

МУЗИЧНИЙ ЛЕЙТМОТИВ У КІНОФІЛЬМІ: ОСОБЛИВОСТІ ТЛУМАЧЕННЯ, ФУНКЦІЇ, СЕМАНТИКА

У статті розглянуто музичний лейтмотив як структурну одиницю кіномузики. Функціональність та семантику музичного лейтмотиву в кіно простежено на прикладі теми Дейві Джонса з другого та третього фільмів кіносерії «Пирати Карибського моря» (композитор Ханс Ціммер).

Ключові слова: кіномузика, музичний лейтмотив у кіно, Ханс Ціммер, «Пирати Карибського моря».

The article considers the musical leitmotif as a structural unit of film music. The functionality and semantics of the musical leitmotif in the movie are traced on the example of the theme of Davy Jones from the second and third films of the movie «Pirates of the Caribbean» (composer Hans Zimmer).

Keywords: film music, musical leitmotif in films, Hans Zimmer, «Pirates of the Caribbean».

В статье рассмотрен музыкальный лейтмотив как структурная единица киномузыки. Функциональность и семантика музыкального лейтмотива в кино прослежены на примере темы Дэви Джонса из второго и третьего фильмов киносери «Пираты Карибского моря» (композитор Ханс Циммер).

Ключевые слова: киномузыка, музыкальный лейтмотив в кино, Ханс Циммер, «Пираты Карибского моря».

Мистецтвознавча література з питань кіномузики є не надто розлогою, адже подібні наукові дослідження вимагають специфічного міждисциплінарного підходу. Відповідно, окремі вузькі аспекти кіномузики й поготів обмежуються одиничними працями. Спеціальних монографічних досліджень, присвячених музичному лейттематизму у кіно, поки що немає, але деякі українські вчені (О. Бут, О. Литвинова, М. Рудакевич, Л. Рязанцев, Г. Фількевич, Н. Янковська) приділяли увагу цьому питанню у контексті своїх масштабніших досліджень [1; 3; 4; 5; 6; 8]. Якщо звернутися до зарубіжної літератури, то традиційно знавцем-корифеєм кіномузики називають польську дослідницю Зоф'ю Ліссу [2], втім, слід відзначити, що її праця «Естетика кіномузики» вийшла друком у Кракові 1964-го року (переклад російською здійснено у 1970 р.), тобто фактично охоплює фільмографію першої половини ХХ століття. Серед сучасних науковців найсуттєвіший високопрофесійний вклад у цю сферу, на мій погляд, здійснила російська дослідниця Тетяна Шак: декілька монографій, докторська дисертація, навчальний посібник [7] та десятки статей її вченого доробку присвячено різноманітним

питанням існування музики на екрані, передусім у кінематографі.

Лейтмотивний принцип музичної характеристики запозичений кінематографом у оперної драматургії, де він є одним із засадничих. Лейтмотив це «найважливіше, що взяв кінематограф від музично-сценічних жанрів, оскільки музичний тематизм в медіатексті досить часто реалізується через лейттематизм» [7, 72].

Розмірковуючи про тематичний музичний матеріал на екрані, дослідники кіномузики користуються переважно термінами «лейтмотив» та «лейттема», втім, єдиної думки щодо диференціації чи, навпаки, синонімізації цих понять, не існує. Науковці, які розмежовують ці поняття, керуються у своїх твердженнях передусім масштабом і мірою завершеності музичного фрагмента, апелюючи фактично до музикознавчих понять *мотиву* і *теми*: мотив (і лейтмотив) — це короткий структурний компонент більш масштабної, змістовно і композиційно завершені побудови — теми (і лейттеми). Інші дослідники (підтримую таку позицію і я) по факту синонімізують ці поняття, зважаючи на сталість вживання обох термінів та

надаючи кіномузичному *лейтмотиву* усіх прав повноцінної *теми*.

Цікавий підхід до розмежування цих понять пропонує Т. Шак. Як варіант збереження традиційної схеми «загальне (тема) — часткове (мотив)» можна вважати лейттему загальним феноменом явища лейттематизму, котрий може бути «роздрібнений» на складові відповідно до домінуючих виражальних засобів музики: лейттема, лейтмотив, лейтритм тощо [7, 76]. Але, пропонуючи такий варіант термінологічної диференціації, у своїх текстах дослідниця вживає ці поняття синонімічно.

Отож, зважаючи на підґрунтя музично-академічної традиції та особливості сучасно-практичного вживання, *музичним лейтмотивом у кіно* будемо вважати тему або її фрагмент, що впродовж фільму звучить не менше трьох разів, втілюючи стабільну семантику — образ персонажа, ідею, подію, явище, стан, поняття.

Ольга Литвинова, говорячи про фільми радянської доби, пише: «Герої картини наділялися музичними характеристиками, насамперед вокальними, проте інколи й інструментальними лейтсимволами, оригінальними яскравими темами-мелодіями» [3, 15] — фактично йдеться про лейтмотивізм. А в сучасному кіно, стверджує Оксана Бут, «система лейтмотивів, лейттем і лейттемабрів характерна для 80% фільмів» [1]. За спостереженнями Наталії Янковської, лейтмотиви «функціонують у вигляді музичних цитат, які стають очевидними в процесі перегляду фільму. Кожна нова поява лейтмотиву зумовлює його зміну у пліні 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» [8, 74]. Зоф'я Лісса надає лейтмотиву узагальненої ролі «інтеграції всього кінематографічного твору, а не лише його звукового ряду. <...> Переривчастий характер кіномузики вимагає особливо органічної єдності звукових структур, а техніка лейтмотиву дуже цьому сприяє. <...> завдяки своєму змістовному навантаженню вони [лейтмотиви] не тільки повинні слугувати характеристиці персонажів і елементів дії, а й об'єднувати своєю звуковою формою музичний ряд» [2].

3. Лісса наголошує, що статус лейтмотиву музична тема отримує лише за умов, коли зв'язок між певним персонажем і «його» музичним мотивом встановлюється з моменту першої появи, а кожне

наступне повторення мотиву цей зв'язок зміцнює [2]. Т. Шак підсумовує: лейтмотив «важливий не так у чистому вигляді, як у зв'язку з кадром. Злиття з певними зоровими і вербальними образами прояснює значення лейтмотиву та сприяє активному вторгненню музики через магічний вплив повторюваної формули-характеристики у драматургічний розвиток фільму» [7, 77].

Т. Шак першою з дослідників здійснила класифікацію лейтмотивів [7, 91–125], окреслити основні положення якої вважаю доречним. На думку автора, представлена класифікація є універсальною не лише для кіномузики, а й для музично-інструментальної та музично-театральної сфер застосування. Вихідним принципом класифікації є елемент музичної мови (засіб музичної виразності), здатний бути репрезентантом теми-ідеї, беручи участь у процесі формотворення. У такий спосіб авторка виділила сім класифікаційних груп лейттематизму.

Перша група — *лейтмотив-комплекс*. Це значна, чи не найбільша, частина усіх музичних лейтмотивів. Репрезентуюча функція рівною мірою розподіляється між головними елементами музичної мови: мелодією, гармонією, ритмом, фактурою, тембром. Це найбільш традиційний тип лейтмотиву як для академічної, так і для прикладної музики різних стилів і жанрів.

Друга група — *лейтмелодія*. Це одноступенно викладена музична тема, в якій мелодійна лінія є головним виражальним засобом. Найчастіше подібний тематизм пов'язаний з жанрами, де пріоритет віддається пісенності (іноді з національним відтінком), а переважає ліричний настрій.

Третя група — *лейтгармонія*. Це індивідуалізований музичний матеріал з репрезентуючою функцією гармонії і другорядною роллю мелодії. Основними виразниками лейтгармонії є співзвуччя, інтервали, акорди, гармонійні звороти, ладо-тональні плани, модуляції. Провідну гармонічну репрезентацію, як правило, демонструють теми фатального характеру або покликані створити стан запитання, подиву, загадки, таємниці.

Четверта група — *лейтритм*. Індивідуальність таких музичних тем обумовлюється ритмічною своєрідністю. Сюжетно-візуальний контекст, в якому вони функціонують, пов'язаний з відтворенням руху, праці, погоні, переслідування, активної дії, танцю. Ритмічне *ostinato* може бути пов'язане також з фатальним характером, внаслідок чого акцентування ритму в системі елементів музичної мови може семантично відбивати алюзії долі, року, фатуму.

П'ята група — *лейтфактура*. Це теми, виразність яких виявляється передусім в аспекті органі-

зації музичної тканини. Вони утворюються завдяки використанню прийомів мелодійної, гармонійної та ритмічної фігурацій або тяжінню композиторів до сучасних технік письма з неакадемічними типами фактури (наприклад, мінімалізм). Такі фрагменти найчастіше застосовуються як музика фону.

Шоста група — *лейттембр*. Це тип тематизму, індивідуальний вигляд якого створюється переважно тембровими особливостями. Безумовно, в музичному тематизмі тембр взаємодіє з іншими засобами музичної виразності, але при цьому вони все ж таки відходять на другий план, сприяючи репрезентації бажаного образу саме через специфічний тембр. Завдяки такій персоніфікації тембр іноді починає виступати в ролі актора.

Сьома група — *лейтмотив-сонор*. Репрезентантом теми тут виступає фонічна характерність, колорит звучання. Спектр образних асоціацій сонорних тем досить широкий: від образів до передачі негативних емоційних станів (страх, очікування, тривога, агресія). До цієї ж групи можна віднести шумові та звукові спецефекти, що виконують у деяких фільмах тематичну функцію.

Введення в екранний образ лейтмотиву з тієї чи іншої групи визначається багатьма параметрами, передусім жанром фільму, режисерським почерком, стилем композитора.

Лейтмотив, як і загалом музика в кіно, може існувати у двох основних модусах: в кадрі та за кадром. За Т. Шак, закадровий лейтмотив є більш поширеним явищем: знаходячись за межами зображення, він часто виконує вагомий роль внутрішнього монологу, авторського ставлення до подій, смислового підтексту та ін. Коли ж лейтмотив є реальною, мотивованою музикою в кадрі, обумовленою та обґрунтованою сюжетною ситуацією або жанровою специфікою фільму, він може бути і чинником смислової характеристики події чи героя, і виконувати складніші драматургічні функції [7, 80].

Загалом, базуючись на аналізі десятків кінокартин, Т. Шак визначає функції, що їх може виконувати на екрані музичний лейтмотив: 1) інформаційна: сповіщення про появу персонажа, стану, події, явища; 2) характеристична: змістовне доповнення візуального образу (національна, соціальна, емоційна та інші характеристики); 3) формотворча: інтеграція відеоряду завдяки музиці; 4) функція розвитку: трансформація лейтмотиву; 4) драматургічна: вираження основної ідеї, концепції твору, відображення особливостей сюжету та закономірностей драматургії фільму, коли драматургія музичних лейтмотивів зростається з драматургією медіатексту [7, 81–82].

З усіх названих позицій спробую проаналізувати один конкретний кіномузичний лейтмотив, визначивши обшир його семантичного та функціонального поля.

Йтиметься про серію пригодницьких фільмів «Пірати Карибського моря». На сьогодні на екрани вийшло п'ять частин (2003–2017), вихід шостої очікують у 2020–2021 роках. Тут торкнеться лише двох фільмів, другого та третього: «Пірати Карибського моря: Скриня мерця» (2006) та «Пірати Карибського моря: На краю світу» (2007), оскільки лише в цих частинах звучить лейтмотив, про який вестиметься мова. Музику до цих фільмів створив видатний кінокомпозитор сучасності Ганс Ціммер (Hans Zimmer) — володар премій «Оскар» (і багатократний оскарівський номінант), «Золотий глобус», «Греммі» та ін.

Для аналізу обрано лейтмотив персонажа Дейві Джонса, який фігурує у другій та третій частинах «Піратів». Дейві Джонс — безсмертний капітан корабля мерців «Летючий голландець». Його фізична подоба нагадує мікст людини і різних морських тварин. Давнє кохання пірата Джонса, тоді ще людини, до богині Каліпсо, пов'язане із зрадою та обманом, призвело до того, що він вирізав власне серце і сховав його у скрині. Прагнення заволодіти серцем Дейві Джонса і бути володарем морів стає нав'язливою ідеєю декількох персонажів стрічки.

Передусім проаналізуємо саундтрек (рис. 1) [9].



Рис. 1. Лейтмотив Дейві Джонса

Традиційний квадратний 16-тактовий період неповторної будови, однотональний. Тональність ре-мінор, діагонічний виклад. Постійний повтор ритмоформули: «половинна–четвертна». Незважаючи на розмір 3/4, загальний плин музичного дихання утворює відчуття не тридольності, а дводольності: 6/4 по дводольній схемі «3+3». Перше речення демонструє поступовий висхідний рух із зупинками наприкінці обох фраз на квінтовому тоні тоніки («ля»), друге — заповнює зворотний шлях. Постійне підкреслення звука «ля» в темі та натуральна мінорна домінанта («ля–до–мі») перед фінальною тонікою натякають на два тональні центри, додаючи звучанню певної модальності, нюансів «давнини-архаїки».

Саундтрек триває трохи більше трьох хвилин, і впродовж цього часу тема проводиться шість разів.

Перше проведення теми звучить у тембрі іграшкової музичної шкатулки, утворюючи образ казковості, світлого суму, зажуреної мрійливості. У цьому викладі, безсумнівно, на перший план виходить лейттембр. У другому проведенні до шкатулки додається оркестрове звучання з домінуванням струнних інструментів: штучно-механічне звучання збагачується щирим, теплим нюансом, в результаті виникає дуже органічний темброкомплекс, що ніби демонструє два боки однієї медалі — іграшковий (неживий) і людський (живий). Третє проведення демонструє різку зміну багатьох виражальних засобів: суттєво швидший темп, могутнє органне звучання, ритмічне підкреслення перших двох долей у кожному такті, що відверто-плакатно апелює до серцебиття (лейтритм). Четверте проведення, підтримуючи заданий темп, набирає ще більшої міці, чому сприяє тональний зсув і збільшення щільності звучання: до органу додається хорова фактура (голоси використовуються як музичні інструменти), але акценти перших двох долей ніби відсунуті на другий план і виразніше наголошуються через такт, наче алюзія відлуння. П'яте проведення є кульмінаційним: ще один тональний зсув і найпотужніше звучання оркестрового *tutti* з хором і щотактно підкресленим «серцебиттям». Цей варіант теми має семантику агресії, гніву, нещадної жорстокості. По його закінченні звучить «порожній» восьмитакт лише з лейтритмом — ритмікою серцебиття. І далі на тлі педального високого звуку починається останнє, шосте проведення теми — у першому варіанті «шкатулки». У другому реченні цього проведення більшої гучності набуває низький педальний звук, додаючи первісному звучанню «шкатулки» відчуття тривоги, неспокою, недоброго провіщення.

Проаналізувавши аудіальний образ, звернемося до його втілення на екрані. Лейтмотив Джонса напряму пов'язаний з темою його серця, кохання, ліричних «людських» спогадів, і саме завдяки багатоманітності аранжувальної палітри музика набуває розмаїтих смислів та емоційних нюансів. Аналізуючи в кожному епізоді звучання лейтмотиву у взаємодії з відеорядом, спробую визначити його різні семантичні відтінки (називатиму їх *лінії*).

Вперше ми чуємо лейтмотив у фільмі «Скриня мерця» в епізоді розмови на палубі «Летючого голландця» Джонса з Джеком Горобцем, головним героєм серії (01:04:10). Джек намагається витягти з полону Джонса свого друга і партнера Вілла Тернера і, розписуючи його чесноти, згадує про те, що Вілл закоханий, — ми бачимо обличчя Дейві Джонса, на якому мімічно відображаються людські почуття суму і власних скорботних спогадів. Звучить фраг-

мент теми, що починається ніби крадькома казковим тембром музичної шкатулки, а потім наповнюється струнним звучанням, — але Джонс не дозволяє собі надовго впасти в сентименти і різким рухом «зупиняє» закадрову музику. У цьому музичному фрагменті поєднані *лінія шкатулки* та *лінія спогадів*.

У наступному епізоді лейтмотив звучить як музика всередині кадру, що поступово переростає у закадрову: ми бачимо бурхливе море і «Летючого голландця», у трюмі якого Джонс грає на органі (01:11:58) — тема звучить впевнено, рішуче. Чіткий ритм, гучна динаміка, рухливий темп та темброва міць у комплексі утворюють антипод «іграшкової шкатулки». Увагу привертає цікавий візуальний акцент: на органі під час гри лежить медальйон-шкатулка у формі серця, і коли вона потрапляє Джонсу на очі, він ніби бореться із собою, дратується, злиться сам на себе. У закадровому звучанні лейтмотиву ми бачимо палубу, де матроси синхронно і впорядковано виконують свої звичні справи: корабель живе завдяки Джонсу, він — його серце, його сила. Органне проведення лейтмотиву, що характеризує Джонса як лідера, владного, жорстокого, непоступливого, визначу як *лінію Джонса-капітана*.

Далі лейтмотив звучатиме в епізоді, коли Вілл Тернер викрадає у сплячого перед органом Дейві Джонса ключ від скрині, захований у бороді зі щупальців (01:28:26). Один незграбний рух призвів до того, що Джонс ледь не прокинувся: одне щупальце, падаючи, натискає органну клавішу, від поштовху відкривається медальйон — і лунає знайома мелодія, яка моментально присипляє Джонса. Тернеру вдається витягти ключ, він зникає. В останньому кадрі епізоду ми бачимо крупним планом медальйон-шкатулку, яка дограє мелодію, але завод закінчується, механізм зупиняється, не догравши останню «тоніку». Тут *лінія шкатулки* своєрідно передірає зупинку серця.

В епізоді на острові, коли друзі викопують з піску ящик (01:45:15) і відкривають його, вони не відразу бачать скриню із серцем — зверху вона заповнена листами, записками, паперовими сувоями, але лейтмотив (лейттембр музичної шкатулки) починає звучати відразу, випереджаючи для глядача знахідку. Тут звучить лише фрагмент теми, котрий переривається биттям серця (за аналогією з лейтритмом), що його чують герої зі скрині. *Лінія шкатулки* тут символізує алегоричне возз'єднання: музично-механічного медальйона у формі серця зі скрині, де зберігається живе серце.

У фільмі «На краю світу» продовжує розвиватися сюжетна ситуація Дейві Джонса і, відповід-

но, його лейтмотив. У розмові з Елізабет ворожка-віщунка Тія Далма говорить про силу, перед якою тремтять найзліші та найжорстокіші пірати (00:20:02): лейтмотив, що звучав негучним фоном, виходить на перший план могутнім *tutti*, супроводжуючи кадри морської битви, в якій «Летючий голландець» знешкоджує інші кораблі. Тут лейтмотив набуває дещо уповільненого, розширеного, грізного і навіть пафосного звучання — до семантичного поля додається *лінія безжальної перемоги, або лінія Джонса-без-серця*.

І в цьому фільмі є епізод гри Джонса на органі (00:27:00), але тут герой виконує іншу тему, втім, її ніби продовжує шкатулка-медальйон, вступаючи відразу з другої частини лейтмотиву (*лінія шкатулки*). Джонс бере медальйон і, дослуховуючи тему, дозволяє собі наодинці виявити сентиментальні почуття і навіть пустити сльозу.

В епізоді розмови Дейві Джонса з Віллом Тернером та лордом Бекетом (01:32:05) згадують Каліпсо, яку рішенням Ради піратів було ув'язнено у тілі жінки. Вілл Тернер здогадується про колишні почуття Джонса і припускає, що коханою Джонса і була Каліпсо. Починає лунати «шкатулка», що у подальшому звучанні доповнюється струнними тембрами: роздратований Джонс стверджує, що Каліпсо його не кохала, зрадила і дістала справедливе покарання. *Лінії шкатулки та спогадів* тут перетинаються і зливаються.

У сцені розмови Джонса з Каліпсо (01:38:14) декілька цікавих лейтмотивних нашарувань. Ворожка Тія Далма, яка і є «носієм» богині Каліпсо, ув'язнена у трюмі «Чорної перлини». Вона тримає у руці такий самий медальйон-серце, як і у Джонса, і слухає музику (лейттембр), що лунає з нього. Закриваючи медальйон на половині проведення теми, Каліпсо чує продовження теми із зсувом тональності, яке долинає з темряви. І героїня, і ми розуміємо, що звучить «шкатулка» Джонса, випереджаючи його появу. Перша частина діалогу колишніх закоханих відбувається на тлі лейтмотиву. Каліпсо хитрує, підлещується — їй треба звільнитися з людського тіла. Джонс це розуміє, і в момент, коли викриває зраду Каліпсо, він закриває медальйон. Утім, вона продовжує свою хитромудру мову, і в один момент, говорячи про серце, яке має належати їй, вона крізь решітку торкається до грудей Джонса і цим доторком повертає Джонсу людський вигляд: ми бачимо його звичайним чоловіком, і в цей момент звучить лейтмотив, поєднуючи «шкатулку» з імітацією співу (чоловічого вокалізу), підкреслюючи його людську природу. Отже, у цьому епізоді були поєднані *лінія шкатулки та лінія Джонса-людини*.

Востаннє ми чуємо лейтмотив у сцені на кораблі, коли на запитання Джонса до Вілла Тернера: «Ти боїшся смерті?» — раптово відповідає Джек Горобець: «А ти?» (02:19:30). Джек тримає в одній руці серце Джонса, а в іншій — спрямований на серце кинджал. Звучить фрагмент «шкатулки» і одна фраза оркестрового проведення, але музика переривається перед нанесенням Джонсом смертельного удару Віллу. Хай і уривчасто, але в останньому проведенні лейтмотиву поєдналися *лінії шкатулки та безжальної перемоги*.

Отож, як бачимо, шедевальна лейтмотивна розробка Ганса Ціммера (у кіно вона представлена навіть ширше, ніж в аналізованому саундтреку) дала можливість вкласти в одну музичну тему досить широку палітру настроїв, станів, понять. Не останню роль у цьому виконує аранжування лейтмотиву Дейві Джонса, представлене звуком механічної музичної шкатулки, ніжним струнним звучанням, людським вокалізом, впевнено-рішучим органом, патетично-агресивним оркестровим *tutti*. Але усі *лінії* об'єднує феномен серця Дейві Джонса — реального фізичного органу; «розбитого» серця; синоніму душі, що вміє кохати; парного медальйону у формі серця; капітана як серця свого корабля.

В описаних епізодах лейтмотив виконував усі функції, зазначені вище: сповіщав про появу Дейві Джонса (сцена з Каліпсо); змістовно доповнював його візуальний образ (перша розмова з Джеком; гра на органі; сцена у лорда Бекета); композиційно об'єднував кадри, інтегрував відеоряд (перехід від розповіді Каліпсо до епізоду морської битви); відображав важливі драматургічні вузли фільму (викрадення ключа; сцена з Каліпсо; фінальний епізод). Функцію ж розвитку, як трансформацію лейтмотиву, закладено первинно: з кожним новим проведенням музичної теми глядач-слухач отримує нові враження і додаткові пазли до загального портрету Дейві Джонса, усвідомлює різні грані розвитку його персонажа.

У невеликому фрагменті після фінальних титрів п'ятого фільму зроблено натяк на те, що персонаж Дейві Джонса повернеться. Якщо у шостому фільмі це дійсно відбудеться, можливо, ми почуємо і його лейтмотив, який, ймовірно, набуде нових рис.

Ще З. Лісса писала, що лейтмотивам повинні пред'являтися дуже високі вимоги щодо драматургії, бо вони мають брати участь у перипетіях дії, прояснюючи основний конфлікт фабули [2]. А Т. Шак від зразкового лейтмотиву чекає органічного поєднання граничного лаконізму та максимальної змістовності, щоб глибока і цілісна характеристика музики сприяла виявленню важливих моментів

кінодійства [7, 72]. На мій погляд, здійснений аналіз переконливо демонструє саме такі властивості і риси кіномузичного лейтмотиву.

Джерела та література

1. Бут О. Драматургічні функції та концепції кіномузики. URL: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1284
2. Лисса З. Техніка лейтмотивов в кіномузиці. *Естетика кіномузики*. URL: <https://studfiles.net/preview/1788318/page:38/>
3. Литвинова О. Музика в кінематографі України: каталог. Ч. 1. Київ, 2009. 456 с.
4. Рудакевич М. Лейтмотив як важливий засіб драматургії фільму (на прикладі кіномузики Володимира Губи у фільмі «Гетьманські клейноди»). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 36. С. 274–284.
5. Рязанцев Л. В. Техніка лейтмотивів у кіномузиці. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2015. Вип. 33. С. 124–130.
6. Фількевич Г. Музика і кіно: Статті, лекції, нариси-спогади. Київ : ФОП А. О. Кльоц, 2014. 192 с.
7. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино: Учебное пособие. 2-е изд., доп. Санкт-Петербург : Изд-во «Лань»; изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017. 384 с.
8. Янковська Н. О. Творчість Володимира Гронського в контексті традицій української кіномузики: дис. ... канд. мист.: 17.00.03. Львів, 2017. 270 с.
9. Davy Jones. Pirates of the Caribbean 2: Soundtrack № 03. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZDIns7pDIio>

References

1. But, O. Dramaturgic functions and concepts of film music. Retrieved from: http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1284 [in Ukrainian].
2. Lissa, Z. Technique of leitmotifs in film music. Aesthetics of film music. Retrieved from: <https://studfiles.net/preview/1788318/page:38/>
3. Litvinova, O. (2009). Music in cinema of Ukraine: catalog. Vol. 1. Kyiv [in Ukrainian].
4. Rudakevich, M. (2015). The leitmotif as an important vehicle of film dramaturgy (on the example of Vladimir Guba's film music in «Hetman's Kleinodes»). *Naukovi zbirki Lvivskoyi natsionalnoyi muzichnoyi akademiyi im. M. V. Lysenka*. Vol. 36 [in Ukrainian].
5. Ryazantsev, L. V. (2015). The technique of leitmotifs in film music. *Visnik KNUKIM. Seriya «Mistetstvoznavstvo»*. Vol. 33 [in Ukrainian].
6. Filkevich, G. (2014). Music and Cinema: Articles, lectures, essays-memoirs. Kyiv [in Ukrainian].
7. Shak, T. F. (2017). Music in the structure of the media text. Based on the material of feature and animated films: a manual. Sankt-Peterburg: Izdatelstvo «Lan»; Izdatelstvo «PLANETA MUZYKI» [in Russian].
8. Yankovska, N. O. (2017). Creativity of Vladimir Gronsky in the context of traditions of Ukrainian cinema: Candidate's thesis: 17.00.03. Lviv [in Ukrainian].
9. Davy, Jones. Pirates of the Caribbean 2. Soundtrack № 03. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=ZDIns7pDIio>