

МУЗИКА ВОЛОДИМИРА ГРОНСЬКОГО ЯК НАРАТИВНИЙ ЗАСІБ У КІНОФІЛЬМІ «ПАСТКА» РЕЖИСЕРА ОЛЕГА БІЙМИ

Стаття присвячена аналізу музики до фільму «Пастка» режисера Олега Бійми, створеної кінокомпозитором Володимиром Гронським. У зіставленні з літературним джерелом розглядається важлива наративна функція музики в літературній екранізації роману «Перехресні стежки» І. Франка. Стверджується, що музика є повноцінною складовою кінотвору.

Ключові слова: музика до фільму, кінокомпозитор Володимир Гронський, фільмова нарація, наративна функція музики у фільмі, кінофільм «Пастка».

Статья посвящена анализу музыки к фильму «Западня» режиссёра Олега Биймы, созданной кинокомпозитором Владимиром Гронским. В сопоставлении с литературным источником рассматривается важная наративная функция музыки в литературной экранизации романа «Перекрёстные тропки» И. Франко. Утверждается, что музыка является полноценной составляющей кинопроизведения.

Ключевые слова: музыка к фильму, кинокомпозитор Владимир Гронский, фільмовая нарація, наративная функция музыки в фильме, кинофільм «Западня».

This article is dedicated to analysis of music of the film «The Trap» directed by Oleg Biyma that was created by the composer Volodymyr Gronsky. Here is considered an important narrative function of his music in correlation with the literature source that is a screen version of the novel «Crossed Paths» by Ivan Franko. The music is affirmed to be a component of full value to the cinema work.

Keywords: music to the film, the film composer Volodymyr Gronsky, the film narration, narrative function of music in the film, cinema film «The Trap».

Відомий український кінокомпозитор, лауреат Державної премії України імені Т. Г. Шевченка Володимир Гронський — автор музики до багатьох фільмів, знятих режисером Олегом Біймою. Серед них вирізняється багатосерійний художній кінофільм «Пастка» (Укртелефільм, 1993 р.), бо музика в ньому відіграє важливу наративну роль, що відповідає переконанню В. Гронського щодо музики як субтексту кінотвору.

Поняття «фільмова нарація» активно обговорюється сучасними зарубіжними теоретиками кіномистецтва, які ще досі не дійшли згоди щодо його остаточного визначення. Так, зв'язок між наративним знанням і знанням про фільмові форми показу німецький дослідник П. Олер називає «наративною мережею формально-змістових кореспонденцій» [9, 146]. Схоже визначає кінонарацію американський кінознавець Д. Бордвел: «У художньому фільмі нарацією є процес, завдя-

ки якому сюжет фільму і його стиль взаємодіють, щоб синхронізувати і спрямувати конструювання фабули глядачем» [8, 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» [8, 49]. Тож нарація, зрозуміло, 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 у наративному контексті. Дивним чином музична теорія досі не брала цього до уваги. Вона майже виключно оперує статичною формально-змісто-

вою моделлю», — відзначає швейцарський музикознавець Г. Паулі [10, 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 дією вже на початку фільму як певна вказівка, активізуючи на основі сталих схем конкретні 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 міркувань і драматичного внутрішнього процесу головних героїв тощо.

Художній фільм «Пастка» режисер О. Бійма зняв за повістю «Перехресні стежки» (1899–1900) Івана Франка. У контексті проблеми фільмової нарації важливе значення має той факт, 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» [3, 211], надзвичайно добре компонується 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 письменникові глибокий соціологізм. Сюжетна лінія про життя Рафаловича переплітається з елементами любовної драми, кримінальної історії — мотивами популярної літератури; садизм, божевілья, очікування Антихриста, авантюри пригоди — з «музикою многолюдного рухливого 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 тем митця ставлять тему «роздвоєння», яка суттєво конкретизується у «Перехресних стежках». Драматизм Франкового сюжету добре відтворено у фільмі «Пастка», й музика В. Гронського відіграє тут 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 й їх комбінації — думання; афекти — почуття — пристрасті. Динаміку духовного життя персонажів у фільмі покликана передавати й ілюструвати саме музика. У «Перехресних стежках» письменник також виявив свою любов і обізнаність з народною творчістю, що виражається зокрема у цитованих тут народних піснях. Творці фільму врахували і 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 виписуваність середовища, камерність, акцент на акторських обличчях. «Якщо, скажімо, Франко не залишає найменших ілюзій щодо Стальського (Богдан Ступка), викриваючи його садистську суть, то у фільмі це наголошено 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» [1]. Проте якщо розглядати структуру цих кінообразів, важливою складовою котрих, безсумнівно, є музика, то їхню 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, глумаченням 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, котрі 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. 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 у фільмі підтримує оперна цитата із «Сили долі» Дж. Верді. Цей мотив утворює 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 широких степах та й знов розбігаються! Таке буде й наше. Що вона мені тепер, і що я їй? Нічогісінко», — розмірковує Рафалович у романі [5, 245]. Тому у художньому просторі, позначеному «перехресними стежками», герої часто блукають, збиваються з дороги, блудять.

Провідним принципом функціонування музики у кінотворі «Пастка» слід вважати драматургічний принцип. Внутрішня суперечність кожного з головних персонажів фільму, спричинена почуттям любові чи пристрасті, призводить до того, що у фільмі переважає одна драматургічна музична тема, на інтонаційній основі якої композитор створює похідні від неї тематичні варіанти, котрі організуються у систему за принципом монотематизму й музичної монодраматургії. Термін «одноелементна» або «монодраматургія» російська дослідниця Т. Ф. Шак пояснює у своїй книжці «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» [6, 174]. Спираючись на літературне першоджерело, музична монодраматургія кінотвору має свою специфіку, передбачаючи переклад літературного твору мовою іншого виду мистецтва. Така кіноінтерпретація літературно-

го твору має враховувати не лише головну ідею першоджерела, а 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, своєю чергою, в оповідній манері пропонує пояснення такої поведінки Рафаловича в майбутньому. Бо чутно заснована на контрастному принципі темі, драматичні й ліричні фрази якої то сліднують 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 — зворотний 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 квінто-вими тонами, чітко поділений на фрази, які будуються у протиставленні висхідного та низхідного руху, — він має напружений, дещо схвильований характер.

Драматичний варіант 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 флейта-соло, яку дублює арфа. Вона має ніжний та прозорий, дещо скорботний характер:



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

Драматичний образ головної теми фільму основний 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 та 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 визначено ретроспективою, яка має виразне музичне оформлення, що не лише маркує її як передісторію, а 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 під час цієї зустрічі. Сам процес пригадування представлено як візуально-звуковий: погляд Рафаловича зупиняється на ліхтарі, й наступної миті світлом окреслюється 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 [7, 22]. Рафалович, ідучи вулицею,

часто розмірковує. Інтенсивність роздумів, його внутрішню напругу, переживання, навіть настоженість 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 нарративний засіб музика підтримує діалоги, налаштовуючись на репліки інтонаційно й посилюючи емоційне забарвлення мовлення учасників діалогу. Ю. Н. Тинянов вказав на те, що «музика дає багатство і витонченість звуку, нечутне в людському мовленні. Вона уможливує доведення мовлення героїв до влучного напруженого мінімуму. Вона дає змогу вилучити із кінодрами увесь мастильний матеріал, усю тару мовлення» [4, 250]. Часто музика звучить доволі гучно, роблячи певні змістові акценти в діалозі, динамізуючи й увиразнюючи почуття персонажів. Прикладом слугує сцена побачення Регіни і 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 поведуться 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, за концепцією музичної драматургії фільму, музика визначає передусім чуттєвий, емоційний бік конфлікту, то немuzичний Рафалович аж ніяк не може повестися інакше, 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 доволі часто звучить у фільмі, надає йому 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, збентеження, 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 перемикавання 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 зі Стальським. Тут музика передає жвавість 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.

Показовою у контексті музичної драматургії фільму «Пастка» є сцена з п'ятої серії, яку визначено як кульмінаційну. Її тривалість — 6 хвилин. У партитурі до фільму композитор виділив цю сцену, назвавши її «Регіна перед убивством Стальського — спогади юності». Цей епізод не лише представляє драматичну ситуацію вбивства Регіною свого чоловіка Стальського як остаточне усвідомлення нею неможливості поєднання «перехресних шляхів», а й передусім є типовим щодо реалізації творцями фільму функціонального потенціалу музики у кінотворі. Відоме 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» [2]. Тож сцена вбивства

Стальського як кульмінаційна цікава тим, що у короткому проміжкові часу демонструє багатофункціональність музики у фільмі та її ефективність. Цікаво, що в романі ця сцена описана з залученням пісенної народної творчості.

У фільмі саме музика загострює сприйняття цієї сцени, наголошує на її часовій багаторівневості, ретроспективно повертає в минуле, виконуючи функцію спогаду, викликає відчуття присутності минулого в 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 суттєво переймає на себе оповідну та зображальну роль. Показово, що головна тема кульмінаційної сцени наділена психологічними якостями для проникнення у суть драми.

У кульмінаційній сцені фільму відображення внутрішньої колізії героїні також 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 пов'язує минуле і теперішнє, виконуючи функцію психоаналізу. Сцена у фільмі «розповідається» музикою, яка перемикає дію на 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-смыслового 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 трапляється 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 засіб вираження концептуальної теми — сили долі в результаті застосування класичного цитатного матеріалу. Слід виділити й її динамізуючу функцію, котра 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 і його взаємодії із зоровим рядом. Музика виконує вагому багатофункціональну 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 дол, подолання внутрішньої конфліктності людини. Музика виступає у ролі повноправного виражального й оповідного засобу, який не лише 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. Володимирові Гронському вдалося завдяки досягненню його музикою переконливого рівня виражальності, який відповідає духовному ладові повісті Івана Франка, суттєво збагатити образний світ кінотвору.

Література

1. Брюховецька Л. Адаптація чи штурм літературного Евересту? Твори Івана Франка в кіно / Лариса Брюховецька ; [інтернет-ресурс] // Кіно-Театр, 2006. — № 6. — Режим доступу: http://ktm.ukma.edu.ua/show_magazine.php?inid=26
2. Гронський В. Навіть геніальна музика не врятує слабкого фільму. Бесіду веде Р. Свято / Володимир Гронський // Кіно-Театр. — Київ : НаУКМА, 2012. — № 6. — Режим доступу: http://ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1427
3. Історія української літератури XIX століття. 70–90-ті роки ; [під ред. О. Д. Гнідан та ін.]. — К. : Вища школа, 2003. — Кн. 2. — 439 с.

4. Тынянов Ю. Н. Кино — слово — музыка / Ю. Н. Тынянов // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. — М. : изд. «Наука», 1977. — С. 249–251.
5. Франко І. Украдене щастя / Іван Франко. — Харків : Фоліо, 2007. — 415 с. — (Укр. класика).
6. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста ; [монография] / Т. Ф. Шак. — Краснодар : изд-во КГУКИ, 2010. — 356 с.
7. Эйхенбаум Б. М. Проблемы киностилистики / Б. М. Эйхенбаум // Поэтика кино. Перечитывая поэтику кино. — СПб : РИИИ, 2001. — С. 13–38 ; [Интернет-ресурс]. — Режим доступа: <http://r-v.livejournal.com/392755.html>
8. Bordwell D. Narration in the Fiction Film / David Bordwell. — London : Methuen, 1985. — 384 p.
9. Ohler P. Kognitive Filmpsychologie. Verarbeitung und mentale Repräsentation narrativer Filme / Peter Ohler. — Münster : MAkS, 1994. — 410 p.
10. 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. — P. 9–18.