

5. Ertelt, T. (1999). Berg, Alban (Albano Maria Joannes). In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2nd ed. Kassel [etc.]: Bärenreiter, SS. 1198–1238. [in German].
6. Lewis, C. (1981). Tonal Focus in Atonal Music: Berg's *op. 5/3*. *Theory Spectrum*, 3, pp. 81–97. [in English].
7. Motte, D. (2007). Alban Berg: Vier Stücke für Klarinette und Klavier *op. 5*, № 1. In: D. Motte, ed., *Musikalische Analyse. Textteil*, 8th ed. Kassel [etc.]: Bärenreiter, SS. 131–145. [in German].
8. Schatt, P. (1986). Zahl, Symbolik und Kryptogrammatik in Alban Bergs Stücken für Klarinette und Klavier. *Archiv für Musik-Wissenschaft*, 43 (2), SS. 128–136. [in German].

Стаття надійшла до редакції 09.01.2019 р.

УДК 791.636:781.65](045)

ORCID 0000-0001-6694-8329

Юлія Коваленко

Харківська державна академія культури

КОМПОЗИЦІЯ ТА ІМПРОВІЗАЦІЯ В АСПЕКТІ ВПЛИВУ МУЗИКИ НА ВИРАЖАЛЬНУ СТРУКТУРУ ФІЛЬМУ

Коваленко Ю. Б. Композиція та імпровізація в аспекті впливу музики на виражальну структуру фільму. Виявлено особливості взаємодії музики з кіномистецтвом, зокрема, вплив музичного мислення, як поєднання композиційного та імпровізаційного процесів, на виражальну систему фільму та специфіку кінотворчості. Прослідковано властиві музиці композиційні закономірності, стабільні та мобільні елементи музичного формотворення у сюжетній структурі, драматургічному розвитку, образно-змістовому та виразному комплексі кінотвору. На прикладі фільмів за участю джазу, зокрема біографічного, нуару, «джазового» кіно, а також більш масштабного жанру кінодрами із залученням музики різних стилів, проаналізовано роль музичного супроводу у сюжетній та позасюжетній оповіді, відбиття суто музичних форм та жанрів, принципів музичного розвитку та особливостей мислення у пластиці зображальної виразності, архітектоніці та драматургії екранного твору. З'ясовано, завдяки чому музика як абстрактно-чуттєвий вид мистецтва сприяє емансипації кіномови по відношенню до вербальної складової на користь поетичного способу висловлення.

Ключові слова: кіно, імпровізація, композиція, джаз, нуар, діалог, регтайм, драматична ситуація, стабільні та мобільні елементи.

Коваленко Ю. Б. Композиція и импровизация в аспекте влияния музыки на выразительную структуру фильма. Выявлены особенности взаимодействия музыки с киноискусством, в частности, влияние музыкального мышления, как соединения композиционного и импровизационного процессов, на выразительную систему фильма и специфику кинотворчества. Прослежены существенные музыкальные композиционные закономерности, стабильные и мобильные элементы музыкального формообразования в сюжетной структуре, драматургическом развитии, образно-смысловом и выразительном комплексе кинопроизведения. На примере фильмов с участием джаза, в частности, биографического, нуара, «джазового» кино, а также более масштабного жанра кинодрамы с привлечением музыки разных стилей проанализирована роль музыкального сопровождения в сюжетном и внесюжетном повествовании, отражение музыкальных форм и жанров, принципов музыкального развития и особенностей мышления в пластике изображения, архитектонике и драматургии экранного произведения. Выяснено, каким образом музыка как абстрактно-чувственный вид искусства способствует эмансипации киноязыка по отношению к его вербальной составляющей в пользу поэтического способа высказывания.

Ключевые слова: кино, импровизация, композиция, джаз, нуар, диалог, регтайм, драматическая ситуация, стабильные и мобильные элементы.

Kovalenko Yu. B. Composition and improvisation in the aspect of the music influence on the expressive structure of the film.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in interdisciplinary research of arts due to the fact that human consciousness has a unity of principles and approaches in the perception of the surrounding world. In this regard, synthetic arts are of particular interest because they form their creative potential by the expressive means of their art forms. And cinema is one of those open to interaction with the audiovisual means of its other components. There are a lot of studies on film music that contain the analysis of functional and structural features, as well as a point of expressive means interaction, although the last one is not systematized and generalized.

Objectives. The study is aimed at identifying the features of the interaction between music and cinema. Particularly, the influence of compositional and improvisational processes of music on the expressive structure of the film and the specifics of film making are considered. The movies using mostly jazz music were selected to study for a more effective and balanced comparison of the effects of compositional and improvisational principles in their dialectical coexistence.

Methods. The desire to explore the phenomenon in its entirety led to an integrated approach which has helped to project the expressive system of music on film work.

Both systemic and structural-functional methods are involved in order to determine the specifics. The comparative method of analysis is used to generalize the connections of music thinking with audiovisual conception. And the interpretative approach helps to synthesize the results of survey. Scientific novelty consists in the attempt to outline the essential connection between music and audiovisual creativity which lies in the time nature of both arts and the tendency to non-verbal expressiveness.

Results. The results of the research support the idea that composition and improvisation as two principles of creating a musical work are equally inherent in film making. The first of them provides for the stability and completeness of the structure, while the second one is associated with an instantaneous sensual response to the creation of the work in front of the viewer. Thereby, improvisation actualizes the process of creating a work of art as a way of artists' communication with one another and with the public. It should be noted that there is a difference between the concept of improvisation as a process and the improvisational principle as a property. The last of them is found in the music of any tradition and is reflected in the content and form of the work. The main features of the improvisational principle are relaxedness and freedom of expression, a feeling of continuity of movement and unexpectedness of further actions. Similarly, the compositional principle can be distinguished. It is based on repeats and returns of stable elements at a distance.

The interaction of compositional and improvisational principles can be traced in the complex of expressive means of the film at the level of dramatic development and plot structure, features of the dynamic movement and screen plastic, light-shadow score, figurative content. When it comes to a musical or biopic film, the diegetic music becomes a stabilizing element of the composition, and the constant returning to the situation of musical performance creates a cyclical effect. At the same time, sensual contemplation, live instant response to the observation of the creation provides a field for acting improvisation within the regulated scenario. Analysis of the movie "Round Midnight" (Bertrand Tavernier, 1986) confirms these assumptions and the hero's jazz improvisation replaces his monologues, acting as the main figurative characteristic. Films in the genre Noir are marked by the use of jazz improvisation on the non-diegetic structure level. The functional uncertainty of sections, the flow of linear and nonlinear narratives, and unexpected change in the rhythm are observed in such films. However, the return of wandering, searching, doubting, walking, conversational situations provide a manifestation of the compositional principle. These observations are made on the example of the movie "Lift to the Scaffold" (Luis Malle, 1958), and the most profound form of interaction between jazz improvisation and cinematic expressiveness – the so-called "jazz cinema", based on the interpretation of jazz through the prism of film expressive means. "Shadows" (John Cassavetes, 1959) happened to be the first specimen of such kind of films. But the most complex form of interaction between compositional and improvisational elements of music and films are large-scale drama films with numerous storylines and a large number of characters. This is considered on the example of the

“Regtime” (Miloš Forman, 1981), where the musical genre determines the plot development, certain events and situations and musical score. In other words, music affects the expressive structure of the film on three levels: genre-stylistic, compositional-dramatic, artistic-linguistic.

Conclusions. In the process of the research it has been found out that common time nature in music and cinema allows them to be in close cooperation. The analysis of improvisational and compositional elements in films indicates their certain connections with the musical form. Stabilization at the level of the plot is achieved through the return of certain dramatic situations, cycle of musical compositions as a diegetic element of the film and finally, musical accompaniment of certain situations. Instead, improvisation is reflected in the unexpected events, the looseness of the dialogue and the violation of linear development. All of these dramatic situations are marked by sensual contemplation and alive, instant response to changes in events. One of the main features that unite film structure and jazzy music is the dialogical character of narration. This property makes improvisation a method of presentation and composition building.

Keywords: cinema, improvisation, composition, jazz, noir, dialogue, ragtime, dramatic situation, stable and mobile elements.

Постановка проблеми. Сучасне мистецтвознавство відзначене активним інтересом до міждисциплінарних пошуків, що почасти може бути зумовлено єдністю людського сприйняття, а відповідно й відображення світу у художніх формах. Тому між видами мистецтва постійно спостерігаються певні зв'язки щодо творчого мислення, принципів та прийомів, різних мовних систем. Враховуючи це, синтетичні мистецтва заслуговують особливої уваги, оскільки їхній художньо-творчий потенціал формується на підставі поєднання окремих мистецьких складових з їх власним комплексом виразності, що діють «або паралельно, або схрещуючись, або у контрапункті» [10:40]. Серед них окреме місце посідає кіномистецтво, засноване на синтезуванні аудіовізуальних засобів тих видів творчості, що входять до його художнього поля. Музика та кінематограф від моменту його народження існували у єдності: за часів супроводу німого кіно грою таперів, з появою звукового кіно та народженням власне кіномузики, що зміцнило зв'язки між видами мистецтва часового виміру. З одного боку, це збагачення кіномови засобами музики відбувалося вшир, коли у музичному супроводі до фільмів поряд з авторськими композиціями поступово були задіяні різні стилі й жанри. З другого боку, – вглиб, через відтворення музичної мови у пластиці екранної виразності, чим були відзначені

експерименти творчих тандемів між композиторами та режисерами. Інакше кажучи, кіно засвоювало виразний потенціал абстрактної мови музики, звільняючись від примату вербального начала.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Існує чимало фундаментальних праць та наукових розвідок, присвячених музиці кіно, у яких здійснено досконалий аналіз структурно-функціональних, художньо-естетичних особливостей цього феномену [1; 4; 9; 14; 15; 18; 20; 21]. У більшості з них узагальнено семантико-рольові зв'язки музики з сюжетом та багатовимірним світом кінотвору. Так, на думку Т. Єгорової, функції музики у кіно полягають у моделюванні «двох типів екранної реальності». Перший з них формується сюжетним розвитком, а другий – глядацьким сприйняттям. Для класифікації дослідник розмежовує кіномузику на «внутрішньокадрову» та «закадрову» [5], що збігається з розподілом К. Горбман (*C. Gorbman*) музики на «диєгетичну» (сюжетну) та «недиєгетичну» (позасюжетну) [18]. А. Семенченко та Т. Шах досліджують кіномузику з точки зору виявлення стильової та тематичної генези [14]. Зокрема, характер тематизму, на думку авторів, дозволяє виокремити три підходи: цитування, створення власне авторської музики, синтезування авторської музики та цитати [14:217]. В аспекті стильової приналежності індивідуальність кожної картини проявляється «у відповідності стилю музики до жанрової специфіки фільму» [16:63]. Окреме місце посідають дослідження зв'язків музичної та кінематографічної виразності на підставі спорідненості усіх видів мистецтва, оскільки вони «в інший спосіб, іншими засобами зображають людину та її ставлення до світу» [10:40]. Низку розвідок присвячено пошукам певних паралелей стосовно елементів виразальної мови двох видів мистецтва. Так, Дж. Монако (*J. Monaco*) зауважує, що абстрактна частина виразного комплексу фільму «пропонує схожі можливості щодо ритму, мелодії та гармонії, як і музика» [19:55]. І. Шилова звертає увагу на ефективність збагачення кіно та відкриття нових засобів за допомогою впливу музики, що зумовлює появу поняття «музичної пластики екрану» [17:42]. Е. Ліндгрєн вбачає зображення та звук у фільмі складовими «єдиної композиції», сприймаючи музику та кіно через категорію руху та констатуючи синхронність музики «з зображальним ритмом фільму» [9:148]. До того ж дослідники відзначають незворотність процесу в обох видах

мистецтва, «що розгортається у часі, у ході якого складається завершена форма» [17:4]. При виявленні певної системи цих зв'язків дослідник кіно та автор фундаментальних монографій з кінознавства Н. Агафонова підкреслює фрагментарність окремих порівнянь, які не відрізняються «жорсткістю підходу» [1:202]. Дослідниця вказує, що у разі аналізу принципів тієї чи іншої музичної форми у кінофільмі, більшість авторів спирається лише на фабульну конструкцію твору, залишаючи осторонь решту виражальних засобів кінооповіді. Віддамо належне кінознавиці, котра здійснює докладний аналіз окремих кінозразків, відкриваючи переконливі елементи спорідненості з провідними музичними формами, що склалися в процесі еволюції європейської класики, такими, як варіації, рондо, сонатна форма, фуга. Слід лише зауважити, що у випадку наведених паралелей між фільмом А. Тарковського «Дзеркало» та пасіонами автор виходить за межі власне категорії форми у категоріальне поле музичного жанру. Проте масштабна праця науковиці є значним внеском у дослідження кінематографічної виразності з позиції абстрактної мови музики та особливостей музичної композиції, зокрема. Означене коло питань може бути розширене через занурення до глибинних процесів внутрішньої організації твору, що відбиваються у його виражальній структурі, закономірностях організації цілого та засобах виразності.

Метою статті є виявлення особливостей взаємодії музики та кіно, динамічних та стабілізаційних елементів у виразній структурі фільму через категорії композиції та імпровізації.

Виклад основного матеріалу. Композиція та імпровізація – два способи існування музики, які служать відображенням «двох типів музичної творчості, двох антагоністичних стихій» [12:8]. Перший з них передбачає наявність певних сталих завершених елементів у структурі твору, обміркованих та зафіксованих заздалегідь. Тому композицію вважають прерогативою абстрактного мислення та узагальнення, коли сам процес народження музики менш важливий, ніж його результат. При цьому власне композиційний акт має відносно невизначені часові рамки, а «зв'язок між первинними образами, що виникають у свідомості художника, та кінцевим результатом опосередкований тривалим процесом обдумування» [3:113]. Натомість імпровізація базується цілком на протилежних принципах мислення, коли найціннішою стає

миттєва чуттєва реакція підчас безпосереднього творення музики «на очах». Невипадково А. Баташев характеризує імпровізацію як «вид художньої діяльності, при якому носієм художнього змісту є самий дієвий процес» [2]. Тобто акт творення музики в момент її виконання є основною метою художнього процесу, незалежно від того, яким буде результат. Водночас, спрямованість на слухача, котрий є співучасником цього дійства, робить імпровізацію актом комунікаційним, подібно до того, як остаточно завершений та зафіксований у нотах композиційний твір стає для виконавця формою спілкування з публікою. Крім того, діалог відбувається й між учасниками музичного ансамблю, з яких кожен має своє місце для висловлювання у вигляді імпровізаційного сольного епізоду. Коли мова йде про джаз, де імпровізація є домінуючим фактором творення музики, то відзначається розмитість меж між автором та публікою, адже «людей, які створюють джазову музику або якось беруть участь у її творенні, не можна беззастережно зарахувати до таких категорій, як “композитор”, “виконавець”, “слухач”» [13:30]. Мається на увазі злиття трьох різних для музики письмової традиції функцій учасників процесу. У. Сарджент доходить у своєму дослідженні висновку, що джаз по суті не є концертною за походженням музикою. Натомість умови його побутування на танцювальних майданчиках та у кафе сприяють єднанню усіх учасників у нерегламентованому ігровому процесі, де кожен імпровізує на своєму місці: музиканти – на своїх інструментах, публіка – у танці або іншій реакції на виконання.

Існує певне розмежування понять імпровізації та імпровізаційності, де остання може бути присутня у творах письмової традиції й трактується як «внутрішня властивість музики, деякі риси її змісту та форми» [3:113]. Основними ознаками імпровізаційності є розкутість та свобода висловлювання, наявність виразних елементів, які призводять до відчуття безперервності руху та несподіваності подальшої дії. Оскільки імпровізатор не створює заздалегідь певну музичну тему, а «складає її з готових блоків – музичних образів, що здавна запам’яталися» [12:57], це призводить до тематичної мінливості джазової композиції, непередбачуваності кожного наступного повороту музичних подій. Тому наявність кількох тем, які перетікають одна в іншу, є також характерною ознакою імпровізаційного принципу на рівні змісту, як і жанрові моду-

ляції й функціональна невизначеність розділів на формотворчому рівні. Елемент імпровізаційного формотворення – еліпсис – створює «ефект пошуку, відчуття несподіваності поворотів творчої думки» [3:115.] Ця непередбачуваність, як і недоговореність у музичних висловах, сприяють появі тасмниці, інтриги, особливої гри-змагання між учасниками діалогу, вносячи дух авантюризму, пригоди.

Аналогічним чином можна виокремити поняття композиції та композиційності, де перша означає безпосередньо вид музичної творчості, пов'язаний «з принципом узагальнення, ретельного відбору елементів художнього образу, подавання не просто потоку, а квінтесенції людської думки» [3:113]. Щодо композиційності як принципу, котрий співіснує у діалектичній єдності з імпровізаційністю, то тут варто зауважити на стабілізаційних елементах, котрі регламентують музичний потік та присутні у творі будь-якої традиції. До таких елементів слід віднести завершеність окремих розділів форми, наявність повних або варіативних повторів, повернення сталого елемента на кшталт рефрену у рондо, циклічність структури твору. У цьому випадку можна побачити взаємодію двох, відзначених О. Соколовим, принципів музичного формотворення – «поступального розвитку» та «замкненого становлення» [15:51], де першому відповідають епізоди імпровізації, а другому – постійне повернення стандарту. Тема виступає стабілізаційним елементом у джазовій композиції, виконуючи функцію своєрідного рефрену, від нього відштовхується той, до кого спрямована імпровізація. У відході та поверненні теми зосереджено узагальнення, пошуки та формування кінцевого результату на рівні змісту.

Взаємодію подібних принципів, що мобілізують та стабілізують художнє ціле, можна прослідкувати у виражальному комплексі аудіовізуального твору на рівні драматичної структури, сюжетного розвитку, особливостей динамічного руху й екранної пластики, світлотіншової партитури, образно-змістового ряду. Якщо це мюзикл або біографічний фільм, присвячений долі певного джазового музиканта, то звучання музики в контексті драматичної оповіді стає стабілізаційним елементом композиції екранного твору, а постійне повернення до ситуації музичного виконання створює ефект циклічності. Водночас, чуттєва споглядальність, живий миттєвий відгук на спостереження за

творенням музики «на очах» надають поле для акторської імпровізації в рамках регламентованої сценарієм сцени, всередині якої виникає спонтанна ігрова ситуація. Джазовий твір стає композиційною одиницею виражальної структури фільму, безпосередньо впливаючи на зміст, а сюжетна оповідь, виражена у певних драматичних ситуаціях, розмежовується музичними вставками – жанровими номерами (у мюзиклі) або імпровізаційними виступами героя (у біографічному фільмі). Композиційними ознаками таких фільмів є циклічність та рондо-подібність. Поряд з тим, джазова імпровізація героя у біографічних фільмах виконує функцію його монологів, виступаючи у ролі основної образної характеристики. Фільм «Північний джаз» (режисер Бертран Таверньє, 1986 р.) має саме таку особливість з точки зору драматичної оповіді, яка поділяється на дві основні ситуації: спілкування між двома персонажами – джазовим музикантом, саксофоністом Дейлом Тернером (актор Декстер Гордон) та його другом і шанувальником Френсісом (актор Франсуа Клозе), та виступи героя в нічному барі. Жанр біографічного фільму відзначений актуалізацією безпосередньої ролі музики у кадрі. За спостереженнями К. Горбман, функції музичного супроводу у фільмі окреслюються трьома рівнями, з яких перший – це «суто музичний код» і випадок «народження музичного висловлення, музика на цьому рівні відноситься до власне музичної структури» [18:13]. Другий – це «культурний музичний код», який стосується відображення соціального контексту та проблематики аудіовізуальної оповіді; нарешті, останній – це «кінематографічний музичний код», що відбиває сюжет (авторський задум) фільму. В епізодах виступу героя у нічному барі, що складають основу оповідальної кінокомпозиції, актуалізовано «суто музичний код». Практично джазова імпровізація формує структуру фільму, виступаючи рефреном драматичної оповіді та чергуючись зі сценами бесіди героїв вдома або під час прогулянки. Епізоди спілкування героя з його приятелями, колегами, близькими стають ще одним композиційним елементом драми. Візуальний ряд обіграє контрасти світла й тіні, адже діалоги подано у сонячних променях вдень, натомість виступи героя у барі відбуваються вночі, й темна палітра збагачує звучання м'якого саксофона відтінками таємниці, загадки, недовомленості. Отже, джаз та імпровізація набувають асоціацій з нічним життям, сповненим розваг і темних сторін людського

буття. Такий зв'язок можна пояснити соціально-культурними причинами, оскільки джаз дуже довгий час асоціювався з атмосферою ночі.

Говорячи про залучення джазу до виразної структури кіно, треба виділити жанр нуару, з яким джазова імпровізація набувала популярності на екрані. З точки зору сюжету у таких фільмах спостерігається функціональна невизначеність окремих розділів, перетікання лінійної та нелінійної оповіді, несподівана зміна темпоритму сцени – явні ознаки дії імпровізаційного принципу на сюжетному рівні. Проте повтор та повернення певних ситуацій блукання, сумнівів, прогулянки, спілкування забезпечують прояв композиційного принципу. Темні тони відрізняють візуальну структуру фільмів, а звукова образна система створюється завдяки використанню стилів кул-джазу та модального джазу, апелюючих до експериментів у сфері інтонаційної виразності, що відходить від тонально-гармонічного мислення. Протягом сюжетної оповіді у фільмі музична імпровізація за кадром супроводжує емоційний стан пошуків та розгубленості. Функціонально джазова імпровізація виходить за межі сюжету, виводячи у недієгетичне поле. Фільм «Ліфт на ешафот» (режисер Луїс Малле, 1958 р.) є характерною ілюстрацією означених прийомів. Імпровізації Майлса Девіса використано як додатковий засіб, що підсилює ефект від драматичної ситуації розпачливого пошуку героїнею свого несподівано зниклого коханця та спільника. Як відомо, композиція у джазі формується через взаємодію імпровізації та аранжування, коли «окремих виконавець є композиційним компонентом» [8]. Подібно до цього, герої фільму формують його сюжетний каркас, але їхня поведінка виглядає спонтанною, рішення та реакція миттєвими, що загалом справляє враження імпровізації у кадрі. З другого боку, цілком прагматична детективна схема завдає стабільності історії, однак, занурюючись у дію, глядач разом з героями відчуває напруження в очікуванні несподіваного повороту подій. Те саме відбувається в музиці, де чітка композиційна схема взаємодіє з імпровізаційною спонтанністю. Блукання модальних світлотіней у сольних мелодіях загадкового кул-джазу віддзеркалює непередбачуваність рішень персонажів та нерегулярність темпоритму сюжетної оповіді, що схожа на алеаторичні ефекти джазової імпровізації. Крім того, недієгетичний статус музики зумовлює відповідну до жанру нуар емоцію, «як знак вигаданого стану світу, створеного на

екрані» [21]. Ситуація спілкування часто зустрічається в оповідальній структурі фільмів за участю джазу. Помітним прийомом у таких сценах є використання джазової імпровізації, що звучить контрапунктом до діалогу персонажів. У свою чергу, спілкування героїв відзначене невимушеністю та має імпровізаційний характер. Враховуючи, що близький ефект виникає під час сольної імпровізації у джазі, коли виконавець навмисно створює таке враження у слухача, намагаючись подати хід музичного розвитку, про котрий він не міг здогадатися, є підстави говорити про певні зв'язки між акторською грою та виступом імпровізатора.

Імпровізація та композиція – два тісно переплетені у джазі начала, котрі можна визначити аналогічним чином у виразній структурі фільму, де чітко продумана структура оповіді й сюжету протистоїть імпровізаційному акторському виконанню певної ситуації у її вербальному (діалозі) та психологічному (чуттєвому) вимірах. У свою чергу ігрова ситуація, котра вимагає «партнерства, розподілу ролей між учасниками» [2], є спільним чинником, що поєднує імпровізацію у джазі та гру актора у фільмі. Вони приховують у собі дух змагання, передбачають прояв індивідуального початку кожним виконавцем в умовах чіткого дотримання певних правил та почуття ансамблю. Найбільш глибокою формою взаємодії між джазовою імпровізацією та кінематографічною виразністю є так зване «джазове кіно» або «імпровізовані фільми», засновані на тлумаченні мови джазу крізь призму виразних засобів кіномистецтва. Фільм «Тіні» (режисер Джон Кассаветес, 1959 р.) є першим зразком кінокартин цього жанру. Дебютна робота режисера Дж. Кассаветеса у незалежному кіно відзначена відсутністю сценарію, у фільмі також немає лінійної оповіді, а сюжет розгортається як серія імпровізованих мізансцен, що відображають відносини групи молодих людей, які живуть «за межами суспільства». Відомо, ідея цього фільму народилася у процесі роботи над акторськими етюдами, які виявилися дуже схожими на джазову джем-сесію. Під час знімального процесу актори отримували певне ситуаційне завдання за умови вільного тексту у діалогах та свободи образного тлумачення свого персонажу. У фільмі імпровізоване спілкування між героями супроводжується сольними репліками джазових музичних інструментів – саксофона, контрабаса і перкусії. Сюжетна оповідь переходить від історії одно-

го персонажу до іншого, початок і кінець фільму пов'язаний з Беном (актор Бен Каррутерс), що блукає з друзями, Денисом (актор Денис Саллас) і Томом (актор Том Аллен), вулицями міста у пошуках пригод. Центральна частина фільму присвячена братові Бена Х'ю (актор Х'ю Херд), джазовому співакові, який марно намагається реалізувати себе на сцені, а також їхній підлітковій сестрі Лелії (актриса Лелія Голдоні). Як і музичний діалог джазових виконавців, всі репліки акторів – це імпровізація, тобто «герої зустрічаються і змагаються, це і виклик, і подолання» [2]. Рідкісні для таких фільмів активні дії виступають раптовим поворотом, кульмінаційним моментом сцени спілкування, як, наприклад, бійка Бена з друзями у кафе, якою по суті завершується фільм. Але превалюють все ж таки у композиції епізоди спілкування у різних обставинах, де подібно до музичної імпровізації увагу зосереджено на самому процесі розмови. Іншими словами, імпровізація на момент виконання домінує над попередньо виваженою композицією.

Найбільш складною формою взаємодії композиційно-імпровізаційних елементів музики з виражальною структурою екранного твору є масштабні фільми-драми з численними сюжетними лініями та великою кількістю персонажів, де можна виявити усі визначені К. Горбман коди, що окреслюють функціональну дію музичного супроводу. Фільм «Регтайм» (режисер Мілош Форман, 1981 р.) є саме таким прикладом впливу музики на екранну оповідь. Музичний регтайм був одним з тих жанрів, що створив підґрунтя для народження джазу, але зберіг власну систему виразних засобів і став чутливим відображенням свого часу або «метафорою епохи» [20:1]. Згодом сам джаз успадкував від регтайму здатність взаємодіяти з будь-якими музичними стилями, значення ритмічної організації у формуванні композиційного фундаменту й водночас нестійкість ритму, темброве розмаїття з невинним пошуком нових барв, співіснування в єдності композиції та імпровізації. За спостереженнями дослідників, культура регтайму мала такі основні форми, як інструментальні п'єси для фортепіано або оркестру, пісні-регтайми, синкоповані вальси і «“реггікування” класики та інших попередніх зразків» [20:2]. Усі ці форми регтайму представлено в епізодах фільму. Так, головна музична тема фільму – вальс, який символізує прагнення героїв до щасливого життя. Його повітряна й дещо легковажна мелодія, що спочатку передається від фортепіано сольній

скрипці, а потім струнній групі, звучить на початку та повертається наприкінці фільму. Серед численних регтаймових тем, котрі пронизують екранну оповідь, можна визначити ті, що виконуються на фортепіано, доручені симфонічному й духовому оркестрам. Перша група тем асоціюється з головним героєм Колхаусом Уокером-молодшим (актор Ховард Роллінс) й окреслює його образ, віддзеркалюючи бунтівний характер героя та непросту долю. Друга група регтаймових тем створює атмосферу привілейованого суспільства, відзначену розкішшю, шляхетністю та марністю життя й абсурдністю дій. Третя – вирізняється репертуаром водевілю та побутової музики, подається як ознака часу, виконуючи функцію «культурного коду» (К. Горбман). Зокрема, в епізоді *Madison Square Garden* звучать пісні з танцями на сцені. Враховуючи, що на той час будь-яка пісня «зі жвавим ритмом, особливо якщо вона була танцювальна і написана у дводольному або тридольному метрі, називалася регом» [20:75], цей сюжетний номер може репрезентувати відповідний жанровий різновид. Особлива увага приділяється такому виду регтайму, як синкопована класика або так званий «реггінг» класики. Це кульмінаційний епізод у ліричній лінії відносин між героєм Колхаусом Уокером-молодшим і його коханою Сарою (актриса Деббі Аллен). Піаніст починає грати прелюдію Ф. Шопена *A-dur* № 7, *op.* 28, а потім перетворює її тему на мелодію регтайму. Ця музика символізує ширість почуттів героїв, справжній зміст ситуації. Отже, підсумовуючи, можна відзначити, що регтайм зі своїми жанровими різновидами має певний вплив на структуру оповіді, атмосферу, композиційну умовність фільму, доповнюючи сюжет епізодами, які фіксують форми побутування цієї музичної традиції. Схематично цю композицію можна представити у вигляді рондо з вальсом-рефреном та іншими тематичними епізодами. Ефект циклічності та замкнутості створюється через використання музично-виразних властивостей регтайму. В аспекті особливостей власне інструментального різновиду регтайму, то за дослідницькими спостереженнями він перебував «під впливом поширення моди на танцювальну музику» [20:272]. Серед них були тустеп, кейкуок, полька і навіть військовий квікстеп-марш. Сюжетна частина саундтреку до фільму містить у собі всі ці жанри, наприклад, «кейкуок з десертом» – вихід офіціанток з десертними стравами на урочистому прийомі Уайта, полька в ресторані Дельмоніко

або фортепіанна полька, яку танцює Евелін на уроці танцю, і, нарешті, дводольний танець у клубі *Clef* і квікстеп на зустрічі з віце-президентом. Більш того, «класичний» регтайм допомагає передати ознаки часу в епізоді показу кінохроніки. Жанрове різноманіття як ознака регтайму доповнено ряснотою тембрових та гармонічних кольорів. Фортепіано є ведучим тембром, оскільки пов'язане з образом головного героя-піаніста. Потім йде скрипка, струнна група, які характеризують піднесені чуттєві моменти в житті героїв. Наступними тембровими барвами є духові, представлені у ритуальних епізодах зустрічі віце-президента і похоронах Сари (в останньому випадку з органом). Музика духового оркестру також звучить перед поворотною подією у долі головного героя: конфлікт з пожежними волонтерами стає поштовхом для його протистояння суспільству у намаганні захистити свою гідність. Таким чином, можна вважати, що духові інструменти одночасно символізують особливість моменту та трагічну приреченість героя. Загалом, різноманітність тембрів є співзвучним доповненням до великої кількості жанрів, зосереджених навколо регтайму, й супроводжує сюжетну оповідь та переживання персонажів у недиспетичному ряді, формуючи «звучко-емоційні пейзажі» [4].

Як жанр, регтайм відомий своїм поєднанням синкопованих мелодій з ритмічно стійким басом, а також наявністю трьох або чотирьох контрастних тематичних розділів. Ці особливості регтайму можна порівняти з виразністю сюжетної структури однойменного фільму. Сталий ритм баса асоціюється з вимірним життям суспільства вищого класу, тоді як примхливу синкоповану мелодичну лінію можна порівняти з непередбачуваністю подій у їхньому житті та протестом головного героя. Насправді, архітектор Стенфорд Уайт (актор Норман Мейлер), який святкує завершення свого нового творіння, не підозрює про несподіване вторгнення на вечірку ображеного мільйонера Гаррі Кендалла Тая (актор Роберт Джой), і, звичайно, не усвідомлює, що загине від його руки у *Madison Square Garden*. Хтось постійно неочікувано втручається у спокійне затишне життя багатой родини у приміському будинку в Нью-Рошель. По-перше, це темношкіра дитина, знайдена служницею у саду, а потім його мати Сара, пізніше батько Колхаус Уокер і, нарешті, поліцейські та репортери, які порушують життя тихого сімейства. Ближче до фіналу подружжя взагалі опиня-

ється розлученням: Мати залишає приміський будинок й чоловіка, вирушаючи разом з кінорежисером Татехом (актор Манді Патінкін). Так само втрачає, одна за одною, переслідують головного героя Колхауса Уокера: його честь, його автомобіль, його кохана і його життя. Таким чином, композиційно-виразна структура фільму базується на постійному зіткненні стабільного життєвого шляху і несподіваних обставин, які руйнують його подібно до регтайму «з характерною синкопованою мелодією навпроти чіткого акомпанемента» [20:2]. Доля персонажів настільки ж непередбачувана, як і синкоповані повороти мелодії регтайму, тому стрімке руйнування життя героїв ототожнюється з подрібненням мелодії на короткі ритмічні фігури.

Перебуваючи в активному попиті на сеансах показу німих фільмів, регтайм чутливо реагував на зміну руху у кадрі, дії й атмосфери. Ця мінливість закріпилася у різноманітних мелодіях-темах, яких зазвичай у «класичному» регтаймі три або чотири. Якщо звернутися до сюжетної побудови фільму, можна знайти чотири пари подружжя (або коханців), історії яких розвиваються паралельно. Це піаніст Колхаус і пралля Сара, мільйонер Гаррі і модель Евелін, безіменне шляхетне подружжя, вуличний художник Татех і його дружина. У ході подій ці пари змінюються: Евелін зустрічається з молодшим братом Матері зі шляхетного подружжя, а сама Мати кидає свого чоловіка, віддаючи перевагу кінорежисеру. Різноманітність нью-йоркського населення, яка спостерігалася відповідно до часу у фільмі, може бути асоційована з багатством мелодій регтайму, який пристосовується до будь-якого стилю і винаходу. Тому можна помітити, що чутливий ще за доби німих фільмів, регтайм сьогодні знову пояснює значно ширші немюзичні соціальні проблеми. Зокрема, цей жанр сприяє створенню виразної структури і у такий спосіб впливає на сюжет і композицію фільму. Говорячи про вплив регтайму на оповідну структуру фільму М. Формана, необхідно згадати співвідношення диєгетичного (сюжетного) та недієгетичного (позасюжетного) музичних рівнів. Перший пов'язаний з ситуаціями обумовленого використання музики у відповідності з подією. Це епізоди показу кінохроніки, різні вечірки, офіційна зустріч з віце-президентом і похорон Сари. Другий рівень функціонально розподілено на ті, що характеризують ситуацію, й ті, що передають внутрішній стан головного героя. Це, з одного боку,

епізоди подорожі художника Татеха, сім'ї у приміському будинку Нью-Рошель, сцени у Нижньому Іст-Сайді, в захопленій бібліотеці Моргана і в Атлантик-Сіті, з другого боку, – місце зустрічі Колхауса Уокера зі своєю коханою Сарою та його радість щодо її згоди одружитися. Особливий інтерес представляють випадки переходу музики з диєгетичного на недієгетичний рівень оповіді. До них відносяться: кейкуок на вечірці Уайта, що потім продовжує звучати за кадром у сцені обіду шляхетного сімейства у приміському будинку; кастінг піаністів у *Clef Club*, де гра Уокера в кадрі продовжується в епізоді переїзду вуличного художника Татеха зі своєю дочкою; виступ Уокера у клубі *Clef*, котрий пов'язує вечірку з поїздкою Евелін до Нижнього Іст-Сайду; гра Уокера на фортепіано у сімейному будинку, яка супроводжує за кадром любовну сцену Уокера і Сари. Помірно чергуючись на початку фільму, музичні композиції, що уособлюють два рівні оповіді, поступово зникають після першої втрати Уокера – його автівки – у сцені з пожежними. Від цього моменту регтайм бере безпосередню участь у формуванні «аудіовізуальної пластики мови екрану» [4].

Підводячи підсумок, слід зазначити, що в таких фільмах, як «Регтайм» з великою кількістю сюжетних ліній і складною драматичною оповідальною структурою, взаємодія з музичною складовою відбувається одночасно на декількох рівнях: жанрово-стилістичному, композиційно-драматургічному та художньо-мовному. Такий тип взаємозв'язку музики й кіно є особливо плідним.

Висновки і перспективи. Аналітичні спостереження імпровізаційних та композиційних елементів свідчать про певні зв'язки з музично-образним рядом кінематографічного цілого. На рівні сюжету стабільний ефект досягається через повтор та періодичне повернення певних драматичних ситуацій – пошуків, блукання, розгубленості, прогулянок. Наявність джазової композиції всередині сюжету, як диєгетичного елементу фільму, регламентує його виражальну структуру й формує циклічну композицію, подібно до того, як тема-стандарт є стабілізаційним елементом у джазі. Аналогічним чином позасюжетна, недієгетична музика у фільмах жанру нуар та «імпровізаційних» картинах виконує функцію узагальнення та граматизації форми, супроводжуючи дії героїв у певних ситуаціях.

Імпровізаційність як принцип виявляє себе у розкутості й свободі музичних та вербальних висловлювань, безперервності пластичного руху з несподіваними поворотами подій, що подано у ситуаціях гри-змагання з порушенням лінійного сюжетного розвитку. Всі ці драматичні ситуації відзначені чуттєвою споглядальністю у поєднанні з живим миттєвим відгуком на зміни подій. У музичному ряді це відображається на тематичній мінливості, яка впливає на чисельність сюжетних ліній та взаємоперетікання персонажів між ними, що можна спостерігати у масштабних фільмах-драмах. Ефект свободи виникає, коли в рамках регламентації всередині розділів з'являються спонтанні імпровізаційні елементи. Подальші дослідження у напрямку виявлення зв'язків між художніми системами музики і кіно у царині композиційного мислення, тонально-гармонічних та інтонаційно-пластичних комплексів відкривають перспективні шляхи до осмислення взаємодії музичного та аудіовізуального творів, спрямованої на збагачення виразових систем цих видів мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агафонова Н. А. Общая теория кино и основы анализа фильма. Минск : Тесей, 2008. 392 с.
2. Баташев А. Феномен импровизации в джазе. URL: <http://jazz.ru/pages/batashev/improvisation.htm> (дата звернення: 27.12.2018).
3. Бирюков С. Импровизационность в музыке. *Советская музыка*. 1977. № 3. С. 113–118.
4. Деникин А. А. Модель диегетического анализа звука в экранных медиа. *Электронный научный журнал Медиамузыка*. 2013. № 2. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html (дата звернення: 04.01.2019).
5. Егорова Т. К. Теоретические аспекты изучения музыки кино. *Электронный научный журнал Медиамузыка*. 2014. № 3. URL: <http://mediamusic-journal.com/issues/3-1.html> (дата звернення: 04.01.2019).
6. Ждан В. Кино и условность. Москва : Искусство, 1971. 111 с.
7. Каминский А. Приёмы организации и виды композиционного построения. URL: <http://mabuk.ru/content/priemy-organizatsii-i-vidy-kompozitsionnogo-postroeniya-ch1> (дата звернення: 03.01.2019).
8. Кинус Ю. Аранжировка как фактор композиции в джазе. *Южно-российский музыкальный альманах*. 2004. № 1. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/aranzhirovka-kak-faktor-kompozitsii-v-dzhaze> (дата звернення: 04.01.2019).

9. Линдгрэн Э. Искусство кино. Введение в киноведение. Москва : Изд-во иностр. лит., 1956. 192 с.
10. Лисса З. Эстетика киномузыки. Москва : Музыка, 1970. 494 с.
11. Овсянникова-Трель А. Художественные функции киномузыки в контексте постмодернистской эстетики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2013. Вип. 38. С. 381–392.
12. Сапонов М. А. Искусство импровизации: Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. Москва : Музыка, 1982. 77 с.
13. Сарджент У. Джаз: Генезис. Музыкальный язык. Эстетика. Москва, 1987. 296 с.
14. Семенченко А. В., Шах Т. Ф. Музыкальная цитата в структуре медиатекста : направления анализа. *Вестник Адыгейского государственного университета*. Майкоп, 2010. Серия 2 : Филология и искусствоведение. Вып. 2 (58). С. 217–224.
15. Соколов О. О двух основных принципах формообразования в музыке. *О музыке. Проблемы анализа*. Москва : Сов. композитор, 1974. С. 51–72.
16. Шах Т. Ф. Стилистические особенности киномузыки А. Рыбникова (к проблеме стилового анализа музыки в медиатексте). *Культурная жизнь Юга России*. Краснодар, 2009. № 5 (34). С. 61–63.
17. Шилова И. М. Фильм и его музыка. Москва : Сов. композитор, 1973. 230 с.
18. Gorbman С. Unheard Melodies. Narrative Film Music. London, 1987. 190 p.
19. Monaco J. How to read a film. The world of movies, Media, and Multimedia. New York-Oxford, 2000. 672 p.
20. Ragtime: its History, Composers and Music / edited by John Edward Hasse. London, 1985. 400 p.
21. Winters В. The Non-diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space. *Music and Letters*. 2010. V. 91. Iss. 2. URL: <https://academic.oup.com/ml/article-abstract/91/2/224/1325974?redirectedFrom=fulltext> (дата звернення: 03.01.2019).

REFERENCES

1. Agafonova, N. (2008). *Obschaya teoriya kino i osnovnyi analiza filma* [General theory of cinema and the fundamentals of film analysis]. Minsk: Tesey, 392 p. [in Russian].
2. Batashev, A. (n. d.). Fenomen improvizatsii v dzhaze [Jazz improvisation phenomenon]. [online] *jazz.ru*. Available at: <http://jazz.ru/pages/batashev/improvisation.htm> [Accessed 27 Dec. 2018]. [in Russian].

3. Biryukov, S. (1977). Improvizatsionnost v muzyike [Improvisation in music]. *Sovetskaya muzyika [Soviet music]*, (3), pp. 113–118. [in Russian].
4. Denikin, A. (2013). Model diegeticheskogo analiza zvuka v ekrannykh media [Model of Diegetic Analysis of Sound in Screen Media]. *Mediamuzyika [Mediamusic]*, [online] (2). Available at: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html [Accessed 04 Jan. 2019]. [in Russian].
5. Egorova, T. (2014). Teoreticheskie aspektyi izucheniya muzyiki kino [Theoretical aspects of studying cinema music]. *Mediamuzyika [Mediamusic]*, [online] (3). Available at: <http://mediamusic-journal.com/issues/3-1.html> [Accessed 04 Jan. 2019]. [in Russian].
6. Zhdan, V. (1971). *Kino i uslovnost* [Cinema and convention]. Moscow: Iskusstvo, 111 p. [in Russian].
7. Kaminskiy, A. (n.d.). Priemy organizatsii i vidyi kompozitsionnogo postroeniya [Methods of organization and types of compositional construction]. [online] *mabuk.ru*. Available at: <http://mabuk.ru/content/priemy-organizatsii-i-vidy-kompozitsionnogo-postroeniya-ch1> [Accessed 03 Jan. 2019]. [in Russian].
8. Kinus, Y. (2004). Aranzhirovka kak faktor kompozitsii v dzhazze [Arrangement as a composition factor in jazz]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzyikalnyi almanah [South-Russian musical anthology]*, [online] (1). Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/aranzhirovka-kak-faktor-kompozitsii-v-dzhazze> [Accessed 04 Jan. 2019]. [in Russian].
9. Lindgren, E. (1956). *Iskusstvo kino. Vvedenie v kinovedenie* [The art of cinema. Introduction to film studies]. Moscow: Izdatelstvo inostrannoy literaturyi, p. 192. [in Russian].
10. Lissa, Z. (1970). *Estetika kinomuzyiki* [Movie Music Aesthetics]. Moscow: Muzyika, 494 p. [in Russian].
11. Ovsyannikova-Trel, A. (2013). Hudozhestvennyie funktsii kinomuzyiki v kontekste postmodernistskoy estetiki [Artistic functions of film music in the context of postmodern aesthetics]. *Problemi vzaemodiyi mistetstva, pedagogiki ta teoriyi i praktiki osviti [Problems of the interaction of art, pedagogy and the theory and practice of education]*, (38), pp. 381–392. [in Russian].
12. Saponov, M. (1982). *Iskusstvo improvizatsii: Improvizatsionnyie vidyi tvorchestva v zapadnoevropeyskoy muzyike srednih vekov i Vozrozhdeniya* [The Art of Improvisation: Improvisational types of creativity in Western European music of the Middle Ages and the Renaissance]. Moscow: Muzyika, 77 p. [in Russian].
13. Sardzhent, U. (1987). *Dzhaz: Genesis. Muzyikalnyi yazyk. Estetika* [Jazz: Genesis. Musical language. Aesthetics]. Moscow, p. 296. [in Russian].

14. Semenchenko, A., Shah, T. (2010). Muzyikalnaya tsitata v strukture mediateksta : napravleniya analiza [Musical quotation in the structure of the media text: directions of analysis]. *Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Adyge State University]*, (58), pp. 217–224. [in Russian].
15. Sokolov, O. (1974). O dvuh osnovnykh printsipakh formoobrazovaniya v muzyike [About two basic principles of shaping in music]. *O muzyike. Problemy analiza [About music. Analysis problems]*, pp. 51–72. [in Russian].
16. Shah, T. (2009) Stilisticheskie osobennosti kinomuzyki A. Rybnikova (k probleme stilevogo analiza muzyiki v mediatekste) [Stylistic features of film music by A. Rybnikov (to the problem of style analysis of music in media text)]. *Kulturnaya zhizn Yuga Rossii [Cultural life of the South of Russia]*. (34), pp. 61–63. [in Russian].
17. Shilova, I. (1973). *Film i ego muzyika* [The film and its music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 230 p. [in Russian].
18. Gorbman, C. (1987). *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. London: Indiana University Press, 1987. 190 p. [in English].
19. Monaco, J. (2000). *How to read a film. The world of movies, Media, and Multimedia*. New York-Oxford: Oxford University Press, 672 p. [in English].
20. *Ragtime: its History, Composers and Music*. (1985). London: Macmillan Press, 400 p. [in English].
21. Winters, B. (2010). The Non-diegetic Fallacy: Film, Music, and Narrative Space. *Music and Letters*, [online] 91 (2). Available at: <https://academic.oup.com/ml/article-abstract/91/2/224/1325974?redirectedFrom=fulltext> [Accessed 03 Jan. 2019]. [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.01.2019 р.