчуттям, як і жертву неподіленого почуття Нестора. Викриття «панського болота» доповнюється показом розтлінного його впливу на протонародне середовище. Франкознавці зазначають, що ідеологічне наповнення реалістично-репортажної основи підсилене у повісті новітніми композиційними засобами, зокрема монтуванням сцен, що творять «кінематографічну» детективно-психологічну інтригу. Показу шляхетських «основ» суспільності передують глибоке дослідження письменником психології дійових осіб, умотивування їхніх вчинків. Письменника цікавить не сам момент злочину, а те, чому він відбувся, його антропологічний зміст. Як зазначає А. Швець: «Франко в межах своїх творів модифікував соціально-кримінальний жанр, вніс у нього певні художні новації, розширив його проблематику: так, у центрі кримінального сюжету основним стає не зображення злочину, а його психологічна, морально-етична, соціальна мотивованість. Сюжет франкових текстів наповнюється глибоким аналізом внутрішнього світу переступника» [Швець А.: 156, с. 12]. Дослідниця відносить Олімпію Торську та її сина до так званого меркантильного типу злочинців, визначальною рисою якого є «демонстративність». Олімпія дуже добре усвідомлює свої меркантильні бажання – отримати чималу суму заощаджень грошей отця Деревацького для залагодження власних господарських та приватно-інтимних справ. Для реалізації цих афер графиня будує далекосяжні плани, хитро продумуючи всі етапи підступної комбінації, в основі якої лежить намагання різними способами задобрити свою жертву. Властиво, «демонстративність» Торської виявляється в умінні швидко перевтілюватися, змінювати ролі, демонструючи щоразу різні, вигідні для її афер, людські маски: спершу вдає чуйну й добру господиню, що опікується самотнім священиком, а після

категоричної відмови отця віддати гроші, він «уперше почув» існування звіра в ній. Іншу маску шляхетної пані Олімпія демонструє гостям. Кульмінація повісті не в здійсненні самого злочину, а у тому, як саме злочинці реагують на свої вчинки. Їх не мучить сумління, вони думають лише про те, як виправдати себе в очах суспільства. Психологічний тип Адама Торського вибудований на основі «взаємодоповнюючого контрасту» стосовно образу його матері. Якщо Олімпія наперед продумує всі етапи своїх злочинів, зважаючи найменші обставини і прагматично проектує наслідки злочинів на майбутнє, то для Адама на першому місці – не думка, а враження, хвилиний імпульс, бодай швидкоплинне, одномоментне відчуття розкоші життя.

Вочевидь, співавтори фільму «Злочин з багатьма невідомими» режисер О. Бійма і композитор В. Гронський глибоко проникли у творчу манеру письменника, зреалізувавши у фільмі його творчі здобутки. Актор Олексій Богданович, виконавець ролі Адама, згадує: «Пізніше Олег Бійма розповідав, що Франко має творчу особливість – він ретельно прописує події на початку і в кінці твору, а середину якось пропускає. Там завжди є провали і затягування сюжету. Тому драматургічно за творами Франка важко побудувати дійство. Однак Олег Іванович, коли писав сценарій, наче підключився до інформаційного поля. Він видавав за день по дві серії і відчував: хтось йому те диктує, може, й дух самого Каменяра. Бійма дивувався, що деяких речей навіть не усвідомлював, просто списував, лише потім здогадуючись про сенс. І мені також було дуже легко працювати над фільмом, попри велику кількість емоційних та пристрасних сцен, де були погоні, любові і навіть згвалтування» [Богданович О.: 14].

У семисерійному фільмі звучить відносно небагато музики, але їй, вже традиційно для творчого тандему Бійма-Гронський, відведено важливу роль. Наскрізними є дві теми, які відповідають за різні сфери: одна озвучує подієву реальність, має драматичний, напружений характер, і пов'язана із злочином, підозрами, звинуваченнями, зусиллями, інтригами, розслідуванням; інша –

ліричного плану, як правило, стосується чуттєвої сфери у теперішньому або звернена у щасливе далеке минуле. Ці теми інколи накладаються одна на одну, збиваючись з ритму і тональності, виказуючи деформацію в розвитку особистості й її спотворене ставлення до оточення.

Відповідно до концепції І. Франка у фільмі відтворено психологічні портрети головних персонажів і музика при цьому слугує важливим засобом психологізації. У динамічних портретах-біографіях шляхом зіставлення зовнішніх чинників людини уможлиблюється показ внутрішніх психологічних чинників, динаміки впливу на зовнішність і характер ситуацій та подій. Музика В. Гронського об'єднує ці деталі в єдиний образ – історію становлення героя. Вона переключає зовнішні теперішні події на рівень пригадування, мотивуючи й обґрунтовуючи ситуацію внутрішніми чинниками, закоріненими в минулому. Таким чином ретроспективний портрет у фільмі зіставляється і виразно контрастує із теперішнім. Зіставлення цих планів зображення дає змогу виявити зміну не лише зовнішності персонажа, але й його характеру. Так, вражений спалахом жорстокості Олімпії Торської, Нестор Деревацький таємно згадує колишній образ цієї жінки – молодой графині, вияву природної краси та гармонії. «Визначальною властивістю ретроспективного портрета є рівночасова присутність у ньому двох планів зовнішності персонажа: яким цей персонаж був колись і яким він є тепер. Поданий через суб'єктивну рецепцію іншого героя, портрет-біографія дає змогу показати внутрішньо-психологічну, морально-етичну, світоглядну еволюції особистості» [Швець А.: с. 137]. Закладений у музиці контраст теж дуже чітко передає зміни людської особистості, до того ж в одній фразі.

Основний спосіб Франкового розвитку і функціонування характеру переступників заснований на глибинному аналізі й деталізації думок, почуттів, психічних станів. У такий спосіб автор дає можливість персонажам заглибитися у власний світ, щоб пізнати і пояснити себе – так виявляється суб'єктивний характер Франкового психологізму [Швець А.: 156, с. 192]. У

фільмі камера на тривалий час затримується на обличчі персонажа, а музика передає інтенсивність внутрішнього мовлення. Вона об'єктивує найважливіші стани людської свідомості, можливі емоції й афекти.

Важливу роль у кіноверсії, як і у творі Франка, відіграють марення і сни. Їхні змісти увиразнюються музичною темою, яка до того ж звучить чіткіше і впорядкованіше, аніж сприймаються зорові образи, і може бути охарактеризована як вид їхньої інтерпретації. Як приклад психічної патології зображено процеси марення Олімпії Торської, показуючи не лише безпосередній потік асоціативних образів, а й з'ясовуючи їхню природу, походження, зв'язок зі свідомістю. Складається враження, що музика у фільмі звучить також тоді, коли дія, насичена діалогами, стає надто статичною, тоді музична тема інтенсифікує її чи навіть наповнює додатковим узагальнюючим смислом, якщо він дещо втрачається через її деталізацію.

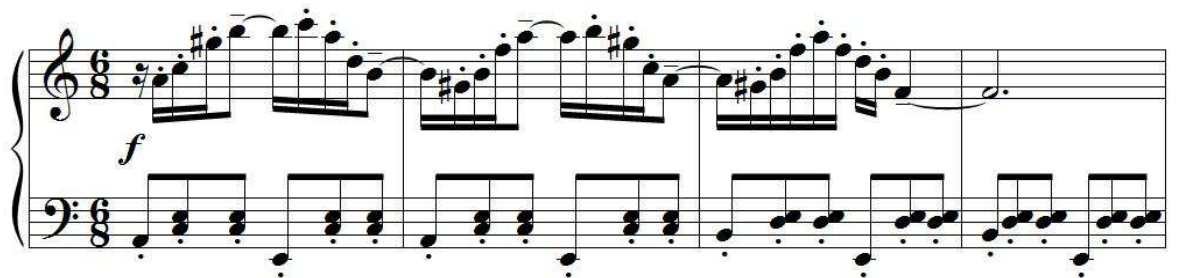
На початку прологу звучить вступ, який виконують струнні інструменти. Він написаний у тональності До Мажор, розмірі 6/8, помірному темпі і у простій двочастинній формі. Вступ має світлий радісний характер, танцювальну основу, чітку структуру та класичну гармонію. Перша частина вступу написана у формі періоду, який складається із двох речень по 4 такти:

The image shows a musical score for the first part of an introduction, consisting of four measures. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The key signature is D major (one sharp) and the time signature is 6/8. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and performance instructions like *arco* and *1,2 div*. The Violin I part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Violin II part has a similar pattern but with some rests. The Viola part plays a steady eighth-note accompaniment. The Cello part provides a simple harmonic foundation with quarter notes.

Друга частина вступу теж має чітку структуру – виразно виділяються два речення по 4 такти. Для неї характерний більший інтонаційний розвиток.

Композитор В.Гронський створив вступну мелодію у класичному стилі – на екрані показано графський будинок, в якому відбувається святкування. Головна героїня фільму Олімпія Торська, будучи ще юною, разом із гостями танцює і веселиться. У подальшому розвитку ця тема буде звучати як згадка про роки юності. Та щойно вступ відзвучав, як музика відразу ж драматизується – з'являється напружена дисонуюча гармонія, до струнних інструментів додаються дерев'яні, мідні, зокрема труби та тромбони із сурдинами, там-там, арфа та фортепіано. Звучить цей драматичний епізод 3 такти й є переходом до головної теми фільму. У подальшому він звучить у сценах із напруженою тривожною атмосферою.

Головна тема фільму містить два образи. Перший – активний, вольовий, драматичний – має танцювальну вальсову основу у супроводі (подібно до теми вступу). Тема драматичного образу написана у тональності ля мінор, у формі періоду. Особливого шарму драматичному образу надає звучання спінета (Spinnet). Перше речення має дві фрази. Перша фраза містить рух звуками нонакордів (I, II, VII ступенів) з пропущеними квінтовими тонами, при чому помітна постійна протидія висхідного та низхідного рухів:



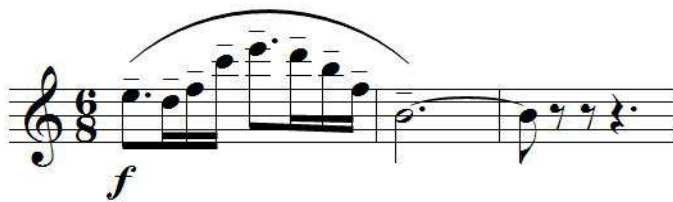
Після її завершення звучить доповнення у валторни solo, яку дублює арфа:



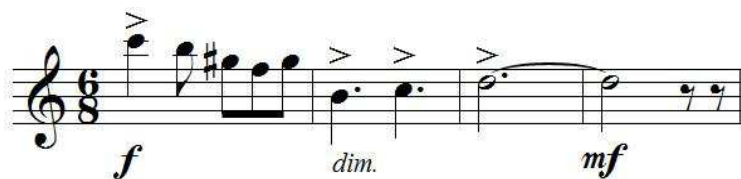
Принцип побудови другої фрази такий самий як і попередньої – мелодія рухається звуками нонакордів (IV, III, II, I та VII ступенів) з

пропущеними квінтовими тонами. Наприкінці також звучить доповнення у валторни solo, яку дублює арфа.

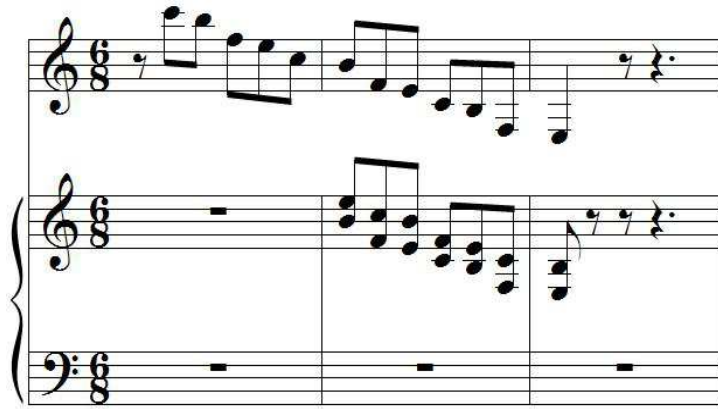
Тему другого речення драматичного образу виконують дерев'яні духові інструменти. Вона складається із двох фраз, перша з яких є інтонаційно близькою до першого речення – в основі рух звуками нонакорду із пропущеним квінтовим тоном, при чому ритмічна основа є близькою до теми вступу. Вона проводиться двічі, секвенційно, за другим разом на тон нижче:



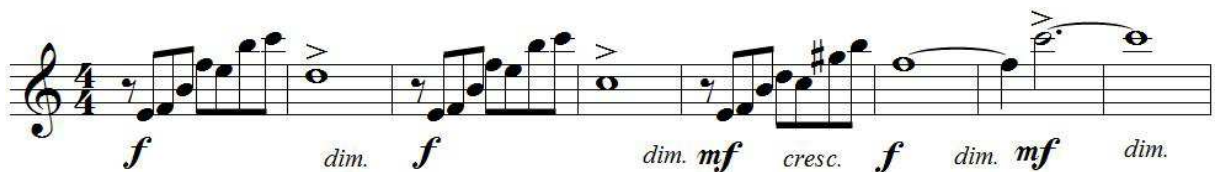
Друга фраза є невеликою, із переважаючим низхідним рухом на початку та характерною збільшеною секундою. Її проводять перші скрипки в унісон, кларнети та синтезатор (metalofon):



У кінці другого речення звучить доповнення, яке є характерним для композитора В. Гронського низхідним інтонаційним зворотом (подібний інтонаційний зворот звучить і у фільмі «Гріх»). Його виконує арфа, до якої згодом долучається спінет:



Другий образ головної теми фільму «Злочин з багатьма невідомими» ліричний – наспівний, мелодійний, дещо скорботний із переважаючим висхідним рухом. Виконує його фортепіано і струнні інструменти. Складається із невеликих наспівних висхідних фраз:



Отже, у музичному плані варто особливо виділити тему прологу, яка вміщує в одній фразі всю історію Олімпії Торської: зоровий образ – красива і щаслива дівчина переживає свою юність, виражаючи почуття у танці, звучить вальс, який поступово збивається на драматичну мелодію, вочевидь, у житті героїні все пішло не так, як відчувалося на початку, дуже швидко музика видозмінюється у тривожні, таємничі звуки, які представляють злочин. Головна тема злочину зв'язує всі сім серій телесеріалу у цільну розповідь. Драматична, інтригуюча музика передає атмосферу утаємниченості, пов'язану із химерним переплетення людських доль, посилює напругу, викликану злочинними намірами дійових осіб. У взаємодії із зоровим рядом вона інколи наголошує на жорстокості, інколи на кримінальній енергії персонажів, інколи на страхові перед злодійством.

Оскільки у телефільмі мало по-справжньому динамічних сцен, основні ситуації розгортаються через діалоги, то головна тема злочину слугує також інтенсифікації дії, надання їй динаміки, ритму, що передає процес розслідування. Так, як для В. Гронського в цілому характерно озвучувати ситуації, за якими приховані почуття і пристрасті, то слідчий Ковнацький позбавлений музичного супроводу, коли веде допити й опитування. Однак, коли він розмірковує, зважаючи на свої підозри, і сам вражений своїми умовиводами, тема злочину увиразнює його дедуктивні вміння. Фільм «Злочин з багатьма невідомими» відзначається тим, що не тільки розповідає про скоєний злочин у графському помісті, але й розгортає його передумови і психологічні причини. І тут музиці відведено провідну роль: лірична музична тема любові Олімпії і Нестора ретроспективно відтворює зміни, які сталися з Олімпією Торською впродовж її життя, деформуючись у драматичний варіант, як підґрунтя для теми злочину. Музика коментує у такий спосіб події «плинного теперішнього».

Додатковим коментарем до фігури Торської слугує романс «Золота рибка», який вона виконує перед гостями Адася, при чому внутрішньокадрова музика функціонально стає закадровою. Графиню Торську, яка за маскою добропристойності приховує злочинні думки, головна музична тема супроводжує у тих сценах, де вона мовчить, і тільки напружене обличчя виказує інтенсивність думки. Той же принцип характерний і для структурування образу Адася: показовою є лірична тема любові, яка озвучує діалог Адася і Лілі. Драматична тема на завершення процесу попри його звільнення виказує його вину і доходить кульмінації у сцені самовбивства. Цікавою є і заключна тема епілогу, яка має ліричний характер, виражаючи трагізм ситуації матері, котра, скоївши злочин заради сина, втратила його, музика звучить доволі довго та все ж видозмінюється у драматичну і дуже швидко в заключні звуки теми злочину. Останнє коротке «слово» музика промовляє, орієнтуючись на мораль і закон.

3.4. Фоносфера фільму «ТойХтоПройшовКрізьВогонь»

Співтворчість В. Гронського з режисером Михайлом Ілленком у контексті порушеної проблеми творчої своєрідності кінокомпозитора цікава тим, що дозволяє проаналізувати ще деякі аспекти, які з погляду на новітню українську музику кіно мають особливе значення. Йдеться про створення фоносфери фільму, яка відповідає досягненням сучасного звукозорового етапу розвитку кіно.

Поняття фоносфери у теорію кіномузики ввела Т. Єгорова, покликаючись на його тлумачення М. Таракановим. Це поняття, переконана дослідниця, володіє «винятковою для подібних термінів універсальністю, масштабністю і, що важливо, дивовижною точністю передбачення і констатації процесів, які (зараз про це можна стверджувати з усією впевненістю) визначають індивідуальні і специфічні особливості мистецтва XXI століття. З огляду на події, які спостерігаються в розвитку кінематографа кінця XX – початку XXI століття і пов'язані із застосуванням ультрасучасних інтерактивних екранних технологій, комп'ютерної кіно- і відеозйомки, електронного монтажу, цифрового запису звуку, мені видається дуже перспективним і доцільним використання цього поняття стосовно такого важливого елементу екранного синтезу, як музика фільму», – стверджує Т. Єгорова [Єгорова Т. К.: 44, с. 284]. Радикальні перетворення зорового ряду і звукової сфери фільму відкрили широкі перспективи для моделювання і динамічного використання ефекту «віртуальної реальності». Завдяки цьому глядач отримав можливість бути залученим у світ, насичений яскравими кольорами і звуковими образами, у створенні якого музиці відведено особливу роль. Т. Єгорова говорить про формування нової музичної естетики кінематографа, відзначаючи в зв'язку із цим поступовий перехід до опосередкованих взаємин музичного й екранного образів, відмову від прямолінійності їхнього емоційного і смислового поєднання у кадрі, звернення до складних форм музично-візуального синтезу із використанням прийомів імпресивного й асоціативного контрапунктів, а

також активне втягування інших компонентів звукової сфери (мовлення, шумів) в орбіту музичної дії. Так, саме закони музичного розвитку, музичного мислення визначають образно-стильову тональність кінострічки «ТойХтоПройшовКрізьВогонь», її драматургічну концепцію і духовну атмосферу буття героїв. Тож поняття «фоносфери» відображає зміни в розвитку взаємовідносин музики і кінематографа, які спостерігаються на прикладі обраної для аналізу кінострічки, і метою яких є «конструювання екстраординарної інтерактивної міфологеми «мистецтва майбутнього» (Т. Єгорова).

В. Гронський написав музику до трьох фільмів Михайла Ілленка: «Очікуючи вантаж на рейді Фучжоу біля пагоди» («Фучжоу», 1993 р.), «Сьомий маршрут» (1997 р.) і «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» (2012 р.). Творчість М. Ілленка закорінена у поетичному кіно і має тому відповідну кіноестетику. Значну роль у своїх фільмах він відводить музичному компоненту, для якого характерна фольклорна пісенність і певні темброві барви. За таких умов завданням композитора є вміння чути творчий задум режисера, його власну концепцію. В. Гронський характеризує М. Ілленка як «м'якого у спілкуванні», але такого, що провокує, змушує задуматися щодо вибору засобів, характеру музичної теми, фактури образів, темпу. Митець стверджує: «Надзвичайно цікаво працювати і з Михайлом Ілленком <...>. Він завжди знімає складне поліжанрове кіно, змішує, як у великому казані, різні країни, традиції та епохи. Стимулює цим і тебе до експериментів, до пошуку незвичних поєднань і зіставлень. До його «Фучжоу» я вперше спробував писати для оркестру стилізації під етномузику (кантрі, гуцульські мелодії), а до «Сьомого маршруту» – під джаз, рок, міський романс, а до «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» – під класику, у поєднанні з фольком та ретро» [Гронський В.: 34]. Так само тепло відгукується про композитора і режисер: «Коли записувалася музика (до фільму «Фучжоу») – це було феноменально. Він знає всіх музикантів. Він знає, куди звернутися, з якого

села привезти унікального самобутнього скрипаля» [Фільм про В. Гронського:1].

Німецький музикознавець Г. де ла Мотте-Габер наголошує на тому, що «не так важливо ствердити фільм як мистецтво, натомість значно важливіше дискутувати про те, які повідомлення і послання сповіщає цей медіум. Теорія кіно, розвинута у такий спосіб далі, змінить також оцінку музики для кіно, якщо з'являться міркування про те, що вона виражає, що вона думає» [La Motte-Haber, Helga de: 200, с. 34]. Фільми, значною мірою позасвідомо, сприймаються через закладений у них культурний код, який часто пов'язується саме з музикою.

Кінострічку «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» знято 2012 року продюсерським центром «Інсайтмедіа». «Із самого початку ми розробляли романтичну баладу. Із присмаком жанру, в якому фантастична подія в наступному епізоді раптом стає реальною. Так, як у моєму фільмі «Фучжоу». Можна вважати, що мені фактично запропонували зняти «Фучжоу» вдруге: є і фабульні, і сюжетні збіги. Й якщо отримаю таку пропозицію втретє, погоджуся. Мене дуже гріє історія про людину, що пододала простір і час, пододала неподоланне. Просто у «Фучжоу» персонаж вигаданий, казковий, а тут є документальна база, яка ведеться пунктиром», – запевняє режисер М. Ілленко [Ілленко М.: 55]. Сам він вказує на те, що у фільмі «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» відчутні свідомо закладені в ньому сліди «Фучжоу», називаючи цей прийом «режисерським каналом». І «Фучжоу», і «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» поєднує спільна тема поневір'яння українця, який змушений шукати щастя на чужині. По суті, розказано історію про людину, яка змушена шукати щастя деінде, але заморські блага все одно не можуть замінити їй втраченого раю на батьківській ниві. Обидва фільми об'єднано жанром романтичної балади і спільними музичними темами.

Важливо відзначити, що творчість Михайла Ілленка кінознавці справедливо розглядають у контексті естетики постмодернізму. Людину на екрані постмодерністської доби І. Зубавіна характеризує так: «“Війна

загалом”, заміна колективістичної моделі свідомості індивідуалістичною, мали закономірним наслідком протиставлення догматизму класичного мислення так званого “багатовимірною” способу фільмування, побудованого на ігрових, деконструктивістських і плюралістичних принципах, що позбавляють сенсу протиставлення “високого” та “низького”, доміантного і мінорного, центрального й периферійного, того, що декларується, й того, що реалізується, відкритого й латентного» [Зубавіна І.: 51, с. 95–96].

Емблематичною фігурою усвідомлення буття, культури та мислення стає гра, в координатах якої екранний текст сприймається як своєрідний означник феномену реальності або вигадки і водночас виступає означуваним для поля версій прочитання/сприйняття-інтерпретацій. Такий підхід обумовив новий статус глядача-реципієнта як повноправного співучасника творчого процесу» [Нариси з історії кіномистецтва: 91, с. 362]. Дослідниця зауважує, що М. Ілленко відверто вдається до ігрового принципу, розпочинаючи, наприклад, свою картину «Чекаючи вантаж на рейді Фучжоу під пагодою» яскравим кінематографічним штампом: під звуки української народної пісні на екрані з’являються біленькі хатинки, що потопають у зелені садочків, і тільки з наїздом кінокамери стає зрозумілим, що в садочках ростуть не яблуні й не вишні, а крилаті пальми – глядачеві запропоновано лукаву гру смислами та іронічно відтвореними штампами.

У межах постмодерністської концепції гри у кінематографі продовжується «відкриття людини», а отже і типу героя. Нова матриця героя, за І. Зубавіною, передбачає привернення уваги до людини в усій повноті її проявів. До того ж, у світі, трактованому як текст, людина постає як комбінація культурних кодів. Український кінематограф шукає свого героя через іронічне переосмислення минулого досвіду. Так, у фільмі «Сьомий маршрут» (1997 р.) М. Ілленко зображає містифікацію життя невизнаного поета, розігруючи в шалі карнавальної гри ідею Ролана Барта про «смерть автора».

Оскільки про фільм «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» режисер відверто говорить, покликаючись на свою попередню роботу «Фучжоу», й навіть каже, що зняв своєрідне «Фучжоу 2», більше того, стверджує, що продовжив би цю роботу і далі, а композитор В. Гронський, відповідно, створює музику для нового фільму, використовуючи теми і музичні образи із попереднього, то, безсумнівно, обидва творці тим самим наголошують на продовженні порушеної ними проблематики і пошуках нових відповідей. В усіх фільмах М. Ілленка В. Гронський орієнтується на принципи стилізації і цитування. За такого підходу до твору мистецтва руйнується структура завершеного, закритого кінотвору, а відтак децентруються всі його елементи (жанр, стиль, сюжет, герой), зміст яких витікає із поля референцій і посилянь на попередню спільну роботу митців.

Так як постмодерний суб'єкт (людина) розглядається як такий, що не має усталеної, сутнісної або постійної ідентичності, то наративи, які могли б подати цілісну і змістову розповідь про цей суб'єкт, так само стають дедалі проблематичнішими. «Коли французького кінорежисера Жана-Люка Годара спитали, яку цінність має структура сюжету, оперта на аристотелівський принцип початку, середини і кінця, він висловив своє знамените твердження, сказавши, що цей принцип справді має свою цінність, але його складові не обов'язково мають бути розташовані в цьому порядку. Саме таке вільне ставлення до кінонарративу є головним наслідком того впливу, що його постмодернізм здійснював на наратив у кіномистецтві протягом двох останніх десятиліть» [Енциклопедія постмодернізму: 47, с. 196]. Цей принцип прослідковується і в організації матеріалу, закладеного в основу сюжету фільму «ТойХтоПройшовКрізьВогонь». Йдеться про реальні факти з біографії Героя Радянського Союзу, льотчика авіації дальньої дії, гвардії старшого лейтенанта Івана Івановича Даценка. Він був командиром ланки бомбардувальників, брав участь у Сталінградській битві, загалом здійснив під час Великої Вітчизняної війни 283 бойових вильоти. 19 квітня 1944 року його літак збили поблизу Львова. Із того моменту тривалий час про його

долю нічого не було відомо. 1967 року радянська делегація брала участь у Всесвітній виставці Експо-67 у Монреалі і відвідала одне з поселень північноамериканських індіанців Канади. Вождь місцевого племені ірокезів, вбраний у національний костюм, звернувся до них українською мовою. Його дружина-індіанка і четверо синів говорили українською, співали українських пісень. Ця історія стала для М. Ілленка підставою для осмислення образу нового героя нашого часу і пошуків відповідних орієнтирів для його самоідентифікації.

Тож головний герой фільму Іван Додока – це збірний образ українця, який у своєму житті пережив усе: Голодомор, війну, німецький полон, сталінський табір, а згодом і втечу до Канади. На початку фільму ми бачимо маленького Івана, який разом із батьком переховує в своїй селянській хаті ікону, врятовану з розграбованої більшовиками церкви. Люди за вікном, які вимагають від Іванового батька здавати зерно, сприймаються як передвісники майбутнього голоду. У наступному кадрі Іван – уже льотчик-курсант, в нього з'явилася кохана дівчина, санітарка Люба, з якою він збирається одружитися. Ідилічні прогулянки нічним гарнізонним містечком обриваються з початком війни. Закохані намагаються листуватися, але їхні листи перехоплює енкаведист Степан, який також закоханий у Любу. І тільки несподівана зустріч на фронті дає Івану змогу поєднатися з дівчиною і навіть провести першу шлюбну ніч у старій батьківській хаті. А далі все виходить з-під його контролю: бойові дії, полон, табори, втеча і марні спроби возз'єднатися з дружиною, яка народила від Івана сина. Степан також не відступається від своєї мрії заволодіти Любою. Доля заносить Івана на Чукотку, де він викрадає у браконьєрів літак і потрапляє до Канади. Там він стає членом індіанського племені, згодом отримує нове ім'я ТойХтоПройшовКрізьВогонь, але не полишає спроб повернутися на батьківщину, де на нього чекає родина.

На перший погляд, фільм ґрунтується на типовій для пригодницького кіно любовній історії на тлі соціальних катаклізмів, проте розповідає,

вочевидь, значно більше, не в останню чергу завдяки своїй особливій естетиці і світоглядній позиції. Фрагментарність показу, швидка зміна сцен, які мають власну структуру, символізм деталей, подвійне кодування характеризують творчу манеру режисера. Іван Додока поєднує у собі селянський потяг до землі та любов до неба, чаклунський хист (він з роду характерників) і бойову майстерність льотчика. По суті, він втілює український народ, який попри всі свої таланти, не може бути щасливим на власній землі, політій потом і кров'ю.

Музику у фільмі «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» значно менше можна охарактеризувати як прикладну, бо вона концептуально є важливою складовою його художнього світу. Дія вміщена у своєрідну багатовимірну звукову оболонку. Музика звучить майже впродовж усього фільму, а епізоди, в яких вона відсутня, сприймаються як особливе смислове поле. Складається враження домінування у кінотворі акустичного над візуальним: часто візуальний ряд ідентифікується завдяки музиці. Нарация у фільмі відбувається в основному через діалоги, а окремі візуальні образи, які мають статус символів, і музика В. Гронського спонукають швидше до рефлексії. Більше того, музика визначає ритм монтажу, стягує сюжетні лінії в єдину оповідь, роблячи непомітними модуляції-переходи від одного мікросюжету до іншого. Наявність музики преображає мовлення персонажів.

Партитура до фільму «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» налічує 16 номерів:

1. Титри (осн.) – 2 хв. 25 сек.
2. Тема Люби – 1 хв. 10 сек.
3. Фокстрот
4. Одруження (медсанбат) – 2 хв. 10 сек.
5. Іван і Люба – 4 хв. 40 сек.
6. Іван і Угрюм-Рука (Проїзд зимовим лісом) – 1 хв. 45 сек.
7. Малюнки сина – 2 хв. 15 сек.
8. Іван на Алясці – 1 хв. 15 сек.

9. Вождь розповідає легенду – 1 хв. 10 сек.
10. Казка, як врятували лелек – 1 хв. 54 сек.
11. Розповідь про Хейоку – 1 хв. 05 сек.
12. Звістка про загибель Люби – 1 хв. 25 сек.
13. Ластівка викрадає літак (короткий варіант) – 2 хв. 25 сек.
14. Іван згадує Любу – 0 хв. 42 сек.
15. Іван згадує Україну – 2 хв. 20 сек.
16. Фінальні титри – 3 хв. – 3 хв. 20 сек. ([Див. додаток: таблиця 15]).

Композитор поєднує стилізовані під класику музичні номери з різностильовою музикою – з фольком та ретро, а також цитує Адажіо з балету П. Чайковського «Лебедине озеро» й «Елегію» Ж. Масне і Л. Галле.

Безумовно, музика у фільмі задає настрій, емоційний тон і ритм. Вона є невід’ємною частиною духовного світу головного героя Івана Додоки. І все ж, В. Гронський активізує передусім асоціативне сприйняття глядачів, котрі виразно і постійно чують музику, а особливо її зміну. Так, початкова сцена фільму, знята режисером в Андах, постає як своєрідний звуковий ландшафт: музика надає містичності й об’ємності статичному візуальному образу гір, щоб із такої чарівної атмосфери народилася неймовірна історія особливої людини. Як зазначає Т. Єгорова: «У режисерів поступово визріла думка про доцільність застосування музики в якості універсального засобу об’єднання різнохарактерних, тобто музичних, природних, механічних, штучних, звукових явищ. Кінцевою метою таких дій було досягнення просторової перспективи, моделювання специфічної або спеціально наближеної до ірреалістичної, або підкреслено ірреальної, фантастичної, містичної звукової аури сюжетної оповіді» [Єгорова Т.: 44, с. 286]. На тлі мелодії чужого і далекого якутського хомуса чутно звуки сопілки як звукового символу рідного, українського. Можна припустити, що ця вступна сцена є алюзією творців фільму на естетику поетичного кіно, що налаштовує на певне сприйняття розказаної у фільмі історії. Фактично, в звуки цієї мелодії вкорінені ритми приспіву народної пісні «Тарілка» в обробці і виконанні

гурту «ДахаБраха». Ця музична зміна маркує і зміну сцен, пісня накладається на образ повітряного бою, динамізує події, змішуючись із гулом літаків і стрільбою. Цікаво, що В. Гронський таким озвученням принципово посилив враження комп'ютерної гри, яке складається від зображення двобою літаків. Літак Івана збито і знову відбувається музична зміна: у поєднанні з символом води голос сопілки повертає розповідь у минуле, у дитинство Івана. Звучить головна лірична тема, яка впродовж фільму має різні конотації. Йдеться про пригадування, пам'ять, любов, пов'язану з батьківською хатою. Символом цього епізоду є ікона, для якої батько з маленьким сином шукають сховок. Наспівна, щемлива, душевна мелодія у виконанні фортепіано проектує на зоровий образ ікони відчуття любові, тепла, дому, батьківщини. Поступово вона драматизується, гучнішає: схованкою для Бога стане тільки серце Івана. Головна лірична тема висвітлює також любов Івана і Люби, вміщуючи ніжність, пристрасть, страждання, страх, очікування, розпач, надію. Ця тема стане також вираженням внутрішнього світу Івана, який попри всі випробування збереже у своєму серці любов. Важливо відзначити, що саме завдяки музиці В. Гронського історія кохання у фільмі підноситься на рівень узагальнення і сприймається алегорично.

Баладний характер фільму підтримує також містична тема, пов'язана із зоровим символом вовка, який, за логікою сюжету, втілює загиблого батька, але стосуватиметься також і самого Івана. Характерний звук якутського хомуса наслідує звуки природи і посилює враження містичності, оскільки вважається шаманським інструментом, який здатен прокладати шлях у світ духів і землі. Цей інструмент маркує також далекий і чужий для Івана простір, який проте не є ворожим.

Соціально-історичний колорит епохи передано розважальною музикою й авіамаршем Ю. А. Хайта. Тема енкаведиста Степана Шуліки, напружена, драматична, заснована на дисонансах, виражає цілу палітру негативних почуттів: жагу, ревності, підступність, заздрість, страх. Тож на музичному рівні чітко прослідковується протистояння добра і зла.

Головна тема фільму – наспівна, лірична, стримана, розвивається хвилеподібно і є великою фразою із секвенційним розвитком. Тема звучить у партії фортепіано:

Piano

mf

mp

dim.

mp

Головна тема має два варіанти. Схематично це можна записати наступним чином: А – А1 – А2.

Перший варіант теми – А1 близький темі інтонаційно та ритмічно – легкий, світлий, із танцювальною основою завдяки арпеджіо у супроводі та високому регістрі:

Piano

mf

dim.

Другий варіант – А2 стане «темою Люби» і звучатиме в її сценах. Він також проводиться у партії фортепіано:

Piano

mf

dim. *mp* *dim.* *pp*

Лейттема 1 – ніжна, світла, написана у розмірі 4/4. Такого характеру темі надають інструменти, які її виконують: дзвіночки, маримба та арфа. Переважають четвертні та половинні тривалості:

solo

mf

mp

mp

Лейттема 2 – напружена, тривожна, драматична. Тема складається із невеликих фраз, вона досить нестійка, дисонуюча. Виконує тему баскларнет, а за другим разом – віолончель, а також група ударних – тарілки, гонг, тамтам.

Тема сонілки – у партитурі до фільму розпочинає номер «Іван згадує Україну». Тема наспівна, мелодійна. Для неї характерне використання

складних ритмічних фігур – квінтолей і тріолей, а також вона містить прикраси – довгі та короткі форшлаги. Особливістю теми є те, що обидві фрази, які складають тему сопілки, подібно до народних українських тем, завершуються характерним низхідним глісандо.

Примітно, що у кіномузичній творчості В. Гронського значну роль відіграє народна пісня. Наприклад, у кінофільмі «Фучжоу» своєрідним рефреном звучить українська народна пісня «Ой, чие ж то жито, чиї ж то покоси». Пісню вважають особливим способом презентації картини світу, вона втілює ситуацію творення загального культурного коду. Міркуючи про взаємодію слова та музики, Ф. Ніцше відзначав, що «народна пісня є для нас передусім музичним дзеркалом світу, первинною мелодією» [Ніцше Ф.: 92, с. 42]. Іван Додока співає у фільмі українську народну пісню «Била мене мати березовим прутом» і навчає індіанців її співати. У такий спосіб автентично українське вписується в чужу і далеку культуру. Для посилення враження культурного змішання звучить також народна пісня «Гарілка» у виконанні гурту «ДахаБраха». Мистецтво гурту відзначається творчою переробкою народних зразків, їхнім «осучасненням» через додавання пружного ритмічного інструментального супроводу, який збагачує та висвітлює нові грані фольклорного зразка. І стиль «етно-хаосу», характерний для групи, яка поєднує у своїй творчості етнічну музику різних народів, співзвучний із важливою ідеєю фільму – музика, як і мова, є засобом об'єднання. У цьому зв'язку чітко прослідковується позиція творців фільму: національно-культурний компонент у постмодерністському тексті, не втрачаючи своєї специфіки і гетерогенності, втрачає замкнутість, стабільність, на плюралістичній основі поєднується з інонаціональними культурними компонентами.

Музичні символи втілюються у фільмі «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» через музичні інструменти і певну музично-культурну традицію. Фортепіано як найліричніший музичний інструмент із великими потенційними можливостями стало для В. Гронського засобом передавання щирого,

особистого і тонкого почуття. Сопілка, один із найдавніших українських народних інструментів, звучить у фільмі як втілення української душі, як своєрідний архетип. Образ юнака із сопілкою, закоханого, замріяного, сповненого високих прагнень, поширений в українському мистецтві. Мелодії сопілки – це образ світла і правди, який допомагає звільнитися від злих чар або розпізнати неправду, символ краси і кохання. Якутський хомус звучить як містичний інструмент, який водночас вказує на чужий, але не ворожий простір. На особливу увагу заслуговує іронічна цитата у сцені погоні у бані з Адажіо балету П. І. Чайковського «Лебедине озеро», на тлі якої енкаведисти переслідують втікача Івана Додоху. Вочевидь, енкаведист, обличчя якого стає чорним після оприскування «шипром», у сатиричному ключі є алюзією на чорного лебедя з балету.

Отже, фоносфера фільму не тільки ще раз засвідчує талант В. Гронського-мелодиста, але й його схильність до іронізування в музиці, до переосмислення народного мистецтва, його вміння через музичну драматургію фільму висвітлити в його сюжеті іноказальний смисл, оперуючи музичними культурними кодами, активізувати асоціативне сприйняття глядачів.

Висновки до Розділу 3

– Традиційними для українського кінематографа є літературні екранізації, в яких музиці відведено важливу роль. Творці фільму мають глибоко проникнути в літературне джерело і, відтворюючи його відповідними засобами, мають продемонструвати своє авторське ставлення до нього. Літературне джерело у процесі його екранізації підлягає музичній драматизації, що суттєво поглиблює його семантичний потенціал.

– Музичні смислові зв'язки у фільмі виявляються з його драматургічної точності. Найвищим принципом має бути загальна концепція фільму.

– У творчій співпраці з О. Біймою В. Гронський орієнтується на загальну архітектоніку музики у фільмі, на її важливу роль як субтексту кінотвору.

– У фільмі «Гріх» кінокомпозитор суттєво ускладнив функціональність музики, поклавши на неї важливе сценічне завдання демонстрації «внутрішньої дії» фільму, тобто увиразнення протікання внутрішньої драми героїв. Музична тема, створена В. Гронським, відображає напруженість чуттєвого світу героїні, коли вона звучить, зовнішня дія, як правило, зупиняється, візуальні образи стають статичними, мовний рівень відсутній, натомість музика розповідає про душевні стани і переживання Марії, викликані сумнівом, любов'ю, страхом, образою, тривогою. Важливу роль у фільмі відіграють цитати з опери «Тоска» Дж. Пуччіні, сюжети опери та фільму тісно переплетені, а арію Тоски, яка звучить на початку фільму, слід сприймати як прийом програмування подальшого кіносюжету, опера при цьому розуміється як символ перебігу фільмової драми. Композитор відводить музиці важливу роль у тлумаченні провідного для кінотвору концепту «гріха». Вона витворює особливий звуковий простір фільму, оригінальні образи, побудовані за канонами музичної драматургії і спрямовані на відтворення емоційних переживань.

– У фільмах «Гріх» та «Пастка» музика виконує важливу наративну (епічну) функцію. Для фільму «Пастка» В. Гронський використав вже існуючу музику (опера «Сила долі» Дж. Верді, музична драма «Лоенгрін» Р. Вагнера, народні пісні, різдвяні колядки, колискова і вуличний спів), а також спеціально написав музику для нього, яку пізніше взяв за основу до третьої частини своєї «Сюїти № 1 Острів любові (з музики до кінофільмів Олега Бійми)». Провідним принципом функціонування музики тут слід вважати драматургічний. Внутрішня суперечність кожного з головних персонажів фільму, спричинена почуттям любові та пристрасті, приводить до того, що у кінотворі переважає одна драматургічна музична тема, на інтонаційній основі якої композитор створює похідні від неї тематичні

варіанти, котрі організовуються у систему за принципом монотематизму й музичної монодраматургії. В якості одного із засобів нарації музика у фільмі: налаштовує на драматичний характер розказаної історії; сприяє сприйняттю фільму як «плинної сучасності»; заповнює і представляє простір дії; є засобом пригадування, засобом відображення внутрішніх монологів; підтримує діалоги, налаштовуючись на репліки інтонаційно і посилюючи емоційне забарвлення мовлення учасників діалогу; є засобом характеристики героїв тощо.

– «Злочин з багатьма невідомими» – яскравий приклад кінотвору, в якому музика В. Гронського покликана посилити враження заплутаної, закоріненої в минулому, психологічно поглибленої кримінальної драми.

– Музика у фільмі «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» (режисер М. Ілленко) є складовою його художнього світу. Вона сприяє алегоричному сприйняттю фабули фільму, оперуючи культурними кодами, втіленими через музичні інструменти і певні музично-культурні традиції.

– Кіномузична творчість В. Гронського засвідчує його талант мелодиста, глибокі знання українського та зарубіжного музичного і кінематографічного мистецтва, володіння на високому рівні теорією та практикою музики кіно.

ВИСНОВКИ

Музика – важлива складова кіномистецтва. Роль її з часом змінювалася й ускладнювалася, виявляючи її великий виражальний потенціал і засвідчуючи тісний зв'язок із національною культурою. Окремі періоди розвитку кіно (німе, звукове, звукозорове) пов'язані з досягненням певного технічного рівня й, як наслідок, із формуванням на його основі нових типів художньо-образного мислення, систем виражальних засобів, з розробкою оригінальних естетичних поглядів на природу цього мистецтва. Специфіка цих етапів відображена і в музиці, якій відводять відповідальну роль емоційного регулятора глядацького сприйняття та виразника концептуальної режисерської ідеї фільму. Музика співіснує і взаємодіє на екрані в єдиному ігровому просторі з мовленням, шумами, зображенням. Це слід враховувати, аналізуючи мистецький феномен музики кіно. Зазвичай, інтерес дослідників зосереджується на вивченні естетичних функцій музики в кадрі, способах її динамічного поєднання із зоровим рядом, типах музичної драматургії, виявленні специфіки творчості кінокомпозиторів і типологічних прийомів виражальності музики у фільмі. Тож і з музикознавчої позиції важливо, що музика кіно специфічна, створюється початково як функціональна і вимагає тому особливого підходу до її осмислення.

У дисертації проведено чітке розрізнення поміж поняттями «кіномузика» як будь-яка музика, яка якимось чином пов'язана з фільмовою продукцією, «музика у фільмі» як відібрана для цього з різних джерел, та «музика для фільму», написана композитором спеціально для певного кінотвору. Така музика може ставати також самостійним музичним твором, не втрачаючи зв'язку із першоджерелом, і представляти «музику з кіно».

Теоретичні положення, які стосуються специфіки кіномузики, розроблені передусім зарубіжними музикознавцями і кінознавцями (З. Лісса, Г. Паулі, К. Буллер'ян, Г. де ла Мотте-Габер, В. Тіль, Н. Ю. Шнайдер, Т. Єгорова, Т. Шак, К. Ричков, О. Чернишов та інші) і пов'язані з її поділом

на внутрішньокадрову й закадрову, тобто музику в зображуваному світі та музику як супровід кінодії, з моделями зв'язків між кіномузикою і кінообразами, коли йдеться про максимальну залежність музики від зображення й її самостійність, із тлумаченням кіномузики як медіамузики чи її ролі у фільмі як медіатексті, з кінематографічно-музичними техніками (дескриптивна і настроєва, техніка лейтмотивів), з міркуваннями про систему впливів кіномузики на глядача (усвідомлення музики у контексті переживання фільмової дії, структурне сприйняття, емоційне вживання, внутрішньофільмові асоціативні утворення).

Виходячи із специфіки музики кіно, особливу увагу теоретики приділяють її функціональності у фільмі. Тому основоположним є твердження, що кіномузика – це функціональна музика у тому розумінні, що, використовуючи її у кінотворі, його творці переслідують позамузичні цілі, визначаючи її головним завданням передачу змісту фільму і полегшення його реценції. Тож смисл такої музики обумовлений не стільки музично-іманентними зв'язками, стільки функціями, визначеними законами кіномистецтва загалом і конкретного фільму як артефакту зокрема. Н. Ю. Шнайдер називає її ще «ситуативною», бо вона прив'язана до змодельованих у фільмі реальних життєвих ситуацій, настроїв, соціальних контекстів. Тому кіномузику визначають і як прикладну музичну психологію і як прикладну музичну соціологію. Існує ціла низка функціональних моделей кіномузики. Німецька дослідниця К. Буллер'ян систематизує функції, виділяючи певні категоріальні рівні: метафункції (рецептивно-психологічні, економічні) і функції у вузчому значенні (драматургічні, епічні, структурні, персуазивні). Метафункції стосуються реценції фільму і, як правило, зумовлені часом. Функції кінематографічної музики у вузчому значенні стосуються конкретних фільмів. Серед них потрібно виокремити драматургічні функції, коли музика безпосередньо підтримує драматичну дію кінотвору, велике значення при цьому відведено діалогу між протагоністами, який відбувається на музичному тлі у тиші мелодрами. До драматургічних

функцій належать також відображення настрою чи посилення враження від зміни сцен (наприклад, підтримання напруги, підготовка кульмінації), перенесення дії у психіку героїв, передача цільового повідомлення. Важливими є також наративні функції, тобто ті, які музика переймає для нарації сюжету фільму (передача об'єктивної позиції стосовно дії у кінотворі, наголошення на іронічній чи критичній дистанції, передача історичного чи географічного колориту тощо). Музичні цитати і лейтмотиви завдяки своїм символічним значенням створюють додатково зв'язки між сюжетними лініями чи увиразнюють смислові зв'язки. Музика кіно покликана також пробуджувати у читача ідентифікаційні процеси. Визначення функцій музики у фільмі належить до важливих завдань її аналізу.

У зв'язку із сформульованою у темі дослідження теоретичною проблемою індивідуального стилю кінокомпозитора, важливо було також з'ясувати основні загальні засади музичної творчості для кіно. Покликаючись на міркування німецького історика музики кіно В. Тіля, стверджується, що сучасний кінокомпозитор має бути добре обізнаним із технологіями новітнього кінематографічного процесу. Композиторське мислення у цьому зв'язку зорієнтоване не музично-іманентно, а аудіовізуально й медіа-адекватно. Композитор, який спеціалізується на музиці кіно, визнає підпорядкування своєї діяльності вимогам фільму не тільки як фахово необхідне, але й оцінює його як виклик для креативної і сповненої фантазії роботи. Композитор має продуктивно втілити спеціальні запити кінофабули, драматургії, а також особливості кінематографічного медіума, щоб, виходячи з відповідної історії, способу оповіді, образного стилю і т. ін., розробити адекватні музичні теми, звучання, ритми, інструментальне забарвлення й інші організаційні стильові і жанрові компоненти.

Врахування цих теоретичних положень при аналізі музики українського кіно передусім було спрямоване на формулювання традиційних для нього практик і функціональних завдань, які творці фільмів покладали на музику, щоб на цій основі обґрунтувати традиційність і новаторський

характер творчості визначного українського кінокомпозитора Володимира Гронського. Історичний огляд основних тенденцій музики українського кіно, орієнтуючись на компетентні узагальнення українських мистецтвознавців, спеціалістів у цій галузі, Л. Архімович, О. Литвинової, Г. Фількевич, дозволив виокремити ті імена митців та їхні досягнення, на підставі яких можна говорити про традиції української музики кіно.

Отже, можна стверджувати, що музика в українському кіно на всіх етапах його розвитку відігравала надзвичайно важливу роль і виконувала різноманітні функції. Тож до традицій можна віднести: поєднання музики з реальними шумами, особливо промисловими; важливу роль пісні, яка ставала і дійовою особою, і слугувала характеристикою персонажів та епохи, і виражала основну ідею кінотвору; поширення жанру мелодрами, безпосередньо пов'язаного з музикою, передусім народного характеру; музичність мислення в розгортанні сюжету на екрані, побудові окремих фрагментів, у своєрідній пластичності кадрів; побудова музичної драматургії на протиставленні й зіткненні контрастних музичних образів і використання лейтмотивів; розкриття драматичного конфлікту узагальнено-симфонічними засобами; використання народних інструментів і співу як вияву одухотвореності; експериментування із звуком з використанням синтезаторів; ліризм, насичена мелодична лінія музики кіно.

На тлі цих традицій української музики кіно, поряд із такими знаними сучасними митцями, як В. Храпачов, Є. Станкович, В. Губа, А. Байбаков, яскраво виділяється творчість кінокомпозитора Володимира Гронського, якого, судячи з його кіноробіт, можна вважати і добрим знавцем традиції, її критичним та творчим реципієнтом, а водночас і новатором у сфері музичної творчості, пов'язаної з кіномистецтвом.

Володимир Петрович – професійний композитор і знавець кіномистецтва, працюючи з 1987 року на кіностудії імені О. Довженка. Він – учень Георгія Майбороди, відомого також своєю музикою для фільму. В нього об'ємна фільмографія, яка засвідчує співтворчість з різними

режисерами. Він глибоко вивчає зарубіжну практику і займається теорією музики кіно. У творчому доробку композитора – Симфонічна поема, балет «Легенда про Русалку», балетні та симфонічні сюїти, камерно-інструментальні твори, романси, пісні, музика до театральних вистав, художніх, телевізійних і документальних фільмів тощо.

До основних творчих принципів кінокомпозитора належить: кінофільм – це сукупна праця багатьох над одним твором; довіра «живим інструментам», бо кожен музикант, диригент доповнює музику своїм хистом, темпераментом, артистизмом; наголошення на контрапункті музики стосовно зображення; музична тема, щоб спрацювати на кульмінації, має вводитися поступово, до неї мають звикнути. Класиками українського кіно митець вважає Бориса Лятошинського («Іван», «Тарас Шевченко»), Георгія Майбороду («Помилка Оноре де Бальзака», «Родина Коцюбинських»), симфоніста Германа Жуковського («Гадюка»), Мирослава Скорика («Піні забутих предків»), Володимира Губу («Камінний хрест», «Захар Беркут»), Леоніда Грабовського, Євгена Станковича (фільми Ю. Іллєнка), Вадима Храпачова «Польоти у сні та наяву»). Музика для фільму, вважає композитор, має бути вмотивована архітектонікою цілого кінотвору. У творах психологічно загостреного змісту, виявляючи хист мелодиста, В. Гронський вибудовує логічно послідовну музичну концепцію, що особливо помітно у фільмах «Гріх», «Злочин з багатьма невідомими», «Пастка».

Для аналізу своєрідності творчої манери В. Гронського використано поняття «індивідуальний стиль композитора», яке вміщує ознаки загального, типового, інваріантного в індивідуальному стилі, що виявляються на рівні музичної мови в цілому, її окремих елементів, прийомів тематичного розвитку, особливостей формотворення, й ознаки змінного, які виражають специфіку кіно (принципи поєднання музики з іншими компонентами синтетичного тексту, підпорядкування стилю музики жанровій природі фільму, задумові режисера). До особливостей творчого почерку композитора

належать: вибір музично-мовних засобів, тяжіння до певної техніки композиції, практика цитування, використання оригінальних чи електронних тембрів, творчий підхід до застосування шумових ефектів, надання їм тематичної функції тощо.

Отже, з'ясовано, що особливу роль в історії українського кіно відіграють літературні екранізації. У співтворчості з режисером О. Біймою В. Гронський працював над багатьма фільмами, з них об'єктом аналізу стали «Гріх» (за однойменною п'єсою В. Винниченка), «Пастка» (за романом «Перехресні стежки» І. Франка) і «Злочин з багатьма невідомими» (за романом «Основи суспільності» І. Франка). Усі фільми об'єднують драматизм сюжету, психологічні колізії, звернення уваги на внутрішній світ героїв, мелодраматичний елемент. В усіх фільмах музиці відведено значну роль. Сюжети усіх фільмів музично драматизовані, враховуючи інші рівні фільму як синтетичного твору.

До особливостей музичної драматургії у фільмі «Гріх» належить інтертекстуальне поєднання оригінальної музики, яка написана для фільму, з оперою «Тоска» Дж. Пуччіні. Музична драматургія фільму досить складна, що зумовлено, вочевидь, особливим драматичним конфліктом літературного джерела, для якого характерна розмитість бінарної основи драматичного конфлікту, розвиток драматичної акції в думках дійових осіб. Як наслідок, композитор (разом із режисером) поклав на музику важливе сценічне завдання демонстрації внутрішньої дії кінотвору, тобто увиразнення протікання внутрішньої драми героїв. Саме в цьому аспекті цитована у фільмі опера «Тоска» поглиблює його розуміння. Музична тема передає напруженість чуттєвого світу головної героїні Марії, коли вона звучить, зовнішня дія, як правило, зупиняється, візуальні образи стають статичними, натомість музика розповідає про душевні стани і переживання Марії, викликані сумнівами, любов'ю, страхом, образою, тривогою. «Музика у голові» Сталинського виказує активну роботу думки переслідувача, гнаного окрім запалу, породженого владою і волею до перемоги, пристрастю, яка

частково бере верх і над ним. Ця музична тема за характером чітка та інтелектуальна. Вона складається із коротких статичних фраз, розділених паузами з різкими гострими акцентами, синкопами. Вони сприймаються як короткі, різкі репліки. Основу теми задає гостро акцентований супровід із постійним варіюванням акцентів та складною ритмікою. Завдяки опері «Тоска» у фільмі створюється рівень умовності, який саме і дозволяє переключати увагу із зовнішніх подій на внутрішні. Показово також, що музика у фільмі несе концептуальне навантаження, відображаючи тонкі нюанси центрального у фільмі концепту гріха.

У художньому фільмі «Пастка» В.Гронський відводить музиці важливі наративні функції. Вона здатна емоційно посилювати розповідь фільмового наратора (голос за кадром), передбачати закінчення представленої історії, розкривати її передісторію, інтенсифікувати зовнішню дію фільму шляхом передачі міркувань і драматичного внутрішнього процесу головних героїв тощо. Й у цьому фільмі його творці помітно перенесли драматизм кіносюжету з його зовнішньої дії у внутрішню, що виказує роздвоєність не так між протагоністами, як у внутрішньому світі кожного з них. Для фільму «Пастка» композитор В.Гронський використав уже наявну музику (опера «Сила долі» Дж. Верді, музична драма «Лоенгрін» Р. Вагнера, народні пісні, різдвяні колядки, колискова і вуличний спів), а також спеціально написав музику для нього, яку пізніше взяв за основу до третьої частини своєї «Сюїти № 1 Острів любові (з музики до кінофільмів Олега Бійми)». Встановлено, що в якості засобу нарації у фільмі музика налаштовує на драматичний характер розказаної історії, відразу у пролозі вона створює відчуття її сумного завершення. Вона сприяє сприйняттю фільму як «плинної сучасності». У поєднанні з іншими звуками вона заповнює простір дії: місто, аристократичний салон, сільську хату. Музика (драматична, схвильована) пришвидшує й узагальнює події. Вона є засобом пригадування, а також відображення внутрішніх монологів, характерних для твору І. Франка. Музика у фільмі підтримує діалоги, налаштовуючись на

репліки інтонаційно і посилюючи емоційне забарвлення мовлення учасників діалогу. Вона слугує важливим засобом характеристики героїв. Музична драматургія фільму «Пастка» спрямована на відображення складної і суперечливої людської природи, переплетення людських долі, переборення внутрішньої конфліктності людини.

Музика В. Гронського чітко підкреслює драматичне начало сюжетного конфлікту, яке виростає з ліричного і постійно живиться ним. У кримінальній історії «Злочин з багатьма невідомими» його музика покликана посилити враження заплутаної, закоріненої в минулому, психологічно поглибленої кримінальної драми. Наскрізними є дві теми, які відповідають за різні сфери: одна озвучує подієву реальність, має драматичний, напружений характер, і пов'язана із злочином, підозрами, звинуваченнями, зусиллями, інтригами, розслідуванням; інша – ліричного плану, як правило, стосується чуттєвої сфери у теперішньому або звернена у щасливе далеке минуле. Ці теми інколи накладаються одна на одну, збиваючись з ритму і тональності, виказуючи деформацію в розвитку особистості й її спотворене ставлення до оточення.

Якщо музика В. Гронського у фільмах О. Бійми має більш традиційне застосування (посилення емоційності сприйняття, відображення почуттів героїв, драматизація і психологізація дії, підготовка кульмінації) при безумовних новаціях (інтертекстуальному зв'язку з оперою, створенні умовного рівня нарації, використанні музичних номерів у вигляді арії, відображенні внутрішнього драматичного конфлікту героя, презентації внутрішнього мовлення), то у співтворчості з режисером М. Ілленком композитор демонструє вміння створювати звукоферу фільму як невід'ємну частину його художнього світу. М. Ілленко працює в естетиці постмодернізму, що зумовлює своєрідність його творчої манери і художнього світобачення. В. Гронський використовує відповідні музичні засоби, щоб реалізувати в музичному плані задум режисера. Він поєднує різностильову музику, звертається до народної пісенної творчості, демонструє засобами музики іронічне і навіть сатиричне ставлення до

зображуваних подій. Щодо фільму «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» вжито поняття «фоносфера», яке обґрунтувала Т. Єгорова з метою наголосити на змінах, котрі відбулися в кінематографі в результаті технічних інновацій. Радикальні перетворення зорового ряду і звукової сфери привели до створення ефекту «віртуальної реальності», що помітно в аналізованому фільмі. Відзначено ускладнення музично-візуального синтезу, а також втягування в орбіту музичної дії шумів і мовлення. М. Ілленку йшлося у фільмі про відкриття нового типу героя, відповідного нинішній добі. Музика підтримує цей задум режисера. Вона є невід'ємною частиною духовного світу головного героя Івана Додоки. Потрапивши у плем'я індіанців у Канаді, українець співає народну пісню «Била мене мати» і навчає її індіанців. Однак у ритмах цієї пісні (в обробці і виконанні гурту «ДахаБраха») відчутні етнічні ритми самих індіанців. У такий спосіб музика стверджує те, що національно-культурний компонент у постмодерністському тексті, не втрачаючи своєї специфіки, втрачає замкнутість, стабільність, на плюралістичній основі поєднується з інтернаціональними культурними компонентами.

Отже, індивідуальний стиль композитора В. Гронського безперечно характеризує його як українського композитора, музика якого відзначається ліричністю, мелодійністю, надзвичайною виразністю, тобто рисами, традиційними для музики українського кіно. І все ж, митець під впливом найновіших досягнень світового кіномистецтва схильний до експериментування і відкритий до новітніх кінематографічних технологій і практик. Його музика у складних взаємозв'язках із зображенням здатна створювати враження віртуальної реальності, полемізувати з історичним досвідом, іронізувати за допомогою цитатного матеріалу із класичними взірцями. Вона тонко реагує на вимоги жанру, особливо, що стосується драми, мелодрами, кримінальної історії, романтичної балади. Вона відповідає естетичним і поетологічним засадам екранізованого класичного літературного джерела і так само адекватно функціонує в межах кінотвору, створеного в естетиці постмодернізму.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Агафонова Н. А.* Общая теория кино и основы анализа фильма / Н. А. Агафонова. – Минск : Тесей, 2008. – 392 с.
2. *Актуальні питання екранної творчості* / [за ред. О. В. Безручко]. – Київ : Вид-во КиМУ, 2013. – Т. 1. – 215 с.
3. *Алябьева А. Г.* Методы изучения киномузыки: парадоксы восприятия / Алябьева А. Г. // Музыка в пространстве медиакультуры : сб. ст. по материалам Международной научно-практической конференции 14 апреля 2014 года / [под ред. Т. Ф. Шак, А. А. Преодоляк]. – Краснодар : Изд. Краснодарского гос. института культуры, 2014. – С. 41–44.
4. *Анікіна Т. О.* Місце творчої спадщини Юрія Ілленка в історії розвитку українського поетичного кіно другої половини ХХ ст. / Т. О. Анікіна, О. В. Овчаренко // Вісник КНУ імені Тараса Шевченка. – Київ, 2011. – № 8 (210). – С. 13–20.
5. *Архангородська А.* Функції електронної музики у кінофільмі «Мамай» / А. Архангородська // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. — 2009. – № 2(3). – С. 95–98.
6. *Асафьев Б. В.* Путеводитель по концертам : словарь наиболее необходимых терминов и понятий / Б. В. Асафьев. – Москва : Сов. композитор, 1978. – 200 с.
7. *Балаш Б.* Кино: Становление и сущность нового искусства / Б. Балаш ; [пер. с нем. М. П. Брандес]. – Москва : Прогресс, 1968. – 328 с.
8. *Барт Р.* Система моды. Статьи по семиотике культуры / Ролан Барт ; [пер. с фр. С. Н. Зенкина]. – Москва : Изд. им. Сабашниковых, 2004. – 512 с.
9. *Безручко О. В.* Особливості творчої і педагогічної діяльності Леоніда Михайловича Осики / О. В. Безручко // Культура і Сучасність : альманах. – Київ : Міленіум, 2010. – № 2. – С. 150–155.

10. *Безручко О. В.* Педагогічний метод О. П. Довженка : [навч. посіб.] / О. В. Безручко. – Вінниця : Глобус-Прес, 2008. – 208 с.
11. *Белза І.* Автор «Арсеналу» / І. Белза // Полум'яне життя. Спогади про Олександра Довженка / [ред. Н. М. Новиченко]. – Київ : Дніпро, 1973. – 719 с.
12. *Бійма О.* У нас – найзастійніший час із часів застою / Олег Бійма // День. – 1999. — № 32. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/osobistist/oleg-biyma-u-nas-naybilsh-zastiyniy-chas-iz-chasiv-zastoyu>.
13. *Богданова А. В.* О киномузыке Альфреда Шнитке: художественные фильмы / А. В. Богданова. – Москва : МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2015. – 150 с.
14. *Богданович О.* Мій Франко [Електронний ресурс] / Олексій Богданович. – Режим доступу: <http://www.kreschatic.kiev.ua/ua/3010/art/37045.html>.
15. *Брюховецька Л.* Адаптація чи штурм літературного Евересту? Твори Івана Франка в кіно [Електронний ресурс] / Лариса Брюховецька // Кіно Театр. – 2006. – № 6. – Режим доступу: http://ktm.ukma.edu.ua/show_magazine.php?inid=26.
16. *Брюховецька Л.* Антиімперська спрямованість творчості Юрія Ілленка / Лариса Брюховецька // Науковий вісник КНУТКіТ ім. Карпенка-Карого. – Київ, 2011. – Вип. 9. – С. 193–209.
17. *Брюховецька Л.* Історія українського кіно. П'ять років із ста / Лариса Брюховецька // Мистецтвознавство України : збірник наук. пр. / [редкол.: А. Чебикін та ін.]. – Київ : Кий, 2001. – Вип. 1. – С. 255–268.
18. *Брюховецька Л.* Випробування творчістю. Молоді режисери українського кіно. – Київ : Мистецтво, 1985. – 133 с.
19. *Брюховецька Л.* Кіномистецтво : [навч. посібник для вузів] / Лариса Брюховецька. – Київ : Логос, 2011 – 392 с.

20. *Брюховецька Л.* Приховані фільми: українське кіно 1990-х / Лариса Брюховецька. – Київ : АртЕк, 2003. – 384 с.
21. *Бут О. В.* Звук як компонент образної структури фільму : автореферат... канд. мистецтвознав., спец.: 17.00.04 – кіномистецтво, телебачення / Бут Оксана Василівна ; Київський національний ун-т театру, кіно і телебачення ім. І. Карпенка-Карого. – Київ, 2007. – 19 с.
22. *Бут О.* Пісенний образ в українському кіно / Оксана Бут // Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблеми виживання. Збірник наукових праць ; [упоряд. Л. Брюховецька]. – Київ : НаУКМА, 2010. – С. 104–109.
23. *Бут О. В.* Продовження української традиції в образній структурі фільму Ю. Г. Ілленка «Білий птах з чорною ознакою» / Бут О. В. // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – Київ, 2004. – № 3. – С. 54–60.
24. *Вагнер Р.* Произведение искусства будущего / Рихард Вагнер // Вагнер Р. Избранные работы / [сост. И. А. Барсова]; [пер. с нем. С. Гиждеу]. – Москва : Искусство, 1978. – С. 142–360.
25. *Ванда І.* Інтерпретація кінотексту як метод розкриття нових сенсів буття / І. Ванда // Культура і Сучасність : [альманах]. – Київ : Міленіум, 2010. – С. 115–119.
26. *Васина-Гроссман В. А.* Заметки о музыкальной драматургии фильма / В. А. Васина-Гроссман // Вопросы киноискусства. – Москва : Наука, 1967. – Вып. 10. – С. 209–225.
27. *Васина-Гроссман В. А.* Киномузыка / В. А. Васина-Гроссман // История музыки народов СССР : в 7 т. / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – Москва : Сов. композитор, 1974. – Т. 5. – Ч. 1. – С. 347–361.
28. *Винниченко В. К.* Гріх / Винниченко В. К. // Винниченко В. К. Вибрані п'єси ; [упоряд. М. Г. Жулинський, В. А. Бурбела; авт. вступ. ст. М. Г. Жулинський]. – Київ : Мистецтво, 1991. – С. 477–534.

29. *Владимиров Л. И.* Музыка и драматургия художественного фильма / Л. И. Владимиров // Искусство кино. – 1952. – № 3. – С. 61–86.
30. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики / Х.-Г. Гадамер ; [перев. с нем. Б. Н. Бесонова]. – Москва : Прогресс, 1988. – 704 с.
31. *Гайдук М. Г.* Новые подходы к анализу киномузыки / М. Г. Гайдук // Музыкальный вестник Санкт-Петербургской государственной консерватории им. И. А. Римского-Корсыкова. – Санкт-Петербург, 2011. – № 2 (26). – С. 57–59.
32. *Госейко Л.* Історія українського кінематографа. 1896–1995 / Любомир Госейко. – Київ : KINO-КОЛО, 2005. – 464 с.
33. *Гронський Володимир* //Лауреати Національної премії України імені Тараса Шевченка : Хмельницька область : (до 50-річчя з часу заснування премії) / [уклад.: О. М. Шеїн]. – Хмельницький : [б. в.], 2010. – 59 с. – (Серія «Видатні особистості Хмельниччини»). – С. 20–21.
34. *Гронський В.* Навіть геніальна музика не врятує слабкого фільму. Бесіду веде Р. Свято / Володимир Гронський // Кіно-Театр. –2012. – № 6. – Режим доступу: http://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1427.
35. *Губа В.* «З Леонідом Осикою у нас була естетична спорідненість» / Володимир Губа : [інтерв'ю, розмову вела О. Велимчаниця] // Кіно-Театр, 2012. – № 5. – С. 14–17.
36. *Гуляницкая Н. С.* Введение в современную гармонию : [учеб. пособие] / Н. С. Гуляницкая. – Москва : Музыка, 1984. – 256 с.
37. *Гуральник У. А.* Русская литература и советское кино: экранизация классической прозы как литературоведческая проблема / У. А. Гуральник. – Москва : Наука, 1968. – 432 с.
38. *Гупало Т. И.* Кино и музыка: диалектика взаимодействий / Т. И. Гупало, М. А. Гупало // Научная дискуссия: вопросы филологии,

- искусствоведения и культурологии. – Москва : Изд. Интернаука, 2015. – № 5–6. – С. 22–26.
39. *Гурга Дж.* Слухаючи тіні: акустемологія «Тіней забутих предків» / Джей Гурга // Кіно-Театр. – 2015. – № 2. – Режим доступу: http://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1736.
40. *Данилевич Л.* Джакомо Пуччини / Л. Данилевич ; [ред. В. Егорова]. – Москва : Музыка, 1969. – 454 с. – (Классики мировой музыкальной культуры).
41. *Довганич Н.* Наративна структура та художній психологізм роману Івана Франка «Основи суспільності» / Наталія Довганич // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 2015. – Вип. 62. – С. 197–202.
42. *Егорова Т. К.* Аксиологические проблемы музыки кино / Егорова Т. К. // Музыка в пространстве медиакультуры : сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции 14 апреля 2014 года / [под ред. Т. Ф. Шак, А. А. Преодоляк]. – Краснодар : Изд. Краснодарского гос. института культуры, 2014. – С. 7–12.
43. *Егорова Т. К.* Музыка кино / Т. К. Егорова // История современной отечественной музыки. – Москва : Музыка, 1995. – С. 450–470.
44. *Егорова Т. К.* Музыкальная фоносфера фильма и эффект «виртуальной реальности» / Т. К. Егорова // Звуковая среда современности : сборник статей памяти М. Е. Тараканова ; [отв. ред.-сост. Е. М. Тараканова]. – Москва : ГИИ, 2012. – С. 284–293.
45. *Егорова Т. К.* Роль симулякра в построении звуковой драматургии современного фильма / Егорова Т. К. // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании. Материалы V Всероссийской научно-практической конференции 23 марта 2013 года. – Санкт-Петербург : СПбГУП, 2013. – С. 54–76.

46. *Егорова Т. К.* Теоретические аспекты изучения музыки кино / Егорова Т. К. // ЭНЖ Медиамузыка. – № 3(2014). – Режим доступа: http://mediamusical-journal.com/Issues/3_1.html.
47. *Енциклопедія* постмодернізму / [за ред. Ч. Е. Вінквіста, В. Е. Тейлора]. – Київ : Основи, 2003. – 503 с.
48. *Жданович К.* Борис Лятошинський та український кінематограф. Музика до фільму Івана Кавалерідзе «Гуляща» / Катерина Жданович // Науковий вісник національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Вип. 38: Історія в особистостях. – Київ, 2013. – С. 308–323.
49. *Журавлєва Т. В.* Мелодрама в українських музикальних фільмах 1930–1960-х годов / Татьяна Журавлєва // European Journal of Arts. – Wien : East and West, 2015. – № 2. – С. 12–15.
50. *Закадровое* искусство: История и теория киномузыки: Материалы международной научной конференции / [ред. К. Н. Рычков]. – Москва : Научно-изд. центр «Московская консерватория», 2014. – 200 с.
51. *Зубавіна І. Б.* Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, статті / І. Б. Зубавіна. – Київ : ФЕНІКС, 2007. – 296 с.
52. *Зуєв С. П.* Альпійська балада» Віталія Губаренка: досвід кінематографічного прочитання опери / С. П. Зуєв // Часопис Національної академії України імені П. І. Чайковського : науковий журнал. – Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. – № 2(23). – С. 75–82.
53. *Зуєв С. П.* Кіно та опера: прихована семантика (на прикладі кінофільму Федеріко Фелліні «І корабель пливе») / С. П. Зуєв // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Київ, 2013. – № 3 (20). – С. 93–99.
54. *Ілленко М.* З'явився герой дивний, майже казковий...» : [інтерв'ю ; бесіду вела Л. Брюховецька] ; [Електронний ресурс] / Михайло

Ілленко. –

Режим

доступу:

http://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1449.

55. *Ілленко М.* Український Рембо ; [Електронний ресурс] / Михайло Ілленко. – Режим доступу: <http://tyzhden.ua/Culture/7712>.
56. *Иоффе И. И.* Музыка советского кино. Основы музыкальной драматургии / И. И. Иоффе. – Ленинград : ГМНИИ, 1938. – 284 с.
57. *Історія української літератури XIX століття. 70–90-ті роки* / [за ред. О. Д. Гнідан та ін.]. – Київ : Вища шк., 2003. – Кн. 2. – 439 с.
58. *Історія українського радянського кіно в трьох томах* / [ред. кол. Б. С. Буряк, С. Г. Зінич, О. К. Бабишкін]. – Київ : Наук. думка, 1986. – Т. 1 : 1917–1930. – 245 с.
59. *Історія українського радянського кіно в трьох томах* / [ред. кол. В. О. Кудін, О. Б. Шупик, А. Є. Жукова, Т. Т. Дерев'янка]. – Київ : Наук. думка, 1987. – Т. 2: 1931–1945. – 213 с.
60. *Казарян А. Р.* Кіномузика українських композиторів у дослідженнях вітчизняних мистецтвознавців / Аліна Казарян // Вісник національної академії керівних кадрів культури : щоквартальний наук. журн. – Київ, 2014. – С. 242–246.
61. *Капельгородська Н.* Український телефільм в контексті вітчизняної культури XX століття / Нонна Капельгородська, Євгенія Глущенко. – Київ : АВДІ, 2003. – 160 с.
62. *Карпилова А. А.* Киножанр и индивидуальный стиль как определяющие факторы музыкального решения фильма (на материале белорусского кино) : автореф. дис... канд. искусствоведения : 17.00.03 / А. А. Карпилова. – Минск, 1999. – 20 с.
63. *Кац Б.* Простые истины киномузыки: Заметки о музыке Андрея Петрова в фильмах Георгия Данелия и Эльдара Рязанова / Борис Кац. – Ленинград : Советский композитор, 1988. – 229 с.
64. *Кияновська Л. О.* Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи / Л. Кияновська. – Львів : Сполом, 1998. – 216 с.

65. *Корганов Т.* Кино и музыка : Музыка в драматургии фильма / Т. И. Корганов, И. Д. Фролов. – Москва : Искусство, 1964. – 351 с.
66. *Кравчук П.* Драматургія Володимира Винниченка у сценічних інтерпретаціях Гната Юри / П. Кравчук // Вісник львівського університету. Серія Мистецтво. – Львів, 2008. – Вип. 8. – С. 27–38.
67. *Кракауер З.* Від Калігарі до Гітлера – психологічна історія німецького кіна / Зігфрід Кракауер ; [переклад І. Андрущенко]. – Київ : Грані-Т, 2009. – 384 с.
68. *Кракауэр З.* Природа фильма. Реабилитация физической реальности / З. Кракауэр. – Москва : Искусство, 1974. – 424 с.
69. *Лисса З.* Эстетика киномузыки / З. Лисса. – Москва : Музыка, 1970. – 496 с.
70. *Литвинова О.* Здобутки українських композиторів у художньому кінематографі повоєнних років / Ольга Литвинова // Мистецтвознавство України : зб. наук. праць. – Київ, 2000. – Вип. 1. – С. 181–189.
71. *Литвинова О.* Композитор и кино / О. Литвинова // Б. Н. Лятошинский : сб. ст. – Київ, 1987. – С. 100–104.
72. *Литвинова О.* Музыка в кінематографі України : [каталог]. Ч. 1 : Автори музики художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудіях України / Ольга Литвинова. – Київ : Логос, 2009. – 453 с.
73. *Лондон К.* Музыка фильма / [под ред. М. Черемухина]. – Москва : Искусство, 1973. – 208 с.
74. *Лотман Ю. М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. – СПб : Искусство-СПб, 2005. – 704 с.
75. *Мазель Л.* Строение музыкальных произведений / Л. Мазель. – Москва : Музыка, 1986. – 536 с.
76. *Маневич И. М.* Кино и литература / И. М. Маневич. – Москва : Искусство, 1966. – 240 с.

77. *Масич О. В.* Музыка Ф. Шуберта как выражение драматургической идеи фильма / О. В. Масич // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : матеріали Восьмої міжнародної науково-творчої конференції 9 квіт. 2014 р. – Київ : НАКККіМ, 2015. – С. 29–31.
78. *Медушевский В. К.* К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / В. К. Медушевский // Музыкальный современник. – Москва, 1984. – Вып. 5. – С. 5–17.
79. *Мельник Л. О.* Музична журналістика: теорія, історія, стратегії [на прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення] : монографія / Л. О. Мельник. – Львів : ЗУКЦ, 2013. – 383 с.
80. *Михеева Ю. В.* Игра в игре: музыкальные стилизации в кинематографе / Ю. В. Михеева // Философия и культура. – 2014. – № 11. – С. 1684–1689.
81. *Михеева Ю. В.* Музыка фильма и эстетика режиссёра / Ю. В. Михеева // Музыкальная наука в XXI веке: пути и поиски. Материалы Международной научной конференции 14–17 октября 2014 года. – Москва : ПРОБЕЛ–2000, 2015. – С. 425–432.
82. *Михеева Ю. В.* Музыкальная форма как форма кинофильма: вопрос онтологического единства / Ю. В. Михеева // Философия и культура, 2015. – № 5. – С. 762–768.
83. *Михеева Ю. В.* Музыкальный минимализм в кинематографе: метаморфозы времени и самоеявление звука. Ч. 1 / Ю. В. Михеева // Вестник ВГИК. — 2013. – № 17. – С. 43–51 ; № 18. – С. 42–51.
84. *Михеева Ю. В.* Музыкальный минимализм в кинематографе: метаморфозы времени и самоеявление звука. Ч. 2 / Ю. В. Михеева // Вестник ВГИК, 2013. – № 18. – С. 42–51.
85. *Михеева Ю. В.* Парадоксальность музыкального пространства в кинематографе Ингмара Бергмана / Ю. В. Михеева // Киноведческие записки, 2001. – № 51. – С. 92–99.

86. *Михида С.* Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії В. Винниченка / С. Михида. – Кіровоград : Центр. укр. вид, 2002. – 192 с.
87. *Морини М.* «La Tosca» – та самая «Тоска» : из истории одноименной оперы италийского композитора Д. Пуччини / Морини М. ; [пер. И. Сорокиной] // Музыкальная жизнь, 2000. – № 1. – С. 33–34.
88. *Музыка в пространстве медиакультуры* : сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции 14 апреля 2014 года ; [под ред. Т. Ф. Шак, А. А. Преодоляк]. – Краснодар : Изд. Краснодарского гос. института культуры, 2014. – 384 с.
89. *Мусахан Д. Е.* Принципы анализа киномузыки как художественного произведения / Мусахан Д. Е. // Музыка в пространстве медиакультуры : сборник статей по материалам Второй Международной научно-практической конференции. – Краснодар : Изд. Краснодарского гос. института культуры, 2015. – С. 64–67.
90. *Муха А.* Музыка і телебачення / А. Муха // Музична україністика: сучасний вимір : зб. наук. ст. на пошану доктора мистецтв., проф., члена-кореспонд. Акад. м-тв України Алли Терещенко / [ред.-упоряд. М. Ржевська]. – Київ ; Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я., 2008. – Вип. 2. – С. 70–77.
91. *Нариси з історії кіномистецтва України* / [редкол. В. Сидоренко]. – Київ : Інтертехнологія, 2006. – 864 с.
92. *Ніцше Ф.* Повне зібрання творів : критично-наукове видання : у 15 т. / [ред. О. Фешовець]. – Т. 1: Народження трагедії; Невчасні міркування I–IV; Твори спадку 1870–1873. – Львів : Астролябія, 2004. – 770 с.
93. *Овсянникова-Трель А. А.* Художественные функции киномузыки в контексте постмодернистской эстетики / А. А. Овсянникова-Трель // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : [зб. наук. статей]. – Харків, 2013. – Вип. 38. – С. 381–392.

94. *Омельченко Ю. Л.* Кинематографическая музыка: коммуникативный аспект / Ю. Л. Омельченко // Актуальные проблемы мировой художественной культуры : В 2 ч. – Ч. 1: Материалы Международной научной конференции, посвящённой памяти профессора У. Д. Розенфельда (Гродно, 25–26 марта 2010 г.) / [учреждение образования «Грозденский гос. ун-т им. Я. Купалы», ред. А. П. Богустов, Р. Л. Левина и др.]. – Гродно : ГрГУ, 2011. – С. 109–114.
95. *Онуфрієнко А. В.* Репрезентація виробничої техніки: три фільми про Донбас («Симфонія Донбасу», «Шахтарі», «Велике життя» / А. В. Омельченко // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : щоквартальний науковий журнал. – Київ, 2012. – С. 119–122.
96. *Панасюк В.* Німе кіно та опера: специфіка взаємодії / Валерій Панасюк // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 33: Музыка у просторі культури. – Київ, 2004. – С. 79–86.
97. *Панасюк В.* Оперное тело на сцене и на экране / Валерий Панасюк // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 89: Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства : зб. статей / [ред.-упоряд. М.Р. Черкашина-Губаренко]. – Київ, 2010. – С. 368–381.
98. *Петров А. П.* Диалог о киномузыке / А. П. Петров, Н. А. Колесникова. – Москва : Искусство, 1982. – 175 с.
99. *Петровський М. С.* Музыка екрана / М. С. Петровський. – Київ : Музыка України, 1967. – 66 с.
100. *Погребняк Г.* До проблеми виразних засобів у творчості Юрія Ілленка / Галина Погребняк // Зміна парадигми : збірник наукових праць. – Київ, 1995. – Ч. 1. – С. 102–113.
101. *Полехина Е. А.* Значение музыки в кино / Е. А. Полехина // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології : матеріали Восьмої

- міжнародної науково-творчої конференції 9 квітня 2014 р. – Київ : НАКККиМ, 2015. – С. 101–104.
102. *Попович М. В.* Проблеми теорії ментальності / [відп. ред. М. Попович]. – Київ : Наукова думка, 2006. – 408 с.
103. *Пуччини Дж.* Тоска Опера в трех действиях / Дж. Пуччини ; [Либретто Л. Иллики и Дж. Джакозы по драме В. Сарду «Флория Тоска»] ; [пер. А. Машистова] ; [переложение для пения с фортепиано]. – Москва : Музыка, 1979. – 260 с.
104. *Радецкий П.* «Да, искусство...» / П. Радецкий // Кино. Ленинградское приложение. – Ленинград, 30 марта 1926. – № 13.
105. *Ратников Г. В.* Жанровая природа фильма / Г. В. Ратников. – Минск : Наука и техника, 1990. – 181 с.
106. *Рычков К. Н.* Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории : автореф. дис.... : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Рычков К. Н. – Москва, 2013. – 28 с.
107. *Ручьевская Е.* Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века / Е. Ручьевская // Современные вопросы музыкознания : сборник статей / [отв. ред. Е. Орлова]. – Москва : Музыка, 1976. – С. 146–206.
108. *Ручьевская Е.* Функции музыкальной темы / Е. Ручьевская. – Ленинград : Музыка, 1977. – 158 с.
109. *Рязанцев Л.* Звук як відображення простору в фільмі / Л. Рязанцев // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – Київ : Міленіум, 2010. – Вип. 17. – С. 76–83.
110. *Сигле А. Р.* Композитор и кино / А. Р. Сигле // Звукорежиссер. – 2005. – № 2. – С. 12–14.
111. *Сильвестров В.* Дождатся музыки. Лекции. Беседы / Валентин Сильвестров. – Київ : Дух і літера, 2010. – 368 с.

112. *Скорик М.* Музыка забутих предків : [інтерв'ю; бесіду вела М. Брюховецька] / Мирослав Скорик // Кіно-Театр. –2012. – № 4. – Режим доступу:http://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1389.
113. *Соколов С. С.* Пространство киномузыки и киномузыка в культурном пространстве: популярная культура как контекст / С. С. Соколов // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – Челябинск, 2015. – № 4(44). – С. 36–43.
114. *Станкович Є. Ф.* Музыка – частина духовного простору / Є. Станкович // Кіно-Театр. –2002. – № 4. – Режим доступу: www.ktm.ukma.edu.ua/2002/4.index.htm.
115. *Сучасна українська музика* : [збірник статей] / [ред. Л. Б. Архімович, Н. О. Горюхіна, В. Д. Довженко]. – Київ : Мистецтво, 1965. – 243 с.
116. *Сыров В.* Композиторский стиль как динамическая система / Валерий Сыров // Наука без границ. Musiqi dünyasi / [сост. А. А. Амрахова]. – Москва : Композитор, 2015. – №1(62). – С. 67–87.
117. *Тынянов Ю. Н.* Кино – слово – музыка / Ю. Н. Тынянов // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. – Москва : Изд. Наука, 1977. – С. 249–251.
118. *Тримбач С.* Звук в екранній культурі України / С. Тримбач // Литвинова О. Музыка в кінематографі України : [каталог]. Ч. 1 : Автори музики художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудіях України / Ольга Литвинова. – Київ : Логос, 2009. – С. 45–72.
119. *Тримбач С.* Українське кіно / С. Тримбач // Сучасність. – 1996. – № 2. – С. 115–123.
120. *Українське кіно від 1960-х до сьогодні. Проблема виживання: збірник наукових статей* / [упоряд. Л. Брюховецька]. – Київ : Ред. журн. «Кіно-Театр»; Задруга, 2010. – 249 с.
121. *Усова А.* Звуковой дизайн в кино: проблема теоретического осмысления в музыкальной науке / Алла Усова // Київське музикознавство : збірник наукових праць. – Київ : КІМ ім. Глієра, 2015. – Вип. 51. – С. 33–42.

122. *Усова А.* Киномузыка как объект музыкознания : к проблеме определения аналитических подходов / Анна Усова // *Київське музикознавство : збірник наукових праць.* – Київ : КІМ ім. Глієра, 2014. – Вип. 50. – С. 99–106.
123. *Ферман В. Э.* Оперный театр. Статьи и исследования / В. Э. Ферман. – Москва : Госуд. муз. изд., 1961. – 357 с.
124. *Фількевич Г.* Кіномузика Б. М. Лятошинського / Галина Фількевич // *Мистецькі обрії 2004 : альманах : наук.-теорет. пр. та публіц. / Ін-т пробл. сучас. мистец. АМУ.* – Київ, 2005. – Вип. 7. – С. 245–252.
125. *Фількевич Г.* Музыка в українському кіно / Г. Фількевич // *Нариси з історії кіномистецтва України / [редкол. В. Сидоренко].* – Київ : Інтертехнологія, 2006. – С. 691–717.
126. *Фількевич Г.* Музыка і український поетичний кінематограф / Галина Фількевич // *Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць.* – Київ, 2004. – Вип. 5/6. – С. 93–96.
127. *Фількевич Г.* Музыка Б. М. Лятошинського до кінофільму «Тарас Шевченко» / Г. Фількевич // *Українське музикознавство: збірник статей.* – Вип. 3. – Київ, 1968. – С. 74–79.
128. *Фількевич Г.* Співдружність муз: з минулого кіномузики в Україні / Галина Фількевич // *Мистецькі обрії'99: альманах.* – Київ : АМУ, 2000. – Вип. 2. – С. 253–259.
129. *Франко І.* Украдене щастя / Іван Франко. – Харків : Фоліо, 2007. – 415 с. – (Укр. класика).
130. *Хасаншин А. Д.* Звуковой мир национального кинематографа: звукорежиссерские решения этнических маркеров восприятия / Хасаншин А. Д., Игибаева Г. А. // *Музыка в пространстве медиакультуры : сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции 14 апреля 2014 года / [под ред. Шак Т. Ф., Преодоляк А. А.].* – Краснодар : Изд. Краснодарского гос. института культуры, 2014. – С. 113–120.

131. *Холопова В. Н.* Музыкальный тематизм: Науч. метод. очерк / В. Н. Холопова. – Москва : Музыка, 1983. – 88 с. – (Вопросы истории, теории, методики).
132. *Храпачов В.* Композитор як актёр / Вадим Храпачов. – Режим доступа: http://www.kievfilmfest.com/ua/festival_2011/interview/424.
133. Цицишвили Ю. Г. Монотематизм как принцип музыкальной драматургии экранизации романа Ф. М. Достоевского «Идиот» (режиссер В. Бортко, композитор И. Корнелюк) / Ю. Г. Цицишвили // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». – Майкоп, 2012. – Вып. 2 (99). – С. 383–390.
134. *Цыплакова Л.* «Тоска» Джакомо Пуччини в контексте веризма / Л. Цыплакова // Культурологические проблемы музыкальной украинистики. Вопросы музыкальной семантики. – Одесса : Астропринт, 1997. – Вып 3. – С. 53–60.
135. *Чайковська В. Б.* До проблеми дослідження еволюції музично-звукової складової кіномови / В. Б. Чайковська // Культура України : збірник наукових праць. – Харків, 2015. – Вип. 51. – С. 172–181.
136. *Черемухин М.* Музыка звукового фильма / М. Черемухин. – Москва : Госкиноиздат, 1939. – 256 с.
137. *Черкашина-Губаренко М. Р.* Оперний театр у мінливому часопросторі / Марина Чершина-Губаренко. – Харків : Акта, 2015. – 380 с.
138. *Черкашина-Губаренко М. Р.* Роздуми про феномен опери / М. Р. Черкашина-Губаренко // Музика і театр на перехресті епох. – Суми : Наука, 2002. – Т. 1. – С. 43–55.
139. *Черная Е. С.* Беседы об опере / Е. С. Черная. – Москва : Знание, 1981. – 160 с. – (Нар. ун-т фах. літератури и искусства).
140. *Чернышов А. В.* Киномузыка : теория технологий / А. В. Чернышов // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Санкт-Петербург: изд. Санкт-Петербургского универ., 2012. – Сер. 15. – Вып. 2. – С. 242–252.

141. *Чернышов А.* Медиамузыка. Исследование / Александр Чернышов. – Москва : Изд. ООО «Медиамузыка», 2013. – 286 с.
142. *Чернышов А. В.* Музыка игрового телесериала / А. В. Чернышов // Вестник Дагестанского научного центра РАН. – Махачкала : Изд. Дагестанский научный центр РАН, 2012. – № 44. – С. 109–114.
143. *Чопик Р.* Ессе Ното: Добра звістка від Івана Франка / Ростислав Чопик. – Львів : ЛВ УЛ НАНУ, 2002. – 232 с.
144. *Шак Т. Ф.* Анализ музыки в медиатексте: методологический подход / Т. Ф. Шак // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар : Краснодар. гос. ун. культуры, 2010. – № 6 (35). – С. 25–28.
145. *Шак Т. Ф.* Методология анализа киномузыки в аспекте музыкального формообразования / Т. Ф. Шак // Художественная культура. – Москва : ГИИ, 2013. №1 (6). – Режим доступа: <http://sias.ru/publications/magazines/kultura/vypusk-6-2013/yazyki/845.html>
146. *Шак Т. Ф.* Методология анализа музыки кино в аспекте оперной драматургии (к проблеме лейтгармоний) / Т. Ф. Шак // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар : Краснодар. гос. ун. культуры, 2014. – № 1 (52). – С. 29–33.
147. *Шак Т. Ф.* Музыка в современном кинематографе. Опыт искусствоведческого анализа / Т. Ф. Шак // Сборник материалов круглого стола. – Краснодар : Кр. КМВД России, 2010. – С. 55–91.
148. *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста : монография / Т. Ф. Шак. – Краснодар : изд-во КГУКИ, 2010. – 356 с.
149. *Шак Т. Ф.* Музыка в структуре медиатекста : автореф. дис.... на соиск. ученой степ. доктора искусствовед. : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Т. В. Шак. – Ростов-на-Дону, 2010. – 56 с.
150. *Шак Т. Ф.* Музыка кино в аспекте теории музыкальных жанров / Шак Т. Ф. // Музыка в пространстве медиакультуры : сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции 14

- апреля 2014 года / [под ред. Шак Т. Ф., Преодоляк А. А.]. – Краснодар : Изд. Краснодарского гос. института культуры, 2014. – С. 12–19.
151. *Шак Т. Ф.* Музыкальный лейттематизм медиатекста в аспекте звукорежиссуры / Шак Т. Ф. // Современные аудиовизуальные технологии в художественном творчестве и высшем образовании. Материалы V Всероссийской научно-практической конференции 23 марта 2013 года. – Санкт-Петербург : СПбГУП, 2013. – С. 75–76.
152. *Шак Т. Ф.* О вариационном принципе развития тематизма в музыке кино / Т. Ф. Шак // Музыкальная летопись российских регионов / [ред.-сост. С. И. Хватова]. – Майкоп : ИП Магарин О. Г., 2015. – С. 162–177.
153. *Шак Т. Ф.* О некоторых принципах структурирования музыкального тематизма в музыке кино / Т. Ф. Шак // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар : Краснодар. гос. ун. культуры, 2016. – № 1(60). – С. 55–61.
154. *Шак Т. Ф.* Цитаты классической музыки в структуре медиатекста / Т. Ф. Шак // Южно-российский музыкальный альманах. – Ростов-на Дону : Ростовская гос. консерв. им. С. В. Рахманинова, 2012. – № 2. – С. 22–26.
155. *Шак Т. Ф., Брижань Д. Л.* Стилистика киномузыки Д. Шостаковича (к вопросу об интонационных параллелях) // Актуальные вопросы социогуманитарного знания: история и современность. – Краснодар : КрУ МВД России, 2010. – С. 158–166.
156. *Швець А.* Злочин і катарсис. Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка / Алла Швець. – Львів : Львів. відділ Інституту літ. ім. Т. Г. Шевченка, 2003. – 236 с.
157. *Шилова И. М.* Фильм и его музыка / И. М. Шилова. – Москва : Сов. композитор, 1973. – 230 с.
158. *Шостакович Д. Д.* Еще раз о киномузыке / Д. Д. Шостакович // Искусство кино, 1954. – № 1. – С. 85–89.

159. *Эйзенштейн С. М.* Режиссёр и композитор / С. М. Эйзенштейн // Советская музыка, 1964. – № 8. – С. 101–106.
160. *Эйхенбаум Б. М.* Проблемы киностилистики / Б. М. Эйхенбаум // Поэтика кино. Перечитывая поэтику кино. – СПб : РИИИ, 2001. – С. 13–38 ; [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://r-v.livejournal.com/392755.html>
161. *Юрнев Р. Н.* Александр Довженко / Р. Н. Юрнев. – Москва : Искусство, 1959. – 193 с.
162. *Ямпольский М.* Кино без кино / М. Ямпольский // Искусство кино. – 1988. – № 6. – С. 88–94.
163. *Adorno Th. W.* Komposition für den Film / Theodor W. Adorno, Hanns Eisler. – München : Rogner & Bernhard, 1969. – 224 S.
164. *Behne K.-E.* Funktionen von Musik – Bewusstsein von Musik / Klaus-Ernst Behne // Universitas. – Jg. 46. – N 537. – H. 3. – S. 280–290.
165. *Bordwell D.* Narration in the Fiction Film / David Bordwell. – London : Methuen, 1985. – 384 S.
166. *Bullerjahn C.* Analyse von Filmmusik und Musikvideos / Claudia Bullerjahn // Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch / [Hrsg. von Lotar Mikos, Claudia Wegener]. – Konstanz : UVK/UTB, 2005. – S. 484–495.
167. *Bullerjahn C.* Gender-Konstruktion durch Filmmusik. Eine analytische Betrachtung am Beispiel der Vertonung von Frauenfiguren in Filmen von Alfred Hitchcock und im neueren Frauenfilm / Claudia Bullerjahn // Film und Musik als multimedialer Raum / [Hrsg. von Tarek Krohn, Willem Strank]. – Marburg : Schüren, 2012. – S. 42–62.
168. *Bullerjahn C.* Grundlagen der Wirkung von Filmmusik / Claudia Bullerjahn. – Augsburg : Wißner-Verlag, 2014. – 362 S.
169. *Bullerjahn C.* Musik und Bild / Claudia Bullerjahn // Musikpsychologie. Das neue Handbuch / [Hrsg. von Herbert Bruhn, Reinhard Kopiez, Andreas C. Lehmann]. – Reinbeck: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2008 – S. 205–222.

170. *Bullerjahn C.* Versuch einer Psychologie der Filmmusik / Claudia Bullerjahn // Musikunterricht heute 4. Musik in den Medien – Medien in der Musik / [Hrsg. von Berthold Schüssler, Jürgen Terhag]. – Oldershausen : Lugert, 2001. – S. 99–106.
171. *Bullerjahn C.* Vertonung von Weiblichkeit im Film / Claudia Bullerjahn // Musik und Gender. Grundlagen – Methoden – Perspektiven / [Hrsg. von Claudia Bullerjahn und Wolfgang Löffler]. – Laaber : Laaber, 2010. – S. 195–209.
172. *Bullerjahn C.* Von der Kinomusik zur Filmmusik. Stummfilm-Originalkomposition der zwanziger Jahre / Claudia Bullerjahn // Musik der zwanziger Jahre / [Hrsg. von Werner Keil]. – Hildesheim : Olms, 1996. – S. 281–316.
173. *Bullerjahn C.* Wie haben Sie den Film gehört? Über Filmmusik als Bedeutungsträger – Eine empirische Untersuchung / Claudia Bullerjahn, Ulrich Braun // Musikpsychologie. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Musikpsychologie. – Bd. 10, 1993. – S. 140–158.
174. *Burow H.-W.* Beiträge zur Theorie und Methode der Musikwissenschaft / Heinz-Wilfried Burow. – Hamburg : Wagner, 1979. – 208 S.
175. *Danuser H.* Filmmusik / Hermann Danuser // Danuser H. Musik des 20. Jahrhunderts. – Laaber : Laaber-Verlag, 1984. – S. 270–283.
176. *Das Handbuch* der Filmmusik. Geschichte – Ästhetik – Funktionalität / [Hrsg. von J. Kloppenburg]. – Laaber : Laaber-Verlag, 2012. – 587 S.
177. *Eggebrecht H. H.* Funktionale Musik / Hans Heinrich Eggebrecht // Archiv für Musikwissenschaft. – 30. Jg. – H. 1, 1973. – S. 1–25.
178. *Film und Musik* / [Hrsg. von H. de la Motte-Haber]. – Mainz : Schott, 1993. – 73 S.
179. *Film und Musik* als multimedialer Raum / [Hrsg. von Tarek Krohn, Willem Strank]. – Marburg : Schüren, 2012. – 238 S.
180. *Flückiger B.* Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films / Barbara Flückiger. – Marburg : Verlag Schüren, 2007. – 520 S.

181. *Heldt G.* Die Lieder von gestern. Filmmusik und das implizite Imperfekt / Guido Heldt // Film und Musikals multimedialer Raum / [Hrsg. von Tarek Krohn, Willem Strank]. – Marburg : Schüren, 2012. – S. 26–41.
182. *Helman A.* Na ścieżce dźwiękowej. O muzyce w filmie / Alicja Helman. – Krakow : Polskie Wyd. Muzyczne, 1968. – 179 s.
183. *Kalinak K.* Settling the score. Music and the classical Hollywoodfilm / Kathryn Kalinak. – Madison : University of Wisconsin Press, 1992. – 256 p.
184. *Karlin F.* Listening to Movies. The Film Lover's Guide to Film Music / Fred Karlin. – New York : Wadsworth Inc Fulfillment, 1994. – 429 p.
185. *Klassiker der Filmmusik* / [Hrsg. von P. Moormann]. – Ditzingen : Reclam, 2009. – 310 S.
186. *Kloppenburg J.* Die dramatische Funktion der Musik in den Filmen Alfred Hitchcocks / Josef Kloppenburg. – München : Fink, 1986. – 297S.
187. *Kloppenburg J.* Filmmusik. Stil – Technik – Verfahren – Funktionen / Josef Kloppenburg // Musik multimedial : Filmmusik, Videoclip, Fernsehen / [Hrsg. von J. Kloppenburg]. – Laaber : Laaberverlag, 2000. – S. 21–56.
188. *Kluge A.* In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik / Alexander Kluge. – Berlin : Vorweg 8, 1999. – 304 S.
189. *Kluge A.* Herzblut trifft Kunstblut. Erster imaginärer Opernführer / Alexander Kluge. – Berlin : Vorwerk 8, 2001. – 168 S.
190. *Korte H.* Systematische Filmanalyse als interdisziplinäres Programm / Helmut Korte // Filmanalyse interdisziplinär. Beiträge zu einem Symposium für Bildende Künste Braunschweig / [Hrsg. von H. Korte, W. Faulstich]. – Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1988. – S. 166–183.
191. *Kracauer S.* Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit / Siegfried Kracauer. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1985. – 464 S.
192. *Kreuzer A. C.* Filmmusik – Geschichte und Analyse / Anselm C. Kreuzer. – Frankfurt am Main : Peter Lang, 2001. – 272 S.
193. *Krohn T.* Ästhetik der Filmmusik. Zofia Lissa / Tarek Krohn // Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung. – Kiel, 2008 (186). – N 2. – S. 186–195.

194. *Krohn T. Filmmusikforschung. Zum Stand der Dinge / Tarek Krohn, Claus Tieber // MEDIENwissenschaft. – Marburg : Schüren, 2011. – № 2. – S. 144–155.*
195. *La Motte-Haber H. de Komplementarität von Sprache, Bild und Musik am Beispiel des Spielfilms / Helga de la Motte-Haber // Sprache im technischen Zeitalter. – 46 Jg. – N 16. – H. 1, 1976. – S. 57–64.*
196. *La Motte-Haber H. de Filmmusik / Helga de la Motte-Haber // Musik und Bildung. – 1 / 77, 1977. – S. 19–22.*
197. *La Motte-Haber H. de Filmmusik und Neue Musik / Helga de la Motte-Haber // Film und Musik / [Hrsg. von H. de la Motte-Haber]. – Mainz : Schott, 1993. – S. 8–17.*
198. *La Motte-Haber H. de Fünf Thesen zur Filmmusik / Helga de la Motte-Haber // Melos. – N 4, 1978. – S. 111–113.*
199. *La Motte-Haber H. de Komponieren für den Film / Helga de la Motte-Haber // Komponieren heute. Ästhetische, soziologische und pädagogische Fragen / [Hrsg. von J. Ekkehard]. – Mainz : Schott, 1983. – S. 66–79.*
200. *La Motte-Haber H. de Filmmusik. Eine systematische Beschreibung / Helga de la Motte-Haber, Hans Emans. – München : Hanser, 1980. – 229 S.*
201. *La Motte-Haber H. de Musik im Hollywood-Film / Helga de la Motte-Haber // Filmanalyse interdisziplinär / Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1988. – S. 64–72.*
202. *Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis, Genres / [Hrsg. von M. Gervink und M. Bückle]. – Laaber : Laaber-Verlag, 2012. – 710 S.*
203. *Lexikon der systematischen Musikwissenschaft / [Hrsg. von la Motte Haber Helga de]. – Laaber : Laaber, 2010. – Bd. 6. – (=Systematische Musikwissenschaft).*
204. *Lissa Z. Ästhetik der Filmmusik / Zofia Lissa. – Berlin : Henschel, 1965. – 453 S.*

205. *Lissa Z.* Muzyka i film : studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej / Zofia Lissa. – Lwów : Nakładem Księgarni Lwowskiej, 1937. – 134 s.
206. *Maas G.* Musik und Film – Filmmusik. Informationen und Modelle für die Unterrichtspraxis / Georg Maas, Achim Schudack. – Mainz : Schott, 1994. – 326 S.
207. *Marks M. M.* Music and the Silent Films: Contexts and Case Studies, 1895–1924 / Martin Miller Marks. – New York, Oxford : Oxford University Press, 1997. – 320 p.
208. *Merlin D.* Diegetic Sound. Zur Konstituierung figureninterner und –externer Realitäten im Spielfilm / Dieter Merlin // Film und Musik als multimedialer Raum / [Hrsg. von Tarek Krohn, Willem Strank]. – Marburg : Schüren, 2012. – S. 111–145.
209. *Mungen A.* «BilderMusik» – Panoramen, Tableaux vivants und Lichtbilder als multimediale Darstellungsformen in Theater- und Musikaufführungen vom 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert / Anno Mungen. – Remscheid : Gardez, 2006. – 772 S.
210. *Musik* multimedial. Filmmusik, Videoclip, Fernsehen / [Hrsg. von Josef Kloppenburg]. – Laaber : Laaber-Verlag, 2000. – 367 S. – (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert ; Bd. 11).
211. *Ohler P.* Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme / Peter Ohler. – Münster : MAkS, 1994. – 410 S.
212. *Pauli H.* Ein blinder Fleck der Filmmusiktheorie / Hansjörg Pauli // Tonkörper. Die Umwertung des Tons im Film / [Hrsg. von A. Messerli, J. Osolin]. – Basel : Stroemfeld, 1991. – S. 9–18.
213. *Pauli H.* Filmmusik / Hansjörg Pauli // Funkkoleg Musik, Studienbegleitbrief / [Hrsg. von Deutsches Institut für Fernsehen an der Universität Tübingen]. – Weinheim & Basel : Belz & Schott, 1978. – S. 11–44.

214. *Pauli H.* Filmmusik: Ein historisch-kritischer Abriss / Hansjörg Pauli // Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen / [Hrsg. von H.-Chr. Schmidt]. – Mainz : Schott, 1976. – S. 11–44.
215. *Pauli H.* Funktionen von Filmmusik / Hansjörg Pauli // Film und Musik / [Hrsg. von H. de la Motte-Haber]. – Mainz : Schott, 1993. – S. 8–17.
216. *Plaźewski J.* Język filmu / Jerzy Plaźewski. – Warszawa : Książka i Wiedza, 2008. – 567 s.
217. *Prendergast R. M.* Film Music. A Neglected Art. A Critical Study Of Music In Films. – New York/London : Norton, 1992. – 329 p.
218. *Prox L.* Im Stadium der Kindheit. Skizzen zur Filmmusik / Lothar Prox // Musica. – 1978. – N 3. – S. 229–235.
219. *Prox L.* Konvergenzen von Minimal Music und Film / Lothar Prox // Filmmusik und Neue Musik / [Hrsg. von H. de la Motte-Haber]. – Mainz : Schott, 1993. – 18–24.
220. *Retter M.* Systematische Analyse von Filmmusik – an Hand von Romanverfilmungen / Monika Retter. – Göttingen : Sierke Verlag, 2010. – 343 S.
221. *Richter H.* Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen / Hans Richter. – Frankfurt am Main : Fischer, 1981. – 125 S.
222. *Rieger E.* Alfred Hitchcock und die Musik. Eine Untersuchung zum Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht / Eva Rieger. – Bielefeld : Kleine, 1996. – 256 S.
223. *Rügner U.* Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1943 / Ulrich Rüdiger. – Hildesheim : Olms, 1988. – 398 S.
224. *Rule G.* Die Magie der Filmmusik. Hans Zimmers Klangfabrik MediaVentures-L.A. // Keyboard. – Heft 5, 1999. – S. 28–37.
225. Schmidt H.-Ch. Wesensmerkmale und dramatische Funktion der Musik in Roman Polanskis Film “Rosemaries Baby” (1968) / Hans-Christian Schmidt // Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen.

- Perspektiven und Materialien / Hans-Christian Schmidt. – Mainz : Schott, 1976. – S. 250–275.
226. *Schneider E.* Komponieren für Film und Fernsehen. Ein Handbuch / Enjott Schneider. – Mainz : Schott Musik International, 1997. – 304 S.
227. *Schneider N. J.* Der Film. Richard Wagners “Kunstwerk der Zukunft”? / Norbert Jürgen Schneider // Richard Wagner und die Musikhochschule München / [Hrsg. von E. Vakentin]. – Regensburg : Bosse, 1983. – S. 123–150.
228. *Schneider N. J.* Handbuch Filmmusik I. Musikdramaturgie im Neuen Deutschen Film / Norbert Jürgen Schneider. – München : Ölschläger, 1990. – 368 S.
229. *Schneider N. J.* Handbuch Filmmusik II. Musik im dokumentarischen Film / Norbert Jürgen Schneider. – München : Ölschläger, 1989. – 316 S.
230. *Schneider N. J.* Was macht eigentlich ein Filmkomponist? / Norbert Jürgen Schneider // Musica. – 46. Jg., 1992. – S. 79–82.
231. *Thiel W.* Filmmusik in Geschichte und Gegenwart / Wolfgang Thiel. – Berlin : Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1981. – 447 S.
232. *Thiel W.* Vergiß, daß du Musiker bist. Notate zum Problem einer filmspezifischen Musik / Wolfgang Thiel // Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung. – Kiel, 2010. – N 4. – S. 174–186.
233. *Thiel W.* Wie hört man Musik im Film? / Wolfgang Thiel // Musik und Gesellschaft. – 24. Jg., 1974. – S. 193–198.
234. *Thomas T.* Filmmusik. Die großen Filmkomponisten – ihre Kunst und ihre Technik / Tony Thomas. – München : Heyne, 1996. – 379 S.
235. *Wilczek-Krupa M.* Funkcje muzyki w filmie. Teorie praktykow / Maria Wilczek-Krupa // Res Facta Nova. – Poznan, 2014. – N 15(24). – s. 99–119.

ФІЛЬМОГРАФІЯ

Про Володимира Гронського

1. Фільм «Гронські. Сімейний портрет». – ТРК «ГЛАС», 2014, 31 хв. 30 сек. // <http://www.glas.org.ua/projects/teleportret/Gronski.html>.

Фільми композитора Володимира Гронського

Гріх : худож. кінофільм / авт. сцен. О. Бійма, Т. Бойко ; реж. О. Бійма ; оператор Л. Зоценко ; комп. В. Гронський ; худож. А. Кириченко ; актори: Н. Єгорова, Б. Ступка, Б. Невзоров та ін. – Укртелефільм, 1991. – 2 с., 130 хв. – За п'єсою В. Винниченка. – Жанр: психологічна драма, екранізація.

Пастка :худож. кінофільм / авт. сцен. О. Бійма, Леонід Мужук, Віктор Політов ; оператор Л. Зоценко ; комп. В. Гронський ; худож. Е. Колесов; актори: Б. Ступка, О. Сумська, А. Хостікоєв, Г. Дрозд, К. Степанков, Давид Бабаєв та ін. – Укртелефільм, 1993. – 5 с., 5 х 1 год. 5 хв. – За мотивами повісті Івана Франка «Перехресні стежки». – Жанр: драма, екранізація.

Злочин з багатьма невідомими : телесеріал / авт. сцен. О. Бійма, В. Політов ; реж. О. Бійма ; оператор Л. Зоценко ; комп. В. Гронський; худож. Е. Колесов; актори: З. Дехтярьова, О. Богданович, Ж. Мельников, Ю. Критенко та ін. – Укртелефільм, 1993. – 7 с., 01:00:34, 00:57:56, 00:59:02, 01:03:02, 01:01:45, 01:04:06, 01:12:06. – За кримінальними репортажами Івана Франка. – Жанр: драма, детектив, екранізація.

ТойХтоПройшовКрізьВогонь : худ. фільм / авт. сцен. М. Ілленко, К. Коновалов, Д. Замрій ; реж. М. Ілленко ; оператор О. Кристалович ; комп. В. Гронський ; худож. Р. Адамович ; актори: Д. Линартович, В. Андрієнко, О. Гришина, В. Лінецький та ін. – Телекомпанія Продюсерський центр «Інсайтмедіа», 2012. – 1 с., 110 хв. – (Прототип головного героя – льотчик часів Другої світової війни Герой Радянського Союзу, гвардії старший лейтенант Іван Даценко). – Жанр: пригодницька мелодрама, романтична балада.

ДОДАТКИ

Таблиця 1: Музичні епізоди у фільмі «ГРІХ». І серія (1 год. 10 хв. 11 сек.)

часові дані	музичний пласт		інші пласти фільму	
	назва музичного епізоду	опис музичного епізоду	образ	мова
Титри				
00'06"–01'29"	Арія Тоски «Vissi d'arte, vissi d'amore» з однойменної опери Дж. Пуччіні	Вступ арії має скорботний характер (es molle), сама тема – дещо просвітлена (Es dur).	Програмування сюжету завдяки оперній цитаті. Поєднання образів – переведення камери з Тоски на Марію.	немає
01'30"–04'55"	Пролог		Перша зустріч Марії та Сталинського. Реакція Марії на зовнішні події – масові розстріли, повішання, смуток, розруху.	немає
11'25"–13'39"	Самотність. Перший прохід Марії (автор)	Сумний, скорботний характер, повільний темп.	Марія шкодує свого чоловіка. Прощання із чоловіком. Прохід зимовою вулицею.	Слова відчаю чоловіка (не багато)
15'58"–16'26"	Марія після відвідин свекрухи	Характер розмитий, тривожний (синтезатор, ударні). Імітація церковного дзвону.	Марія розгублена. Камера спрямовується угору.	немає
16'27"–18'02"	Марія в гостях у Ніни та Івана	Музика має танцювальний характер. Виконує функцію атмосфери, настрою.	Атмосфера святкування у домі Ніни та Івана. Знайомство Марії та Івана.	Слова гостей, сміх, веселощі.
18'49"–19'54"	У будинку Ніни та Івана	Музика танцювального характеру	Святкування	діалоги
20'20"–20'43". 22'18"–24'09"	У будинку Ніни та Івана	Музика танцювального характеру	Святкування	розмови
24'30"–25'00"	У будинку Ніни та Івана	Музика танцювального характеру	Марія та Іван	діалог
25'16"–26'03"	У будинку Ніни та Івана	Музика танцювального характеру	Танець Ніни та Івана	розмови
26'38"–	Романс Марії	Музика має наспівний,	У центрі – Марія, яка	немає

28'57"	«Чому з тобою ми не хвилі» (сл. О. Олеся)	ліричний характер.	виконує романс. Його настрій співпадає з настроєм героїні. Показана реакція гостей, Ніни та Івана, якого пісня вражає особливо. Своєрідна арія.	
29'08"– 31'00"	Проїзд Марії додому.	Наспівний, ліричний характер	Марія	немає
31'01"– 32'48"	Сон Марії	Тривожний, таємничий характер. (На два комплекси із прологу, які звучать лірично та м'яко, накладається «розмите» звучання синтезатора). Згодом музика набуває активного, різкого звучання (із появою жандарма у сні).	У будинку Ніни – Іван із закритими очима шукає Марію. Замість нього виявляється Сталинський.	немає
35'09"– 35'47"		Характер рішучий, активний (тема Сталинського). Звучить у партії фортепіано та препарованого фортепіано.	Марія вийшла на вулицю, де відбувається розгін протестувальників.	Крики, вигуки людей
41'58"– 43'35"	Сон Марії	Розмиті звукові комплекси (використаний синтезатор, ударні). З'являється суха, ритмічна, дещо механічна тема (пов'язана з образом Сталинського). Її виконує препароване фортепіано, звук якого є сухим та уривчастим.	Проїзд по вулиці похоронної процесії, поряд іде свекруха Марії. З'являється образ Сталинського, що дає наказ пострілу. Віз із труною падає і в ньому виявляється чорна змія.	немає
46'45"– 47'40"	Марія та Ніна у театрі, далі – ідуть вулицею.	Суха, механічна тема (Сталинський). Виконує препароване фортепіано, синтезатор.	Перевірка жандармами документів у театрі. Розмова Марії та Ніни про Івана, фронт.	є
57'17"– 58'20"	Жандарми біля дому Ніни та Івана.	Тема Сталинського	Втеча з дому через чорний хід із пропагандистською літературою.	є
1:01'09"– 1:02'13"	Образ Сталинського	Тема Сталинського	Сталинський іде вулицею. Музика як внутрішнє мовлення.	немає
1:04'40"–	Сталинський у	Розмиті акордові	Сталинський допитує	діалог

1:06'00"	камері Ніни	комплекси, низькі глибокі співзвуччя. Звуки заметілі.	Ніну.	
1:08'50"– 1:10'11"	Після допиту Ніни	Звучить віддалено російська пісня «Из-за леса» (голос заспіває, хор відповідає). Далі на пісню накладається тема Сталинського, також звучать церковні дзвони (із церкви виходить похоронна процесія).	Ніна у розпачі після допиту. Сталинський їде вулицею. Поряд проходять солдати, похоронна процесія.	немає

Таблиця 2: Музичні епізоди у фільмі «ГРІХ». II серія (1:11:08)

часові дані	музичний пласт		інші пласти фільму	
	назва музичного епізоду	опис музичного епізоду	образ	мова
Титри				
00'12"– 01'03"	Сталинський у жандармському відділку	Тема Сталинського	Сталинський їде на допит затриманих, дає вказівки підлеглим («Працюємо за тим же лібрето»)	є
05'02"– 07'32"	Марія та Іван у відділку	Два комплекси із прологу та фрази із теми. Наспівний, елегійний характер. Темп повільний.	Уява – Марія та Іван йдуть зимовим садом.	Роздуми Марії про долю.
09'48"– 11'20"	Марія та Сталинський	Розмиті звукові комплекси (ударні, синтезатор). Низьке, глибоке звучання.	Сталинський «захоплений» красою Марії, намагається «завоювати» її. Самовпевненість у перемозі над завоюванням Марії.	Слова жаги Сталинського. Діалог Сталинського та Марії.
12'02"– 12'28". 12'29"– 13'27". 13'28"– 13'39".	Сталинський у своєму кабінеті	Звуковий комплекс (синтезатор, поступовий повільний низхідний рух). Далі тема Сталинського. В	Сталинський розмірковує про наступні дії. Читає записи таємного спостереження за Марією та Іваном.	Розмова Сталинського та «таємного» спостерігача.

13'40"– 13'58"		кінці, як на початку, звукові розмиті співзвуччя.		
19'19"– 20'14". 20'15"– 22'37"	Прохід Марії після в'язниці.	Звучить музика прологу. Повтор не точний, перш за все це стосується тембрів. Тему виконує фортепіано.	Марія, вийшовши із в'язниці, йде за вказаною Іваном адресою.	немає
26'06"– 26'56"	Марія у відчаї йде з дому до Ніни.	Звучать два комплекси з прологу. Повільний темп, сумний характер. Другий комплекс пом'якшений (звучить не так різко, як у пролозі)	Відчай Марії.	немає
29'01"– 30'42"	Сон Марії.	Розмиті співзвуччя (ударні, синтезатор). На них накладаються елементи головної теми (вони теж розмиті, у синтезатора).	Марія та Іван гуляють зимовим лісом. Батько Михася (шпигун) відстрілює диких качок.	немає
30'51"– 31'45"	Марія біжить у госпіталь.	Тема Сталинського + розмиті співзвуччя. Звучання теми гостре та різке.	Почувши про тяжкий стан чоловіка, Марія біжить до нього.	немає
31'46"– 31'56"	Смерть чоловіка Марії.	Імітація церковного дзвону.	Марія не застає чоловіка живого.	немає
33'48"– 35'28"	Марія у церкві.	Звучить головна тема. Наспівна, елегійна, скорботна. Повільний темп. Тему виконує синтезатор (високий регістр), фортепіано, ударні.	Марія прийшла до церкви, повіривши у Бога, просить у нього спасіння для коханого Івана.	Слова Марії: «Господи, спаси Івана».
47'26"– 49'50"	Сталинський та Марія	Музика уривчаста, нестійка. Глісандуючі синтезовані розмиті звуки.	Сталинський прийшов до Марії. Запрошує з ним на відпочинок до Криму.	Діалог Сталинського та Марії.
53'08"– 54'24"	Втеча Івана з в'язниці	Тема Сталинського + розмиті звучання (синтезатор)	Івану влаштовують втечу із в'язниці	є

1:00'28"– 1:03'24"	Марія та Іван	Звучать два комплекси прологу – дуже ніжно, елегійно, наспівно. Темп – повільний. (Як номер – самотність. Перший прохід Марії з 1 серії)	Останнє побачення Марії та Івана. Реальність поєднується з уявою (як у сні Марії) – закохані у зимовому лісі.	немає
1:03'39"– 1:06'10"	Михась слідкує за батьком	Тема Сталинського	Михась дізнається, ким насправді працює його батько	є
1:06'47"– 1:08'19"	Вбивство Івана	Музика має тривожний характер. Велика роль ударних. Накладення розмитих співзвучностей. (синтезатор, ударні).	Переслідування та вбивство Івана	є
1:08'35"– 1:11'08"	Розв'язка драми	Тема Сталинського	Тривожні передчуття Ніни, гибель Михася та вбивство Марією Сталинського.	Немає

Таблиця 3: Музичні епізоди у фільмі «ПАСТКА». 1 серія (1 год. 05 хв. 46 сек.)

часові дані	музичний пласт		інші пласти фільму	
	назва музичного епізоду	опис музичного епізоду	образ	мова
Титри				
00:20 – 00:25	Вступ	Симфонічна музика	Опис картини. Зв'язок музики і зображення	Зв'язок музики і мовлення
00:51 – 02:52	Пролог	Музика має стриманий оповідний характер. Її виконує симфонічний оркестр. Особливого шарму надає	На екрані зображений головний герой – Євгеній Рафалович, який прибув у нове місто. По завершенні прологу (02:53-03:39) звучать	На початку епізоду голос за кадром «уводить» у дію та «попереджає» про фатальність прибуття героя у нове місто та про майбутні його

		звучання мандоліни. Тема прологу містить головну тему фільму.	дзвони, які вводять в дію і на тлі яких зображується ранкове місто.	випробування.
03:40 – 04:19	вулична музика	Музика має танцювальний характер, створює загальну атмосферу.	На екрані зображений ранок у новому місті, лунають голоси торговельників, чути тупіт коней.	Голоси торговців, привітання міщан із Рафаловичем.
04:20 – 05:01	музика, що створює атмосферу	Характер спокійний, дещо заколисуючий.	Відвідини президента суду. Знайомство з його сім'єю.	Голос «за кадром» та слова захоплення президента суду діяльністю Євгена Рафаловича.
06:55 – 08:33	перші дні роботи	Музика має стриманий характер, виразна.	Перші дні роботи адвоката та враження від оточуючого «правлячого товариства».	Голос «за кадром» оповідає думки головного героя та події, пов'язані з ним.
09:10 – 09:26	Лейтмотив (1 фраза)	Тривожний, напружений характер, виконують струнні інструменти та фортепіано.	Перша зустріч Рафаловича із Стальським, спогади юності.	Слова Стальського зі спогаду юності.
16:29 – 16:43	лейтмотив 1 (1 фраза)	Тривожний, напружений характер, виконують струнні інструменти та фортепіано.	Сцена у ресторані – Рафалович та Стальський. Згадка Стальського про дружину.	є
18:47 – 19:55, 21:46 – 22:30	Лейтмотив 1	Напружений, схвильований, тривожний характер. Виконує симфонічний	Рафалович після першої зустрічі зі Стальським. Далі – тривожні спогади юності про жорстоке поводження з ним	Слова Стальського із спогадів, голос «за кадром» про події під час навчання та про враження від

		оркестр.	його викладача – Валеріана Стальського.	зустрічі із Стальським.
24:56 – 25:29	Арія Леонори з опери Дж. Верді «Сила долі» (вступ)	Лірична, наспівна.	Зустріч на вулиці з Регіною.	немає
27:12 – 28:49	Арія Леонори з опери Дж. Верді «Сила долі»		Фото Регіни, випадково знайдене поміж речами, «переносить» головного героя у спогади – оперний театр, на сцені виконується оперна арія, далі – зустріч закоханих Регіни та Рафаловича та «повернення» у реальність, сьогодення.	немає
32:07 – 32:32	музика, що створює атмосферу	Характер спокійний, дещо заколисуючий	Пан маршалок «застерігає» Рафаловича щодо Стальського (помітний зв'язок музики [за характером] із сценою у президента суду).	є
32:49 – 33:12	музика, що створює атмосферу	Характер спокійний, дещо заколисуючий	Розповідь президента суду про негативне ставлення Стальського до своєї дружини.	є
33:32 – 34:03	Пісня Стальського	Наспівна, лірична	Стальський у кадрі співає пісню про пані цесареву.	Текст пісні
35:45 – 36:01	Лейтмотив (1 фраза)	Тривожний, напружений	Стальський вночі біля свого будинку, дивлячись на вікно, грізно, з відчаєм говорить про дружину, яка ще не	є

			спить і чекає.	
42:37 – 43:37	Лейтмотив 1 (1 фраза)	Тривожний, хвилюючий	Сцена зради дружини Барана. Цікавий прийом – крик Барана із сцени, який застав свою дружину з іншим, «переходить» у реальний крик епілептичного нападу Барана, який чути знадвору.	немає
47:16 – 48:13	Тема прологу	На початку теми таємничо звучать тарілки та гонг (1 такт), далі – оповідна за характером тема прологу, яка звучить тривожно.	На екрані показано фрагментарно тяжкі роки навчання Рафаловича, грізне обличчя його вчителя Стальського, зустрічі з Регіною	Слова латинського виразу, який декілька разів промовляє Стальський, а також слова з розповіді Регіни про дитинство.
48:29 – 49:01	Лейтмотив 2	Тривожна, хвилююча, таємнича, дещо «розпливчаста» тема, яку виконують гонг, тарілки, маримба, синтезатор.	Стальський у будинку Рафаловича задумливо вдивляється у вікно.	немає
52:18 – 54:19	Лейтмотив 2, тема прологу	Хвилююча, тривожна	Рафалович залишає будинок, робочі дні адвоката, зустріч поглядами із Регіною з вікна свого будинку.	немає
54:44 – 55:19	Кульмінація арії Леонори з опери Дж. Верді «Сила долі»	Динамічна, напружена, схвильована	Спогад юності – оперний театр, на сцені оперна співачка виконує кульмінацію арії Леонори. Рафалович вперше бачить Регіну.	слова арії

55:29 – 56:14	Лейтмотив 1	Тривожний, схвильований, напружений	Спогад юності – після арії Леонори, Рафалович намагається знайти Регіну, яка після завершення спектаклю швидко покинула театр.	У кінці сцени, коли Рафалович «повертається» у дійсність: «Я божеволюю».
59:29 – 1:05:46	Титри 1 серії	Тема елегійна, наспівна, лірична	Рафалович та Стальський читають і розповідають по черзі вірш польського поета Норвіда. Далі – титри фільму	Слова вірша та роздуми про долю забутого митця

Таблиця 4: Музичні епізоди у фільмі «ПАСТКА». 2 серія (1 год. 03 хв. 18 сек.)

часові дані	музичний пласт		інші пласти фільму	
	назва музичного епізоду	опис музичного епізоду	образ	мова
Титри				
00:20– 00:25	Вступ	Симфонічна музика	Опис картини. Зв'язок музики і зображення.	Зв'язок музики і мовлення.
00:04 – 00:08	Фортепіанний прогреш	Вправи на фортепіано	Рафалович у будинку вчительки музики, в якій навчається Регіна.	немає
00:50 – 01:25	Титри	Звучить основна тема фільму – повільно, сумно, дещо «розмито» завдяки використанню синтезатора.	титри	немає
06:12 – 06:45	Лейтмотив 1	Тривожна, схвильована,	Невідомий кинув камінь у вікно	немає

		напружена	будинку Рафаловича	
09:27 – 11:31	Тема «Перші дні роботи», далі основна тема фільму	Оповідна, чітка. Основна тема – «розмита», у синтезатора.	Стальський запросив Рафаловича до себе в гості. Вечір, йде дощ. При зустрічі із Регіною звучить основна тема.	Окремі репліки Стальського
11:32 – 12:16, 12:35 – 13:14	Гра на фортепіано	Вправи на фортепіано	Спогад – навчання Рафаловича грі на фортепіано, щоб познайомитися із Регіною. Сміх учениць.	Репліки викладача фортепіано
13:15 – 14:37	Тема з прологу та основна тема	Оповідна, лірична, стримана. Виконує фортепіано	На прогулянці після уроків фортепіано. При розмові про Регіну звучить основна тема – сумно та лірично.	Діалог між Рафаловичем та іншою ученицею грі на фортепіано
14:38 – 15:35	Уривок з опери Р. Вагнера «Лоенгрін»	Ельза намагається довідатися таємницю Лоенгріна. Тема напружена, динамічна.	В оперному театрі. По завершенню опери лунає церковний дзвін [15:36 – 15:45]. На екрані – вечірнє місто.	Репліки героїв опери
15:45 – 16:33	Тема з прологу	Наспівна, лірична, виконує фортепіано	Після оперного театру Рафалович проводить Регіну додому. Далі – повернення із спогідав – Стальський «знайомить» Регіну та Рафаловича.	Репліки Регіни, Стальського
22:09 – 24:56	Лейтмотив 2 + тема з прологу, основна тема, лейтмотив 2	Лірична, оповідна – у фортепіано. Далі – тривожна, напружена – у синтезатора.	Рафалович після відвідин дому Стальського – фрагментарні спогади минулого: зустрічі з Регіною, арешт Рафаловича, пошуки Регіни та дізнання про її	Окремі, розмиті репліки Стальського, Регіни та ін.

			одруження. Сон та марення Рафаловича.	
29:55 – 30:42	Тема «Перші дні роботи»	Оповідна, чітка	Рафалович після хвороби, ранок. Із хворобою зникли тривоги та хвилювання адвоката. Події, що призвели до стресу Рафаловича, ніби «залишилися» у минулому. У кінці сцени – бій годинника.	Голос «за кадром» про думки та відчуття Рафаловича.
41:05 – 41:53	Тема «Перші дні роботи»	Оповідна, чітка	Зустріч адвоката із селянами з Буркотина.	Голос «за кадром» про справи адвоката
47:49 – 53:28	Зустріч з Регіною		Рафалович отримує лист від Регіни. Зустріч двох закоханих та з'ясування всіх подробиць їхнього розставання.	Слова Регіни та Рафаловича
57:01 – 1:03:18	Титри	Наспівна, лірична	Розмова Рафаловича та Регіни, де адвокат пропонує «розпочати» все з початку, бо «кохання здатне творити чудеса».	Діалог Регіни та Рафаловича

Таблиця 5: Музичні епізоди у фільмі «ПАСТКА». 3 серія (1 год. 06 хв. 24 сек.)

часові дані	музичний пласт		інші пласти фільму	
	назва музичного епізоду	опис музичного епізоду	образ	мова
Титри				

00:20– 00:25	Вступ	Симфонічна музика, тональність...	Опис картини Зв'язок музики і зображення	Зв'язок музики і мовлення
00:13 – 03:24	Тема з прологу, основна тема, синтезатор	Виконує фортепіано – наспівна, оповідна. Особливого шарму надає використання синтезатора, що створює ефект «розмитості».	Зустріч Регіни та Рафаловича у лісі. Розповідь Регіни про дитячу мрію – недосяжну та хвилюючу.	Діалог Регіни та Рафаловича
03:25 – 04:13	Титри	Тема оповідна, стриманна		немає
08:46 – 09:34	Лейтмотив 1	Тривожний, напружений	Розмова Барана та Стальського про зустріч Регіни та Рафаловича. Прохання Стальського стежити за ними	Діалог Стальського та Барана
10:06 – 10:39	Спів без слів	Чотири короткі фрази, які відділені паузами та «хлопком» руки виконавця	Стальський після новини про зустріч Регіни та Рафаловича	немає
10:47 – 11:36	Тема «Перші дні роботи»	Оповідна, стримана	Робочий день Рафаловича – адвокатські справи.	Голос «за кадром» оповідає про справи Рафаловича.
13:46 – 16:47	Лейтмотив 2, нова фанфарна тема + основна тема	Напружена, схвильована, динамічна та «пульсуюча» завдяки використанню остинатної поліритмічної групи у супроводі. Основна роль належить	Баран повідомляє Стальському про від'їзд Рафаловича, чим провокує його на ревність та тривогу. При розмові про Регіну та Рафаловича звучить основна тема.	Діалог Стальського та Барана

		синтезаторові.		
18:57 – 19:09	Тремоло струнних	Тривожний характер	Баран говорить Рафаловичу, що той антихрист.	
19:45 – 20:35	Тема з прологу	Наспівна, лірична	Рафалович згадує Регіну.	немає
24:31 – 25:03	Колискова пісня «повішу я колисочку»	Лірична, спокійна	Мати співає колискову дитині. Рафалович роздумує про недавню зустріч із Регіною та відчуває сором за те, що хотів усе покинути заради «жіночих очей».	Голос «за кадром»
27:17 – 28:35	Лейтмотив 2 + лейтмотив 1	Напружений, повільний, тривожний, «розмитий»	Сон Рафаловича, де він бачить замах на своє життя.	немає
29:29 – 30:24	Пісня «Вівці мої вівці»:	Наспівна	Проїжджаючи на фіакрі, Рафалович співає два куплети, третій – без слів.	Слова пісні
30:25 – 31:08	Награвання на сопілці	Карпатський колорит, активна та розспівна	Рафалович, проїжджаючи поміж гір.	немає
37:45 – 38:31	Тема з прологу	оповідна	Судова справа над селянином та успішний його захист адвокатом.	Слова судді, голос «за кадром»
45:55 – 47:15	Тема прологу, основна тема	Оповідна, наспівна	Рафалович навідується до пана маршалка. Очікує його у лісі біля будинку.	Голос «за кадром» про справи Рафаловича. Роздуми про пропозицію Вагмана.
47:40 – 47:43	Тремоло струнних	Тривожний характер	Маршалок на полюванні у лісі. Рафалович у небезпеці.	немає
53:29 –	Лейтмотив 1	тривожний	«Попередження»	

53:41			(погроза) для Рафаловича від маршалка.	
53:46 – 55:23	Тема «Перші дні роботи»	оповідна	Рафалович повністю поринув у робочі справи. Куди б він не звертався – «натикався на стіну нерозуміння». Він вирішує написати лист до львівського часопису. Лист був опублікований, чим здійняв справжній фурор.	Голос «за кадром» про справи Рафаловича
1:02:41 – 1:06:24	Титри (початок з 2 цифри)			

Пісня «Вівці мої вівці»:

Вівці мої вівці,
Вівці та й отари,
Хто ж вас буде пасти 2 рази
Як мене не стане.

Гори мої гори,
Гори гороваті,
Хто ж вам на трембіті 2 рази
Буде вигравати.

Таблиця 6: Музичні епізоди у фільмі «ПАСТКА». 4 серія (1 год. 02 хв. 56 сек.)

часові дані	музичний пласт		інші пласти фільму	
	назва музичного епізоду	опис музичного епізоду	образ	мова
Титри				

00:20– 00:25	Вступ	Симфонічна музика, тональність...	Опис картини Зв'язок музики і зображення	Зв'язок музики і мовлення
00:04 – 00:45	Бій годинника, бій годинника + церковний дзвін, далі – лише церковний дзвін			
02:12 – 02:24	Мелодія у скрипки	Розспівна, сумна	Вагман тримає у руці скрипку свого сина. Далі – на екрані зображується портрет сина, який тримає у руках скрипку.	немає
02:25 – 03:12	Титри. Звучить тема прологу	Розспівна, оповідна. Виконує фортепіано.	титри	немає
08:20 – 08:39, 08:52 – 09:16, 09:53 – 10:09, 12:22 – 12:42	Пісня «При каноні стояв»	Бадьора, весела	Стальський, добре випивши з товаришами, повертається додому і співає. Разом із Шнадельським та Шварцом приходять до будинку Стальського. Співають весело та бадьоро.	
16:41 – 17:44	Лейтмотив 2 + основна тема	«Розмиті» акордові звучання синтезатора та основна тема, яку теж виконує синтезатор – видозмінена, уривчаста, сумна, «безнадійна».	Регіна після розмови із Стальським. Стан розпачу та триваги – згадує про Рафаловича і «просить» допомоги та захисту у нього.	Слова розпачу Регіни

17:45 – 17:55	Пісня «При каноні стояв»	Уривчасто, з паузами, розгублено	Співає Стальський після розмови з Регіною	Слова пісні
18:04 – 18:49	Тема у синтезатора	Важкі акордові співзвуччя у синтезатора створюють враження тривоги, заціпеніння, прихованого неспокою.	Стальський один у кімнаті після розмови з Регіною.	немає
20:33 – 21:05	Лейтмотив 1	тривожний	Шварц та Шнадельський біля будинку Вагмана роздумують про присвоєння Вагманових грошей. Далі – Вагман один у будинку тримає портрет сина.	
21:08 – 21:52	Побутова танцювальна музика + жіночий спів	Характер танцювальний, веселий	Баран, відкидаючи сніг, роздумує «про себе», про судний день та про те, що люди не відають, що їх чекає, тому веселяться.	Слова Барана
22:27 – 23:29	Тема у синтезатора	Важкі акорди синтезатора створюють тривожне враження.	Баран говорить про Антихриста, про його швидкий прихід і про те, що людям доведеться зректися Бога, «зламати свій хрест».	Слова Барана
23:30 – 24:35	Тема у синтезатора + ритмічна тема	Тривожна, зловіща, фанфарна	Баран вирішує «сповістити» усіх про прихід Антихриста.	Слова Барана

24:36 – 26:16	Ритмічна тема + основна тема у синтезатора	Тривожна, сумна	Баран барабанить та галасує у дворі.	Слова Барана
26:17 – 26:53	Тема у синтезатора	тривожна	На Барана нападають. Вагман рятує його і сам потрапляє під удари.	Слова Вагмана
39:17 – 40:39	Тема прологу та основна тема	Оповідна, лірична	Рафалович вирішує будь-що скликати народне віче, не дивлячись на те, що перед ним поставало все більше перешкод.	Голос «за кадром»
45:54 – 46:18	Тема у синтезатора	«Розмита», уривчаста	Вагман відсилає Барана на пошту. На екрані будинки зимового міста.	немає
46:24 – 48:19	Тема у синтезатора	Уривчаста, складається з окремих фраз, одноманітна, статична.	Баран знаходиться на мості та «розмовляє» із своєю загиблою дружиною про плани на спільне майбутнє.	«Діалог» Барана та його дружини Зосі.
49:50 – 51:36	Скрипкова народна танцювальна музика	Весела, задорна	Шварц, Шнадельський та Баран розмовляють про Вагмана та дізнаються про лист і відбирають його у Барана.	Діалог Шварца, Шнадельського, Барана
51:47 – 52:24	Тема у синтезатора	Уривчаста, одноманітна, тривожна	Шнадельський, обманувши Барана, читає лист.	
55:54 – 56:24	Тема у синтезатора (лейтмотив 2)	«розмита», уривчаста	Шварц та Шнадельський втілюють свій підступний план заволодіння грошима Вагмана.	Слова Шварца та Шнадельського

56:34 – 57:14	Тема у синтезатора	Статична, уривчаста	Шварц та Шнадельський у будинку Вагмана	
57:15 – 54:39	Тема у синтезатора + тремоло струнних + елементи лейтмотиву 1	Напружена, тривожна	Шварц та Шнадельський здійснюють вбивство Вагмана.	
57:40 – 1:02:56	титри		Вбивство Вагмана, титри	немає

Таблиця 7: Музичні епізоди у фільмі «ПАСТКА». 5 серія (1 год. 03 хв. 18 сек.)

часові дані	музичний пласт		інші пласти фільму	
	назва музичного епізоду	опис музичного епізоду	образ	мова
Титри				
00:00– 00:14		Симфонічна музика, тональність...	Опис картини. Зв'язок музики і зображення	Зв'язок музики і мовлення
00:15 – 01:25	Тема у синтезатора	Одноманітна, уривчаста, тривожна	Шварц та Шнадельський після скоєння злочину – вбивства Вагмана. Шварц інсценує самогубство Вагмана.	Шварц наказує Шнадельському забирати гроші та швидше йти з місця злочину.
01:26 – 02:13	Тема з прологу	У партії фортепіано, лірична, сумна	Титри 5 серії	немає
02:57 – 03:50	Тема у синтезатора	Уривчаста, одноманітна	Шварц та Шнадельський ховають вкрадені у Вагмана гроші	Діалог між Шварцом та Шнадельським. Впевнений Шварц наказує що робити занепокоєному

				Шнадельському.
04:59 – 06:25	Тема у синтезатора	Тривожна, уривчаста, згодом на неї накладається ритмічна фігура з фанфарами мідних інструментів. Завершується сцена тремоло струнних.	Баран згадує про лист, який йому доручив Вагман, та виявляє, що його немає. Він біжить до будинку Вагмана (05:31) – у цей момент звучить ритмічна фігура у супроводі. Коли ж Баран бачить мертвого Вагмана – звучить тремоло струнних.	Баран згадує про обіцянку – віднести лист на пошту.
09:04 – 09:12	Тема у скрипки	Наспівна, сумна	На екрані показана скрипка з будинку Вагмана – як згадка про його сина та про нього самого.	Розмова між Рафаловичем та слідчим у будинку Вагмана про справу вбивства.
09:46 – 11:06	Тема у синтезатора + ритмічна фігурація у супроводі, основна тема	Тривожна	Рафалович займається справою Вагмана, за що на нього вчиняють наїзд на вулиці, як попередження. Опісля на екрані показана Регіна, яка занепокоєна та стривожена (з її появою звучить основна тема).	Голос «за кадром» розповідає про плани Рафаловича – подання до Львова та прохання створення комісії по справі вбивства Вагмана. Слова Регіни про власне божевілля.
11:19 – 12:26	Колядка «Ой ти зірко ясна»	наспівна	Вечір перед Різдвом – діти колядують у будинку Регіни. Вона розчулена та просить їх побути довше. Пригощає дітей.	Регіна радіє приходу дітей.
12:55 – 13:12	Лейтмотив 2	тривожний	Регіна у стані сум'яття та відчаю.	Слова Регіни: «Я божеволію» (декілька раз)

13:13 – 14:18	Церковний дзвін + тема у синтезатора	На тлі церковних дзвонів звучить уривчасто, фрагментарно тема у синтезатора – напружена, тривожна.	Баран, почувши дзвін, виходить на вулицю і, барабанячи, скликає людей.	Баран вирішує скликати людей
14:19 – 15:29	Церковні дзвони		Шнадельський у марені: «Дзвони скликають на Всеношну». Йому ввижається вбитий Вагман.	Діалог Шнадельського та Шварца
15:30 – 16:16	Тема у синтезатора	Тривожна, напружена	Шварц вбиває Шнадельського	
19:21 – 20: 27	Тема у синтезатора	Тривожна, напружена	Рафалович та Регіна. Адвокат стриманий у словах, дещо байдужий. Просить Регіну вийти з його будинку через темний хід, щоб не компроментувати його.	Діалог Рафаловича та Регіни
20:28 – 21: 14	Основна тема, музика з табакерки	Основна тема звучить у синтезатора схвильовано, дещо жалібно, безнадійно.	Регіна вітає Рафаловича із Різдвом та дарує йому на згадку талісман – батькову табакерку. Рафалович відкриває її, звучить музика з табакерки.	Дарунок і прощання з Рафаловичем
21:15 – 21:48	Основна тема	Виконує синтезатор – дещо «розмита», сумна, безнадійна		
21:49 – 21:52	Музика з табакерки	лірична	Після відходу Регіни – Рафалович розглядає її подарунок	немає

22:26 – 23:50	Різдвяні колядки, колядка «Тут ангели чудяться»	Різдвяні колядки, що виконують у Різдвяний вечір. Колядка «Тут ангели чудяться».	Стальський наспівує два рядки колядки «Тут ангели чудяться». Регіна у розпачі та відчаї після розмови із Рафаловичем.	
28:16 – 28:47	Лейтмотив 2	«розмитий», напружений	Регіна у роздумах	немає
28:48 – 28:57, 29:06 – 29:13	Основна тема	Скорботна, сумна. Звучить фразами, фрагментарно, розірвано	Регіна у роздумах	немає
29:17 – 29:27	Лейтмотив 2	напружений	Регіна у роздумах, у руках майбутнє знаряддя вбивства.	немає
30:42 – 31:15	Лейттема 2	«розмитий», напружений	Стальський повертається додому і просить пробачення у Регіни.	Слова Стальського
31:16 – 31:24, 31:33 – 31:40	Основна тема	скорботна	Стальський турбується про Регіну	
31:44 – 31:54, 31:59 – 32:08, 32:12 – 32:22, 32:29 – 32:39, 32:41 – 32:52, 33:54 – 33:03	Лейтмотив 2	У синтезатора, напружений	Сповідь Стальського	
33:04 – 33:14, 33:21 – 33:28	Основна тема	Наспівна, сумна	Сповідь Стальського – про Рафаловича, про свою ненависть до нього, як до суперника.	

33:33 – 33:42, 33:47 – 33:57, 34:01 – 34:10, 34:14 – 34:21	Лейтмотив 2	напружений	Сповідь Стальського – про свою ненависть до таких, як Рафалович, про власні страждання та про те, що він слідкував за Регіною та Рафаловичем і хотів навіть вбити свого суперника.	
34:22 – 34:59	Основна тема	Скорботна – у синтезатора	Сповідь Стальського – він намагається признатися Регіні.	
35:00 – 35:07	Лейтмотив 2		Сповідь Стальського	
35:08 – 38:10	Основна тема	Скорботна, дещо «віддалена та просвітлена»	Стальський признається Регіні, що це він колись розлучив її з Рафаловичем, написавши на нього донос. Стальський признається у палкому коханні до Регіни та згадує як вона колись погодилася стати його дружиною, а також признається у своєму підступному плані.	
38:11 – 38:23	Лейтмотив 2	тривожний	Стальський «звільнився» від тягаря, признавшись Регіні.	
39:29 – 45:17	«Регіна перед вбивством Стальського – спогади юності»	Кульмінаційна сцена всього фільму. Наспівна, з відтінком скорботи та жалю.	Вечір перед Різдвом. На початку сцени, на тлі музики Стальський співає початок колядки: «Бог предвічний	

			народився, прийшов десь із небес щоб спастися». Наприкінці сцени героїня фільму «співставляється» із Леонорою з опери (43:33 – 43:41) – такий ефект отримуємо завдяки візуальному співставленню, накладанню образів один на одного.	
45:19 – 46:25	Тема у синтезатора	Напружена, фрагментарна	Баран «закликає» людей і слідом за ним, як у марені, йде Регіна. Шварц забирає украдені у Вагмана гроші.	Репліки Барана, Регіни
46:26 – 47:10	Тема у синтезатора + ритмічна тема	Напружена, схвильована, тривожна	Баран та Регіна на мості. Баран скидає Регіну у річку.	Божевільні репліки Барана
49:04 – 49:52	Лейтмотив 1	Схвильований, напружений	Арешт Рафаловича та звинувачення його у вбивстві Стальського.	
54:14 – 55:32	Тема прологу	оповідна	Вечір – від'їзд Рафаловича.	Голос «за кадром» про подію: арешт Шварца та від'їзд Рафаловича на роботу у Відень.
56:41 – 57:01	Тема у синтезатора	напружена	Рафалович у купе поїзда	немає
57:02 – 57:30	Основна тема	Наспівна, дещо віддалена, «розмита» – у синтезатора.	Згадка про Регіну	немає
57:31 – 1:03:18	титри			

Таблиця 8: Музичні епізоди у фільмі «ЗЛОЧИН З БАГАТЬМА НЕВІДОМИМИ». 1 серія (1 год. 00 хв. 34 сек.)

часові дані	музичний пласт		інші пласти фільму	
	назва музичного епізоду	опис музичного епізоду	образ	мова
00:09 – 02:10	Пролог. Титри	Характер веселий, танцювальний на початку, далі – дещо тривожний, але потім знову повертається танцювальний ритм.	Головна героїня Олімпія Торська у юності танцює із кавалером.	немає
04:17 – 04:46	Пісня «Ave Maria»	Наспівна, мелодійна. Має побутове значення у фільмі.	Служниця Ганзя наспівує пісню.	Слова пісні
14:59 – 16:08	<i>Лейтмотив 1</i>	Нестійкий, напружений, тривожний, уривчастий, одноголосий. Будується на елементах головної теми (інтонації ліричного та драматичного образів, зокрема характерний рух звукам нонакордів).	Олімпія після розмови із служницею про отця Нестора – роздуми Олімпії. Далі – діалог із прислугою, що працює на дворі	У кінці – розмова із прислугою
16:42 – 17:45	Головна тема – ліричний образ	Сумна, елегійна, повільна	Олімпія на розвалинах свого колишнього будинку	На початку – діалог із прислугою про побутові справи.
18:49 – 20:39	<i>Драматичний образ головної теми</i>	На початку та у кінці звучать нестійкі напружені	Олімпія дізнається від слуг про те, що на отця Нестора був	Діалоги слуг та Олімпії.

		співзвуччя у синтезатора з ритмічною основою драматичного образу. Звучать активно та напружено.	скоєний напад.	
30:36 – 32:05	<i>Драматичний образ головної теми (варіант)</i>	Звучить стримано, не швидко, інтонації теми звучать почергово у різних інструментів.	Адась отримує лист від матері з повідомленням про замах на отця Нестора та вирушає до неї.	Діалог Адася та слуги, який допомагає йому зібратися у дорогу.
34:42 – 35:18	Ліричний образ головної теми	Повільна, тривожна, постійно переривається тривожними інтонаціями (трель)	Спогад Адася про минулі зустрічі його матері та отця Нестора	немає
44:32 – 45:31	<i>Лейтмотив 1</i>	Тривожний, нестійкий, напружений	Адась та Олімпія – розмова про косіння трави біля будинку, де був скоєний злочин.	Діалог Адася та Олімпії, далі – Адася та прислуги.
52:14 – 53:10	Шопен	Танцювальна, легка мелодія	Адась біля будинку товариша, з вікон лунає фортепіанна музика.	Діалог Адася та слуги товариша.
56:20 – 57:08	Ліричний образ головної теми	Наспівна, сумна, елегантна, повільна	Знайомство Адася та Лілі.	Привітання Адася та Лілі
57:09 – 1:00:34	Титри	На початку звучить лейтмотив 2 (варіант), далі головна тема – драматичний та ліричний образи.		

Таблиця 9: Музичні епізоди у фільмі «ЗЛОЧИН З БАГАТЬМА НЕВІДОМИМ». 2 серія (00:57:56)

часові дані	музичний пласт		інші пласти фільму	
	назва музичного епізоду	опис музичного епізоду	образ	мова
03:23 – 04:50	<i>Драматичний образ головної теми (варіант). Титри</i>	Звучить легко, з яскраво вираженою вальсовою основою, дещо напружений.	Адась та Лілі (продовження сцени знайомства; арка із першої серії).	Діалог Адася та Лілі французькою мовою
08:26 – 09:38	Тема тривоги	Нестійкі, акордові співзвуччя у синтезатора, що постійно обриваються паузами та ритмічними елементами драматичного образу головної теми фільму.	Лікар зі Львова оглядає хворого отця Нестора. Усі напружено чекають вердикту лікаря.	немає
12:45 – 13:53	<i>Лейтмотив 1</i>		Діалог Адася та батька Маланки про його дочку. Далі – приїзд Ковнацького та двох судових лікарів до графині Торської для з'ясування обставин злочину.	Діалог Адася та батька дівчини. Далі – Олімпії, Ковнацького, лікарів.
22:53 – 25:28	Ліричний образ головної теми	На початку та наприкінці звучать акордові співзвуччя синтезатора, що вносять напругу, нестійкість та тривогу. Сама тема лірична, наспівна, сумна.	Олімпія відвідує хворого отця Нестора. Далі – спогади минулого – знайомство Нестора та Олімпії.	Діалог Нестора та Олімпії
46:05 –	Драматичний образ головної	Напружений, тривожний, не	Слуга сповіщає про знайдені у струмку	Розмова Олімпії,

47:29; 47:30 – 47:58; 47:59 – 48:57	теми (варіант), <i>лейтмотив 2</i>	швидкий. У середині звучить лейтмотив 2, який виконують струнні інструменти в унісон. Він має нестійкий, дещо статичний характер.	речі отця Нестора. Ковнацький, Олімпія та слуга йдуть до знахідки.	Ковнацького, слуги
50:44	Титри			

Таблиця 10: Музичні епізоди у фільмі «ЗЛОЧИН З БАГАТЬМА НЕВІДОМИМ». 3 серія (00 год. 59 хв. 02 сек.)

часо ві дані	музичний пласт		інші пласти фільму	
	назва музичного епізоду	опис музичного епізоду	образ	мова
01:04 – 01:47	Драматичний образ головної теми (варіант)	Схвильова- ний, напружений, не швидкий	Адась та Ковнацький їдуть до Львова	Діалог Адася та Ковнацького, який «збирає» інформацію про скоєний злочин.
07:19 – 07:48	<i>Лейтмотив 2</i>	Напружений, нестійкий, з паузами. Виконують струнні інструменти в унісон.	Ковнацький з балкону спостерегає за Адасем.	Думки Ковнацького: «Ну що, твій час настає, пане Ковнацький».
07:49 – 09:38	Драматичний образ головної теми (варіант), <i>лейтмотив 2</i>	Нешвидкий, напружений. Наприкінці звучить лейтмотив 2 – тривожно, схвильовано.	Арешт слуг Олімпії, яких звинувачують у злочині. Служниця Євка сповіщає Олімпію про бажання Нестора знаходитися поряд із графінею. Ковнацький «роздумує» над злочинном.	Діалог Олімпії та Євки. Роздуми Ковнацького
10:20 –	Романс С. Монюшко «Золота	Наспівний, ліричний, в основі – танцювальний	Спогад – юна Олімпія співає романс польською мовою та акомпонує собі на роялі.	Слова романсу

10:52	рибка»	ритм.		
10:58 – 12:55	Ліричний образ головної теми	Наспівна, елегійна, нешвидка, лірична	Спогад – Олімпія та Нестор, який проводить заняття для дітей та зачитує ліричний сонет Луїзи Лабе (поетеса доби Ренесансу, 1525–1566).	Діалог Олімпії та Нестора
17:06 – 17:45	<i>Лейтмотив 2</i>	Напружений, тривожний, з паузами (струнна група). Наприкінці – тривожні співзвуччя у синтезатора	Прокурор та суддя Ковнацький, який звинувачує у злочині графиню Торську та її сина Адася.	Діалог прокурора та судді
17:48 – 18:16	шарманка	Наспівна мелодія шарманки; вулична музика	Адась та Шпанк – перша зустріч	Діалог Адася та Шпанка
18:17 – 19:27	Драматичний образ головної теми, <i>лейтмотив 2</i>	Напружений, тривожний, нешвидкий, переривається паузами, далі – тривожний лейтмотив 2, а наприкінці – «розмиті» напружені, статичні співзвуччя у синтезатора.	«Переслідування» Адася Шпанком	Діалог Адася та Шпанка
19:58 – 22:25	Ліричний образ головної теми (варіант)	Наспівна, елегійна, ніжна, повільна. Звучить у фортепіано та синтезатора.	Зустріч Адася та Лілі	Діалог Адася та Лілі
29:42 – 29:54	Пісня	Наспівна, весела	Адась та його товариші польською мовою співають пісню.	Слова пісні

40:56 – 42:02	Лейтмотив 2, драматичний образ головної теми	Тривожний, напружений. На початку на наприкінці звучить лейтмотив 2.	Адась та суддя Ковнацький, який «допитує» його про злочин. Далі – приїзд до Олімпії Шпанка.	Діалог Ковнацького та Адася
42:16 – 42:46	<i>Лейтмотив 2</i>	Напружений, тривожний, уривчастий	Шпанк «обслідує» масток графині Торської.	немає
44:37 – 45:41	<i>Лейтмотив 2</i> (варіант)	Тривожний, стриманий, статичний, уривчастий. Переривається тривожним звучанням синтезатора.	Шпанк шукає у маєтку графиню, яка сидить на руїнах колишнього будинку. Знайомство Шпанка та Олімпії.	Шпанк представля- ється Олімпії
48:13 – 48:28	Напружена тема	На елементах <i>лейтмотиву</i> 2, який переривається звучанням синтезатора.	Олімпія та Шпанк, який сповіщає графиню про свої плани.	Діалог графині та Шпанка
49:40 – 51:00	Напружена тема	Нестійка, статична тема, яка будується на елементах драматичного образу головної теми, яка постійно «обривається» напруженим звучанням синтезатора.	Шпанк пробирається у будинок отця Нестора.	немає
51:01 – 51:39	Драматичний образ головної теми	Тривожна, напружена, схвильована	Шпанк переслідує втікача, який спостерігав за ним біля будинку отця Нестора.	немає
55:32 – 59:02	Титри			

Таблиця 11: Музичні епізоди фільмі «ЗЛОЧИН З БАГАТЬМА НЕВІДОМИМ». 4 серія (1 год. 03 хв. 02 сек.)

часові дані	музичний пласт		інші пласти фільму	
	назва музичного епізоду	опис музичного епізоду	образ	мова
00:01 – 00:11	<i>Лейтмотив 2</i>	Стриманий, статичний	Шпанк та слуга Адама Торського	Діалог Шпанка та слуги
01:51 – 02:10	Українська пісня (фрагмент)	Наспівна, лірична	Служниця Адася Марта, працюючи, наспівує українську пісню.	Слова пісні
04:04 – 04:40	Драматичний образ теми (варіант)	Напружена, статична, уривчаста, тривожна. Велика роль синтезатора.	Слуга Адася робить спробу «відлякування» слідчого за допомогою вистрілу з рушниці з будинку. Шпанк довідується від Марти обставини в час скоєння злочину.	Діалог Шпанка та Марти
04:39 – 05:23	Драматичний образ теми (варіант 2)	Має саркастичний характер – зберігається танцювальна ритмічна основа, у мелодії характерне повторення однієї ноти. Велика роль належить спінету та синтезатору.	Після пострілу Шпанк кинувся у будинок, звідки він пролунав, для вияснення обставин.	Діалог Шпанка та слуги
05:24 – 07:07	Романс С. Монюшко «Золота рибка»	Наспівний, ліричний	Спогод отця Нестора – Олімпія, у день скоєння злочину перед гостями свого сина	Слова романсу, наприкінці романсу – діалог із

			виконує «свій» романс «Золота рибка» (польською мовою). Її син – Адаць – акомпонує на роялі. Романс звучить повністю як завершений номер [даний принцип характерний для тандему Бійма-Гронський. Подібні завершені номери також є у фільмі «Гріх»].	гостями.
07:15 – 07:38; 07:39 – 09:00; 09:01 – 09:10	Мелодія романсу С. Монюшко «Золота рибка». Середина – тема Прологу	Лірична, наспівна. У середині сцени звучить яскрава, танцювальна тема Прологу, що постійно «обривається» дисонуючими, напруженими «ударами» синтезатора. Далі повертається тема романсу.	Під супровід романсу Олімпія Торська танцює із другом свого сина. Споглядаючи танцювальну пару, отець Нестор пригадує, як він колись так само танцював із Олімпією (середина номеру). Після спогаду відбувається повернення у реальність.	На початку - діалог танцюючих.
09:52 – 10:46	Ліричний образ головної теми	Ніжна, лірична, повільна. Наприкінці – тривожні звуки синтезатора.	Спогад – Олімпія, Нестор та їхній син Адаць, який не визнає батька.	Діалог Олімпії та Нестора про їхнього сина.
11:19 – 12:10	Шопен полонез	Швидкий, віртуозний	Адаць біля будинку Лілі, із вікна якого лунає полонез. Від хлопчика Адаць дізнається, що Лілі не прийде на зустріч.	Діалог Адася на юнака
15:00 – 15:33	Тривожна тема	Напружена, тривожна, уривчаста,	Ковнацький та Олімпія Торська, яка вирішує зробити	Діалог Ковнацького

		нестійка (в основі драматичний образ головної теми). Основна роль у створенні драматичного колориту належить синтезатору.	зізнання.	та Олімпії.
16:05 – 16:20	Тривожна тема	Нестійка, декламаційна, уривчаста	У цій сцені музика ніби «говорить» за героїню – коли відбувається зізнання на екрані видно міміку героїні, але розповідь «веде» музика.	немає
18:25 – 18:29; 18:34 – 20:10	Драматичний образ головної теми (варіант 2), <i>лейтмотив 2</i>	На початку звучать напружені співзвуччя у синтезатора, які уводять у розповідь. Далі звучить тема – саркастична, активна, стриманна. У кінці – напружений, декламаційний <i>лейтмотив 2</i>	Спогад-розповідь Олімпії про події вранці у день, коли був скоєний злочин.	Розповідь Олімпії, яка підслухала діалог двох своїх слуг про статки отця Нестора.
20:17 – 20:21	Пісня (фрагмент)	Лірична, польською мовою. Має побутове значення.	Служниця Ганзя співає польську пісню.	Слова пісні
22:43 – 24:02	Церковні дзвони		Олімпія попереджає отця Нестора про те, щоб він був обережний та перевіряв замки на дверях.	Діалог Олімпії та Нестора
24:32 –	Перехідне	Протяжне	Перехід у спогад	немає

24:38	співзвуччя	співзвуччя у синтезатора.	отця Нестора.	
26:40 – 27:14	Служба у церкві		Отець Нестор проводить церковну службу.	
27:15 – 29:34	Тема синтезатора, елементи теми Прологу, елементи драматичного образу головної теми та ліричної теми.	Калейдоскоп різних тем, які звучать фрагментарно, дещо однозначно та статично. У кінці тема синтезатора – напружена, тривожна.	Марення отця Нестора під час проповіді у церкві	Різні вигуки – Олімпії, Нестора, у кінці – слова співчуття прихожан церкви.
47:53 – 49:11	Елементи ліричного образу головної теми, тема синтезатора	Напружена, схвильована, дещо «розмита» завдяки звучанню синтезатора. У кінці – напружені, тривожні співзвуччя синтезатора.	Спогад – Олімпія та Нестор, який палко закоханий у графиню. Олімпія підсміюється з почуттів прихильника.	Діалог Олімпії та Нестора
50:43 – 51:42	Елементи ліричного образу головної теми, та фрагмент романсу С. Монюшко «Золота рибка»	На тлі «розмитих» співзвуч синтезатора звучать елементи ліричного образу головної теми та романсу.	Спогад Нестора – після непорозуміння з Олімпією, яка сміялася над почуттями вчителя.	Слова Олімпії та її гостей
52:05 – 53:19	Ліричний образ головної теми	Елегійна, спокійна, стриманна	Спогад – від'їзд Нестора з будинку Олімпії.	Вигуки Олімпії
53:20 – 53:38	Драматичний образ головної теми	Напружена, тривожна	Спогад – марення Олімпії після від'їзду Нестора.	Вигуки Олімпії
58:42 – 59:30	<i>Лейтмотив 2</i> , драматичний образ головної теми	Напружений, тривожний, схвильований, динамічний	Звинувачення судді Ковнацького в адресу Адама Торського	Діалог Ковнацького, Адася. Вигуки Олімпії.

59:32 – 01:03:02	Титри			
---------------------	-------	--	--	--

Таблиця 12: Музичні епізоди у фільмі «ЗЛОЧИН З БАГАТЬМА НЕВІДОМИМ». 5 серія (1 год. 01 хв. 45 сек.)

часові дані	музичний пласт		інші пласти фільму	
	назва музичного епізоду	опис музичного епізоду	образ	мова
02:30 – 03:24	Титри. Драматичний образ головної теми, <i>лейтмотив 2</i>	Активний, напружений, схвильований	Титри до 5 серії. Далі - розповідь Ганзі, служниці Олімпії, про події у день скоєння злочину (звучить <i>лейтмотив 2</i>).	Діалог Ганзі та Адама Торського
06:18 – 08:09	Драматичний образ головної теми, тема у синтезатора	Схвильований, напружений, тривожний. У кінці – похмурі тривожні звучання синтезатора.	Олімпія та Адам тікають із свого маєтку. Смерть отця Нестора.	Ковнацький та Шпанк намагаються довідатися у отця Нестора деталі злочину, але їм це не вдається.
08:35 – 11:12	орган	На початку тривожні звучання синтезатора «переходять» у звучання органу.	Олімпія на кладовищі біля могили свого чоловіка. Далі – спогад Олімпії: її вінчання з графом Казамиром Торським.	Вінчання, обітниця Олімпії та Казимира. Голос «за кадром» сповіщає, що невдовзі Олімпія стане молодою заможною вдовою.
11:13 – 12:44	Мотиви у синтезатора + звучання органу, драматичний	Напружена, дещо статична, розмита,	Після вінчання Олімпії та Казимира. Вечір	Діалог Олімпії та Казимира

	образ теми (варіант)	тривожна		
18:42 – 19:03	<i>Лейтмотив 2</i>	Схвильований, тривожний, з паузами, статичний	Вечір. Олімпія одна у роздумах.	немає
19:13 – 21:10	Ліричний образ головної теми	Ніжна, чуттєва, наспівна. Тема звучить у фортепіано та арфи.	Зустріч Олімпії та отця Нестора після тривалої розлуки.	Діалог Олімпії та Нестора про почуття
21:36 – 23:02	Головна тема (варіант): елементи драматичного та ліричного образів	Напружена, тривожна, розмита. Завдяки звучанню синтезатора сприймається як віддалена, тема ліричного образу проводиться фрагментарно, тривожно (дещо спотворено).	Сон Олімпії: граф Казимир Торський та немолода Олімпія	немає
24:38 – 25:29	Лірична тема	Наспівна, елегійна. У партії фортепіано	Адам Торський освідчується у коханні Лілі. Далі – образ Олімпії.	Діалог Адама та Лілі
26:31 – 27:37	Драматичний образ головної теми (варіант 2)	На початку схвильований, тривожний, далі – дещо саркастичний.	Арешт Олімпії Торської. Адам, спостерігаючи за цим, втікає.	немає
30:59 – 33:10	Головна тема: драматичний та ліричний образи	Драматична, схвильована	Спогад Олімпії про загибель її чоловіка Казимира Торського	Діалог Олімпії та Казимира
56:24 – 57:34	Драматичний образ головної теми	Тривожний, напружений, схвильований	Наруга гостей Адама над Маланкою	Репліки Адама та його гостей
58:13 – 01:01:45	Титри			

Таблиця 13: Музичні епізоди у фільмі «ЗЛОЧИН З БАГАТЬМА НЕВІДОМИМ». 6 серія (1 год. 04 хв. 06 сек.)

часові дані	музичний пласт		інші пласти фільму	
	назва музичного епізоду	опис музичного епізоду	образ	мова
01:35 – 02:37	Титри. <i>Лейтмотив 1, лейтмотив 2</i>	Напружений, схвильований	Олімпія у в'язниці	немає
02:38 – 03:22	Драматичний образ головної теми (варіант 2)	Має саркастичний, напружений характер.	Олімпія їде на судове засідання	Репліки преси біля будинку суду
09:38 – 10:10	Орган	Церковна музика	Євка молиться у церкві	Молитва Євки
30:30 – 31:00	мотив у синтезатора	Статичний, схвильований, декламаційний, напружений	Євка тікає з будинку Олімпії Торської.	Немає
38:07 – 39:37	Драматичний образ головної теми (варіант 2)	Схвильований, дещо саркастичний	Обговорення справи по звинуваченню Олімпії та Адама Торських.	Діалог між суддею та князем про справу Торських.
01:00:34 – 01:04:06	Титри			

Таблиця 14: Музичні епізоди у фільмі «ЗЛОЧИН З БАГАТЬМА НЕВІДОМИМ». 7 серія (1 год. 12 хв. 06 сек.)

часові дані	музичний пласт		інші пласти фільму	
	назва музичного епізоду	опис музичного епізоду	образ	мова
03:12 – 04:04	Мотив у синтезатора (на елементах драматичного	Нестійкий, напружений, декламаційний, дещо статичний.	Олімпія у залі суду після повідомлення про заручини її	Виступ Деменюка, батька Маланки. Репліки

	образу). Титри	Відокремлено звучать елементи драматичного образу.	сина та Маланки.	присутніх у суді.
04:41 – 05:53	Драматичний образ головної теми (варіант 2)	Дещо саркастичний, танцювальний	Адам Торський після судового засідання. Спогад Адама – зустріч із Маланкою.	Діалог Адама та Маланки
20:55 – 21:26	Мотиви у синтезатора	Напружені, статичні, схвильовані	Деменюк на допиті у залі суду	Допит Деменюка
21:45 – 22:54	Драматичний образ головної теми	Схвильована, напружена. Велика роль синтезованих співзвуч.	Спогад – Олімпія та Деменюк напередодні злочину розмовляють про отця Нестора.	Діалог Олімпії та Деменюка
27:25 – 28:34	Драматичний образ головної теми	Драматичний образ головної теми	Спогад – злива, вечір після наруги над Маланкою. Адам рятує Маланку.	Репліки Адама, Маланки, Деменюка
30:18 – 31:07	Драматичний образ теми (елементи)	Драматичний, напружений	Вбивство Євки	Репліки брата Євки
33:31 – 35:40	Драматичний образ теми, мотиви у синтезатора	Напружений, тривожний	Розповідь у залі суду священника, який довідався, що у ніч перед злочинном отець Нестор був пограбований слугами Олімпії – Євкою та Юзьком.	Репліки слуг Олімпії, священника
37:00 – 37:21	Мотиви у синтезатора	Напружені, статичні, похмурі	Смерть Юзьки Гадини	немає
38:09 – 38:57	Драматичний образ теми (елементи)	напружений, тривожний, дещо стриманий	Олімпія та Адам після суду	На початку – репліки кореспондентів біля зали суду
40:55 –	Драматичний	напружений,	Спогад – про борг	Розмова про борг

41:20	образ теми (елементи)	тривожний	Адама Торського	
47:54 – 49:29	Драматичний образ теми (варіант 2), лейтмотив 2	Дещо скерцозний, оповідний. У кінці звучить лейтмотив 2 – напружено, тривожно.	Адам Торський на волі. Зустріч Адама та Лілі та домовленість про побачення.	Діалог (французькою мовою) Адама та Лілі.
55:22 – 56:18	Драматичний образ теми (варіант 2), лейтмотив 2	Дещо скерцозний, оповідний. У кінці звучить лейтмотив 2 – напружено, тривожно.	Адам Торський на кладовищі – забирає гроші, заховані на могилі Казимира Торського. За ним спостерігає Шпанк.	немає
59:03 – 01:00:27	Драматичний образ теми (варіант)	Не швидка, напружена, драматична	Вечір. Продовження подій після наруги над Маланкою та її порятунком Адамом.	Репліки Адама
01:00:48 – 01:02:41	Драматичний образ теми (варіант). Мотиви у синтезатора	Драматичний, схвильований, напружений. У кінці – похмуре, тривожне, статичне звучання синтезатора.	Розкриття справжніх злочинців – події у ніч напередодні злочину. Справжні винуватці – Олімпія та Адам.	Реплаки Олімпії та Адама
01:08:35 – 01:10:22	Лірична тема	Ніжна, спокійна, просвітлена, не швидка	Олімпія чекає сина – спогади про дитинство Адама.	Репліки Олімпії
01:10:23 – 01:12:06	Титри. Лірична тема			

Złota rybka

Dołem sinej wody

złota rybka mknie,

z brzegu chłopiec młody

polne kwiaty rwie.
 „Wypłyn, rybko złota,
 wypłyn z zimnych fal,
 w sercu mym tęsknota,
 nadzieja i żal.”

Ach, tam wieczna zima,
 smętne życie tam,
 wiosny nigdy nie ma,
 ja tu kwiaty mam!”
 „Nęcisz mnie daremnie,
 niczym kwiatek twój,
 zimna dusza we mnie,
 zimna krew jak zdroj.

Próżna twa tęsknota!
 Przestań o mnie śnić,
 bom ja rybka złota,
 w zimnie muszę żyć!”
 Westchnął chłopiec młody,
 lecz nie płakał, nie,
 dołem sinej wody
 złota rybka mknie.

Таблиця 15: Музичні епізоди у фільмі «ТойХтоПройшовКрізьВогонь»

(1 год. 44 хв. 46 сек.)

часові дані	музичний пласт		інші пласти фільму	
	назва музичного епізоду	опис музичного епізоду	образ	мова
Титри				
00:20– 00:25	Вступ	Симфонічна музика,	Опис картини Зв'язок музики і	Зв'язок музики і мовлення

		тональність...	зображення	
00:24 – 00:59	Містична тема		Головний герой потрапляє на Аляску	немає
01:00 – 01:40	Українська народна пісня «Тарілка»	Активна, динамічна, танцювальна	Головний герой фільму – Іван Додока на літаку обстрілює противника.	немає
02:03 – 02:17	Тема сопілки	Наспівна, мелодійна, з українським народним колоритом	Іван Додока «за крок до загибелі» у збитому літаку. «Переключення» у дитинство.	Головний герой кричить своє ім'я
02:20 – 04:39	Титри (осн.)	Великий симфонічний оркестр виконує основну головну тему фільму – ліричну, наспівну.	На екрані юний Іван Додока та його батько, який молить Бога про допомогу для людей у скрутний час. Малий Іван знаходить схованку, де знаходиться ікона Божой Матері.	Молитва батька
07:22 – 08:07	Тема Люби	Наспівна, ніжна, світла.	Образ Люби	немає
08:11 – 08:33	Містична тема		Люба «просить» вовчицю не нападати на Івана.	Слова Люби
08:39 – 09:04	«Авіамарш» Юлій Хейт	Активний, вольовий	У кінотеатрі – на екрані чорно-білий фільм про авіацію	немає
09:06 – 10:20	Фонова музика	Ритм танго – лунає з програвача.	Іван та Люба після перегляду фільму повертаються додому. Зустріч із бандитами та оборона Люби.	Бандити вимагають гроші, діалог Івана та Люби.
13:03 – 13:29	Лейттема 1	Тема дуже ніжна, елегійна, наспівна.	Степан сповіщає Івана про арешт його батька.	Діалог Степана та Івана

		Виконують дзвіночки, маримба, арфа та скрипки.	Спогад про батька.	
13:39 – 14:41	Фокстрот	Веселий, активний, бадьорий	Комічна сцена Степана та Люби: невдалі залицяння Степана та проїзд на велосипеді.	Діалог Степана та Люби
15:26 – 16:15	Лейттема 2	Тривожна, дисонуюча, напружена	Степан читає лист Люби до Івана	Текст листа
17:47 – 18:15	Містична тема		Іван Додока вчить солдата «замовляння» щоб той навчився літати.	Слова «замовляння»
18:34 – 19:23	Лейттема 2	Тривожна, дисонуюча, напружена	Степан читає лист від Люби, де вона просить його про допомогу у пошуках Івана. Далі – лист Люби до Івана, який Степан таємно читає.	Слова листів
19:24 – 20:22	Головна тема	Ніжна, наспівна	Листи Люби до Івана та Івана до Люби. Степан кидає переписку у вогонь.	Прочитання листів – слова любові та вірності.
20:43 – 21:01	Лейттема 2	Тривожна, дисонуюча, напружена	Степан пише лист Любі, у якому прагне розлучити її із Іваном.	Слова листа
21:57 – 22:27	Тема у препарованого фортепіано та синтезатора	Суха, різна, механічна	Воєнні дії, постріли літаків. Микола ховається у церкві.	немає
22:39 – 22:55	Хоральна тема	Просвітлена	Микола у церкві, навколо все руйнується, він чудом залишається живим та бачить	немає

			ікону Божої Матері, яка вціліла на стіні.	
25:49 – 27:50	Одруження (медсанбат)	Звучить головна тема фільму – ніжна, наспівна.	Зустріч після тривалої розлуки Івана та Люби, «офіційне» одруження закоханих.	Розмова Івана та Люби, а також полковника, який підписав шлюбну заяву.
28:13 – 28:56	Тема у синтезатора	«віддалена, розмита», містична, уривчаста	Ворожка у будинку Івана та Люби ворожить для молодят.	Діалог Івана та ворожки
29:23 – 33:37	Іван і Люба	Звучить головна тема фільму – наспівна, ніжна	Ворожіння молодят про майбутню долю. Іван вчить привітання та освідчення в коханні татарською, а Люба – українською.	Ворожка, Іван та Люба
36:09 – 36:54	Лейттема 2	Тривожна, дисонуюча, напружена	Іван на допиті у Степана. Сутичка між колишніми товаришами.	Діалог Івана та Степана
38:35 – 39:46	Лейттема 2	Тривожна, дисонуюча, напружена	Люба просить Степана допомогти їй знайти Івана. Степан пропонує їй угоду – якщо народить сина, то він допоможе у пошуках.	Діалог Степана та Люби
40:11 – 40:32	Містична тема		Іван у в'язниці. Намагається навчитися «перекитутися» на вовка.	Слова охоронців в'язниці про вовків
41:48 – 42:22	Лейттема 1	Ніжна, наспівна, «прозора»	Діалог Івана та іншого ув'язненого про батька Івана. Про те, що він зник і за чутками	Діалог Івана та ув'язненого

			«перекинувся» у вовка.	
43:24 – 43:54	Містична тема		Ув'язнений прагне «перекинутися» на вовка.	немає
44:38 – 44:52	Лейттема 2	Напружена, «містична». Виконує синтезатор.	Підлеглий Степана «доносить» на Івана, що той хоче вбити його та пропонує зробити те ж.	Діалог Степана та його підлеглого
45:57 – 46:16	Містична тема		Двоє солдат за наказом планують вбити Івана, але він втікає з в'язниці, перетворившись на вовка.	Слова солдат
47:25 – 49:14	П. І. Чайковський «Адажіо» з балету «Лебедине озеро»	драматичне	Підлеглий Степана зустрічає Івана Додоку у лазні та сповіщає керівництво. Намагається затримати Івана.	Слова підлеглого
53:04 – 53:44	Ж.Массне – Л.Галле «Елегія»	Сумна, наспівна. Звучить із приймача у виконанні Ф. Шаляпіна.	Батько Люби допомагає Івану у втечі – відправляє його до свого товариша, який зможе «заховати» Івана.	Діалог батька Люби та Івана Додоки
53:58 – 54:27	Головна тема	Наспівна, ніжна	Іван розглядає малюнки сина.	немає
56:06 – 57:50	Малюнки сина	наспівна, ніжна	Люба молиться до Божої Матері за Івана. Просить допомоги та погоджується на умову Степана.	Слова молитви Люби, діалог Люби та Степана
57:56 – 58:11	Ритмічна тема	Суха, «механічна», у синтезатора	Сутічка Степана та Івана	немає

59:53 – 01:00:10	Містична тема 1	Народний інструмент	Івана перевозять у схованку – на екрані північне сяйво та мандрівники.	немає
01:01:30 – 01:01:40	Містична тема + лейттема 2	напружена	Іван втікає на літаку від охоронців.	немає
01:02:11 – 01:04:03	Казка, як врятували лелек	Розпочинається лейттемою 1. Наспівна з характерними народними поспівками у солуючих інструментів: дерев'яних духових та сопілки.	Люба розповідає сину, як його батько із товаришем Миколою під час баю «проводжали під пострілами» лелек додому.	Розповідь Люби, діалог Івана та Миколи
01:04:04 – 01:04:37	Тема у синтезатора	«Розмита», нестійка, напружена	Ворожіння для Люби	немає
01:05:48 – 01:05:57	Тема у синтезатора	Напружена, тривожна	Залицання Степана до Люби	Діалог Степана та Люби
01:05:58 – 01:06:53, 01:06:54 – 01:07:14	Містична тема, українська народна пісня «Била мене мати»		Іван на Алясці. У лісі рятує від вовка пораненого вождя племені.	немає
01:08:38 – 01:09:48	Іван на Алясці	Наспівна, ніжна	Іван та вождь англійською мовою спілкуються: згадують батька Івана, який навчив його пісні, яку бояться вовки («Била мене мати»), та розмовляють про щастя у житті.	Діалог між Іваном та вождем
01:09:49 – 01:10:33	Українська народна пісня «Била мене мати»		Іван навчає дітей племені української пісні	спів
01:12:55 – 01:13:58	Вождь розповідає легенду	Наспівна, ніжна	Дочка вождя варить для Івана	Діалог дочки вождя та Івана,

			український борщ. Її батько пропонує Івану житло.	Івана та вождя.
01:16:35 – 01:16:58	Якутія + тема синтезатора	Тривожна, нестійка	Марення Степана, якому ввижається Іван в індіанському одязі.	немає
01:18:26 – 01:19:20	Розповідь про Хейоку	Наспівна, мелодійна	Вождь проповідає Івану про Хейоку.	Діалог Івана та вождя
01:19:40 – 01:19:50	Містична тема		Зустріч Івана та Жерара	немає
01:21:52 – 01:22:13	Музика для зарядки	Ритмічна, активна. Фонова, лунає із програвача із квартири полковника.	Микола дізнається від полковника про загибель Люби.	Діалог полковника, Миколи та сина Люби
01:22:26 – 01:23:13	Головна тема	Наспівна	Полковник розповідає Миколі про загибель Люби та про всиновлення її сина.	Діалог полковника, Миколи, сина Люби
01:23:27 – 01:26:32	Іван на Алясці + тема Люби наприкінці	Ніжна, наспівна. На початку тема звучить разом із ударами бубна.	Іван збирається повернутися додому – прощається із племенем. Далі – від Жерера дізнається про загибель Люби.	Репліки індіанців, Івана
01:27:06 – 01:27:39	Ластівка викрадає літак	Тема схвильована (3 цифра номеру «Казка, як врятували лелек»).	Дочка вождя викрадає літак, на якому мав летіти Іван	немає
01:30:01 – 01:30:17	Марення Степана	Тема ритмічна, суха, механічна	Степан дізнається про Івана.	Підлеглий Степана читає телеграму про Івана.
01:30:18 – 01:30:33	Військовий марш (фонова музика)	Активний, вольовий	Степан розгублений та стривожений.	немає
01:30:34 – 01:30:48	Тема у синтезатора	Тривожна, напружена,	Степан шукає телеграму.	Слова Степана під час пошуку

		драматична		телеграми
01:30:57 – 01:30:33; 01:31:34 – 01:32:07	Фокстрот	Танцювальний, батьорий, веселий. За другим разом звучить у флейти та акордеона.	Степан приходить до Люби за «виконанням угоди».	Діалог Степана та Люби
01:32:08 – 01:32:40	Лейттема 2 + ритмічна тема	Напружена, дисонуюча, схвильована	Загибель Степана	Слова свідків загибелі Степана
01:32:33 – 01:35:10	Іван згадує Україну	Наспівна, ніжна	Лист Івана до сина	Слова листа до сина
01:35:11 – 01:38:30	«ДахаБраха» пісня «Тарілка» + містична тема	Активна, ритмічна	Індіанці будують будинок для Івана. Далі – титри	На початку слова вождя про те, що Івану пора дати індіанське ім'я.
01:38:31 – 01:44:46	Фінальні титри			

Українська народна пісня «Тарілка»

Летіла через село
Розбита тарілка *2 рази*

Нашого та й Іванка
Хорошая дівка *2 рази*

Як ме й заспіває
Як дудочку грає *2 рази*

Як ме й те засмиєца
То всем наравіца *2 рази*

(далі всі куплети повторюються)