

**Міністерство культури України**  
**Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка**

**ЯНКОВСЬКА Наталія Олександрівна**



УДК 78.06:791.43(477)(043.3)

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

Спеціальність 17.00.03 — музичне мистецтво

**АВТОРЕФЕРАТ**  
**дисертації на здобуття наукового ступеня**  
**кандидата мистецтвознавства**

**Львів — 2017**

**Дисертацією є рукопис.**

Роботу виконано на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка Міністерства культури України.

**Науковий керівник:** доктор мистецтвознавства, доцент

**Мельник Лідія Олександрівна,**  
Львівська національна музична академія  
імені М. В. Лисенка,  
професор кафедри композиції  
(м. Львів)

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор

**Драч Ірина Степанівна,**  
Харківський національний університет мистецтв  
імені І. Котляревського,  
проректор з наукової роботи  
(м. Харків)

кандидат мистецтвознавства, доцент

**Марік Валерія Борисівна,**  
Одеська національна музична академія  
імені А. В. Нежданової,  
доцент кафедри історії музики  
та музичної етнографії  
(м. Одеса)

Захист відбудеться «26» травня 2017 року о 10.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 35.869.01 із захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства у Малому залі Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка за адресою: вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, 79005.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка за адресою: вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, 79005.

Автореферат розіслано «        » квітня 2017 року.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради  
кандидат мистецтвознавства, професор

Н. І. Сиротинська

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми.** Упродовж тривалого періоду існування кінематографа музика в кіно пройшла довгий шлях від імпровізації таперів і кінозбірників епохи німого кіно до високохудожніх взірців, створених професійними музикантами і реномованими композиторами. Попри численні спроби опису й аналізу, явище кіномузики і сьогодні залишається недостатньо дослідженим, постає як широке поле для наукової діяльності кіно- і музикознавців. Тривалий час на заваді ставали певні стереотипи і штампи, передусім йшлося про те, що музика в кіно мала засадничо вжитковий характер, підпорядковувалася візуальним функціям, що робило її, на перший погляд, малозначущою. Насправді значення кіномузики та її вплив на аудиторію (інформативний, психологічний, емоційний, структуральний) важко переоцінити. Музика в кіно є одним із найважливіших інструментів, за допомогою яких режисер доносить до глядачів головну ідею фільму. Вже сама «межова» природа кінотвору як медіатексту приваблює до себе увагу сучасних дослідників, вимагаючи і знань у сфері музикознавства, й обізнаності з кіномистецтвом. Тому, передбачаючи міждисциплінарний дослідницький підхід, який відповідає викликам сучасної науки, проблема кіномузики набуває все більшої актуальності у сфері музикознавства.

У контексті теоретичних напрацювань особлива увага досі приділялася формулюванню загальних засад дієвості музики у фільмі (систематизації її функцій, окресленню технік, опису моделей впливу), тоді як тільки спорадично вивчаються традиційність музики у кінематографі, її оригінальність як виявлення індивідуальної творчої манери композитора, наративні можливості музики у фільмі, її специфіка залежно від кіножанру. Тож актуальним виглядає поглиблене вивчення творчості кінокомпозитора із застосуванням уже розроблених теоретичних положень і термінів, що дозволяє визначити засади індивідуального стилю творця музики для кіно. До того ж, ідеться про музику в українському кінематографі, 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 досі не ставав об'єктом окремого дослідження, попри те, що він є надзвичайно багатограним і переконливим свідченням індивідуального стилю кінокомпозитора як окремого естетичного феномену.

**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 № 4 від 19 січня 2014 р.).

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

Головними завданнями роботи стали:

- 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 компонування 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 нарративних 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 композитора Володимира Гронського.

**Теоретико-методологічну базу** дослідження склали музикознавчі й мистецтвознавчі теоретичні праці німецьких учених Т. В. Адорно й Г. Айслера, К. Буллер'ян, Г. де ла Мотте-Габер, Н. Ю. Шнайдера, Г. Паулі,

В. Тіля, польської дослідниці З. Лісси, російських музикознавців Т. Єгорова, Т. Шак, О. Чернишова, в яких подано визначення музики в кіно, охарактеризовано її як функціональну музику, представлено систематизацію функцій музики, моделі її взаємодії з іншими рівнями фільму, виділено типи впливу музики в кіно на глядача. Вагомим теоретичним підґрунтям слугували авторитетні довідкові видання: «Посібник музики кіно. Історія – естетика – функціональність» за редакцією Й. Клопенбурга («Das Handbuch der Filmmusik. Geschichte – Ästhetik – Funktionalität», 2012) і «Лексикон музики кіно. Особи – терміни з теорії і практики, жанри» за редакцією М. Гервінка і М. Бюкле («Lexikon der Filmmusik. Personen – Sachbegriffe zu Theorie und Praxis, Genres», 2012), які узагальнюють і систематизують теоретичні напрацювання у цій сфері. Важливу роль для окреслення традицій в музиці українського кіно відіграли історико-музикологічні праці українських дослідників: Л. Брюховецької, Л. Архівович, О. Литвинової, Г. Фількевич, які виокремлюють певні періоди в розвитку українського кіно, характерну для них музичну практику, основні імена композиторів і їхні музичні концепції. З методологічного погляду, основоположними є праці Т. Шак і К. Буллер'ян, які запропонували детально розроблений методологічний підхід аналізу, відповідний мистецькому феномену кіномузики як складової кінотвору. Важливе значення мали інтерв'ю композитора Володимира Гронського, режисерів Олега Бійми та Михайла Ілленка.

**Методологічну основу дослідження** становить комплексний підхід 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 й М. Ілленка домінує процес розкриття внутрішніх зв'язків кінотвору.

**Наукова новизна роботи** полягає в тому, що вперше:

- обґрунтовується принципова позиція, згідно якої музика кіно розглядається як важлива повноцінна складова синтетичного тексту фільму, як його, за В. Гронським, субтекст із контекстуальними завданнями, від вирішення яких залежить реалізація загальної творчої ідеї;
- музику для кіно представлено як предмет музикознавчого аналізу з наголошенням в ній майстерного розвитку тематизму, цікавих лейттематичних комплексів, складної техніки цитування й інтертекстуальної практики, формальних новацій;
- цілісно розглянуто проблему індивідуального стилю кінокомпозитора як естетичного феномену;
- висвітлено роль музики як засобу нарації у кінотворі, її специфіки в залежності від жанру фільму, творення засобами музики його фоносфери.

**Науково-практичне значення** роботи полягає в можливості використання її матеріалів для подальшого дослідження ролі музики в українському кінематографі, а також 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 поживити інтерес до феномену музики в кіно, її теорії і практики, стимулюючи подальші дослідження в цій царині.

**Особистий внесок здобувача** полягає у реконструюванні індивідуального стилю українського кінокомпозитора Володимира Гронського. Отримані результати, теоретичні положення й висновки сформульовані безпосередньо автором.

**Апробація результатів дослідження.** 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.** Основні положення дисертації викладено в 6 наукових статтях, зокрема 5 із них у фахових виданнях, затверджених ДАК МОН України, 1 стаття опублікована у зарубіжному фаховому виданні.

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, що містить 235 позицій, і додатків. Обсяг основного тексту роботи 199 с., загальний обсяг 270 с.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовується вибір теми дисертації, визначаються актуальність, об'єкт, предмет, мета й завдання дослідження, розкриваються його наукова новизна і практичне значення, окреслюється теоретична база і методологія роботи.

У **першому розділі «Теоретичні засади кіномузики»** розглядаються засадничі категорії, поняття і теоретико-методологічні положення, які складають ядро дослідницького поля, пов'язаного з мистецьким феноменом кіномузики, визначають вивчення його конкретних проявів.

У підрозділі 1.1. *Кіномустика у дослідницькому полі музикознавства* зауважено, що осмислення музики кіно в музикознавстві стало самостійною галуззю порівняно недавно, однак у ній вже нагромаджено суттєвий матеріал. На цій підставі окреслено принципову дослідницьку позицію, згідно якої мустика кіно розглядається як самотутнє, оригінальне мистецьке явище, дослідження якого вимагає системного підходу для вирішення комплексу важливих міждисциплінарних теоретичних питань. У цьому зв'язку порушено проблему визначення кінематографічної музики, для чого диференційовано ключові для дослідження поняття «кіномузики» чи «музики в кіно» у значенні музики, яка якимось чином пов'язана з фільмовою продукцією, «мустика у фільмі» у вузькому значенні як та, яку спеціально відібрали для фільму з різних джерел, і «мустика для фільму», яка позначає мустику, спеціально написану композитором для певного кінотвору, котра може стати «мустикою з фільму», якщо звучатиме самостійно поза кінотвором, для якого була написана.

Усіх композиторів об'єднує професійний підхід до створення музики для фільму, для багатьох із них цей процес став творчою лабораторією для удосконалення композиторської майстерності. Зауважено, що значна

увага дослідників зосереджується на функціонуванні музики у фільмі, техніках кіномузики, відстеженні взаємозв'язків поміж внутрішньо-кадровою і закадровою музикою, взаємодії музики і зорового ряду. Суттєву роль відіграє феномен лейттематизму, який, за Т. Шак, представляє одну з типових форм індивідуалізованого музичного матеріалу, запозиченого кінематографом з музично-драматичних жанрів (головно з опери). Дослідниця розрізняє національний та індивідуальний стилі музики кіно. Останній виявляється у співвіднесенні стилю музики із жанровою специфікою фільму, у принципах поєднання музики з відеорядом, в особливостях творчого почерку композитора. Вказано на помітну зміну характеру і взаємовідносин звуку та зображення у новітньому кіно. Це стало імпульсом для модифікації деяких стильотворчих і семантичних параметрів кіномузики, чим зумовлена нова концепція музичної драматургії, спрямована на створення єдиного звукообразного простору – «фоносфери» фільму (Т. Єгорова). З'ясовано також якості та вміння, якими володіє композитор на новітньому етапі розвитку кіномистецтва. Отже, кінематографічна музика є наслідком композиторського мислення, зорієнтованого не музично-іманентно, а аудіовізуально й медіа-адекватно. Така музика спрямована на оптичне та сценічне сприйняття і стає співносієм кінематографічного смислу, тим самим сприяючи реалізації ідеї кінотвору. Будучи технічно фіксованою і в аспекті репродукування функціонально визначеною музикою, вона отримує суттєві духовні, формотворчі і структурно-визначальні імпульси не із себе самої, а «ззовні», виходячи із змістових і формальних вимог фільму, який як часове мистецтво (аналогічно до музики) поступово розгортається у своїх структурах. Тож у центрі композиторської роботи для кіно перебуває не компоновання доступної мелодії, а творення сценічної музики, яка використовує закони впливу свого медіума. Тому композитор має творчо реалізовувати спеціальні запити кінофабули і драматургії, щоб, виходячи з відповідної історії, способу оповіді, образного стилю, розвинути музичні теми, звучання, ритми, інструментальне забарвлення, обрати стильові і жанрові компоненти. Компоновання до кіно означає зосередження уваги композитора на окремих деталях кіносцен, не втрачаючи з поля зору загального зв'язку.

У підрозділі 1.2. *Функції і техніки кіномузики* пояснюється одна з найхарактерніших властивостей музики кіно – її функціональність, розглядаються фільмографічні стратегії і техніки музики кіно. Визначення кіномузики як функціональної не означає її обмеження, бо тільки, якщо кіномузика *функціонує*, виконуючи свої завдання в загальній драматургії



фільму, можна розмірковувати про її естетичні якості. Лише у контексті загальної оцінки драматургії фільму можна говорити про художню цінність кінематографічної музики. Тож смисл кіномузики обумовлений не стільки музично-іманентними зв'язками, скільки функціями, визначеними законами кіномистецтва загалом і конкретного фільму зокрема. За З. Ліссою, функції кіномузики стають зрозумілими тільки в її взаємозв'язку із зоровим образом, і тільки згідно принципу такого загального розуміння вона справляє вплив на глядача. У підрозділі проаналізовано найважливіші праці («Композиція для кіно» Т. В. Адорно й Г. Айслера, «Естетика кіномузики» З. Лісси, «Основи ефективності кіномузики» К. Буллер'ян), в яких аналізуються і класифікуються різні її функції. Враховуючи численні класифікації, до основних функцій можна віднести: ілюстративну (підтримка фабульного розвитку дії), коментаторську (розкриття внутрішнього стану персонажів), драматургічну (музика як засіб вираження концептуальної теми-ідеї фільму через використання системи лейтмотивів або цитатного матеріалу), а також функції музичного акценту, монтажної музичної зв'язки, емоційного посилення візуальної дії. Ступінь самостійності чи підпорядкованості музики у кінострічці змінюється в залежності від задуму режисера. Особливо продуктивно зарекомендували себе такі техніки музики кіно: дескриптивна, настроєва (Mood-Technik), техніка лейтмотивів і техніка за принципом конструктора (Baustein-Technik). Утвердження цих технік зумовлене умовами творчості кінокомпозитора, якого часто ставлять у часові рамки і перед фактом існування першого варіанту монтажу фільму. Музична дескрипція чи музична ілюстрація слугує доповненням до зображення шляхом імітації чи стилізації звуків і підкреслення рухів. Техніка також передбачає звернення до програмної музики, використання специфічних музичних інструментів, цитування. Під настроєвою технікою розуміють процес закріплення за озвученими сценами фільму певних музичних настроєвих образів, тематично більш чи менш незалежних. Вирішальними для вираження почуттів вважають спосіб виконання, вибір інструментів, висоту звуку, види звуків і темпи.

У зв'язку з лейтмотивною технікою в кіно розрізняють мотивну цитату, «ідею фікс» як варіативне утворення залежно від зображених у дії пристрастей, та «лейтмотивне плетиво», яке визначає майже всю музичну частину. Головними критиками лейтмотивної техніки були Т. В. Адорно й Г. Айслер, вважаючи, що вона перешкоджає творчості композитора, бо лейтмотиви поступово перетворюються на кліше. Синонімом до поняття

«техніка за принципом конструктора» є «монтажна або орнаментальна техніка». Для цього поєднуються або комбінуються найменші елементи, найчастіше гармонізовані одноактні елементи чи одноактні ритмічні або мелодійні мотивні елементи, шляхом повторення до щонайменше чотири- або восьмитактових малюнків. Ці малюнки монтуються за принципом конструктора у цільну композицію, що відповідає техніці кіномонтажу.

**У другому розділі «Діалог творчості сучасного композитора з традиціями музики кіно в українському кінематографі»** здійснено огляд стилів, технік, функцій музики в українському кінематографі в історичному ракурсі, узагальнено найхарактерніші її тенденції і традиції. Підрозділ 2.1. *Традиційні практики кіномузики в українському кінематографі* присвячено специфіці та ролі музики в українському кіновиробництві на тлі основних тенденцій світового кіно. З цією метою опрацьовано і проаналізовано низку праць з історії кінематографу в Україні, окремі розвідки про українську кіномузику. Основоположним тут є досвід світової кінематографії, традиційними для якого є композиційна манера для кіно, спрямована на продукування різностильової, підкреслено експресивної музики, покликаної справляти афективний вплив на глядача і максимально підтримувати дію, майстерна техніка лейтмотивів і так зване кінематографічно-специфічне тематичне компонування. Для нього характерна виразність мотивів, котрі передають смисл, нанизуючись один на одного, композиторська робота з мотивами і темами, які якнайкраще транспортують ідею та відповідають механізмам пригадування, а також техніка музичного супроводу діалогів, використання зонгів, саунддизайну тощо. Впродовж етапів розвитку кінематографу в Україні спостерігається особлива увага до музики, яка відіграла і продовжує відігравати в ньому вагоме значення. Українське кіно, як засвідчує О. Литвинова, виявляє тяжіння до традицій народної творчості, що відобразилося і в музичному оформленні картин. Музика в кінострічках не тільки відіграла провідну роль, але й часто сама ставала «героїнею» фільмів. Кожній суспільній верстві у фільмах відповідала своя звукова картина, музичне середовище, витворене специфічною побутовою музикою. Тривалий час музика була своєрідним змістовим унісоном до зорового ряду, відтворюючи піднесеність і романтичний пафос кінокартини, носієм певного «коду фільму», втілюючи головну ідею. Традиційною для українських фільмів є пісня, яка наче «миттєве узагальнення» (О. Литвинова) і безпосередня емоційна реакція на події, концентрує і конкретизує почуття, подаючи їх у стислій формі. Пісня тривалий час виконувала політичні завдання і справляла

широкий масовий вплив. Важливою рисою українського кіно є і надзвичайна пластичність кадрів, і «музичність» мислення режисерів.

Вказано на особливе зацікавлення народними традиціями у поетичному кіно. Якщо український кінематограф завжди мав визначену національну основу, то найяскравіше вона виявилася у поетичному кіно. То був, за О. Литвиною, пошук мистецького коду, здатного забезпечити перспективу самостійного розвитку національної культури. У таких фільмах широко використовували народний інструментарій, імітували тембри та прийоми гри. Так, музика М. Скорика до фільму «Тіні забутих предків» (1964 р., реж. С. Параджанов) – важливий елемент сюжету, драматургічний засіб. Вона виражає психологічний підтекст твору, пристрасті і почуття героїв. Вагомою образною насиченістю, симфонічною глибиною і масштабністю художнього узагальнення характеризується також музика кінокомпозитора Є. Станковича (наприклад, «Лісова пісня. Мавка», «Украдене щастя», «Ярослав Мудрий», «Легенда про княгиню Ольгу», «Кармелюк», «Роксолана» та інші). У найтрагічнішому звучанні його творів зберігаються віра у перемогу добра, оптимістичність надії сильної духом людини, романтизм сходження до світла. Його музика є важливим драматургічним засобом, невід’ємною частиною цілого картини.

Тож 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 і популяризація завдяки кіно української пісні, яку часто створювали спеціально до фільму, й яка згодом «залишала межі екрану» і продовжувала звучати поза ним.

У підрозділі 2.2. *Володимир Гронський – професійний кінокомпозитор доби новітніх технологій* окреслені основні особливості творчості цього сучасного автора. Володимир Гронський у 1990-ті створив музику до знакових українських фільмів, зокрема – екранізацій вітчизняної класики (І. Франка, В. Винниченка, О. Олеса, О. Кобилянської): «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 Олеса Янчука: «Атентат. Осіннє вбивство в Мюнхені», «Нескорений», «Залізна сотня», «Владика Андрей», а також – Михайла - композитора – симфонічна поема, балет «Легенда про Русалку», балетні та симфонічні сюїти, камерно-інструментальні твори, романси, пісні, музика до театральних вистав, документальних фільмів тощо. В. Гронський

наголошує (у розмовах з авторкою дослідження) на тому, що кінофільм – це сукупна праця багатьох над одним твором. Важливою є увага до «контрапункту» музики стосовно зображуваного, її емоційна роль у фільмі. Створюючи музику для кіно, В. Гронський часто вдається до експериментів, до пошуку незвичних поєднань і зіставлень. Він наполягає на поступовій розробці головної теми, до якої треба звикнути, щоб вона спрацювала на кульмінації. Кіномузика, переконаний митець, має вдало синтезувати набутки попередніх епох і чим більше музичних явищ композитор здатен органічно об'єднати, тим цікавішою буде його творча палітра. Індивідуальний стиль кінокомпозитора відзначається ліричністю, мелодійністю, виразністю, риси, які визначено як традиційні для української кіномузики. В. Гронський спирається і на досягнення світової музики кіно, 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 нарративні завдання, розробляє особливий концепт тематизму, урізноманітнюючи функціонування музики у кінотворі. Музика для кіно В. Гронського відзначається своєрідністю залежно від жанру кінотвору, особливо яскраво демонструючи свої виражальні можливості у психологічній кінодрамі, кінодрамі з детективними елементами і романтичній баладі.

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 Осика («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 традиційно музика відомих кінокомпозиторів звучить поза фільмами, до яких написана. Лідером серед таких композиторів він 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.

У третьому розділі **«Музика для кіно В. Гронського: жанрова і стильова багатогранність»** проаналізовані окремі фільми, музику до яких написав В. Гронський, з метою поглибленої характеристики його індивідуального стилю, який виявляється у співвіднесенні музики з жанровою специфікою фільму.

У підрозділі 3.1. *Музична драматургія фільму «Гріх»* розглянуто драматургічну роль музики в літературній екранізації. Літературне джерело у процесі його екранізації не тільки «перекодовується» візуально, але й підлягає музичній драматизації, що суттєво сприяє поглибленню його семантичного потенціалу. 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». Тож музичну драматургію слід розуміти як складову загальної драматургії фільму. Музична драматургія фільму «Гріх» доволі складна, що зумовлено особливим драматичним конфліктом літературного джерела (В. Винниченко, як відомо, видозмінює конфлікт у своїх драматичних творах: він розвиває 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). В. Гронський ускладнює функціональність музики у кінотворі, поклавши на неї важливе сценічне завдання демонстрації «внутрішньої дії» фільму, увиразнення протікання внутрішньої драми героїв, спричиненої зовнішніми подіями, психологічні наслідки яких приховано за умовностями повсякденного життя. Особливе значення в цьому зв'язку відведено опері «Тоска» Дж. Пуччіні, сценами з якої розпочинаються обидві серії фільму, бо вона поглиблює його розуміння і принципово впливає на його сприйняття. Центр уваги у такий спосіб переноситься із безпосереднього повідомлення на мистецький код: попри всі суттєві збіги в сюжетних перипетіях «Тоски» і драми «Гріх» важливішим видається те, що в опері вирішальна роль відведена музиці як мистецтву створення емоційного переживання. Розглядаючи з такої перспективи фільм «Гріх», помітною стає артикульована музично внутрішня дія – головну героїню Марію супроводжує музична тема, яка змінюється залежно від її переживань, стаючи різкою і динамічною, чи плавною й стриманою з постійним відчуттям тривоги. Тож музична тема 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 й переживання Марії, викликані сумнівом, любов'ю, страхом, образою, тривогою. Сцени з опери слугують своєрідним прологом до обох серій фільму, визначаючи його особливу рецепцію. Арію Тоски слід сприймати як прийом програмування подальшого кіносюжету, опера відтак розуміється як символ перебігу фільмової драми. При такій тісній сюжетній взаємодії можна говорити про новий прийом – «опернізованості фільму», що підтверджується використанням в ньому характерних для оперного жанру засобів вираження (лейтмотив Тоски – головна музична тема Марії, арія Тоски – романс, який виконує Марія). Саме завдяки підтриманому музикою умовному плану окреслюється внутрішній конфлікт між Марією і Сталинським, який назовні виказує переслідування жандармом противників режиму, а внутрішньо виявляється протистоянням двох сильних особистостей – охопленого палкою пристрастю до Марії Сталинського і Марії, готової на пожертву під впливом кохання до Івана. Тож, 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.

*У підрозділі 3.2. Музика як засіб нарації у фільмі «Пастка» з'ясовується роль музики у фільмі як наративного засобу. Музика В. Гронського емоційно посилює розповідь фільмового наратора (голос за кадром), здатна передбачати закінчення представленої історії, розкривати її передісторію, інтенсифікувати зовнішню дію фільму шляхом передачі почуттів та міркувань, драматичного внутрішнього процесу головних героїв тощо. Багатосерійний художній фільм «Пастка» режисер О. Бійма зняв на студії Укртелефільм 1993 р. за повістю «Перехресні стежки» (1899–1900) Івана Франка. У контексті проблеми фільмової нарації важливе значення має те, що йдеться 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», надзвичайно добре*

компонується з мелодійною, наспівною, чуттєвою музикою В. Гронського. Тут влучно поєднано закадрову музику композитора і внутрішньокадрову музику, яка вмщує цитати з опер «Сила долі» Дж. Верді та «Лоенгрін» Р. Вагнера, різдвяні наспіви, народні пісні, розважальну музику. Музика сприяє відтворенню драматизму франкового сюжету, 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, розгортання якої сприяє музика В. Гронського. І. Франко вважав, що духовне життя в межах свідомості складається з двох категорій явищ: враження-образи й їх комбінації – думання; афекти – чуття – пристрасті. Динаміку духовного життя персонажів у кінотворі 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. Драматизм кіносюжету помітно перенесено авторами фільму з його зовнішньої дії у внутрішню, що виказує «роздвоєність» не так поміж протагоністами, як у внутрішньому світі кожного з них. «Пастку» тому слід вважати вдалою кіноінтерпретацією І. Франка, цікавим тлумаченням змісту і смислу літературного джерела засобами кінематографа. 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. Врешті, і центральний символ роману «перехресні стежки», навіть будучи заміненим у фільмі на заголовне «Пастка», музично сплітає долі окремих людей у цілну, хоч і суперечливу картину життя. Його підтримує оперна цитата із «Сили долі» Дж. Верді. Цей мотив утверджує складність, неоднозначність життя, неможливість уникнути своєї долі. В результаті аналізу музики у фільмі з'ясовано: будучи одним із засобів нарації, музика налаштовує на драматичний характер історії, відразу в пролозі вона передбачає її трагічне завершення; у часовому аспекті сприяє сприйняттю фільму як «плинної сучасності»; у поєднанні з іншими звуками музика заповнює і представляє простір дії у фільмі й виступає в ролі повноправного виражального й оповідного засобу, який не тільки посилює емоційну дію фільму, роз'яснює психологічні колізії,

але й переключає дію із зовнішньої на внутрішню, маркує спогади, мотивує поведінку героїв, наповнює події символічним звучанням.

У підрозділі 3.3. *Роль музики у кримінальній драмі «Злочин з багатьма невідомими»* музика В. Гронського тлумачиться в зв'язку з жанровою своєрідністю фільму. Телесеріал «Злочин з багатьма невідомими» визначено як кримінальну драму, що висуває щодо музики певні вимоги і визначає її функції. Кіномузика у кримінальному фільмі переважно використовується як засіб інсценування напруги. Композитор, як правило, працює з мотивами, які характеризують особу слідчого, а також з музикою, яка підкреслює моторику, рух. 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. 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, музика при цьому слугує важливим засобом психологізації. У динамічних портретах-біографіях шляхом зіставлення зовнішніх чинників поведінки уможлиблюється показ внутрішніх психологічних чинників, їх впливу на перебіг 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. У такий спосіб ретроспективний портрет у фільмі зіставляється і 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 – молодого графині, вияву природної краси та гармонії. Закладений у музиці контраст чітко передає зміни людської особистості, до того ж в одній фразі.

В аналізі кіномузики у фільмі особливу увагу акцентовано на темі прологу, яка в одній фразі вміщує 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 жорсткості, 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 інтенсифікації дії, що передає процес розслідування. 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».

Підрозділ 3.4. *Фоносфера фільму «ТойХтоПройшовКрізьВогонь»* присвячено осмисленню новітніх досягнень звукозорового етапу розвитку кіно, для якого характерні моделювання і динамічне використання ефекту «віртуальної реальності». Йдеться про нову музичну естетику кінематографа, яка зумовлює поступовий перехід до опосередкованих взаємин музичного й екранного образів, відмову від прямолінійності їх емоційного і смислового поєднання у кадрі, звернення до складних форм музично-візуального синтезу, активне втягування інших компонентів звукової сфери в орбіту музичної дії. Саме закони музичного розвитку, музичного мислення визначають образно-стильову тональність кінострічки «ТойХтоПройшовКрізьВогонь» (режисер М. Ілленко, 2012 р.), її драматургічну концепцію і духовну атмосферу буття героїв. У фільмах М. Ілленка В. Гронський орієнтується на принципи стилізації і цитування (і самоцитування). За такого підходу до твору мистецтва руйнується структура завершеного, закритого кінотвору, а відтак децентруються його елементи (жанр, стиль, сюжет, герой), зміст яких витікає із поля референцій і посилянь на попередню спільну роботу митців. Фрагментарність показу, швидка зміна сцен, які мають власну структуру, символізм деталей,

подвійне кодування характеризують творчу манеру режисера. Музика у фільмі не сприймається як «прикладна», бо концептуально вона є повноцінною складовою його художнього світу. У кіновіторі акустичне подекуди домінує над візуальним, часто візуальний ряд ідентифікується завдяки музиці. Нарація у фільмі відбувається в основному через діалоги, а окремі візуальні образи, які мають статус символів, і музика В. Гронського спонукають швидше до рефлексії. Музика визначає ритм монтажу, стягує сюжетні лінії в єдину оповідь, роблячи непомітними модуляцій-переходи від одного мікросюжету до іншого. Наявність музики змінює навіть мовлення персонажів. Композитор поєднує стилізовані під класику музичні номери з різностильовими елементами – з фольком та ретро. Він активізує асоціативне сприйняття глядачів, котрі постійно чують музику, її зміни.

У кіномузичній творчості В. Гронського помітну роль відіграє народна пісня. Наприклад, у кінофільмі «Фучжоу» своєрідним рефреном звучить українська народна пісня «Ой, чие ж то жито, чий ж то покоси». Пісню вважають особливим способом презентації картини світу, вона втілює ситуацію творення загального культурного коду. 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 культуру. Для посилення враження культурного змішання звучить народна пісня «Тарілка» у виконанні гурту «ДахаБраха». Мистецтво гурту відзначається творчою обробкою народних зразків, їх «осучасненням» через додавання пружного ритмічного інструментального супроводу, який збагачує та висвітлює нові грані пісні. І стиль «етнохаосу», характерний для групи, яка поєднує 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 специфіки і гетерогенності, втрачає замкнутість, стабільність, на плюралістичній основі поєднується з інонаціональними культурними компонентами. Тож 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 сюжеті прихований смисл, оперуючи музичними культурними кодами, активізувати асоціативне сприйняття глядачів.

У **Висновках** підсумовуються основні положення дослідження. Стверджується функціональність кіномузики як такої, що в кінотворі служить позамузичним цілям, оскільки її головним завданням стає передача змісту фільму і полегшення його рецепції. Огляд ролі музики в українському кіно на всіх етапах його розвитку дозволяє в контексті світового кіномистецтва виділити низку питомих традицій, таких як: поєднання музики з реальними шумами; важлива роль пісні, яка ставала і дійовою особою, і слугувала характеристикою персонажів та епохи, і виражала основну ідею кінотвору; поширення жанру мелодрами, пов'язаного з музикою, передусім народного характеру; музикальність мислення в розгортанні сюжету на екрані, побудові окремих фрагментів, у 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.

У контексті української музики кіно виділяється творчість В. Гронського, знавця традиції, її критичного та творчого реципієнта, новатора у сфері музичної творчості, пов'язаної з кіномистецтвом. Базуючись на аналізі музики для кіно В. Гронського, в роботі обґрунтовується феномен творчості кінокомпозитора як особливий вид сучасної музичної культури. 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. Він 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.

Усі ці компоненти притаманні музиці В. Гронського. В творах психологічно загостреного змісту («Гріх», «Злочин з багатьма невідомими», «Пастка»), виявляючи хист мелодиста, композитор вибудовує послідовну музичну концепцію. Ці фільми об'єднують драматизм сюжету, психологічні колізії, увага до внутрішнього світу героїв, мелодраматичний елемент. Сюжети всіх фільмів музично драматизовані, враховуючи синте-

тичність кіномистецтва. 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 звуко-сферу фільму як невід'ємну частину його художнього світу. М. Ілленко працює в естетиці постмодернізму, що зумовлює своєрідність творчої манери і художнього світобачення. В. Гронський використовує відповідні музичні засоби, щоб реалізувати в музичному плані задум режисера. Кіномузика В. Гронського відповідає естетичним і поетологічним засадам екранізованого літературного джерела і так само адекватно функціонує в межах постмодерного кінотвору.

### **Список опублікованих праць за темою дисертації:**

1. Парфенюк Н. Музика до фільму в ХХ ст.: огляд основних теорій / Наталія Парфенюк // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. – Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2013. – Вип. 30. – С.133–143.
2. Парфенюк Н. Семантичні функції музики в українському мультиплікаційному серіалі «Лис Микита» / Наталія Парфенюк // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. – Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2014. – Вип. 32. – С. 213–225.
3. Янковська Н. Виразальні функції оперної цитати у сучасному кінематографі / Наталія Янковська // Spheres of Culture. – Lublin : Branch of Ukrainian Studies of Maria Curie-Skłodowska University, 2016. – Vol. XIII. – P. 520–526.
4. Янковська Н. Музика Володимира Гронського як наративний засіб у кінофільмі «Пастка» режисера Олега Бійми / Наталія Янковська // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. Збірник наукових праць. – Київ, 2016. – Вип. 19. – С. 135–141.
5. Янковська Н. Музична інтенція кульмінаційної сцени у телефільмі «Пастка» (композитор Володимир Гронський, режисер Олег Бійма) / Наталія Янковська // Українська музика. Науковий часопис Львівської

національної музичної академії імені М. В. Лисенка. – Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2016. – Ч. 3(21). – С. 45–50.

- б. Янковська Н. Роль музики у кримінальному кіносюжеті «Злочин з багатьма невідомими» (режисер Олег Бійма, композитор Володимир Гронський) / Наталія Янковська // Українська музика. Науковий часопис Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. – Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2017. – Ч. 1(23). – С. 63–71.

## АНОТАЦІЯ

**Янковська Н. О. Творчість Володимира Гронського в контексті традицій української кіномузики.** – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури України. – Львів, 2017.

У дисертації розглядається творчість відомого сучасного українського кінокомпозитора Володимира Гронського. Увагу зосереджено на індивідуальному стилеві митця, творця музики для кіно. Виходячи із теоретичного обґрунтування специфіки цієї музики, з'ясування методологічного підходу до її вивчення, а також традиційного досвіду функціонування музики в українському кінематографі, сформульовано основні творчі засади і принципи українського митця. Представлено результати багатетапного аналізу музики Володимира Гронського до вибраних фільмів режисерів Олега Бійми і Михайла Ілленка (аналіз музики на слух для з'ясування загальної музичної драматургії фільму і принципів поєднання музики з іншими елементами в ньому, аналіз партитури для конкретизації музичної мови, складання протоколів для унаочнення функціонування музики у фільмах). Узагальнено риси індивідуального стилю українського композитора, які виявляються в залежності від жанру фільму, його естетики і поетики, і характеризують митця як знавця і поціновувача традиційного досвіду компонування для кіно й водночас сміливого експериментатора згідно вимог і досягнень новітнього кінематографу.

**Ключові слова:** кіномузика, музика для фільму, функціональна музика, музична драматургія фільму, нарративна функція музики, традиції кіномузики, індивідуальний стиль кінокомпозитора.

## АННОТАЦИЯ

**Янковская Н. А. Творчество Владимира Гронского в контексте традиций украинской киномузыки.** – Рукопись.

Диссертация на соискание учёной степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – музыкальное искусство. – Львовская национальная музыкальная академия им. Н. В. Лысенко, Министерство культуры Украины. – Львов, 2017.

В диссертации рассматривается творчество известного современного украинского кинокомпозитора Владимира Гронского. Внимание сосредоточено на его индивидуальном стиле как творца музыки для кино. Исходя из теоретического обоснования специфики этой музыки, определения методологического подхода к ней, а также традиционного опыта функционирования музыки в украинском кинематографе, сформулированы основные творческие принципы украинского композитора. Представлены результаты многоэтапного анализа музыки Владимира Гронского к избранным фильмам режиссёров Олега Биймы и Михаила Иллєнка (анализ музыки на слух для определения общей драматургии фильма и принципов соединения музыки с другими элементами в нём, анализ партитуры для конкретизации музыкального языка, составление протоколов для наглядности функционирования музыки в фильмах). Обобщены черты индивидуального стиля украинского кинокомпозитора, которые проявляются в зависимости от жанра фильма, его эстетики и поэтики, и характеризуют композитора как знатока и ценителя традиционного опыта компонирования для кино и одновременно смелого экспериментатора согласно требованиям и достижениям современного кинематографа.

**Ключевые слова:** киномузыка, музыка к фильму, функциональная музыка, музыкальная драматургия фильма, нарративная функция музыки, традиции киномузыки, индивидуальный стиль кинокомпозитора.

## ABSTRACT

**Yankovska N. O. Volodymyr Hronskyi's work in the context of Ukrainian cinema music tradition.** – Manuscript.

Thesis for Candidate degree in Arts. Specialization 17.00.03 – Musical art. – M. Lysenko Lviv National Music Academy, Ministry of Culture of Ukraine. Lviv, 2017.

The thesis examined the work of the famous contemporary Ukrainian cinema composer Volodymyr Hronskyi. Attention is focused on the individual

style of the artist, the creator of the music for films. Based on the theoretical study of the music specificity, clarifying of the methodological approach to its study and the traditional experience of Ukrainian music functioning in films, the creative principles and basics of the Ukrainian artist were formulated. It is alleged that music is an important part of cinema art. Its role eventually changed and became more complicated, showing its great expression potential and demonstrating a close relationship with the national culture. Music coexists and interacts on the screen with speech, noise, images within the same space. This should be considered, analyzing the artistic phenomenon of film music. From the musicological perspective, is important that film music is specific, created originally as functional and therefore requires a special approach to its interpretation. Theoretical provisions relating to the specific film music developed primarily by foreign film critics and musicologists and is related to its division into intraframe and voice-over, i.e. the music within the depicted world and music as accompaniment to cinema action, with models of relationships between music and cinema images when it goes about the maximum dependence of music on image and its independence, the interpretation of film music as media music, with cinematic-musical techniques, with considerations of film music system impact on a viewer. Considering these theoretical positions in the analysis of Ukrainian cinema music was primarily aimed at shaping of traditional practical tasks and functional tasks, which filmmakers placed on music so that to justify the traditional and the innovative nature of the works of prominent Ukrainian cinema composer Volodymyr Hronskyi. It was stated that Ukrainian music in the movie at all stages of its development played a crucial role and performed various functions. The traditions include: the important role of the song; spreading of the genre of melodrama; musicality thinking to reveal the plot on screen, building individual fragments, in the plasticity of frames; building a musical drama on the opposition and collision of contrasting musical images and use of leitmotifs; disclosure of dramatic conflicts with generalized symphony means; use of folk instruments and singing as a manifestation of spirituality; experimentation with sound using synthesizers; lyricism, saturated melodic line of film music. The main principles of the composer Volodymyr Hronskyi were highlighted: the movie is a total work of many other works; trust to “live instruments”, because every musician, conductor complements music with their talent, temperament, artistry; emphasis on music counterpoint regarding imagery; music theme has to be introduced gradually to work to a climax. Volodymyr Hronskyi builds logically consistent musical concept in the works with psychologically heightened content, identifying the talent of

melodist, which was most notable in the films “The Sin”, “The Crime with Many Unknowns”, “The Trap”. These films combine the drama of the story with the psychological conflict, drawing attention to the inner world of the characters, melodramatic element. The plots of these films are musically dramatized considering other levels of the film as a synthetic product. The special features of musical drama in the film "Sin" refer to intertextual mixture of original music that is written for the movie with that of the opera “Longing” by Giacomo Puccini. Together with director, the composer set to music an important stage task of demonstrating the internal action of the film, depicting the flow of heroes’ inner drama. In the film “The Trap”, music serves as the narrator. In “The Crime with Many Unknowns”, it supports tense conflict and past criminal history roots. In collaboration with director M. Illienko, Volodymyr Hronskyi created the phonosphere of the film, reaching such a level of expression with his music that it sometimes dominates the visual level of imagery.

**Key words:** cinema music, music for film, functional music, music drama of film, narrative function of music, tradition of cinema music, individual style of cinema composer.





Підписано до друку 20.04.2017.  
Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 1,4.  
Наклад 100 прим. Зам. № 59.

---

Видавець і виготовлювач – ФОП Тетюк Т. В.  
Свідоцтво серія ЛВ № 80 від 11.09.2013 р.  
м. Львів, пр. Червоної Калини, 115  
тел.: (093) 464-3063