

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**СИДОРЧУК ТЕТЯНА АНАТОЛІЇВНА**

УДК 791.2:78](100)"20"(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА  
МУЗИЧНО-ЕКРАННИХ ФОРМ ХХІ СТОЛІТТЯ**

021 – аудіовізуальне мистецтво і виробництво

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Т. А. Сидорчук

Науковий керівник: Станіславська Катерина Ігорівна,  
доктор мистецтвознавства, професор

КИЇВ–2023

## АНОТАЦІЯ

*Сидорчук Т. А.* Жанрово-стильова специфіка музично-екранних форм ХХІ століття. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво і виробництво». – Київський національний університет театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. Київ, 2023.

**Актуальність.** Доступність засобів для створення та дистрибуції контенту, що стала можливою завдяки інноваційним інженерним звершенням, демократизували універсалії культури, збагачуючи мистецтво сонмом нових образів, знаків та символів. Однак найцікавіше, чим позначається технологізація культурно-мистецького побуту, – створення унікальних, непересічних екранних творів, зокрема з музичною домінантою, генерація яких стала можливою завдяки сміливому експериментуванню молодих митців та можливості презентувати власний творчий доробок на придатних для цього платформах. Поєднання музичної та екранної форм утворило явище, що вимагає власної дефініції та детального дослідження жанрово-стильової специфіки. Поява нового екрану («скрінема») не лише стає стимулом для генерації низки нових форм, але й актуалізує трансформацію уже давно побутуючих в екранному просторі: для форм на кшталт фільму-концерту, мюзиклу та екранізації музично-драматичних жанрів «скрінема»-екран постає як справжнє «рятівне коло».

Поза тим, формальні характеристики перелічених вище жанрів у загальному не позначаються яскравими метаморфозами. І якщо в працях науковців цим музично-екранним формам приділена відчутна частина уваги, то виявлення характерних особливостей форм новітніх (а також «переосмислених» сучасниками) постає предметом дослідження значно рідше. Сучасні формальні інновації знаходяться безпосередньо в системі координат екранних творів з домінантною музичною складовою. Ба більше, демократичність сучасних медіаплощин відроджує глядацький інтерес до давно побутуючих форм та захочує митців-експериментаторів до пошуку форм новітніх. Усе це обумовлює актуальність дослідження та обґрунтовує вибір теми. В роботі зведено до

спільного знаменника генерацію творів із музичною домінантою та віднай-  
дено їм місце серед узвичаєних форм шляхом створення системи класифікації.  
Також підведено підґрунтя для подальшого дослідження усіх окреслених ре-  
презентантів музично-екранних форм та проілюстровано їхню унікальність на  
яскравих прикладах.

**Наукова новизна.** Дисертація є першою в Україні спробою звести до  
спільного знаменника екранні твори з музичною домінантою та досягнути їхню  
жанрово-стильову специфіку, враховуючи найновітніші форми. У роботі *вне-  
рше* запропоновано означення нової дефініції для характеристики екранних  
форм з домінуванням музичної складової – *музично-екранна форма* та введено  
до наукового обігу запропоновану термінологію; виявлено специфічні ознаки  
новітньо-жанрових модифікацій музично-екранних форм; закладено основи  
диференціації новітніх музично-екранних форм, систематизовано та узагаль-  
нено характерні риси, їм притаманні; створено систему класифікації екранних  
форм з домінантною музичною складовою, що включає в себе як достатньо  
розкриті з наукової точки зору форми, так і новітні, що перебувають на етапі  
кристалізації своїх базових якостей; запропоновано кілька класифікацій музи-  
чного короткометражного фільму, які обумовлені реаліями побутування  
явища в медіапросторі: відповідно до «екрану», відповідно до кількості вико-  
ристання композицій в кадрі, відповідно до способу поєднання використаних  
композицій; виявлено й охарактеризовано специфіку побутування українсь-  
кого музичного короткометражного фільму; визначено поняття відеоальбому,  
запропоновано види його класифікацій, артикульовано «маркерні» структурні  
елементи та висвітлено особливості його існування в сучасних культурних ре-  
аліях, що для української наукової спільноти є прецедентом.

**Результати дослідження.** Проаналізовано роботи науковців, що іденти-  
фікують предмет дослідження в ключі, наближеному до поняття «музично-ек-  
ранна форма» — це українські мистецтвознавці К. Станіславська та Г. Фільке-  
вич, їхні праці можна охарактеризувати як основоположні для осмислення об-  
раної теми. Корисними для дослідження стали наукові розвідки Н. Шубенко,

яка спрямовує вектор до творів «малого екрану». Також помітна позиція науковців відчутно «екранного» спрямування, які своїми дослідженнями сприяли науковому досягненню домінуючих позицій музики стосовно відеоряду (В. Горпенко, О. Одинець). У більшості випадків формотворча роль музики аналізується закордонними авторами (М. Шіон, Е. Хаген, М. Браунрінг, К. Верналліс). У роботі обґрунтовано вивчення екранних творів із музичною доміною на прикладі характеристики нетипових для подібних досліджень елементів. Тому використано джерельну базу, яка репрезентує твори аудіовізуальної поп-культури: музичні короткометражні фільми, серіали, відеоальбоми, деякі різновиди альманаху.

У роботі представлено дефініцію «музично-екранні форми», яка покликана умістити побутуючі екранні твори з домінуючою музичною складовою. Означені конструкти вирізняються різноманітною жанрово-стильовою специфікою, тому запропоновано поєднати різновиди досліджуваного явища саме категорією «форма». Відповідно до означення, музично-екранна форма – це аудіовізуальне втілення змісту екранного твору, в якому музика є провідним компонентом виражальної системи, набуваючи засобами екрану нових естетичних властивостей і слугуючи основним чинником народження синтетичних творів. Запропоноване визначення уможливить ідентифікацію та систематизацію малодосліджених форм, сучасних і майбутніх.

У роботі розглядаються класичні теорії, присвячені ідентифікації приналежності музики екранному простору (З. Лісса, К. Метц, М. Шіон, Е. Хаген, М. Річардс), та більш новітні концепції (К. Гобман, Ж. Женетт, М. Лор-Райян). Представлено аналіз способів поєднання музики з візуальним рядом (З. Лісса, Ю. Лексманн, К. Станіславська). Проаналізовано систематизації творів із музичною доміною, найбільш близькі роботі (З. Кракауер, Г. Фількевич, К. Станіславська), та артикульовано низку характерних рис, необхідних для ідентифікації предмету дослідження. Спираючись на праці науковців, запропоновано авторську класифікацію, яка ґрунтується на декількох творчо-виробничих чинниках.

Відповідно до екранної складової: *за видами екрану, залежно від виду екранної складової, за тривалістю екранного часу, за жорсткістю фіксованості тривалості твору, залежно від наявності періоджерела, за наявністю сюжету, за формою екранного втілення.*

Відповідно до музичної складової: *за авторством використаної музики, за співвідношенням музичного та розмовного начала, за музичним жанром, за характером виконання музичної складової.*

Відповідно до виробничих факторів: *за кількістю країн-виробників, за культурним регіоном створення, за хронологією виникнення.*

У роботі запропоновано умовну типізацію музичного короткометражного фільму залежно від екрану прем'єрного показу. Перша, кінотеатральна іпостась явища – короткометражний фільм-об'єкт мистецької діяльності («Концерт» (1962) Іштвана Шабо). Інший різновид поняття – доробок популярних виконавців. Також представлено класифікацію залежно від кількості відтворюваних в кадрі композицій (твори, що базуються на звучанні однієї композиції та фільми, наратив яких побудовано на включенні кількох пісень).

Визначено, що музичний короткометражний фільм-здобуток популярних виконавців є найбільш популярною серед українських виробників музично-екранною формою. Охарактеризовано низку відчутних естетичних маркерів – це: домінування гостросоціальної тематики; адаптація творчої манери української кіношколи (наприклад, апелювання до фільмів-портретів, нарисів); експериментування з формою аж до відмови від неї; звернення до комедії; адаптація канонічних прикладів закордонного формату явища.

У роботі проаналізовано дефініції кіноальманаху, що переважно ототожнюються із літературним визначенням про збірку невеликих за обсягом творів. Закордонні наукові розвідки позиціонують як найбільш всеохоплюючий термін «фільм-епізод» або епізодичне кіно. Визначено, що інші форми досліджуваного явища (антологія, портмоне-фільм, омнібус-фільм) відрізняються своїми характерними особливостями, тому всеосяжною концепцією слугувати не можуть. Простежено генезу явища музичного альманаху від дозвучкового

періоду існування кінематографу до сучасності: сьогодні музичне епізодичне кіно все ще займає свою «нішу» на великому екрані («Арія» (1987), «Червона скрипка» (1998)), а розвиток альтернативних медіаплощин приводить до його трансформації з питомо кінематографічного поняття в придатну до адаптацій «універсалію». Таким чином, музичне епізодичне кіно здатне продемонструвати багатогранність інтерпретації музичної основи, а розвиток медіамистецтва лише сприяє збагаченню форми новітніми контекстами.

Простежено історичні передумови розвитку явища серіалу в українському етері. Як елемент сітки мовлення форма увійшла до побуту українського глядача з епохою Перебудови, проте відправною точкою кристалізації вітчизняної моделі продукту можна вважати законодавчі зміни 2015 та 2017 рр., які стимулюють виробництво національного контенту.

Визначено способи візуального донесення дієгетичної музики в серіалі, якими, за аналогією з кіно, є форми мюзиклу (коли композиція несе драматургічну цінність) та концерту (коли виконання переважно дублює сюжетні повороти). Третя форма побутування – поєднання кількох сюжетних ліній (локацій) в один концепт за допомогою методу кліповості, що відкриває світ просторово-часових метафор. З огляду на низку специфічних засобів виразності, притаманних лише серіалу, та зважаючи на характерні особливості функціонування музично-екранних елементів, запропоновано ідентифікувати музичний серіал як унікальну музично-екранну форму.

У роботі досліджено явище візуального альбому як художньої інтерпретації альбому музичного, вивчено його генезу та формальні характеристики. Визначено, що дефініція набуває активного вжитку ще з 1970-х (гурти Animal Collective, Blondie; Енні Ленокс), більш регулярне використання терміну мистецькими колами датується 2009 р., під час початку експериментування з формальними характеристиками відеоальбому («Runaway» (2010) Kanye West, «An Island» (2010) Вінсент Мун). Популярності явище сягає з виходом твору «Beyonce» (2013).

Визначено ряд необхідних елементів для ідентифікації візуального альбому як музично-екранної форми, чільне місце серед яких належить придатному базису музичної платівки: композиції повинні сполучатись спільною темою чи ідеєю (концептом). Екранізація композицій та потреба візуального відображення музики призводить до використання «кліпового монтажу» як одного з естетичних маркерів форми. Відеоальбом має переважно ігровий характер, адже лише в такий спосіб виробник може доповнити концепт музичного альбому. Важливість (та подекуди первинність) музичної першооснови виключає будь-які редагування чи модифікації композицій, закладених в тіло форми. Сполучення подекуди відокремлених композицій в єдиний наратив втілюється у включення кінематографічних епізодів та збільшення ролі розмовного тексту. Візуальний ряд відеоальбому характеризується повторюваністю як в межах екранізації однієї композиції, так і протягом всього хронометражу, що через кінематографічну природу як одну зі складових явища набуває властивостей «флешбеків» чи «флешфорвардів».

Попри систематизацію низки музично-екранних форм, перелік яких станом на час написання праці можна назвати найбільш повним, робота не вичерпує генези новітніх явищ та можливості формальних модифікацій існуючих репрезентантів в майбутньому. Водночас саме поява нових жанрово-стильових інновацій є одним із векторів наступних наукових розвідок. Численність репрезентантів музично-екранних форм не вичерпує актуальності об'єкту дослідження, що стимулює подальшу наукову розробку обраної тематики.

**Ключові слова:** аудіовізуальне мистецтво та виробництво, аудіовізуальний концепт, медіа, інтермедіальність, музично-екранні форми, ідентифікація музично-екранних форм, саундтрек, інтерпретація, постмодернізм, метамодернізм.

## ABSTRACT

*Sydorchuk T.* Genre and Style Specifics of Musical-Screen Forms of XXI Century. — Qualifying scientific work on the rights of manuscript.

Ph.D. dissertation majoring in specialty 021 — Audiovisual Arts and Productions. – Kyiv National I. K. Karpenko-Kary Theatre, Cinema and Television University, Kyiv, 2023.

**Relevance of the study.** The availability of tools for creating and distributing content, made possible by innovative engineering achievements, has democratized the universals of culture, enriching art with a multitude of new images, signs, and symbols. However, the most intriguing aspect of the cultural technologization is the creation of unique, extraordinary screen works, especially with a musical dominant, the generation of which has become possible through the bold experimentation of young artists and the ability to showcase their creative output on suitable platforms. The combination of musical and screen forms has created a phenomenon that demands its own definition and in-depth exploration of genre and style specifics. The appearance of a new screen ("screenema") not only stimulates the generation of a number of new forms but also actualizes the transformation of forms that have long existed in the screen space. Such forms as the concerto film, musical and the adaptation of music-dramatic genres find in the "screenema" screen a veritable "lifebuoy."

Furthermore, the formal characteristics of the aforementioned genres do not typically undergo significant metamorphoses. While the works of scholars allocate a substantial portion of their attention to these musical-screen forms, the identification of distinctive features in contemporary (and often "reimagined" by contemporaries) forms is a subject of investigation much less frequently. Modern formal innovations are directly situated within the coordinate system of screen works with a dominant musical component. What's more, the democracy of modern media platforms revives audience interest in forms that have long existed in the screen space and encourages experimental artists to explore contemporary formats. All of this underscores the relevance of the research and justifies the choice of the topic. In



the study, a common denominator has been identified the works with a musical dominance, and their place among conventional forms has been established by creating a classification system. The groundwork for further research on all the outlined representatives of musical-screen forms has also been laid, and their uniqueness has been illustrated with vivid examples.

**Scientific novelty.** The dissertation represents the first attempt in Ukraine to unify screen works with a musical dominance and comprehend their genre and stylistic specificity, taking into account the most recent forms. In this work, a novel definition has been proposed for characterizing screen forms with a dominant musical component – "*musical-screen form*," and introduced new terminology into scientific discourse; specific features of modern-genre modifications of musical-screen forms have been identified; laying the foundation for differentiating contemporary musical-screen forms, systematizing and generalizing their characteristic attributes; a classification system for screen forms with a dominant musical component has been created, encompassing both well-established forms from a scientific perspective and emerging forms in the process of crystallizing their fundamental qualities; multiple classifications of musical short films have been proposed, reflecting the realities of the phenomenon in the media space, these classifications include categorization based on the screen, based on a number of songs used in the frame, and based on the method of combining the utilized compositions; the specific characteristics of Ukrainian musical short films have been identified and characterized; the concept of a "visual album" has been defined, various types of classifications for visual albums have been proposed, and the "marker" structural elements have been articulated and the distinctive features of its existence in contemporary cultural realities, which is a precedent for the Ukrainian scientific community, have been highlighted.

**Research results.** The works of scholars who identify the subject of the study in a way close to the concept of "musical-screen form" are analyzed – these are Ukrainian scholars K. Stanislavska and H. Filkevych, whose works can be characterized as fundamental for understanding the chosen topic. Additionally, the

research of N. Shubenko, which focuses on works of the "small screen," has proven valuable for the study. There is also a noticeable position among scholars with a distinct "screen-oriented" focus, such as V. Gorpenko and O. Odynets, whose research has contributed to the scholarly understanding of the dominant role of music in relation to video content. In most cases, the formative role of music is analyzed by foreign authors such as M. Chion, E. Hagen, M. Browning, and K. Vernallis. The study justifies the examination of screen works with a musical dominance by characterizing elements that are atypical for similar research. Therefore, a source base representing works of audiovisual pop culture has been utilized. This includes musical short films, series, visual albums, and certain varieties of episode films.

The definition of "musical-screen forms" presented in the study is intended to encompass the existing screen works with a dominant musical component. The identified constructs exhibit diverse genre and stylistic specificity, which is why it is proposed to unite the various forms of the phenomenon under the category of "form."

According to the definition, a musical-screen form is an audiovisual embodiment of the content of a screen work in which music serves as the leading component of the expressive system, acquiring new aesthetic properties through the means of the screen and serving as the primary factor in the creation of synthetic works. This proposed definition facilitates the identification and systematization of underexplored forms, both contemporary and future ones.

The study delves into classical theories dedicated to identifying the relationship between music and the screen space (Z. Lissa, K. Metz, M. Chion, E. Hagen, M. Richards) and more contemporary concepts (K. Gobman, J. Genette, M.-L. Ryan). The analysis includes an examination of various methods of combining music with the visual elements (Z. Lissa, Y. Lexmann, K. Stanislavska). The research also reviews systems for categorizing works with a musical dominance, with a particular focus on those most closely related to the study (Z. Krakauer, G. Filkevych, K. Stanislavska). It articulates a series of characteristic features necessary for identifying the subject of investigation. Building upon the works of these

scholars, the study proposes an original classification based on several creative and production factors.

According to the screen component: *by screen types, by the type of screen component, by the screen time duration, by the fixity screen time duration, by the presence of original source material, by the presence of a plot, by the form of screen manifestation.*

According to the musical component: *by the authorship of used music, by the balance between the musical and spoken elements, by the musical genre, by the way the music is performed.*

According to production factors: *by the number of producing countries, by the cultural region, by the chronology of emergence.*

The study proposes a conditional typification of musical short films based on the premiere screen. The first category represents the cinematic incarnation of the concept (István Szabó's "Concert" (1962)). Another variant of this concept involves visual works of pop-artists. Additionally, a classification based on the number of compositions featured in the film is presented, distinguishing between works primarily centered around a single composition and films that incorporate multiple songs into the narrative structure.

It has been determined that musical short films produced by popular performers are the most popular form of musical-screen expression among Ukrainian creators. These films are characterized by several noticeable aesthetic markers, including: dominance of sharp social themes; adoption of the creative style of Ukrainian cinema (including drawing inspiration from portrait films); experimentation with form, including departure from traditional narrative structures; exploration of comedy; adaptation of canonical international examples.

In the study, definitions of a film almanac were analyzed, which are primarily associated with the literary concept of a collection of small works. International academic research generally positions "film-episode" or episode films as the most encompassing term. It was determined that other forms of the phenomenon under investigation, such as anthology, portmanteau film, or omnibus film, exhibit

distinctive characteristics, so they cannot serve as a comprehensive concept. The genesis of the of musical episode-films was traced from the silent film era to the present day. Today, musical episode films still holds its niche on the big screen, with examples like "Aria" (1987) and "The Red Violin" (1998). However, the development of alternative media platforms has led to its transformation from a primarily cinematic concept into an adaptable "universal." As a result, musical episode films has the capacity to demonstrate the multifaceted interpretation of its musical foundation, and the evolution of media art only enriches its form with new contemporary contexts.

The historical background for the development of the television series concept in the Ukrainian broadcasting landscape has been traced. As an element of the broadcasting schedule, the television series became a part of Ukrainian viewers' lives during the Perebudova era. However, the legislative changes in 2015 and 2017 can be considered the starting point for the crystallization of the Ukrainian product model, as they stimulated the production of national content.

Methods of visually conveying diegetic music in a television series have been identified, which, by analogy with cinema, take the form of a musical (where the composition carries dramatic value) and a concerto (where the performance predominantly duplicates plot developments). The third form of existence is the combination of multiple storylines (locations) into a single concept using a music video style, which opens up a world of spatial-temporal metaphors. Considering several specific expressive means unique to television series and the characteristic features of the functioning of musical-screen elements, it is proposed to identify the musical series as a unique musical-screen form.

The study explores the phenomenon of the visual album as an artistic interpretation of a musical album, examining its genesis and formal characteristics. It is determined that the definition has been actively used since the 1970s (bands like Animal Collective, Blondie; Annie Lennox), with more regular usage of the term within artistic circles dating back to 2009, coinciding with the beginning of experimentation with the formal characteristics of the visual album (such as

"Runaway" (2010) by Kanye West, "An Island" (2010) by Vincent Moon). The phenomenon gained widespread popularity with the release of the work "Beyoncé" (2013).

A number of essential elements have been identified for identifying the visual album as a musical-screen form, with a central place given to the suitability of the musical record as a basis. The compositions should be connected by a common theme or idea (concept). The need for visual representation of music and the adaptation of compositions lead to the use of "music video editing" as one of the aesthetic markers of the form. The visual album primarily has a live action character, as this is the only way a producer can complement the concept of the musical album. The importance (and sometimes primacy) of the musical foundation excludes any editing or modification of the compositions embedded in the body of the form. The combination of sometimes separate compositions into a single narrative is realized through the inclusion of cinematic episodes and an increased role of spoken text. The visual sequence of the visual album is characterized by repetition both within the adaptation of a single composition and throughout the entire duration, which, due to the cinematic nature of this form, is perceived as "flashbacks" or "flashforwards."

Despite the systematic classification of various musical-screen forms, which can be considered quite comprehensive to the time of writing this work, it does not exhaust the genesis of new forms in future and the potential formal modifications of existing representatives in the future. On the other hand, the emergence of new genre and stylistic innovations is one of the directions for future research. The number of representatives of musical-screen forms does not exhaust the relevance of the research object, which encourages further scholarly exploration of the chosen topic.

**Keywords:** audiovisual art and production, audiovisual concept, media, intermediality, musical-screen forms, identification of musical-screen forms, soundtrack, interpretation, postmodernism, metamodernism.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

*Публікації у фахових виданнях України,*

*включених до міжнародних науково-метричних баз*

1. Сидорчук Т. «Музично-екранна форма»: до визначення змісту поняття // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць. Київ, 2018. Вип. 23. С. 122–128.

2. Сидорчук Т. Кіноальбом «Українські пісні на екрані» (1936) як підґрунтя сучасного кліпу на теренах нашої держави // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць. Київ, 2019. Вип. 25. С. 44–49.

3. Сидорчук Т. Музичний серіал: на перетині кіно і телебачення // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць. Київ, 2020. Вип. 26. С. 98–104.

4. Сидорчук Т. Підходи до класифікації сучасних музично-екранних форм // Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. Вип. 37. С. 180–184.

*Публікація в закордонному науковому періодичному виданні*

5. Sydorчук Т. «Small» audiovisual forms: terminological thesaurus // Spheres of Culture. Lublin, 2019. Vol. 18. P. 295–303.

### Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

6. Сидорчук Т. Відеоальбом як нове явище музичного аудіовізуального продукту // Культуро-мистецькі обрії'2017: зб. наукових праць / за заг. ред. К. І. Станіславської. Київ: НАКККіМ, 2017. С. 69–71.

7. Сидорчук Т. Синтез та асиміляція жанру музичного фільму останньої чверті ХХ — початку ХХІ століть // Візуальність як домінанта сучасної культури: зб. матеріалів Міждисциплінарної наук. конф., м. Київ, 7–8 грудня 2017 р. Київ: ІК НАМ України, 2017. С. 66–68.

8. Сидорчук Т. Фільм-концерт в українському екранному просторі // Матеріали Міжнародної викладацько-аспірантської конференції, присвяченої 130-річчю від дня народження Івана Кавалерідзе, м. Київ, 30 січня 2018 р. Київ: Вид-во НПУ імені І. П. Драгоманова, 2018. С. 52–54.

9. Сидорчук Т. Інтерактивна програма з ігровими вкрапленнями, або Про важливість спілкування з аудиторією // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Матеріали Одинадцятої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 12 квітня 2018 р. / за заг. ред. К. І. Станіславської. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 142–145.

10. Сидорчук Т. Дихотомія поняття «тапер» в період зародження німого кінематографа // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 26 квітня 2018 р. Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2018. С. 89–91.

11. Сидорчук Т. Ключові характеристики поняття «медіамистецтво» // Сучасні засади культуротворення в Україні: зб. матеріалів наук. конф., м. Київ, 19 жовтня 2018 р. Київ: ІН НАМ України, 2018. С. 58–60.

12. Сидорчук Т. Запорука успішного кіномюзиклу: досвід голлівудських кіностудій першої половини ХХ століття // Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., м. Київ, 20–21 листопада 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 359–362.

13. Сидорчук Т. Музика як формотворчий чинник: професія продюсер в умовах синтезу кінематографа та шоу-бізнесу // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації: зб. наук. праць / упоряд., наук. ред. С. Садовенко, м. Київ, 4–5 грудня 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 280–284.

14. Сидорчук Т. «Українські пісні на екрані» як перший протокліп на території СРСР // Матеріали Міжнародної викладацько-аспірантської конференції, присвяченої 90-річчю Національної кіностудії художніх фільмів ім. Олександра Довженка, м. Київ, 29 січня 2019 р. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2019. С. 53–56.

15. Сидорчук Т. Кліповість як пріоритетний спосіб сприйняття інформації «поколінням Z» // Духовна культура України перед викликами часу: тези доповідей учасників II Всеукр. наук.-практ. конф., м. Харків, 16 квітня 2019 р. Харків: Право, 2019. С. 96–99.

16. Сидорчук Т. До проблеми озвучування музично-екранних форм // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 26 квітня 2019 р. Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2019. С. 97–100.

17. Сидорчук Т. Естетика кліпів 1990-х – початку 2000-х як чинник формування художньо-естетичної образності сучасного music video // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Матеріали Дванадцятої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 15 травня 2019 р. Київ: НАКККиМ, 2019. С. 65–68.

18. Сидорчук Т. «Екранний підхід» до класифікації музично-екранних форм // Матеріали наукової викладацько-аспірантської конференції, присвяченої 100-річчю Одеської кіностудії, м. Київ, 7 жовтня 2019 р. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2020. С. 46–48.

19. Сидорчук Т. Естетичні концепції поняття «кліп» // Перспектива динаміки культури в контексті самоорганізації суспільства в XXI столітті: зб. тез доповідей дистанційної наук. конф., Київ, 10 грудня 2019 р. Київ: ІК НАМ України, 2019. С. 52–54.

20. Сидорчук Т. «Музичний підхід» як один з методів класифікації музично-екранних форм // У діалозі з музикою: зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф., м. Ужгород, 30 квітня 2020 р. Ужгород: Видавництво «Карпати», 2020. С. 30–32.



21. Сидорчук Т. Використання ліпсингу та меш-апу в музичних серіалах // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів V Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 30 квітня 2020 р. Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2020. С. 111–114.

22. Сидорчук Т. Особливості побутування музичного короткометражного фільму в українському медіамистецтві XXI століття // Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології: тези II Міжн. наук. конф., м. Київ, 11–12 листопада 2020 р. С. 128–130.

23. Сидорчук Т. Форми побутування візуального альбому у медіамистецтві // Interdisciplinary Research: Scientific Horizons and Perspectives: I International Scientific and Theoretical Conference, Volume 3, Vilnius, 12 March 2021. Обухів: Гуляєва В. М., 2021. С. 159–160.

24. Сидорчук Т. Залучення наукових принципів М. Бахтіна до типологізації музично-екранних форм // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів VI Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 12 травня 2021 р. Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2021. С. 99–101.

25. Сидорчук Т. Про сутнісні відмінності дефініцій «форма» та «формат» у медіамистецтві // Діалог культур у полікультурному просторі сучасності: матеріали наук. круглого столу, м. Київ, 27 травня 2021 р. Київ, 2021. С. 182–184.

26. Сидорчук Т. Сценічні виступи з використанням екрана: короткий екскурс в історію // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів VIII Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 27 квітня 2023 р. Київ, 2023. С. 126–129.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП .....</b>	<b>19</b>
 <b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ</b>	
<b>ДОСЛІДЖЕННЯ .....</b>	<b>31</b>
1.1. Історіографія та джерельна база .....	31
1.2. Категоріально-понятійний апарат .....	48
 <b>РОЗДІЛ 2. МУЗИКА ЯК ФОРМОТВОРЧИЙ ЧИННИК</b>	
<b>МЕДІАМИСТЕЦТВА .....</b>	<b>63</b>
2.1. Роль музики в екранних видах мистецтва ХХІ століття .....	63
2.2. Систематизація музично-екранних форм .....	79
 <b>РОЗДІЛ 3. ОСОБЛИВОСТІ ІСНУВАННЯ НОВИХ ЖАНРІВ</b>	
<b>У МЕДІАПРОСТОРИ НА ПРИКЛАДІ</b>	
<b>МУЗИЧНОГО КОРОТКОМЕТРАЖНОГО ФІЛЬМУ .....</b>	<b>101</b>
3.1. Музичний короткометражний фільм: на перетині кінематографу та візуальної поп-культури .....	101
3.2. Різновиди музичного короткометражного фільму .....	115
3.3. Український музичний короткометражний фільм .....	129
 <b>РОЗДІЛ 4. НОВІТНІ МУЗИЧНО-ЕКРАННІ ФОРМИ:</b>	
<b>ТИПОЛОГІЧНІ ТА СПЕЦИФІЧНІ РИСИ .....</b>	<b>141</b>
4.1. Музичний альманах .....	141
4.2. Музичний серіал .....	163
4.3. Відеоальбом .....	179
 <b>ВИСНОВКИ .....</b>	 <b>198</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>210</b>
<b>ДОДАТКИ .....</b>	<b>228</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Впровадження в соціокультурний побут нових технологій, що стало можливим завдяки інноваційним інженерним звершенням, позначається на більшості сфер людського побутування. Особливо це помітно в мистецькому середовищі, де візуальність стала провідною парадигмою сприйняття інформації. Доступність засобів для створення та дистрибуції контенту демократизували універсалії культури, наповнюючи їх новітніми інтерпретаціями та збагачуючи мистецтво сонмом нових образів, знаків та символів. Саме завдяки фіксуванню актуальних для сьогодення смислів екранне мистецтво дозволяє простежити навіть незначні зміни пануючої парадигми світосприйняття та проаналізувати модифікації системи загальнолюдських цінностей.

Однак найцікавіше, чим позначається технологізація культурно-мистецького побуту, – створення унікальних, непересічних екранних творів, зокрема з музичною домінантою, генерація яких стала можливою завдяки сміливому експериментуванню молодих митців та можливості презентувати власний творчий доробок на придатних для цього медіаплатформах. Поєднання музичної та екранної форм утворило явище, що вимагає власної дефініції та детального дослідження жанрово-стильової специфіки.

Становлення музично-екранних форм бере свій початок із народженням кінематографу, хоча й спершу він залишається Великим Німим: варто згадати хоча б такі прославлені короткометражні роботи як «Людина-оркестр» (1900), «Меломан» (1903) або «Танець Лої Фуллер» (1895), де музика не просто «заглушала тріскіт проєктора», а слугувала основою аудіовізуального концепту. Оскільки хронометраж робіт подекуди був навіть меншим, ніж відеокліп (близько 1 хв), такі роботи для зручності прокату поєднувались із подібними, отже, таку форму можна назвати *музичним альманахом*, а його елементи – прото-відеокліпами/короткометражними фільмами, залежно від наративу. Екранізації музично-драматичних жанрів і поготів постають як чи не перші приклади

досліджуваного явища (і водночас першими екранними творами): вітчизняною ілюстрацією послужить доробок Данила Сахненка.

Пам'ятаймо і про становлення звукового кіно: перші кінострічки, створені за допомогою систем на кшталт «Мувітон» та особливо «Вайтафон», не могли похизуватись суміщеною фонограмою: звуковий супровід відтворювався за допомогою грамофонної платівки. Саме тому найбільш зручними для виробника стали музично-екранні форми, а саме твори, що своїми формальними характеристиками наближаються до кінореволюції. Для ідентифікації плеяди перших звукових фільмів, де дієгетична музика займає переважну частину хронометражу, в американському кінознавстві є спеціальний термін – «vita-phone shorts» («короткометражні фільми, створенні за допомогою системи Вайтафон»). Застосування оптичної фонограми спростило використання розмовного тексту, внаслідок чого естетичні характеристики музично-екранних форм нарешті явили мистецькому світу свою базову якість – триєдність музики, слова та руху.

Якщо побутування дієгетичної музики на сучасному кіноекрані мало чим відрізняється від ситуації другої половини ХХ ст., генеза нових медіаплатформ для трансляції доповнює систему музично-екранних форм новими репрезентантами. Телебачення обрало за домінанту переважно концертне виконання, також запропонувало інтригуюче за формою явище музичного серіалу та збагатило сучасне мистецтво концептом музичного відеокліпу. Попри це, починаючи з періоду остаточного зламу студійної системи Голлівуду і закінчуючи початком ХХІ ст., історія розвитку музично-екранних форм характеризується певною стагнацією та недостатністю продукування репрезентантів, відмінних від «канонічних» за формальними характеристиками: найбільш поширеними формами залишаються мюзикл, відеокліп, екранізації музично-драматичного мистецтва, концерт, телешоу, документалістика.

З появою нового екрану для демонстрації культурного продукту («скрінема») експериментування з музичною домінантою знову набирає обертів. До-

ступність та демократичність нової платформи не лише стає стимулом для генерації низки нових форм, але й «вдихає життя» в ті, популярність яких за технічно-економічних причин в другій половині ХХ ст. згасає: наприклад, явище музичного короткометражного фільму не лише стає більш привабливим для молодого митця – воно трансформується та зазнає якісних модифікацій. Схожі процеси спостерігаємо з музичним альманахом та серіалом.

Для досліджуваних та загальноприйнятих у своїй унікальності форм на кшталт фільму-концерту, мюзиклу та екранізації музично-драматичних жанрів «скрінема»-екран постає як справжнє «рятівне коло». Музична домінанта не завжди сприяє масовому захопленню глядачів, тож в боротьбі з умовними касовими франшизами може програти. Позаяк ці твори все ще мають чимале коло поціновувачів, і, відповідно, комерційну вигоду. І якщо кінотеатральний прокат не завжди може бути сприятливим для дистрибуції ринком, то реліз на цифрових медіа повністю відповідає заявленим вимогам. Наприклад, адаптація сенсації Бродвейської сцени, мюзиклу «Гамільтон» (2020), компанією Дісней за словами Памели МакКлінток була «другою за популярністю на стрімінговій платформі компанії у 2020 році» [191], передувала твору, передбачувано, «Диво-жінка 1984» (2020).

Поза тим, формальні характеристики перелічених вище жанрів в загальному не позначаються яскравими метаморфозами. І якщо в працях науковців цим музично-екранним формам приділена відчутна частина уваги, то виявлення характерних особливостей форм новітніх (а також «переосмислених» сучасниками) постає предметом дослідження значно рідше. З огляду на коротко описану історію розвитку музично-екранних форм можна побачити, що музична домінанта за своїм характером є явищем узвичаєним, таким, що своїм корінням наближається до самого виникнення мистецтва екрану. Сучасні формальні інновації та модифікації знаходяться безпосередньо в системі координат екранних творів із домінантною музичною складовою, вони існують у певній «родинній близькості» з творами, дослідження яких продовжується і сьогодні. Ба більше, демократичність сучасних медіа припиняє процес «музично-

екранного малокартиння», змінюючи його на період відродження глядацького інтересу до давно побутуючих форм та заохочуючи митців-експериментаторів до пошуку форм новітніх. Усе це обумовлює актуальність дослідження та обґрунтовує вибір теми. Ми спробуємо звести до спільного знаменника генерацію творів із музичною домінантою та віднайти їм місце серед узвичаєних форм шляхом створення системи класифікації. Також намагатимемось звести підґрунтя для подальшого дослідження усіх окреслених нами репрезентантів музично-екранних форм та спробуємо проілюструвати їх унікальність.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі кінознавства Київського національного університету театру, кіно та телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого відповідно до тематичного плану науково-дослідницької діяльності. Тему затверджено 26 грудня 2017 р. на засіданні Вченої ради Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого (протокол № 11).

**Формулювання наукового завдання, нове розв'язання якого отримано в дисертації.** Дисертаційна робота є завершеною науковою працею, в якій досліджено жанрово-стильову специфіку музично-екранних форм ХХІ ст.

**Мета і завдання дослідження.**

*Мета дослідження* – виявити й охарактеризувати жанрово-стильову специфіку музично-екранних форм ХХІ ст. у контексті новітніх тенденцій медіамистецтва.

Мета роботи обумовила вирішення таких *завдань*:

1) визначити основні напрями історіографії побутування дієгетичної музики в екранному творі; окреслити коло дослідників, що вивчають домінантну роль музики в ключі, наближеному до дефініції «музично-екранна форма»; визначити екранні форми, які характеризуються як найбільш типові за формальними характеристиками зразки досліджуваних музично-екранних форм;

2) розтлумачити категоріально-понятійний апарат дослідження, зокрема концепти «жанр», «стиль», «форма» та «формат»; обґрунтувати авторську дефініцію «музично-екранна форма»;

3) простежити функціонування музики в медіатворі, виокремити основні концепти звукового оформлення фільму засобами кіномузики, розглянути особливості музики телебачення, простежити вплив «screeneta»-екрану на генерування новітніх музично-екранних форм;

4) охарактеризувати існуючі типології екранних творів, що можуть ідентифікуватись як музично-екранні форми, та розробити й аргументувати авторську класифікацію музично-екранних форм;

5) визначити та класифікувати різновиди музичного короткометражного фільму;

6) виявити сутність поняття фільму-альманаху, простежити розвиток музичних альманахів в розрізі історичного дискурсу;

7) визначити і охарактеризувати сутнісні особливості серіалу як циклічної форми телевізійного мистецтва, висвітлити новітні форми побутування дієгетичної музики в музичному серіалі;

8) виявити витoki візуального альбому в медіамистецтві, визначити й охарактеризувати ідентифікаційну специфіку відеоальбому як медіапродукту.

*Об'єкт дослідження* – екранні твори ХХІ століття, в яких музика виконує домінуючу роль.

*Предмет дослідження* – стильові та жанрові особливості сучасних музично-екранних форм.

**Хронологічні межі дослідження:** ХХІ століття. Обраний для дослідження період позначається бурхливим розвитком екранних творів із домінуючою музичною складовою як в аспекті кількісному (значне збільшення аудіовізуальних репрезентантів в медіамистецтві), так і в якісному, забезпечуючи технічні умови задля продукування неочікуваних та унікальних музично-екранних форм. Відхід від хронологічних меж обумовлений поясненням витоків та етапів становлення новітніх музично-екранних форм.

**Методи дослідження.** Для вирішення поставлених завдань застосовано ряд наукових методів: *емпірико-теоретичний* – для опрацювання актуальної історіографії та джерельної бази (включає комплексний мистецтвознавчий

аналіз, порівняльний метод, ототожнення); методи *аналізу* та *синтезу*, *дедуктивний* та *індуктивний методи* – в процесі з’ясування характерних особливостей репрезентантів музично-екранних форм; *принцип історизму* – для пояснення соціокультурних умов формування окремих музично-екранних форм; *інтердисциплінарний підхід* – при вивченні явищ, феноменів, форм, що їх досліджують музикознавство та кінознавство; *компаративний підхід* – для порівняння наявних музично-екранних форм та вичленення притаманних лише їм характеристик; *систематизації та узагальнення* – для визначення об’єктивних формальних характеристик, властивих предмету дослідження; *аналогії* – для виявлення ідентичних формальних параметрів, притаманних ряду репрезентантів; *метод системно-структурного аналізу* – для виявлення жанрово-стильової специфіки досліджуваних форм та побудування системи класифікації з узгодженою структурою.

**Теоретичну базу дисертації становлять:**

– дослідження, присвячені вивченню домінантної ролі музики в екранних творах (А. Бйорнберг, М. Браунрінг, К. Верналліс, І. Гавран, Ш. Гріффін, О. Локтіонова-Ойцюсь, А. Медведєва, К. Станіславська, Г. Фількевич, Дж. Фреєр);

– розвідки науковців, присвячені проблемам існування музики на екрані (Ж. Аккар, А. Архангородська, Е. Бурдіна, К. Гобман, А. Кузьменко, З. Лісса, К. Лондон, А. Овсяннікова-Трель, Е. Плажевський, М. Річардс, М. Рудакевич, Р. Спотісвуд, Е. Хаген, П. Шеффер, М. Шіон, Н. Янковська);

– наукові праці з питань кінознавства та теорії кіномистецтва (О. Безручко, М. Бетз, Л. Брюховецька, В. Горпенко, Ш. Дешпанде, Д. С. Діфрієнт, І. Зубавіна, З. Кракауер, С. Мензелевський, К. Метц, О. Мусієнко, О. Папаш, В. Пудовкін, Дж. Стайгер, С. Тримбач), а також екранного мистецтва (Р. Альтман, З. Алфьорова, Л. Галкін, В. Кісін, Т. Кохан, А. Моран, О. Одинець, І. Побєдоносцева, В. Скуратівський);



– музикознавчі дослідження (А. Архангородська, В. Вищинський, О. Гнатишин, Г. Олексюк, О. Олексюк, М. Ржевська, М. Снежинська, Л. Стайн, В. Степурко, С. Шип);

– окремі праці з питань загального мистецтвознавства (Т. Адорно, Ж. Бодріяр, О. Клековкін, М. Маклуен, О. Оніщенко), та широкої гуманітаристики (Б. Брехт, В. Вольф, У. Еко, Ж. Женетт, А. Маслоу, А. Молль, Марі-Лор Раян, Е. Фромм, К. Г. Юнг);

– дослідження, що висвітлювали побутування окремих музично-екранних форм: музичний короткометражний фільм (А. Бйорнбер, Дж. Лендіс, К. Р. Сміт, Е. Чін); фільми-альманахи (Д. Аарон, Д. Крафтон, С. Феландо, М. Цитрон); музичні серіали (Ш. Гріффін, Р. Ллойд, Дж. Феєр, А. Фітзпатрік, Дж. Харрісон); відеоальбом (М. Коккідо, П. Метсіос, К. Тсіка, К. Харрісон, Дж. Хартман).

#### **Джерельна база дослідження.**

##### *Музичні короткометражні фільми:*

«Валіза Брумлі» («Brumley's Suitcase») (2017), «Алабама (2000 світлових років)» (1969), «Концерт» (1962), твори французького «документаліста» Вінсента Муна, короткометражні роботи Девіда Лінча («Індустріальна симфонія № 1. Сон дівчини з розбитим серцем» (1990), «Lights» (2011), «Thank You Judge» (1999), «Crazy Clown Time» (2011));

«поп-культурно» орієнтовані твори, зокрема музично-екранний здобуток Майкла Джексона («Thriller» (1983), «Bad» (1987), «Black or White» (1991), «Remember the Time» (1991) та «Ghost» (1996)), стрічка «Anima» (2019), заснована на композиціях Тома Йорка, а також реліз «The Ballad of Cleopatra» (2017) від гурту The Lumineers;

українські музичні короткометражні фільми презентовані в роботі творами: «Monika» (2020) гурту Ptah\_Jung, «Slipping» (2019) Braii, «Ptaha Fred» (2020) Unsleping, двочастинна робота І. Дорна «Уві сні», «Рибки 2» (2018) та «Мамин суп» (2019) режисера Яна Болотова, що стали екранним втіленням одноїменних композицій співачки Alyona Alyona.

*Музичні альманахи:* «Paramount on parade» (1930), «Запрошує Елстрі» (1930), «Фантазія» (1940), «Українські пісні на екрані» (1936), «Червона скрипка» (1998), «Арія» (1987), «Allegro non Troppo» (1976), «Уявна опера» (1993), а також епізодичні екранні твори, презентовані популярними виконавцями – «Місячна хода» (1988) Майкла Джексона, «The Most Gigantic Lying Mouth of All the Time» (2004) Radiohead.

*Музичні серіали:* «Співаючий детектив» (1986), «Гроші з неба» (1978), «Помада на комірі» (1993), «Плоть та кістки» (2015), «Балерина» (2017), «Галавант» (2015–2016), «Хор» (2009-2015), «Маленький голос» («Little voice») (2020), «Моцарт в Джунглях» (2014–2020), «Божевільна колишня» (2015–2019), «Саундтрек» (2019), «Фосс/Вердон» (2019), «Новенька» (2018).

*Відеоальбоми:* «Beyonce» (2013), «Lemonade» (2016), «Black is King» (2020) від виконавиці Бейонсе, «ODDSAC» (2010) рок-гурт Animal Collective, твір Kenye West «Runaway» (2010), «III» (2019) The Lumineers, «Endless» (2016) Френка Оушена, роботи Енні Леннокс та Дейва Стюарта «Sweet Dreams: The Video Album» (1983), «Savage» (1987), «Diva» (1992), «Eat to the Beat» (1979) гурту Blondie, режисерська робота Алана Бадоева «Мадемуазель Живаго», «The Unauthorized Bash Brothers Experience» («Невідомий випадок з життя братів Баш») (2019) комедійного тріо The Lonely Island;

також аналізуються роботи, які можна ідентифікувати як «протовідеоальбоми»: «Historie de Melody Nelson» («Історія Мелоді Нельсон») (1971) Сержа Генсбура, «Linear» (2009) U2, «The first Day of Spring» (2009) Noah and the Whale;

українські інтерпретації форми: «Любий друг» (2018), заснований на однойменному альбомі Христини Соловій, «Інтонанції Тіни Кароль» (2017), «Різдвяна Історія з Тіною Кароль» (2016), «Pintea» (2019) Аліни Паш.

*Повнометражні ігрові фільми:* «Вестсайдська історія» (1961), «Шербурзькі парасольки» (1964), «Смішне дівчисько» (1968), «Ісус Христос суперзірка» (1973), «Стіна» (1982), «Любов та цигарки» (2005), «Магнолія» (1999), «Евіта» (1996), «Мости округу Медісон» (1995), «Гуцулка Ксеня» (2019),

«Трубач» (2014), «Мулен Руж» (2001), «Богемна рапсодія» (2018), «Рокетмен» (2019), «М'юзік» (2021), «Ла-Ла Ленд» (2016), «Найвеличнійший шоумен» (2017), «Мамма Міа» (2008), «Мамма Міа!-2» (2018), «Гамільтон» (2021), «Насичений» (2017).

**Наукова новизна одержаних результатів** обумовлена тим, що дисертація є першою в Україні спробою звести до спільного знаменника екранні твори з музичною домінантою та досягнути їхню жанрово-стильову специфіку, враховуючи найновітніші форми.

У роботі *вперше*:

– запропоновано означення нової дефініції для характеристики екранних форм з домінуванням музичної складової – *музично-екранна форма* та введено до наукового обігу запропоновану термінологію;

– виявлено специфічні ознаки новітньо-жанрових модифікацій музично-екранних форм;

– закладено основи диференціації новітніх музично-екранних форм, систематизовано та узагальнено характерні риси, їм притаманні;

– створено систему класифікації екранних форм з домінантною музичною складовою, що включає в себе як достатньо розкриті з наукової точки зору форми, так і новітні, що перебувають на етапі кристалізації своїх базових якостей;

– запропоновано кілька класифікацій музичного короткометражного фільму, які обумовлені реаліями побутування явища в медіапросторі: 1) відповідно до «екрану»: розподіл на справжнє кінематографічне полотно (музичний фільм, обмежений малим хронометражем) та фільм-здобуток популярних виконавців; 2) відповідно до кількості використання композицій в кадрі (твір, що базується на одній композиції, та твір, що складається з кількох); 3) відповідно до способу поєднання використаних композицій (твори, обмежені одним хронометражем, та «серійний» спосіб донесення наративу);

– виявлено й охарактеризовано специфіку побутування українського музичного короткометражного фільму;

– визначено поняття відеоальбому, запропоновано види його класифікацій, артикульовано «маркерні» структурні елементи та висвітлено особливості його існування в сучасних культурних реаліях, що для української наукової спільноти є прецедентом.

*Доповнено, дістало подальшого розвитку:*

– на основі лінгвостилістичного вчення (Л. Мацько, О. Сидоренко, О. Мацько) про функціонування мовних жанрів виокремлено кілька способів екранного донесення дієгетичної музики: мюзикл, концерт, кліп, що можуть, відповідно до теорії, існувати як первинні жанри, функціонуючи як елемент загального твору, а можуть виступати жанрами складними, що зберігають типові ознаки перелічених вище репрезентантів протягом всього хронометражу екранного твору;

– базуючись на дослідженні С. Д. Діфрієнта, М. Бетза та Ш. Дешпанде доповнено та уточнено класифікацію фільмів-альманахів та артикульовано основні відмінності різновидів явища;

– відштовхуючись від новітніх музичних серіалів та творів, що стояли біля витоків форми, а також з огляду на низку повнометражних фільмів, запропоновано розглядати метод ліпсінгу як один зі способів виконання дієгетичної музики в кадрі.

*Уточнено:*

– сутнісну різницю використання термінів «форма» та «формат» відповідно до репрезентантів медіамистецтва; специфіку побутування музично-екранних форматів в українських реаліях;

– розподіл стосовно дієгеми в творах з домінантною музичною складовою та запропоновано як більш доречний термін використовувати концепцію Ж. Женетта про наративний металепис;

– особливості побутування дієгетичної музики на різних видах екрану;

– дефініційну різницю понять «кліп» та «музичне відео» відповідно до вітчизняної та закордонної конотацій;

- формальні та художні якості новаторського кіноальманаху «Українські пісні на екрані» (1936), висунуто гіпотезу про можливе сприйняття кожного короткометражного фільму як «протовідеокліпу»;
- різницю понять «телесеріал» та «багатосерійний телефільм»;
- історію генези візуального альбому як мистецького явища.

**Теоретичне та практичне значення дисертації** полягає у впровадженні досліджених екранних творів з домінуючою музичною складовою в загальний мистецтвознавчий дискурс та спробі розпочати науковий діалог, що сприятиме глибшому осягненню формальних характеристик предмету дослідження. Інноваційний характер та «некласична» джерельна база, обрана для розкриття жанрово-стильової специфіки музично-екранних форм, демонструє та підтримує новітні тенденції розвитку українського медіамистецтва, включаючи його в проєвропейський контекст. Дисертація артикулює новий підхід в оцінці та вивченні екранних творів, декларуючи науковий плюралізм, що проявлятиметься як при аналізі давно побутуючих форм, так і при вивченні форм, кристалізація яких ще не завершилась. Основи диференціації сучасних музично-екранних форм закладуть підвалини їх успішної практичної реалізації та якісного втілення, а також визначать напрям їх аналізу.

Основні положення та висновки роботи можна буде використовувати при викладанні навчальних дисциплін «Музика в кіно», «Музика в екранних мистецтвах», «Історія сучасної музики», «Медіатехнології» та ін.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійною, оригінальною роботою, результати якої отримані автором особисто.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення дисертації було представлено у доповідях на наукових конференціях, зокрема:

- *міжнародних*: «Міжнародна наукова викладацько-аспірантська конференція, присвячена 130-річчю від дня народження Івана Кавалерідзе» (30 січня 2018 р., м. Київ); «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (12 квітня 2018 р.; 15 травня 2019 р., м. Київ); «Художня культура та мистецька освіта: традиції та сучасність» (20–21 листопада 2018 р., м. Київ); «Діяльність

продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфера реалізації» (4–5 грудня 2018 р., м. Київ); «Міжнародна наукова викладацько-аспірантська конференція, присвячена 90-річчю Національної кіностудії імені О. Довженка» (29 січня 2019 р., м. Київ); «Феномен культурогенезу в добу глобалізації» (20 березня 2019 р., м. Київ); «Міжнародна наукова викладацько-аспірантська конференція, присвячена 100-річчю Одеської кіностудії» (21 січня 2020 р., м. Київ); «Interdistiplinary Research: Scientific Horizons and Perspectives: I International Scientific and Theoretical Conference» (12 березня 2021 р., м. Вільнюс); «У діалозі з музикою» (30 квітня – 1 травня 2020 р., м. Ужгород); «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (11–12 листопада 2020 р., м. Київ); «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва» (26 квітня 2018 р.; 24 квітня 2019 р., 30 квітня 2020 р.; 12 травня 2021 р.; 27 квітня 2023 р., м. Київ);

– *всеукраїнських*: «Культурно-мистецькі обрії '2017» (24 листопада 2017 р., м. Київ); «Сучасні засади культуротворення в Україні» (19 жовтня 2018 р., м. Київ); «Візуальність як домінанта сучасної культури» (7–8 грудня 2018 р., м. Київ); «Духовна культура України перед викликами часу» (16 квітня 2019 р., м. Харків); «Перспективи динаміки культури в контексті самоорганізації суспільства в ХХ столітті» (10 грудня 2019 р., м. Київ); «Діалог культур у полікультурному просторі сучасності» (27 травня 2021 р., м. Київ).

**Публікації.** За темою дисертації опубліковано 26 одноосібних наукових публікацій, зокрема 4 статті у фахових виданнях, затверджених МОН України за напрямом «мистецтвознавство» та включених до науково-метричних баз, 1 стаття в зарубіжному періодичному фаховому виданні (Польща), 21 праця апробаційного характеру.

**Структура дисертації.** Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг дисертації складає 239 сторінок, із яких основного тексту 191 сторінка (9,8 а. а.).

## Розділ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Історіографія та джерельна база

Наукові розвідки, присвячені висвітленню специфіки побутування аудіовізуального продукту в медіапросторі, характеризуються численністю векторів досліджень. Так, вітчизняне кінознавство приділяє значну увагу розвитку історії українського кіномистецтва, вивчає окремі твори за допомогою аналітично-порівняльного підходу, присвячує дослідження розкриттю проблеми кіноактора в полотні твору тощо. Праці зарубіжних науковців, з одного боку, характеризуються схожою тематикою, однак при цьому їхня джерельна база має дещо ширшу амплітуду: розглядаються твори не лише великого екрану, а й продукти, створені для релізу на інших платформах, наприклад, для телебачення чи гаджет-екрану («скрінема»-культура). Попри безумовну цінність, яку представляють праці сучасних дослідників, зазначмо, що вивчення домінантної ролі музики в екранному творі досі не має системного характеру. Надто – в українській науковій спільноті, де такі праці стають радше винятком з «негласного правила» сприйняття музики як пасивного компоненту медіатору.

При вивченні творів, де музика переважно займає позицію в дієгезі екранного світу, наукова думка розділяється на кілька так званих «таборів». У першому кінознавчий та музикознавчий підходи сепаратизуються: окремо аналізується семантика візуального ряду, окремо – саундтрек. Екранне мистецтво по суті синтетичне, інтермедіальне, тому такий підхід має право на життя, але не може претендувати на домінантний метод дослідження. Інший «табір» – дослідження уже давно функціонуючих форм, які завдяки своїй сталості набули статусу «класичних». Підтримуючи всілякі спроби наукової розробки екранних творів із формотворчою музичною складовою, зауважимо, що технологізація ХХІ ст. та можливість залучення до процесу виробництва вільних від усталених канонів митців започаткувала процес генерації нових, непересічних форм, які також заслуговують вивчення.

Отже, дослідження жанрово-стильової специфіки творів із формотворчою роллю музики залишаються в своєрідному анабіозі, тоді як екранний простір налічує низку унікальних, не класифікованих творів, придатних для аналізу. Наслідком такої ситуації є дещо узагальнене сприйняття досліджуваних нами форм, ототожнення їхніх виражальних засобів та певна хаотичність у використанні тезаурусу. Тому спробуємо запропонувати логічне визначення для ідентифікації цієї «гілки» екранних мистецтв – музично-екранні форми, та представити систему класифікації, яка впливає з формальних характеристик кожної з них. Також проаналізуємо деякі новітні музично-екранні форми, артикуючи унікальність їх існування в сучасному медіапросторі.

У роботі ми не будемо акцентуватись на таких музично-екранних формах, як музичні відеокліпи, музично-драматичні екранізації, кіномюзикли та фільми-мюзикли, насамперед через порівняно тривалий час їхньої генези та наявність низки наукових праць, які висвітлюють їхню специфіку. Натомість спробуємо проаналізувати унікальність музичного короткометражного фільму, альманаху, серіалу та відеоальбому – форм, ще недостатньо вивчених, але сприйнятих глядачем. Отже, поряд із «класичними» творами з музичною домінантою (з якими музично-екранні форми насамперед і асоціюються) у запропонованій класифікації окресляться новітні та малодосліджені репрезентанти, що мають ідентичне право на існування. Безперечно, форми, згадувані в роботі побіжно, чекатимуть подальших наукових розвідок.

Перед оглядом історіографії, актуальної для дослідження, підкреслимо новітній характер запропонованої дефініції «музично-екранні форми». Дослідно цей вираз у працях науковців не згадується, проте ми беремо за основу наукові розробки дослідників, які здійснили чималий внесок у висвітлення обраної теми: Г. Фількевич досліджувала домінантність музики в кінотворах, використовуючи визначення «музичний фільм»; Н. Шубенко не обмежується кінематографом та пропонує дефініцію «медіамузика» – «елемент цілісної структури медіатексту, що впливає на процеси аудіовізуального синтезу через звук як явище культури» [119, с. 82]. Авторка підкреслює, що засоби музичної



виразності за допомогою візуалізації можуть набувати формотворчих властивостей та впливати на художні якості твору. З. Кракауер називав епізоди з дієгетичною музикою «музичними інсценуваннями»; Г. Данузер узагальнює весь музичний матеріал картини терміном «кіномузика» [151, с. 270]; на противагу йому Клер Леві пропонує дефініцію «екранна музика» [183]. Авторське визначення включає в себе цих репрезентантів медіамистецтва, тому описані нижче праці характеризуємо як такі, котрі найточніше відповідають вектору дослідження. У своїх умовиводах базуємось на здобутках авторів, які спрямовували науковий фокус на музичну дієгезу, аналізуючи специфіку співіснування аудіального та візуального начал, розглядаючи новітні прояви звукозорових явищ та створюючи класифікації існуючих репрезентантів.

Важко переоцінити науковий внесок у розвиток музично-екранних форм дослідниці Катерини Станіславської. Авторка досліджує функціонування мистецьких форм сучасної видовищної культури [104] та систематизує предмет дослідження на групи – образотворчо-тілесні, сценічні, екранні форми та стріт-арт (відзначимо інтермедіальну спрямованість охарактеризованих репрезентантів). Але перш ніж вдатись до опису елементів класифікації, авторка репрезентує дефініцію, що поєднує усі «гілки» за єдиним принципом, – «мистецько-видовищна форма». Джерельна база дослідниці характеризується різнобарвністю, тому авторка обирає за відправну точку базове для гуманітарних наук поняття – категорію форми. Саме ж визначення складається з двох частин: друга характеризує «сферу» діяльності, в рамках якої діє авторка (видовищна культура), а перша демонструє домінанту (мистецький наголос на об'єкт/діяство) та уточнює видову специфіку досліджуваних форм. При роботі з екранними формами, де музика виконує домінантні функції, ми сповідували ідентичні принципи: насамперед пропонуємо загальну дефініцію (морфологія якої також близька до логіки дослідниці), потому пропонуємо систему класифікації, а насамкінець аналізуємо новітні прояви явища.

Методологічний базис нашої роботи ґрунтується на дослідженні передовсім *форми* екранного твору, виявлення його специфіки як елементу

запропонованої класифікації, саме тому вбачаємо у своїй праці своєрідну близькість до наукових розвідок К. Станіславської, яка, по-перше, приділяє екранному мистецтву достатньо уваги, а по-друге, не оминає творів із музичною домінантою. З огляду на це доходимо висновку, що одне з наукових завдань авторки є дослідження екранних творів із музичною домінантою як підгрупи класифікації мистецьких форм сучасної видовищної культури.

З одного боку, авторка, віддаючи данину екранізаціям музично-театральних жанрів, досліджує інтермедіальну за своєю суттю взаємодію сценічного та екранного начал. Наукові розвідки дослідниці втілились в струнку систему класифікації, що базується на домінанті репродуктивної чи продуктивної форми співіснування цих начал. Представлена система стала однією з основ для створення нашої системи класифікації. З другого боку, авторка вдосконалює термінологічний тезаурус, необхідний і для нашого дослідження: так, К. Станіславська демонструє очевидну різницю понять «кіномюзикл» та «фільм-мюзикл», пояснює природу суфіксу «-опера» при ідентифікації екранних (та сценічних) творів з безперервним звучанням дієгетичної музики та створює систему класифікації контрапунктного поєднання музики та зображення.

Зважаючи на те, що роботи К. Станіславської не лише являють собою колосальну наукову цінність, а й вводять дослідження екранних творів з домінантною музичною складовою в мистецтвознавчий дискурс, визначаємо праці дослідниці такими, котрі відповідають авторській дефініції найбільш точно.

Однією з дослідниць, що займається вивченням музично-екранних форм, як ми їх тлумачимо, є Галина Фількевич. Авторка висуває думку про можливість впливу музики на жанрово-стильову специфіку екранного твору [115, с. 127]. Також авторка на сторінках праці «Музика і кіно» пропонує систему класифікації, яку ми і беремо за основу своєї (детальніше систематизацію дослідниці ми розглянемо в наступних розділах). Крім того, науковий здобуток Г. Фількевич полягає в розкритті малодосліджуваного способу кінодії – танцю, де «жодного слова, лише музично-хореографічна драматургія з урахуванням специфіки екрана» [115, с. 132]. Ми дещо узагальнюємо існування

танцю в медіатворі – «дозволяємо» йому співіснувати зі словом, проте у своїй систематизації розглядаємо його як один зі способів виконання музичної дієгези, нарівні з інструментальним та вокальним характером.

Дослідження музики в екранних творах було б неповним без окреслення кола авторів і робіт, присвячених проблемам існування музики на екрані (К. Лондон, О. Овсяннікова-Трель, А. Кузьменко, Е. Бурдіна, Н. Янковська, М. Браунрінг). Не можна оминати увагою працю «Естетика кіномузики» З. Лісси, яка за допомогою аналізу кінотворів досліджує принципи існування прикладної музики в розрізі аудіальної та візуальної складових, що формують загальний аудіовізуальний концепт. Наукові пошуки, присвячені вивченню ролі музики в екранному мистецтві, також втілились у класифікаціях: М. Рудакевич, А. Архангородська, Р. Спотісвуд – класифікація кіномузики відповідно до виконуваних задач; Е. Плажевський, Ж. Аккар – відповідно до наявності джерела звуку в кадрі; Ю. Лексманн, З. Кракауер – відповідно до синхронного та контрапунктного звучання, а К. Станіславська пропонує зручну класифікацію аудіовізуального контрапункту. Здебільшого ці праці присвячені функціональному підходу та досліджують недієгетичну музику. Ближче до предмету нашого дослідження стоїть робота П. Шеффера, що уже виділяє можливість домінантної ролі музики в стрічці, проте все ще розглядає її досить поверхнево (з позицій акустики).

Одним із понять, яким ми оперуватимемо – концепція, що характеризує приналежність музики екранному простору. Загальноприйнятим є розподіл стосовно дієгези, що базується на наукових розвідках К. Метца, він включає в себе дві позиції – дієгетичну та недієгетичну. Мішель Шіон «оптимізує» дослідження К. Метца, адаптуючи його винятково до побутування звуку в хронотопі екранного твору. Низка дослідників, зокрема Ерл Хаген та Марк Річардс, пропонують третій, «змішаний» різновид, що іменується «*source scoring*» – це функціональна за своїми характеристиками музика, джерело звучання якої знаходиться в кадрі. К. Гобман теж намагається вийти за межі бінарних опозицій. Базуючись на дослідженнях Ж. Женетта та Марі-Лор Райян, зважаючи

на взаємозв'язок наведених К. Метцем категорій, авторка артикулює нові види звуків, наприклад, семідієгетичний та метадієгетичний звук.

Міждисциплінарність як фундаментальний базис дослідження обумовила звернення до праць із музикознавства, кінознавства та екранних мистецтв загалом. Так, кінознавчий напрям нашої роботи представлений насамперед дослідженнями З. Кракауера, К. Метца, О. Мусієнко, І. Зубавіної, С. Тримбача, В. Горпенка, Л. Брюховецької. Також вивченню кіномистецтва як художньої форми присвячені наукові розвідки О. Папаш, М. Бетза, Дж. Стайгера. Роботи З. Алфьорової, А. Морана, В. Скуратівського, О. Одинця, В. Кісіна, Т. Кохана та І. Побєдоносцевої присвячені екранному мистецтву, зокрема особливостям побутування медіажанрів. Дослідженнями теорії жанрів аудіовізуального мистецтва займались Рік Альтман, Барі К. Грант. Над висвітленням особливостей термінологічного тезаурусу екранних мистецтв працювали Річард Б. Армстронг та Мері Віллемс Армстронг. Л. Галкін, А. Макарський досліджують «візуальні елементи» музично-екранних форм, розглядають семантику візуального тексту в екранних творах із музичною домінантою (роботи переважно в періодичних виданнях).

В. Горпенко в роботі «Основи монтажу» розглядає вплив внутрішньокадрової (мотивованої) музики на метро-ритмічну організацію візуального ряду, ідентифікуючи отриманий результат як звуко-зоровий монтаж. Запропонована дослідником дефініція маркує можливість впливу музики на візуальний ряд не лише кліпів, а й інших екранних творів, де відбуваються аналогічні процеси. В. Кісін пропонує класифікацію видовищ, серед яких кіно та телебачення прилічує до видовищних мистецтв. Цю систематизацію доповнює О. Одинець, прилічивши сюди музичний відеокліп та, що є важливим для нашої системи класифікації, синтетичні твори, які є продуктом інтермедіального поєднання перформативності та екранного мистецтва – екранно-сценічні твори.

З. Кракауер, досліджуючи колективну природу кінематографу, в роботі «Природа фільму» не оминає і висвітлення ролі музики в кіно, зокрема торкається жанрової специфіки фільмів із переважанням дієгетичної музики.

Говорячи про музичний фільм, Кракауер досліджує радше органічність існування музичного номеру в картині, називаючи епізоди з дієгетичною музикою «музичними інсценуваннями». Попри дещо скептичне ставлення до музичного фільму, в думках дослідника можна простежити спробу класифікації «фільмів з музичним інсценуванням», до неї ми повернемося згодом. Крім того, праця цікава й висуненням ідеї про «зриму музику» як основу для «ритмічної» організації візуального ряду екранного твору.

Музикознавчий напрям дослідження ґрунтується насамперед на роботах із проблематики музичної форми: А. Архангородська (взаємовплив композиції та музичної драматургії), В. Вишинський (драматургія як об'єкт музикознавства), О. Олексюк (музична педагогіка), Г. Олексюк (взаємодія словесного й музичного мистецтва), В. Степурко, О. Гнатишин (дослідження музичної форми), М. Ржевська та В. Романко (стильові та жанрові дослідження популярної музики). Базисом також є роботи з теорії музики: С. Шип (вивчення музичної композиції), Л. Стайн (синтаксис музичного твору, його стильова специфіка).

Дослідження музичної форми не вичерпуються науковими розвідками вузькоспеціалізованих фахівців, адже сам термін є багатозначним (визначає тип композиції і означає втілення задуму). Значний внесок у розвиток музичної форми як естетичної концепції зробили К. Верналліс (естетичний та культурний контекст музичних відео) та О. Оніщенко (пояснює вплив «мусічних мистецтв» на формування особистості у ідеях Платона про соціальну утопію, аналізує пост- та метамодернізм як явища).

Теоретико-методологічний базис роботи побудовано з використанням теорій та принципів загального мистецтвознавства, зокрема в нагоді стали праці М. Маклуена (аналіз впливу засобів масової комунікації на людину), О. Клековкіна (методологія дослідження мистецтва), І. Зубавіної (пошук архетипічних мотивів на кіноекрані), Ж. Бодріяра (аналіз концепції симулякру у світі постмодернізму).

Міждисциплінарність дослідження обумовила залучення праць широкої гуманітаристики, зокрема присвячених концепції інтермедіальності

(В. Вольф, В. Просалова), соціології культури (А. Молль), філософії культури, аналітичної психології (Г. в. Ф. Гегель, К. Г. Юнг, З. Фройд), гуманістичної психології (А. Маслоу), філософії (Платон, Арістотель, І. Кант, Ж.-Ф. Ліотар, Е. Фромм), естетики (Т. Адорно), драматургії (Б. Брехт), семіотики (У. Еко, С. Лінда), правознавства (А. Силкіна, Н. Субота), філології (М. Моклиця, Л. Мацько, О. Сидоренко, О. Мацько, І. Томбуларова), а також літературознавства та наратології (Ж. Женетт, Марі-Лор Райян).

Включення дієгетичної музики в стрункий наратив екранного твору може подекуди позначатись формуванням позачасових елементів в аудіовізуальному тексті. Французький літературознавець Жерар Женетт, досліджуючи теоретичні проблеми наратології, допускає вторгнення екстрадієгетичного елементу в дієгезу художнього твору, іменуючи даний процес наративним металепсисом (концепція знайшла відголосок у теоретиків метамодернізму). Мішлєвість наративних рівнів досить часто використовується виробниками музично-екранних форм задля природного включення музичного номеру в тіло продукту, тому праця Ж. Женетта визначає теоретико-методологічні підвалини нашого дослідження. Марі-Лор Райян доповнює дослідження літературознавця класифікацією наративного металепсису відповідно до стрункости рівнів художнього хронотопу.

Дослідження музично-екранних форм, наявні в нашій системі класифікації, репрезентовані аналізом окремих представників, які завдяки своїй генезі вже набули статусу класичних. Завдяки роботам Дж. Фреєр («Голлівудський мюзикл») та Ш. Гріффіна («Легкі та прості? Історія жанру американських музичних фільмів»), науковим розвідкам С. Манько та М. Бобрової кіномюзикл, фільм-мюзикл та рок-опера набули своєї окресленості серед сонму представників медіамистецтва. М. Цитрон та частково М. Бернхаймер досліджують особливості побутування опери на екрані, а М. Браунрінг підходить до предмету дослідження ширше – аналізує інтермедіальний аспект екранного втілення музично-сценічних жанрів. І. Гавран та А. Медведева дослідили жанрові форми музичних телепрограм, Г. Фількевич та К. Станіславська зробили

вагомий внесок у розвиток музично-екранних форм створенням систем класифікацій – до їхніх робіт ми повернемося згодом. Розробка основних естетичних концепцій музичного кліпу як екранного продукту є предметом дослідження низки авторів (Г. Курінна, Е. Гудвін, К. Верналліс). Завдяки роботам Дж. Бендацці доволі дослідженим явищем є і музична анімація як приклад аналізу новітніх, непересічних екранних творів.

Розглядаючи малодосліджені музично-екранні форми, ми спирались на наукові розвідки, присвячені окремим різновидам кіномистецтва або посталям, які відзначились неодноразовим зверненням до музичної домінанти. Так, аналізуючи побутування музичного короткометражного фільму, ми звернулись до творчості Девіда Лінча: Кріс Родлі «Бесіди з Девідом Лінчем», Денніс Лім «Людина не звідси», статті в періодичних виданнях, опубліковані Пітером Бредшоу, Газель Емамі.

Особливий інтерес становлять статті Лук'яна Галкіна. Український кінознавець аналізує музичні відео Лінча, демонструючи прагнення американського митця до втілення «музично-екранного вектору». Показово, що Л. Галкін іменує короткометражні музичні роботи на закордонний манер «music video», що, на нашу думку, точніше з формальної точки зору. Загальноприйняте на наших теренах поняття «музичний відеокліп» значно скорочувало б творчий доробок митця, позаяк частина робіт Д. Лінча являє собою наближену до короткометражного фільму форму. Узвичаєна в американського виробника дефініція «music video» не визначається хронометражем (як відеокліп), а позначає візуальне донесення композиції до глядача. Оскільки ми у своїй роботі дотримуємось насамперед методу «чистоти форми», підхід українського кінознавця визначаємо як доцільний.

Чимало уваги візуальній інтерпретації своїх виступів приділяв Майкл Джексон. У відеографії виконавця можна знайти твори, які своїми формальними характеристиками наближаються до короткометражного фільму. Тому, розглядаючи форму «музичних короткометражок», ми звертались насамперед до автобіографії митця («Місячна хода»), до праць Крістофера Р. Сміта,

А. Бйорнберга, Е. Чін, статей Дж. Лендіса, які вивчають семантику візуального ряду музичних короткометражних фільмів митця, Дж. Ван дер Берга та М. Берера, які досліджують візуальність як спосіб створення власного бренду, Д. Аарона, що аналізує альманах «Bad».

Український музичний короткометражний фільм через брак репрезентативів висвітлюється переважно на сторінках вітчизняної періодики, де автори (О. Артеменко, А. Багалика та Д. Тузов, Д. Панімаш, В. Волочай, Є. Устінова, К. Мошков) намагаються популяризувати «музичні короткометражки» – здобуток популярних виконавців. Вагомий внесок у процес становлення музичної візуальної культури України належить колективу авторів онлайн-медіа «Слух», які присвячують свої роботи висвітленню основних проблем галузі, популяризують українське музичне аудіовізуальне мистецтво: Д. Панімаш, М. Комлев, Я. Лобинцев, Б. Горобчук.

Одним із малодосліджених репрезентативів музично-екранних форм є музичний альманах. Навіть без акцентуації музичної домінанти цей вид екранного мистецтва не позначається широким висвітленням серед українських вчених, тому в роботі ми спирались насамперед на умовиводи закордонних науковців: Д. С. Діфрієнт пропонує власну систематизацію фільмів-альманахів, акцентуючи омнібус-фільм; Ш. Дешпанде досліджує особливості кіновиробництва фільму-антології; М. Бетз аналізує «генеалогію» омнібус-фільму та розглядає цю форму як продукт європейської кінематографічної спадщини (європейське епізодичне кіно досліджують також А. Кохан, М. Паласіо та Й. Тюршман). Музична домінанта «епізодичного кіно» є предметом дослідження Синтії Феландо, яка занурюється в історію кінематографу класичної ери Голлівуду, щоб продемонструвати особливості «live-action fiction shorts» (вітчизняним аналогом форми можуть служити кінореволю). Схожа тема та хронотоп простежуються в роботі Д. Крафтона, однак автор розглядає фільм-альманах як один із найбільш поширених форматів у процесі становлення звукового кіно. Дж. Бендацці аналізує аудіовізуальний концепт анімаційних альманахів, серед яких виділяє і музичні. Наріжним каменем роботи Марсії Цитрон є



вивчення екранного втілення опери, однак авторка досить детально аналізує один із найбільш популярних прикладів функціонування музичного альманаху – фільм «Арія» (1987). Марк Циммер класифікує екранізації арій цього ж твору за відповідністю до втілення закладеного в композицію наративу. Їхнім опонентом виступає критик М. Бернхаймер, порівнюючи твір із класичною «Фантазією» студії Дісней не на користь ігрового кіно. Оскільки форма музичного альманаху становить інтерес для представників музичної індустрії, аналіз «поп-культурного» втілення явища висвітлений на сторінках періодики, зокрема авторами Ю. Самусенко, Дж. Парелес, Дж. Крікет.

Хоча музична домінанта українського епізодичного кіно не представлена широким розмаїттям, в історії знаходимо витвір, воістину революційний за формою. Ідеться про кіноальманах «Українські пісні на екрані» (1936), що став не лише плацдармом для вишкілу нового покоління митців, а й засобом віднайдення художніх особливостей вітчизняної кіношколи. Авторами, що розглядали вплив твору на становлення вітчизняного кіно, є О. Безручко (крізь призму творчої майстерні І. Кавалерідзе), С. Мензелевський (ідеологічні прояви використання музичної домінанти у творчості видатного режисера). Значний внесок у висвітлення теми становлять статті в тогочасній періодиці самих режисерів альманаху – І. Кавалерідзе, Б. Каневського, В. Кучвальського, Г. Колтунова, які пояснюють процес виробництва своїх «короткометражок» досить детально, що дозволяє реконструювати їхній приблизний зміст.

Ще одна музично-екранна форма, розглянута в дисертації, – музичний серіал. Насамперед ми звернулись до авторів, які розкривають характерні риси цього виду екранного мистецтва: В. Кісін, О. Одинець та І. Побєдоносцева. Важливим для ідентифікації серіалу є його порівняння та пошук відмінностей із явищем багатосерійного фільму, специфіку останнього досліджував В. Кісін. Висвітлення мистецьких особливостей музичних серіалів зустрічаємо здебільшого на сторінках американської періодики: Н. Андрєєва, Р. Ллойд, Дж. МакХенрі, А. Фітзпатрік. Аналізуючи популярні формати, автори не лише занурилися в інтерпретацію наративу, а й розглянули особливості побутування

дієгетичної музики у саундтреку. Так, наприклад, дослідники виділяють «бродвейський» та концертний спосіб екранізації композицій, уникаючи поширеного ототожнення форми з явищем мюзиклу. Шон Гріффін розглядає музичний серіал як формального спадкоємця музичного фільму (film music genre). Автор замислюється над впливом інтегрованого музичного номеру на загальний наратив твору. Джейн Феєр та Джек Харрісон, виступаючи своєрідними опонентами Ш. Гріффіна, намагаються окреслити відмінності музичного серіалу та повнометражного фільму. Відстоюючи унікальність форми, акцентуємо на важливості робіт цих авторів.

Особливі складнощі пошуку теоретико-методологічної основи спостерігаються при дослідженні візуального альбому. Прецедент поширення дефініції виник лише в 2016 р., хоча саме словосполучення зустрічається в закордонній періодиці значно раніше (з 1970-х). Відповідно, значна кількість творів, які ми прилічуємо до цієї категорії, ідентифікувалась дослідниками як фільм, мюзикл чи навіть відеокліп, тому насамперед ми виявили ознаки, притаманні цій формі, а потім звернулись до ранніх репрезентантів, які виявляють необхідні для ідентифікації характеристики. Найчастіше розробка аудіовізуального концепту візуального альбому відбувається практичним шляхом: низка виконавців створюють продукт та артикулюють приналежність релізу до досліджуваного формату (Бейонсе, Френк Оушен, The Lonely Island). Затим роботи, присвячені аналізу відеоальбому, з'являються на закордонних шпальтах (Ф. Естрелла, А. Квінн, У. Морріс). Потім до наукової розробки долучаються і науковці, зокрема Кара Харрісон, Джоанна Хартман, М. Коккідо, К. Тсіка та П. Метсіос. Першість за аналізом вітчизняного відеоальбому залишається за онлайн-медіа «Слух», який, однак, не завжди ідентифікує роботи як «чисті зразки жанру».

Найгрунтовніше дослідження візуального альбому як явища здійснила Кара Харрісон. Її основним науковим здобутком є генерування адекватного мистецтвознавчого визначення форми, що достатньо чітко описує його зміст. На прикладі кількох очевидних репрезентантів К. Харрісон виділяє характерні

особливості відеоальбому: це візуальні та текстові взаємозв'язки, тематична або сюжетна єдність, взаємовплив особистого наративу виконавця та самого твору. Також дослідниця виділяє кілька іпостасей явища: безпосередньо фрагментарну (більш *кліпову*) та суцільну (більш *кінематографічну*).

Спираючись на роботу К. Харрісон, ми доповнюємо запропоновані дослідницею базисні характеристики візуального альбому, а також віднаходимо в медіапросторі неідентифіковані формати, які виявляють означені якості. Перелічені в нашій роботі твори, невидимі для ока дослідника через відсутність точного наукового означення, дозволяють нам висунути дещо курйозну гіпотезу про тривале існування в медіамистецтві явища, що стало помітним в науковій спільноті лише через прецедент набуття ним власної дефініції.

Джерельна база роботи містить найтипівіші за формальними характеристиками зразки досліджуваних форм: музичний короткометражний фільм, альманах, серіал та відеоальбом.

Музичний короткометражний фільм як справжнє кінематографічне полотно репрезентований такими роботами: «Валіза Брумлі» («Brumley's Suitcase») (2017), «Пустеля» («Autioma») (2012), «Алабама (2000 світлових років)» (1969), «Концерт» (1962), «Як вони туди потрапили» (1997), «7:35 ранку» (2008). Одним із авторів, який обрав цю форму, є «документаліст» Вінсент Мун. Режисерові належать роботи, присвячені найрізноманітнішим музикантам – від гурту R.E.M до українських фольк-виконавців, на кшталт гурту «Древо» чи Лукерії Кошелової.

Фільмографія вже згаданого в дослідженні Девіда Лінча рясніє творами з музично домінантою: «Індустріальна симфонія № 1. Сон дівчини з розбитим серцем» (1990); саме за допомогою дієгетичної музики зображається кульмінація в «Що зробив Джек» (2020); не варто забувати про специфічне використання музики в саундтреку творів «Синій оксамит» (1986) та «Малголланд Драйв» (2001). Водночас Д. Лінч продовжує експериментування, поєднуючи музику та візуальність у короткометражних творах «Lights» (2011) (основою якої стала композиція гурту Interpol «I Touch a Red Button Man»), «Thank You

Judge» (1999) та «Crazy Clown Time» (2011) (музичним базисом є альбом режисера).

Також в роботі представлені музично-екранні здобутки популярних виконавців, які також за формальними характеристиками наближаються до короткометражного фільму. Найбільш визнаним творцем короткого метру поп-індустрії можна назвати Майкла Джексона: «Thriller» (1983), «Bad» (1987), «Black or White» (1991), «Remember the Time» (1991) та «Ghost» (1996).

Подекуди музичний короткометражний фільм налічує кілька композицій, поєднаних в єдину історію. Прикладами служать «Капітан Іо» (1986) за участі Майкла Джексона, «Аніма» (2019) Тома Йорка та «After Hours» (2020) Weekend. Інший спосіб реалізації короткометражного фільму, що складається з кількох композицій, є низка відео, розділених хронометражем, проте поєднаних єдиним нарративом. Репрезентантом служить «The Ballad of Cleopatra» (2017) «The Lumineers» (врешті музиканти змонтували всі «серії» в єдину стрічку, тому робота також може ілюструвати і попередній пункт).

Як уже зазначалося, специфіка українського кіновиробництва накладає зрозумілий відбиток на створення музичного короткометражного фільму в його кінотеатральних проявах, однак молоді виконавці, заповзяті проблемами мистецького самовираження, з надлишком компенсують цю прогалину. Вітчизняним втіленням досліджуваного формату слугують твори «Твій номер/Плющ» (2019) від гурту Бумбокс, «Good Evening x Ego Gra» (2019) Аліни Паш, а також «Monika» (2020) гурту Ptah\_Jung, «Slipping» (2019) Braii, «KINTSUGI» Pokaz Trio, «Ptaha Fred» (2020) Unsleerping, двочастинна робота І. Дорна «Уві сні», а також блискучі абсурдистські «Рибки 2» (2018) та «Мамин суп» (2019) Яна Болотова, що стали екранним втіленням однойменних композицій співачки Alyona Alyona.

Музичний альманах і його різновиди проілюстровані в роботі творами: «Paramount on parade» (1930), «Голлівудське ревію 1929 року» (1929), «Вистава вистав» (1929), «Запрошує Елстрі» (1930), а ще «Фантазія» (1940), «Тридцять два короткометражні фільми про Глена Гульда» (1993). Також ми спробували

дослідити формальні характеристики інноваційного за формою кіноальманаху «Українські пісні на екрані» (1936). Більш детально проаналізовано твори «Червона скрипка» (1998), «Арія» (1987), анімаційні «Allegro non Troppo» (1976), «Уявна опера» (1993). Хоча музичний альманах як репрезентант поп-культури – явище не досить поширене, ми знаходимо рівнозначні «повнометражному продукту» приклади для аналізу: «Місячна хода» (1988) Майкла Джексона, «The Most Gigantic Lying Mouth of All the Time» (2004) Radiohead.

Джерельною базою, що артикулює формальні характеристики музичного серіалу, є твори: «Співаючий детектив» (1986), «Гроші з неба» (1978), «Помада на комірі» (1993), «Поліцейський рок» (1990), «Плоть та кістки» (2015), «Галавант» (2015–2016), «Хор» (2009–2015), «Маленький голос» («Little voice») (2020), «Моцарт в Джунглях» (2014–2020), «Втрачені та знайдені музичні студії» («Lost & Found Music Studios») (2015–2017), «Божевільна колишня» (2015–2019), «Саундтрек» (2019), «Фосс/Вердон» (2019). Також ми не могли оминати увагою епізоди серіалів, де музична домінанта використовується одноразово для урізноманітнення наративу, наприклад, «Рівердейл» (2017) (2 сезон, 18 серія), «Клініка» (2006) (6 сезон, 6 серія), «Зоряний шлях: Вояжер» (2000) (6 сезон, 13 серія), «Анатомія Грей» (2011) (7 сезон, 18 серія), «Угамуй свій запал» (2019), (9 сезон, серія 10), «Булл» (2017) (2 сезон, 16 серія). У вітчизняному серіальному просторі змушені обмежитись творами «Новенька» (2018), «Балерина» (2017), «Це те, від чого...» (2019).

Репрезентантами відеоальбому є: твір «ODDSAC» (2010) рок-гурту Animal Collective; твір «Runaway» (2010) Kenye West; «III» (2019) The Lumineers; «Endless» (2016) Френка Оушена; роботи Енні Леннокс та Дейва Стюарта «Sweet Dreams: The Video Album» (1983), «Savage» (1987), «Diva» (1992); аудіовізуальний реліз «Eat to the Beat» (1979) гурту Blondie; режисерська робота Алана Бадоева «Мадемуазель Живаго» (виконавиця – Лара Фабіан); коопродукційний «Drama Act 1» (2020) гурту Kadobostany; комедійний «The Unauthorized Bash Brothers Experience» («Невідомий випадок з життя братів Баш») (2019) тріо The Lonely Island.

Також у роботі представлені «протовідеоальбоми»: «Historie de Melody Nelson» («Історія Мелоді Нельсон») (1971) Сержа Генсбурра, «Linear» (2009) U2, «The first Day of Spring» (2009) Noah and the Whale. Більш детально ми торкаємось відеоальбомів популяризаторки цієї форми Бейонсе: роботи «Beyonce» (2013), «Lemonade» (2016) та «Black is King» (2020). Українське медіамистецтво також не стоїть осторонь світових тенденцій та презентує ряд схожих робіт: твір Христини Соловій «Любий друг» (2018), «Інтонації Тіни Кароль» (2017), «Різдвяна Історія з Тіною Кароль» (2016). Проте з усіх артикульованих вище репрезентантів найточніше означеній формі відповідає реліз Аліни Паш «Pintea» (2019).

Окрім названих вище музично-екранних форм, у процесі дослідження ми розглядали і інші. Зокрема, торкаючись аналізу дефініційної різниці понять *форма* та *формат*, ми згадували музичні шоу: «Strictly Come Dancing» («Танці з зірками»), «Танцюють всі!» (So You Think You Can Dance?) «Фабрика зірок», Х-фактор, «Україна має талант» («America's Got Talent»), «Голос країни» («The voice»), вітчизняні інновації «Караоке на майдані» та «Шанс», а також серіал «Леся+Рома».

Репрезентантами відео-арту служать роботи: «Video Commune», «Homage a John Cage», «Opera Sextronique» Нам Джун Пайка. Спираючись на дослідження О. Одинця, ми виділили ще один різновид музично-екранних форм, що є інтермедіальним поєднанням екранного мистецтва й перформативності та умовно назвали явище «сценічний екран» (О. Одинець ідентифікує це синтетичне поняття як «сценічно-екранні видовища» [56, с. 598]). Прикладами форми можуть служити роботи театру Латерна Магіка, метамодерністський проект «Piano Cat» (поєднання камерного оркестру під керівництвом Міндаугаса Печайтіса та «зірки YouTube» кішки Нори), а також виступ переможця Євробачення-2015 Монса Сармерльова «Heroes».

Попри те, що концерт є достатньо дослідженою формою, ми загадували його на сторінках праці: «OE.20 LIVE IN KYIV» (2015), «Повернення додому: Бейонсе» (2019). Також ми торкались вітчизняних театралізованих телереволю,

що в медіа часто ідентифікуються як мюзикл: «Сорочинський ярмарок» (2004), «Весілля Фігаро» (2003) тощо.

Повнометражні роботи з музичною домінантою представлені творами: «Вестсайдська історія» (1961), «Шербурзькі парасольки» (1964), «Смішне дівчисько» (1968), «Стіна» (1982), «Любов та цигарки» (2005), «Магнолія» (1999), «Евіта» (1996), «Мости округу Медісон» (1995), «Гуцулка Ксеня» (2019), «Трубач» (2014), «Мулен Руж» (2001), «Богемна рапсодія» (2018), «Рокетмен» (2019), «М'юзік» (2021), «Ла-Ла Ленд» (2016), «Найвеличніший шоумен» (2017), «Мamma Mia» (2008), «Мamma Mia!-2» (2018), «Гамільтон» (2021), «Насичений» (2017).

Підсумовуючи ґрунтовні для дослідження роботи та аналізуючи джерельну базу, доходимо висновку, що виокремлення музично-екранних форм в унікальну «гілку» екранних мистецтв є процесом, що триває досі. З одного боку, наукові дослідження, присвячені темі, з охарактеризованими вище винятками, продовжують започатковану ще Куртом Лондоном традицію побутуюче-функціонального сприйняття музики як компоненту твору. З другого боку, технологізація суспільства та, як зазначає З. Алфьорова, «активна урбанізація, яка руйнувала межі між наукою і мистецтвом, створюючи умови для домінування творчого авторського начала» [9, с. 13] посприяли тому, що генерування новітніх музично-екранних форматів здійснило майже «квантовий стрибок». Попри розширення палітри екранних творів із музичною домінантою, наукова думка досі намагається вмістити унікальні за формальними характеристиками твори в категорії «кліп», «концерт» та «мюзикл». Представлена джерельна база демонструє незавершеність процесу кристалізації музично-екранних форм, а історіографічна – підкреслює недостатність актуальних наукових розвідок.

Аналізуючи теоретико-методологічні засновки дослідження та розглядаючи джерельну базу, вже на цьому етапі можна зробити побіжний висновок щодо унікального шляху розвитку вітчизняних музично-екранних форм. З огляду на специфіку українського кінопроцесу, дослідник зіштовхується з

проблемою недостатності самих об'єктів для аналізу – музичних творів «великого екрану». З тих же причин музична домінанта реалізується в малобюджетних, переважно короткометражних роботах, що здебільшого належать молодим виконавцям. Отриманий витвір рідко стає предметом наукового дослідження, однак потрапляє на шпальти періодики. Автори спеціалізованих інтернет-видань, спираючись радше на власний інтерес, ніж на наукову новизну, присвячують мистецтвознавчі аналізи непевним спробам українських виконавців. Це дослідження є спробою звести до спільного знаменника як новітні, так і «класичні» репрезентанти музично-екранних форм, долучаючи їх до загального мистецтвознавчого дискурсу.

## 1.2. Категоріально-понятійний апарат

Перш ніж вдатись до викладу основного матеріалу, варто артикулювати робочі визначення понять, якими будемо оперувати. Насамперед пояснимо, в якому значенні вживаємо поняття «жанр» та «стиль», вдамося до тлумачень концепцій «форма» та «формат». Крім того, зважаючи на введення нового визначення, спробуємо пояснити концепцію та обґрунтувати її актуальність через дослідження дефініцій «музична форма» та «екранна форма».

У мистецтвознавстві одними з ключових категорій є *форма* та *зміст*. Форма постає як спосіб існування змісту, його внутрішня будова. Засновник формальної логіки Арістотель пояснює: «матерія є в можливості, тому що може набути форми; а коли вона є в дійсності, в неї вже є форма» [219, с. 246]. Тобто зміст, за Арістотелем, існує в дійсності у вигляді форми. І. Кант розглядає матерію як «чуттєво дане різноманіття» і декларує форму як категорію, що «полягає в координації субстанцій, а не в їх підпорядкуванні» [179, с. 390]. Тобто, з одного боку, філософ підкреслює нерозривний зв'язок між формою та змістом, з другого – характеризує форму як спосіб упорядкування змісту. Відповідно до завдань дослідження та зважаючи на це твердження, ми використовуємо формальний метод, тобто аналізуємо «елементи (ознаки) форми, котрі можуть бути більш-менш точно виміряні і систематизовані» [36, с. 90].



Художня форма, відповідно до визначення, це «спосіб існування змісту в художніх образах, втілених певними засобами й технічними прийомами за законами даного мистецтва» [110]. Існують кілька рівнів художньої форми: внутрішня, обумовлена образним змістом (структурно-композиційний, жанрово-конструктивний аспекти) та зовнішня, пов'язана із засобами виразності видів мистецтва, обумовлена матеріальним боком створення мистецького твору та пов'язана зі змістом меншою мірою (темп, фактура). Тобто зовнішня форма – це (матеріальні) засоби, направлені для створення структурно-композиційної організації твору, внутрішньої форми.

Внутрішня форма в музиці сприймається як формотворення, тобто особливості структури, жанрової специфіки. Спроба пошуку внутрішньої форми музики, за словами Г. Олексюк, це «спроба історика максимально наблизитися до тих смислів, що їх вкладав творець у твір засобами музичної мови свого часу» [57, с. 355]. Щодо зовнішньої форми, І. Томбулатова акцентує, що вона є одним із носіїв авторського стилю митця [111, с. 137], тому її репрезентують поняття «індивідуальний стиль», «авторська манера». Аналіз музичної форми із «зовнішнього» боку являє собою визначення зв'язку зі змістом музики, з естетичними ідеалами композитора. Аналіз внутрішньої та зовнішньої форми неможливо відокремити: «внутрішня форма у музиці, отже, сприяє народженню зовнішнього її змісту» [57, с. 355].

У кінематографі художня форма, постаючи як мистецьке осмислення дійсності, повертається до емпіричності. Вона, з одного боку, структурує художньо сконструйований світ, а з другого – звертається до життєвого досвіду, закладеного в основу колізій. Таким чином, художня форма в кінематографічному аспекті виступає апологетом дуальності, що розбиває цілісне (сам твір) на дві взаємовиключних площини: мистецтво (образне осмислення дійсності) та саме життя (відображення реальності та наближених до неї перипетій).

Отже, в кіно художня форма вступає як така, що сама себе заперечує, і саме завдяки цьому виявляється сутність екранних мистецтв. Якщо внутрішня форма кінотвору представлена насамперед структурою та сприймається як

особливості жанрової приналежності, то його зовнішня форма, за аналогією з музичним мистецтвом, є носієм авторського стилю: реалізується в передачі емоційного образу шляхом колективної творчості групи авторів. Якщо зважати, що зовнішня форма корелюється із засобами виразності, то можна узагальнити, що для кінематографу вона проявляється насамперед в особливостях монтажно-організаційної відзнятого матеріалу та в русі кадру. Ж. Дельоз, як влучно заключає О. Мусінко, визначає монтаж як саму ідею фільму: «це зовсім не фіналізуюча операція. Він як цілісність від самого початку лишається визначальним, існуючи на рівні особливого виміру» [53, с. 64]. Монтаж та рух кадру, з одного боку, є провідними засобами виразності кіно як мистецтва, з другого – матеріалами побудови аудіовізуального концепту твору.

З огляду на характеристику рівнів художньої форми можна підсумувати, що *внутрішня* і в музичному, і в екранному мистцеві обумовлює структуру та жанрову приналежність. *Зовнішня* являє собою оперування засобами виразності, що більше корелюється з поняттям індивідуального стилю. Якщо дуже спростити функціонування обох рівнів художньої форми, можна припустити, що внутрішня форма відповідає жанровій, а зовнішня – стильовій специфіці твору. Відтак у роботі аналізуватимемо слухний для створення класифікації внутрішній рівень художньої форми твору та за допомогою синтезу спробуємо поєднати виокремлені характерні риси у гнучку систему, що представить розмаїття побутування музично-екранних форм.

Якщо в мистецтвознавчих колах частіше фігурує поняття *форма*, то в практиці кінотелевиробництва більш вживаною є концепція *формату*, яку варто розтлумачити. Етимологія поняття походить від латинського «*liber formatus*», що перекладається як «сформована книга» [100, с. 96]. Тобто, якщо категорія форми – загально визнаний елемент мистецтва та характеризується досить широкою конотацією, формат – термін, що має більш «технічний» напрям та пов'язаний із формою та розміром окремого об'єкта.

Зважаючи на переважно утилітарні параметри, можна запропонувати визначення: формат – це технічний спосіб внутрішньої організації та побудови

певного об'єкта. Проте концепція формату дещо відрізняється від внутрішнього рівня художньої форми, позаяк остання асоціюється з жанром, тобто дозволяє варіювання залежно від художньої наповненості, тоді як формат «повинен мати низку елементів, які разом відрізняють шоу від подібних програм, а відмінні ознаки об'єднані одна з одною в узгодженій структурі, яка може бути повторена в пізнавальній формі» [100, с. 97].

Форматування в медіамистецтві тісно пов'язане зі спеціалізацією. Розвиток конкуренції позначається і на спеціалізації медіа, зокрема телебачення, де можна виокремити новинний, музичний, спортивний та інші формати. Таким чином, помітно, що формат у медіамистецтві (формат ЗМІ) обумовлений насамперед тематичною спрямованістю.

Однак не лише тематика контенту є визначальним чинником для характеристики певного каналу як формату. Іншими складовими є особливості інтер'єру студії, кількість ведучих, їхня манера поведінки та зовнішній вигляд, логотип, звукове оформлення. Тобто, якщо розглядати формат як спосіб ідентифікації сукупності аудіовізуальних матеріалів, можна запропонувати визначення: формат ЗМІ – сукупна єдність характеристик контенту та його подачі.

Саме термін «формат» володіє необхідною лабільністю, що дозволяє, з одного боку, охарактеризувати сукупність різножанрових елементів в єдиному інформаційному потоці медіа (формат ЗМІ) та, з другого – позначити й зафіксувати характерні особливості одного елементу цього самого потоку (формат медіатвору), коли він перетворюється в значиме, непересічне явище в сітці мовлення.

А. Моран визначає два принципи адаптації медіаформату: відкритий та закритий [202, с. 98]. Закритий принцип характеризується дослівною адаптацією іноземного продукту (наприклад, вікторини). Однак і художні твори можуть стати об'єктом закритого форматування (канадська версія ситкому «Бруклін 99» – «Загін 99»). Відкритий принцип передбачає більш вільне варіювання естетичними особливостями придбаної ліцензії та враховує культурну специфіку регіону виробництва.

Першою вітчизняною адаптацією іноземного формату є шоу «Перший мільйон» («Who Wants to be a Millionaire?») (2000). Одним із найперших адаптованих художніх проєктів став серіал «Леся+Рома» («Love Bugs»), що «був визнаний власниками формату однією з найкращих адаптацій в світі» [26]. Акцентування уваги до адаптації мистецьких телешоу припав на 2006 рік, коли телеканал 1+1 придбав ліценцію BBC на «Strictly Come Dancing» («Танці з зірками»). Найпершим форматом талант-шоу можна вважати російську «Фабрику зірок», що була адаптована Новим каналом у 2007-му. Згодом пальма першості перейшла до СТБ: «Танцюють всі!» (So You Think You Can Dance?), X-фактор (адаптація однойменного британського формату), частково «Україна має талант» («America's Got Talent»). Одним із вірних «адептів» музично-екранних форматів залишається канал 1+1, що продовжує успішно транслювати адаптацію «The voice» («Голос країни»).

Найпершим українським форматом, що завоював глядача ще до іноземних адаптацій, став «Караоке на майдані». Програма є продуктом, який створив в Україні прецедент захисту телевізійного формату в суді. В 2005 р. суд визнав порушення авторського права «однією регіональною ТРК» [109], створивши прецедент: ця справа «є першою і вдалою спробою захистити у судовому порядку права на авторський продукт в Україні, який в телевізійній індустрії має назву “телевізійний формат”» [108]. Цікаво, що формат «Караоке на майдані» згенерував нове шоу. Саме «Шанс» змінив вектор дискурсу поп-індустрії: «показав українським глядачам, що поп-музика – це історія не про легкий заробіток грошей» [63]. Ефірне життя програми зробило значний внесок у розвиток вітчизняної поп-культури, адже на її підґрунті зроста ціла плеяда українських виконавців.

Підсумуємо: формат – термін, що характеризує ключові характеристики окремого екранного явища та включає в себе як технічні (особливо при закритому принципі адаптації), так і естетичні якості медіапродукту. Використовуючи термін «формат», ми позначаємо сукупність названих ознак певного твору, маркуємо характеристики, придатні для ідентифікації та порівняння з

іншою «гілкою» творів, де музика є формотворчим фактором. Вживаючи дефініцію щодо певної музично-екранної форми, ми тим самим артикулюємо необхідність дотримання перелічених якостей при її створенні, наголошуючи на цілісності та унікальності, що вирізняють її з-поміж інших репрезентантів.

Дискутування щодо понять «форма» та «формат» в мистецьких колах сягає численності суперечок щодо сепарації концептів «жанр» та «стиль». М. Моклиця підсумовує, що «у таких випадках ми завжди маємо справу з феноменологією поняття, яка свідчить <...> про важливість і багатошаровість термінів» [49, с. 20]. Великий тлумачний словник української мови характеризує жанр як «вид творів у галузі якого-небудь мистецтва, який характеризується певними сюжетними та стилістичними ознаками» [18, с. 364]. Це визначення досить загальне, тому розглянемо літературознавчу інтерпретацію жанру, оскільки екранні мистецтва, маючи інтермедіальну природу, містять виражальні засоби літератури зокрема. Літературознавство визначає жанр як «вид змістовної форми, яка зумовлює цілісність літературного твору, що визначається цілісністю теми, композиції та мовленнєвого стилю» [42, с. 197]. Це визначення значно яскравіше артикулює риси, які сприяють ідентифікації жанрової специфіки твору. У лінгвостилістиці «виділяють два типи мовних жанрів: первинні (прості) і вторинні (складні)» [47, с. 210]. Отже, до мовних жанрів приналежні не лише групи творів та драматургічно завершені репрезентанти (які вважаються вторинними), а й «репліки діалогу, розповіді, розмови, монологу» [47, с. 210], які вважаються первинними. Таким чином, останні, жанрову специфіку яких можна визначити безвідносно приналежності до загального полотна твору, формують більш складні, вторинні жанри.

Деякі досліджувані нами музично-екранні форми, а саме кліп, концерт та мюзикл теж можуть виступати: і як вторинні (складні), і як первинні (прості) жанри. У нашому контексті складний жанр сприймається як завершений екранний твір, що зберігає характерні особливості мюзиклу, концерту та кліпу впродовж всієї тривалості, а простий – лише входить до загального твору як аудіовізуальний спосіб донесення дієгетичної музики.

Ми артикулюємо таку дихотомічну природу побутування музично-екранних елементів, щоб не узагальнювати жанр твору лише через спосіб «екранізації музики». Еклектичність сучасного медіамистецтва часто характеризується поєднанням кількох способів донесення дієгетичної музики в межах одного загального полотна так, що вони виступають як мотиви всередині тексту, мікрожанри (первинні жанри). Наприклад, серіал «Божевільна колишня» характеризується застосуванням усіх перелічених елементів, тому категоризувати його винятково як мюзикл недоречно: мюзикл є лише одним із первинних жанрів, використаних в рамках твору.

Стиль, за Великим українським словником, – «сукупність ознак, які характеризують мистецтво певного часу та напряму або індивідуальну манеру художника стосовно ідейного змісту й художньої форми. Сукупність характерних ознак, особливостей» [18, с. 1392]. Уже із загального визначення помічаємо ґрунтовну різницю між концепціями: жанр – спосіб визначити вид твору, його формальні характеристики, тоді як стиль – це сукупність ознак, які індивідуалізують художнє вирішення твору, прояв персоналізації існуючої форми.

Механізм жанрового кіно «як у літературі <...> розглядається як один з репресивних інструментів, що стверджує домінуючий характер конвенційних (типових для даного жанру) інтерпретацій» [64, с. 37]. Так, проблема жанрової класифікації екранного твору пояснюється, з одного боку, інтермедіальним зв'язком насамперед із літературою, а з іншого – невизначеністю самої концепції жанру серед теоретиків мистецтвознавства. То ж за даних обставин визначити основні параметри систематизації умовного твору подекуди видається проблематичним. Власне, сказане вище і є однією з передумов введення нами дефініції «музично-екранні форми», а не, наприклад, «музично-екранні жанри»: варто додати і відсутність у деяких із них літературної основи (наприклад, концерт, іноді кліп, відеоблогінг, відеоарт), яка дещо спрощує визначення жанру окремого продукту.

У кінематографі жанр виступає маркерною лінією, що позначає межу умовності, перетнувши яку закладений сенс набуде нових змістів. Відтак,

фільми з музичною домінантою очевидно постають репрезентантом жанрового кінематографу. Показово, що під час розквіту студійної системи Голлівуду, коли основні «гравці» кіноринку розподілили між собою «спеціалізацію», студія Metro-Goldwyn-Mayer стала чільним виробником мюзиклів, які конкурували в прокаті з вестернами, мелодрамами, гангстерськими фільмами. Тож доходимо висновку, що ще приблизно з 1930-х музичний фільм сприймається як репрезентант жанрового кіно. Тому, вживаючи в праці термін «жанровість», ми, зважаючи на об'єкт дослідження, насамперед маємо на увазі твори з музичною домінантою.

Власне, саме через необхідність слідувати обов'язковим канонам, жанрове кіно часто протиставляють авторському. Однак було б несправедливо сприймати авторське та жанрове кіно як опозиції. Поглянувши на трансформацію мюзиклів, можна вбачити взаємовплив обох концепцій. Авторське кіно доповнює сталу форму оригінальним трактуванням, тим самим розвиваючи жанр. Наприклад, «Вестсайдська історія» (1961) продемонструвала застарілість концепції «мюзикл – це музична комедія», генерація рок-опери артикулювала здатність залучення не лише класично-бродвейських мелодій, але і актуального саунду. Все це доповнило вузькі канони сприйняття музичного фільму та сформувало актуальне трактування жанру. Зауважимо, що жанр є досить мінливою категорією, яка підвладна соціокультурному аспекту, тому пропонуємо розглядати нашу класифікацію як першу сходинку до ширшого наукового дослідження. Акцентуємо, що ми розглядаємо жанр радше як категорію форми, ніж категорію змісту, оскільки для створення функціонуючої системи класифікації музично-екранних форм намагаємося опиратися на порівняно сталі характеристики, уникаючи естетичного критерію.

З'ясувавши значення ґрунтовних для роботи дефініцій, спробуємо пояснити генезу запропонованого визначення – музично-екранні форми. Якщо ХХ і навіть початок ХХІ ст. характеризується сталими формальними музично-екранними конструктами, які можна назвати жанрами (кліп, концерт, мюзикл, ревію, телешоу), то друге десятиліття вже позначається зверненням до новітніх

технологій, метамодерністською відмовою від канонічних методів створення аудіовізуального продукту. Відтак екранні артефакти з домінуючою музичною складовою постають перед глядачем в несподіваному ракурсі, дивуючи інтермедіальним поєднанням жанрів та стилів, а часом переростають в геть нові явища, яким важко знайти аналог серед уже відомих. Зважаючи на це, ми поєднуємо різновиди музично-екранних творів категорією «форма», позаяк систематизація їх категоріями жанру чи стилю вимагає окремого дослідження.

Твори з домінуючою музичною складовою вивчаються переважно в розрізі приналежності до творчої спадщини митця, досліджуються як приклади функціонування жанру кінематографу або постають предметом дослідження музичної образності твору. Тобто внутрішньокадрова музика та екранне начало в переважній більшості праць знаходяться на певній відстані одне від одного, тоді як екранні мистецтва особливі саме синтезом своїх складових. Очевидно, що в зазначених творах простежуються спільні характеристики, адже музична домінанта накладає відчутний відбиток на кінематографічні засоби виразності. Саме тому ми пропонуємо користуватись для узагальнення екранних продуктів, де музика виконує формотворчі функції, нашою дефініцією – «музично-екранні форми».

Попри важливість константних конструкцій в мистецькій теорії та практиці, сталі форми потребують модернізації. Т. Адорно констатує: «мистецтво, нападаючи на те, що, згідно з усіма традиціями, становить його підвалини, змінюється якісно і стає чимсь іншим <...> бо впродовж століть поверталось завдяки своїй формі проти сутнього, проти того, що просто існує, не меншою мірою, ніж допомагало йому, формуючи його елементи» [6, с. 10]. Завдання науковця – досліджувати свіжозгенеровані продукти, класифікувати їх відповідно до певних ознак, пропонувати нову термінологію, актуальну реаліям. Чітка характеристика та визначене формулювання сприяють закріпленню поняття в мистецтвознавчій теорії та практиці. Так, за допомогою введення нової дефініції ми спробуємо науково закріпити розмаїття музично-екранних форм, які вже побутують в медіамистецтві.



У пропонованому визначенні саме музика є формотворчим чинником, ключовою складовою виражальної системи. Музична форма – «це організована система виражальних засобів (мелодія, ритм, фактура, гармонія тощо), що втілює образно-емоційний вплив на слухача і трактується ним як художній зміст музики» [107, с. 57]. Вище ми розглядали побутування рівнів художньої форми і в екранних мистецтвах, і в музиці, тому детально говорити про музичне формотворення не варто. Натомість згадаємо про особливості музичної форми та її відмінності від класичного сприйняття категорії.

При характеристиці концепції форми ми згадували її нерозривність зі змістом, однак цікаво, що музична форма проявляє ознаки «самосвідомості»: «вона існує незалежно від інших понять, а зміст ніяк не протиставляється формі композиції» [92, с. 124]. Музика виражає саму себе, її інтерпретації слухачем та зв'язок із ліричним текстом – процеси, що виникають внаслідок надання звучанню предметності позамузичної. Тобто, попри те, що музика (особливо її функціональне побутування) викликає емоційні реакції та асоціації, вона залишається замкненою у власному звучанні.

Ці якості музичної форми створюють ефект лабільності музичної теми. Чудовим прикладом може служити аудіовізуальний контрапункт, під час якого не лише музика створює атмосферу зображенню, але і зображення впливає на сприйняття музики (наприклад, використання дитячих пісень у горрорах). Звісно, як пасивне, так і активне функціонування музики в екранному творі неминуче пов'язане з включенням її до певного емоційного/сюжетного контексту, проте саме «самосвідомість», «первородна безпредметність» музичної теми розкриває широкі можливості задля її залучення в екранне тло (або як супроводжуючий, або як формотворчий елемент).

За С. Шипом, звуки самі по собі, «у вакуумі», не є мистецтвом: «вони стають ним лише тоді, коли набувають для людини, яка їх сприймає <...> певного художнього значення» [118, с. 65]. Тобто «саме завдяки здатності до інтонування суспільство всотує з розмаїття форм найпотрібніші» [92, с. 125]. Відповідно, без сприйняття, «інтонаційного відбору», порівняння зі схожими

формами найбільш витончені приклади музичного мистецтва так і залишилися б стосами нотних паперів.

Такий висновок стимулює звернутись до твердження про культуру як віддзеркалення соціальних процесів: трансформація існуючих та генерація нових музичних форм є константним явищем, спричиненим еволюцією смаку та слуху реципієнта. Здатність музики до формальних метаморфоз пояснюється особливостями її цілісної організації. Якщо, наприклад, літературна форма неможлива без змісту, то музична форма лише набуває інтерпретацій завдяки позамузичній предметності, через що здатна до злагодженого співіснування з екранним мистецтвом. Порівняна самостійність музичної форми дозволяє їй вільно вливатись у парадигму візуальності як домінанти сучасної культури, в такий спосіб створюючи нові інтермедіальні малодосліджені форми.

Щодо терміну «екранна форма», згідно з О. Мусієнко, «це сфера художньо-суспільної діяльності, позначена різноманітними способами відтворення рухомого зображення через різні засоби його проекції на екран» [50]. Відмітимо це формулювання як найбільш доцільне для нашої роботи. Авторка пропонує такі різновиди екранних мистецтв залежно від ринку їх поширення: кінематограф, телебачення, відео, відео-арт. Сприйматимемо цю класифікацію як одну з основ для створення власної системи, однак із невеликим доповненням: категорію «відео» замінимо на «скрінема» або Інтернет-площини, які стали не лише платформою для ретрансляції, але і засобом генерації контенту.

М. Маклуен пропонує вбачати основні відмінності медіа в критерії «висока визначеність», що розшифровується автором як «стан наповненості даних» [194, с. 28]. Культуролог визначає два види аудіовізуальних комунікацій: «гарячий засіб – це такий засіб, який розширяє одне-єдине почуття до рівня “високої визначеності”» [194, с. 28] (кіно та радіо). До цієї групи ми схильні долучити і відео-арт. Міра залучення глядача до цих комунікантів мінімальна.

До «холодних», де міра залучення глядача суттєво зростає, дослідник відносить телебачення. Долучаємо сюди і «скрінема-мистецтво», зважаючи на єдність із «малим екраном»: спільність цих медіа – в еkleктичності

інформаційного потоку, ретрансляційній функції, можливості варіювання пропонуваними продуктами (З. Алфьорова корелює цей принцип з інтерактивністю [8, с. 20]. Основоположні відмінності скрінема-площини від інших екранів полягають в колективній дії та навіть інтерактивності: ситуативність «породжує програмну дуальність часо-просторової організації інтернет-форми: вона одночасно є “закритою” та ієрархічною та “відкритою”, неієрархічною» [8, с. 21]. «Скрінема» сповідує принцип трансляції візуальних тенденцій в реальному часі, демонструючи навіть незначні зміни мистецької парадигми світу. Саме скрінема-культура вплинула на процес кристалізації музично-екранних форм ХХІ ст. та навіть змінила жанрово-стильову динаміку використаної музики зі структурованої на дещо хаотичну.

Попри певні естетичні відмінності, які випливають вже з формату екрану, екранні мистецтва інтермедіально поєднують у собі елементи мистецтв, які існували до генези явища. Характерно, що екранне мистецтво «не викликає ніяких руйнувань у жодному жанрі мистецтва. Разом з тим, кіно може взяти на себе певні сторони того чи іншого мистецтва і надати їм нових якостей» [116, с. 94]. Тому музична форма, що володіє певною «самодостатністю», може стати базисом генерування нової жанрово-стильової системи, елементи якої у своїй систематизації дещо відрізняються від загальноприйнятої класифікації творів, де музика виконує лише формальні функції.

У системі координат музично-екранних форм музика займає таке ж базове для створення цілісного полотна місце, як драматургія та зображальний ряд. Щоб префікс «музично-» у визначенні форми продукту був обґрунтованим, твір повинен містити бодай чверть хронометражу «драматургічно мотивованих композицій». Звісно, вказаний показник є приблизним, адже визначити точний сукупний час звучання дієгетичної музики навіть у відсотковому співвідношенні важко. Проте підкреслимо, що кілька виконаних у кадрі композицій ще не декларують музикальність продукту. Наприклад, у серіалах «Клініка» та «Називай мене Кет» дієгетична музика у саундтреку зустрічається часто, однак використовується радше як реверанс до стереотипного

сприйняття спорідненості комедії та внутрішньокадрової музики. В досліджуваних нами формах музична складова виконує ключову роль поряд із розмовним текстом – постає як ерзац пережитих героєм почуттів, розповідає про перипетії, а головне – логічно та природньо впливає з передісторії персонажа.

Важливість введення нової дефініції впливає з недостатності узагальнення існуючих творів лише під егідою «музичного фільму», адже термін переважно використовується і як характеристика жанру, і як позначення кількох епізодів, в яких звучить дієгетична музика. З іншого боку, термін узагальнює все розмаїття музичних фільмів, продюгованих виробниками, та ототожнює характер екранізації музичної складової. Фільм-концерт, фільм-мюзикл та кіномюзикл, кіноревю, рок-опера, екранізації музично-драматичних жанрів, документальні твори відрізняються за своїми формальними характеристиками та заслуговують окремої роботи, присвяченої кожній із них.

Найчастіше уявлення про музичну дієгезу обмежуються саме мюзиклом, хоча його вивченню у вітчизняних наукових колах приділено багато уваги. Так, замість використання ємкого терміну можна зустріти зарахування до усталеного жанру таких різнохарактерних творів як відеоальбом («Мадемуазель Живаго»), ревію (тематичні телеконцерти), фільми, де музика екранізується за всіма канонами концерту («Гуцулка Ксеня»), твори-байопіки про музикантів з елементами реконструкції живих виступів («Богемна рапсодія», «Рокетмен»), або фільми, музична домінанта яких втілена у формі кліпу («М'юзік»). Усі ці твори не виказують ознак мюзиклу, ба більше, навіть один артефакт може містити в собі еkleктичне поєднання кількох способів екранізації музики – в такому разі, як зазначалося вище, мюзикл, концерт та кліп виступають «первинними жанрами», що формують загальний аудіовізуальний концепт. Саме тому ми наголошуємо на необхідності введення в науковий обіг поняття, що дозволить ідентифікувати музично-екранну домінанту та стане базисом для створення системи класифікацій музично-екранних форм.

З іншого боку, пам'ятаймо про відмінності між медіаплощинами, які М. Маклуен втілює за допомогою концепції «висока визначеність». Екранні

мистецтва, народжені після появи кіно, згенерували свої специфічні форми, де музика виконує формотворчі задачі, які теж вимагають дослідження. Наприклад, музичний серіал важко ототожнити з одним із «первинних жанрів», позаяк численність серій передбачає розмаїття способів екранізації музики. Схожу ситуацію спостерігаємо і з музичним альманахом, хоча це явище великого екрану. Щодо «скрінема»-культури, то вона й поготів пропонує інтермедіальне поєднання жанрово-стильової палітри творів з домінантною роллю музики. Без точного визначення важко систематизувати і нетипові твори, де проєкція на екран та музична домінанта формують ядро: наприклад, відео-арт («Video Commune», «Hommage a John Cage», «Opera Sextronique» Нам Джун Пайка) та сценічні виступи з використанням екрану (на кшталт вистав театру «Латерна магіка»).

Зважаючи на проведений аналіз форми як категорії мистецтва, поняття «екранна» та «музична форма», базових рис окресленого явища, пропонуємо визначення терміну: «музично-екранна форма – це аудіовізуальне втілення змісту екранного твору, в якому музика є провідним компонентом виражальної системи, набуваючи засобами екрана нових естетичних властивостей і слугуючи основним чинником народження синтетичних творів» [92, с. 128].

Очевидно, що повна кристалізація жанрово-стильових співвідношень музичного мистецтва та мистецтва екрану неможлива, оскільки практичний бік обох явищ випереджає теоретичні дослідження. Якщо в екранних мистецтвах поняття форми невіддільне від змісту, то «самодостатність» музичної форми робить її здатною до трансформацій та модифікацій. Власне, навіть екранна форма завдяки набуттю митцями-непрофесіоналами широких можливостей створення та оприлюднення контенту набуває суттєвих змін, збагачуючи та насичуючи аудіовізуальний концепт сталих конструктів новими відтінками. Завдяки домінанті візуальності, притаманній ХХІ ст., та з огляду на означену вище формальну характеристику, синтетична єдність музики та екранного мистецтва сприймається як така, що логічно впливає з природніх обставин, а створення нових інтермедіальних форматів – закономірне явище.

Термінологічний тезаурус мистецтвознавства передбачає варіювання відповідно до об'єктивного сьогодення, адже призначення терміну – обмежити багатослів'я та конкретизувати сутнісні характеристики означеного поняття на базовому рівні. Введення пропонованого терміну дозволить уникнути пануючої в галузі плутанини конотацій, започаткує процес систематизації музично-екранних форм, виведе на новий рівень дослідження їхньої жанрово-стильової специфіки.

## Розділ 2

# МУЗИКА ЯК ФОРМОТВОРЧИЙ ЧИННИК МЕДІАМИСТЕЦТВА

### 2.1. Роль музики в екранних видах мистецтва ХХІ століття

У процесі становлення художньої мови екранних мистецтв музика стала необхідною їх частиною ледь не останньою, адже тривалий період часу сприймалась як додатковий декоративний чи утилітарний елемент, що існує швидше поряд із кінополотном. Тобто тоді як, наприклад, образотворче мистецтво та література віднайшли своє місце в системі координат кінематографу, набуваючи унікальної семантики, музика все ще підкорялась швидше законам академізму, залишаючись осторонь загального синтезу.

Зважаючи на це, проблема недостатнього дослідження домінантності музики в медіамистецтві постає особливо гостро, оскільки, будучи одним із синтезованих елементів, вона водночас стає основою для створення монолітного екранного полотна, тому функціонує насамперед за законами екранних мистецтв, а лише потім підкоряється вузькоспеціалізованим догмам. Драматургічна мотивованість, тобто екранне втілення за допомогою музики основних сюжетних колізій, змінює характер її побутування з прикладного, функціонального до формотворчого, впливаючи на жанрово-стильову специфіку твору. Використання музики як формотворчого чинника насичує палітру медіамистецтв унікальними явищами, охарактеризованими як музично-екранні форми.

Відповідно до виконуваних функцій, існування музики в полотні твору можна розділити на кілька категорій. З. Лісса виділяє кіномузику прикладного характеру, при створенні якої композитор «не може користуватися такою творчою свободою, як при самостійному створенні автономного твору» [186, с. 432], та автономну: «цільний характер автономних музичних творів виникає з їхньої структурної єдності, єдності тематичного матеріалу, засобів виконання та часової безперервності» [186, с. 73]. У дослідженні авторки опозиційними є поняття «кіномузика / автономна музика», позаяк кіномузика «бере на себе драматургічні задачі всередині цілісного фільму та одночасно втрачає

свою автономію» [186, с. 53], а автономна музика не може виконувати ілюстративні функції, оскільки наратив її багатозначний, і слухач, попри програмність, може трактувати її зміст абсолютно суб'єктивно. За З. Ліссою, кіномузика має прерогативу, оскільки її існування в кадрі безпосередньо пов'язане із зображенням. Таким чином, кіномузиці притаманна своєрідна пасивна роль, адже вона народжує в синтезі із зображуванним прямі асоціації глядача.

Дослідниця Н. Янковська, беручи за основу умовиводи З. Лісси, пропонує систематизацію музики відповідно до її семантичного значення. Прикладна музика, за Н. Янковською, наближається своїми функціями до дефініції «кіномузика» З. Лісси, тобто вона дискретна за своєю суттю, нерозривно пов'язана з вербально-сюжетним рядом, однак «не втрачає своєї художньої цінності й завжди є чимсь іншим, аніж прикладна музика типу танців» [120, с. 57]. Автономна музика вирізняється самоцінністю, неперервністю та первинністю в полотні твору, тобто її формотворчі і структурно-визначальні імпульси виходять із самої себе [120, с. 30]. Саме автономна музика та означені характеристики являють собою формотворче ядро досліджуваних нами музично-екранних форм, тому ми спиратимемось саме на цей розподіл.

Поштовхом до народження більшості музично-екранних форм (музичні серіали, відеокліпи, відеоальбоми або навіть фільми-мюзикли) є саме музична основа – пісня, музичний альбом, бродвейська постановка. Вже потім, відповідно до синтетичної єдності елементів візуального твору, відбувається розробка його аудіовізуального концепту, проте і драматургія (створення прийнятної для виконання композиції в кадрі форми), і візуальність (підкреслення операторськими засобами хореографії або ритмічності відтвореної пісні) стають підрядними диктату музики, тобто набувають трансформацій відповідно до музичної домінанти. Тобто, в такий спосіб композиції в цих творах втрачають типові атрибути прикладного характеру, як-от дискретність та вторинність, набуваючи якостей автономної музики.

Мистецтвознавча думка ХХ ст. (особливо країн Східної Європи та Центральної Азії) узагальнює музичний компонент екранного твору всеохопним



терміном «кіномузика», що більше носить відтінок прикладного характеру. Твори означеного хронотопу, формотворче ядро яких представляла музика, не відрізнялись широким розмаїттям та значною жанрово-стильовою специфікою. Відтак звуковий компонент екранних здобутків справді переважно характеризувався вторинністю та навіть утилітарністю. Власне, функції прикладної музики, описані З. Ліссою, актуальні і для сучасних творів: правочинність дослідження науковиці демонструють численні представники сучасної екранної культури. Однак технологізація ХХІ ст. з її демократизацією форми екранного продукту спричинила збільшення творів із використанням автономної музики настільки, що їх розмаїття уже важко охарактеризувати поняттями «музичний фільм» чи «відеокліп», тому, з огляду на вичерпність вивчення прикладної музики, варто спрямувати вектор наукових розвідок на дослідження творів, генерованих завдяки музичній домінанті.

Відповідно до існування в тексті твору можна виділити музику внутрішньокадрову та закадрову. Побутування внутрішньокадрової музики є виправданим завдяки наявному на екрані джерелу звуку. Через можливість логічно пояснити звучання композиції таку музику називають мотивованою, тобто такою, існування в кадрі якої природне. Закадрова ж музика, на відміну від можливості автономії музики внутрішньокадрової, виявляє функції прикладного характеру, тобто характеризує час та простір, авторське ставлення та ін.

Пояснимо відмінність на семіотичному рівні закадрової та внутрішньокадрової музики. З позиції знаковості композиція, що звучить за кадром, не маючи іншого втілення, відноситься до іконічних знаків («іконічний знак – це знак, прямо пов'язаний певним чином з означуваним» [43, с. 16]). За допомогою поєднання закадрової музики та візуального зображення відбувається синтез означника (у разі закадрової музики це декларовані З. Ліссою функції кіномузики) та означуваного (зображення на екрані).

Дещо інша функція відповідає внутрішньокадровій музиці. Якщо така музика не носить додаткових сенсів, вона відповідає індексу – терміну, який У. Еко визначає як сигнал, що «приваблює увагу до об'єкта засобом сліпого

імпульсу» [155, с. 149]. Тобто індекс – поняття, що не потребує зайвих зусиль для осмислення означуваного. Внутрішньокадрова музика в досліджуваних нами формах несе в собі елементи нарративу і сприймається глядачем як така, що не потребує додаткової перевірки, тобто постає знаком-індексом.

Якщо ж музика змінює своє побутування в екранному творі, трансформується і її знакове функціонування. Наприклад, глядач уже знайомий із композицією, що звучала за кадром, отже, така музика вже несе в собі закладені функції. Перехід в екранний простір лише приваблює увагу до композиції, закладені ж сенси від початку її появи не змінюються. Якщо ж внутрішньокадрова музика перетворюється в закадрову, тоді її драматургічні функції посилюються, вона допомагає формувати образ, перетворюється в іконічний знак.

Ще один із розподілів побутування музики в кадрі, який використаний і нами, це розподіл на дієгетичну та недієгетичну (екстрадієгетичну) музику. О. Мусієнко, вивчаючи наукову спадщину Крістіана Метца, артикулює умовиводи дослідника: «кіно не є мовою, бо в основі кінотексту не лежить кодифікована система знаків» [51, с. 77], натомість воно може ідентифікуватись як мовна діяльність, «що і дає можливість його вивчення як новітнього засобу спілкування» [51, с. 77]. Означену функцію може виконувати кіносеміотика, до розвою якої дослідник доклав значних зусиль. Метц визначає концепт дієгезису як «сукупність фільмічної денотації: сама розповідь <...> та інші розповідні елементи, що розглядаються з точки зору денотації» [195, с. 97–98]. Відмінність від попередньої класифікації тут окреслюється не чітко, проте все ж простежується: якщо пошук джерела звуку закадрової та внутрішньокадрової музики відводиться реципієнту, розподіл відповідно дієгези віддає першість персонажам сконструйованого екранного світу. З позиції акустики, дієгетичний звук потребує реалістичності. Тобто, наприклад, експресивний монолог героя, що не в змозі стримати емоцій, рухається по кімнаті, позначається і на зміні гучності та реверберації його слів. Недієгетичні ж звуки не потребують акустичної реалістичності. Отож, класифікація щодо дієгези включає в себе розподіл відповідно до реалій штучно створеного світу екранного твору,

вона є ширшою в науковому розумінні і включає в себе мотивовану та немотивовану музику нарівні зі звуками реальності, що оточує героїв.

Якщо розподіл відповідно до дієгетичності впливає з праць К. Метца, присвячених кіносеміотиці загалом, то дослідник М. Шіон базується вже на вузькоспеціалізованому факторі – можливості побачити джерело звуку, тобто акусматичі (досліджуваній П. Шеффером). Так, Шіон пропонує термін «*pit music*». Дефініцію запозичено зі словосполучення «*pit orchestra*» – прихований від глядача оркестр, що забезпечує музичний супровід спектаклю. Відповідно, поняття «*pit music*» окреслює музику, що не належить екранному світові та знаходиться поза дієгезою. Опозицією до даного терміну виступає поняття «екранна музика» («*screen music*»), джерело якої розташоване на екрані. Автор дослідження відразу пояснює свою мотивацію надати уже функціонуючим термінам більш «прикладні» означення: «дехто каже про недієгетичність першого поняття та дієгетичність другого, або коментованість та фактичність, або об'єктність та суб'єктність. Щодо музики я волію покладатися на терміни, які просто позначають місце, звідки кожен з них (нібито) походить» [146, с. 80].

Шіон відразу артикулює особливість свого предмету дослідження в порівнянні з іншими елементами кінофільму: «музика має статус, трохи вільніший від бар'єрів часу та простору, ніж інші звукові та візуальні елементи. Останні зобов'язані залишатися чітко визначеними у своєму відношенні до дієгетичного простору» [146, с. 81]. Тобто дослідник відзначає мінливий характер музики в екранному творі, попри її приналежність до екранного світу. Водночас помітно, як Шіон сумнівається щодо коректності класифікації музики відповідно до дієгези, оскільки предмет дослідження не обов'язково тотожний просторово-часовим уявленням. І якщо вже музика є формотворчим чинником для досліджуваних нами музично-екранних форм, ця її особливість накладає очевидний відбиток на класифікацію відповідно до дієгези.

Використовуючи розподіл, базований на працях К. Метца, погодимось із М. Шіоном та зазначимо, що не всі твори з музичною домінантою можуть похизуватись однозначністю виявлення чутності композиції персонажами

картини. Найбільш прийнятним у розподілі дієгези було б застосування до деяких елементів музично-екранних форм (зокрема відеокліпів, відеоальбомів) класифікації К. Горбман, яка додає до загальноприйнятого переліку категорію «метадієгетичний звук», що означає озвучування снів, галюцинацій, суб'єктивних станів персонажів [167, с. 448]. Наприклад, героїня Шер із кінофільму «Бурлеск» (2010), виконуючи монолог «You Haven't Seen the Last of Me», перетинає тонку грань між реальністю та мареннями. Звучання музичного супроводу маркує перебування Тесс у власному світі, сповненому переживань щодо долі власного дітища. Однак і під час практичного вжитку терміну варто виходити з конкретного сюжетного втілення композиції на екрані – узагальнювати всі твори в такий спосіб було б передчасно. Детальніше про проблему йтиметься в наступних розділах.

На прикладі актуальності поняття метадієгетичного звуку ми побачили, що лінійний нарратив драматургічно цільного аудіовізуального концепту музично-екранних форм може перериватись позачасовими елементами. Знаний представник структуралізму Жерар Женетт пропонує доречний метамодернізму термін «нарративний металепис» – «усіляке вторгнення оповідача або екстрадієгетичного адресата в дієгетичний світ (або дієгетичних персонажів у метадієгетичний світ тощо) або навпаки» [166, с. 162]. Музична домінанта досліджуваних нами екранних форм знаменується «вторгненням» недієгетичних елементів до об'єктивної реальності героїв (елементарно, закадрове звучання оркестру), або, як зазначалося вище, перенесенням героїв у фантазійний світ марень, тобто в метадієгетичний світ. Отже, вважаємо дослідження Ж. Женетта показовим для визначення нарративу ігрових музично-екранних форм.

Дослідниця Марі-Лор Райан доповнює концепцію Женетта, обґрунтовуючи існування металепису у двох формах: «риторичний металепис відкриває тимчасове вікно між рівнями, а онтологічний каталізує логічне розрізнення рівнів та призводить до того, що Дуглас Хофстадтер назвав “заплутаною ієрархією”» [213, с. 23]. Тобто під час риторичного металепису стрункність нарративу художнього світу порушується, але не руйнується, тоді як онтологічний

призводить до метамодерністського стирання кордонів хронотопів твору, що дає можливість реципієнту «самостійно “створювати” безліч “минулих”, що можуть звільнити їхню обтяжену свідомість та позасвідоме» [59, с. 62].

Музично-екранним формам здебільшого притаманний риторичний металепис, адже герої, потрапляючи в ілюзорний світ рефлексій, переважно залишають просторово-часові координати твору в гомеостазі, якщо протилежне не передбачено законами жанру: «онтологічний металепис, на відміну від його риторичної версії, не сумісний з реалістичними рамками» [213, с. 210]. Цікаво, що існування саме риторичного металепису в більшості музично-екранних форм підкреслює «ефект зламу четвертої стіни», запозичений від музичних відеокліпів. Пряме звернення до глядача, типове не лише для цієї форми, а й для похідних, як от відеоальбом, знаходиться за межами монолітного екранного світу, оскільки адресується за межі екрана, несучи в собі недієгетичний наративний елемент, а отже відноситься до риторичного металепису.

Отже, з приводу класифікації музики відповідно до її існування в тканині твору сучасні дослідження виявляють однаковість, узагальнюючи дві яскраво виражені форми її побутування: музику, що логічно співвідноситься з екранним світом, та її «фронду» – яка йому не приналежна. Такий поділ є природним, проте сучасна аудіовізуальна творчість уже не може вкластись в контрастні бінарні опозиції. Збільшення кількості музично-екранних форм у медіапросторі, зокрема, популяризація кліпового методу візуального донесення композиції до глядача, руйнує звичні уявлення про дієгезис. Таку неоднозначність підкреслює і використання ліпсінгу, родзинка якого саме у метамодерністській неприналежності композиції сконструйованому екранному світові: актор, який доносить композицію, лише артикулює текст, а не є основою звучання. Будучи за способом втілення художнього образу часовим мистецтвом, музика навіть в стрункому наративі екранного полотна проявляє деяку сепаративність, позаяк апріорі не приналежна до просторових характеристик.

Дослідивши форми побутування музики в тканині твору, розглянемо способи її поєднання з візуальним компонентом медіатексту. З. Лісса,

досліджуючи існування музики на екрані, пропонує розділяти синхронне використання, коли «музика лише підкреслює уже пред'явлені у візуальному кадрі деталі» [186, с. 37] та асинхронне, тобто контрапунктний метод, де «музика своїм власним виражальним та смисловим змістом суперечить візуальному зображенню» [186, с. 229]. У цьому контексті авторка досліджує прикладну іпостась музики, позаяк автономна музика, за її ж словами, не може виконувати ілюстративних чи будь-яких інших функцій, а тому не здатна створити із зображенням повноцінного контрапункту. Підкреслимо, що контрапунктом може бути як закадрова, так і внутрішньокадрова музика, хоча дослідники переважно вивчають це явище як прерогативу музики закадрової.

Концепцію синхронності та асинхронності детальніше розвиває Ю. Лексманн. Обидва поняття дослідник пропонує вважати реалістичним чи художнім. Реалістична синхронність повністю зберігає просторову акустику, тому більш притаманна для документалістики. Натомість художня синхронність дозволяє творчі трансформації. Реалістична асинхронність використовує звук як повноправний елемент оповіді – «відірваний» від зображення та відособлений, він задіяний в наративі нарівні із зображенням. Художня асинхронність тотожна до звичного сприйняття концепції контрапункту [184, с. 158–165].

Найпоширенішою систематизацією контрапункту є розподіл відповідно до внутрішніх аспектів кіномузики (в контексті вживаного З. Ліссою терміну), дисонуючих із зображуванним. К. Станіславська, аналізуючи досвід колег-науковців, пропонує найбільш зручну класифікацію: образно-емоційний (настрєвий) – «поєднання в кадрі двох різних емоційних характеристик» [103, с. 51]; темпоритмічний – поєднання візуального та музичного прояву руху в екранному творі; стильовий (епохальний, етнічний). З іншої позиції розглядає контрапункт З. Кракауер, виділяючи фіктивний контрапункт, коли звук, переважно розмовний текст, домінує над зображуванним [182, с. 166], та справжній, коли першість залишається за зображуванним.

Цікаво, що опозицією до поняття «контрапункт» науковець вживає «паралелізм» [182, с. 159]. Проте К. Станіславська наводить ґрунтовні докази

того, що вживання такого терміну не зовсім доречно: «контрапункт є вихідним принципом будови поліфонічного (багатоголосного) музичного складу», [103, с. 48], де мелодії гармонійно співіснують в тканині твору. «Паралелізм» же передбачає «окремішність ліній розвитку, відсутність їхнього перетинання» [103, с. 48], тоді як Кракауер має на увазі саме тотожність аудіо- та відеокомпоненту. Тому авторка логічно резюмує, що опозицією «контрапункту» можна вважати «принцип тотожності».

Кіномистецтво пропонує і залучення внутрішньокадрової музики для створення «поліфонічного аудіовізуального тексту». Прикладом можна назвати сцену з «Механічного апельсину» (1971), коли герой наспівує однойменну пісню зі «Співаючих під дощем». Режисер презентує дієгетичну (автономну, внутрішньокадрову) музику як повноправний компонент екранного твору. С. Кубрик використовує контрапункт у всіх його можливих класифікаціях так широко, що контраст між музикою та візуальним рядом можна назвати характерною рисою його творчості. Відтак, оскільки маємо «прецедент», можна назвати ще один спосіб класифікації контрапункту – «внутрішньокадровий» різновид та, на противагу йому, «класичний».

Отже, відзначимо єдність наукової спільноти стосовно категоризації явища на дві гілки: синхронне (натуралістичне, ілюстративне) побутування та асинхронне (контрапунктне). Більшість наукових розвідок стосуються недієгетичної, закадрової музики, що проявляється як авторський коментар зображуваного на екрані. Такий розподіл дійсно найприйнятніший для дослідження екранного твору методом текстуального чи структурно-семіотичного аналізу, які сприяють інтерпретації закладених в наратив твору сенсів. Однак він відсікає від «пулу» доступних для аналізу творів репрезентанти, в яких дієгетична, мотивована музика є способом розгортання сюжету, є важливою для наративу та бере безпосередню участь в окресленні драматургічних перипетій.

Дієгетична позиція позначається на характері виконуваної в полотні твору музики, зокрема і в ХХ ст., опорою на сучасні дати релізу ритми, саунд та інтонації – згадаймо кристалізацію рок-опери як явища, проникнення

ритмів диско та рок-н-ролу в полотно фільму («Стіна» (1982), «Бріолін» (1978), «Тюремний рок» (1957)). XXI століття теж характеризується орієнтацією на актуальні жанри, електронний саунд, переважно вузький діапазон мелодії, використання дещо клішованого ліричного тексту. Прикладами є фільми: «Кармен: хіп-хопера» (2001) (хіп-хоп), «Пісенний конкурс Євробачення: історія вогненної саги» (2020) (сучасна поп-музика), «Любов збиває з рими» (2017) (R&B). Запозичення такого явища як версус, акапельне змагання імпровізації реперів, бвчимо у стрічці «Насичений» (2017).

Водночас дієгетична музика екранного твору насичується домінантними в регіоні виробництва продукту мотивами та жанрами. Наприклад, саундтрек частини американських творів озвучується невіддільними часу мелодіями «бродвейського» кшталту, яскравими рисами якої є деяка помпезність, театральність, наспівність мелодії, симфонізм супроводу, а найголовніше – перебування на перетині класичної та популярної музики. Пояснюється це тісним взаємозв'язком екранного та театрального виробництва.

Дієгетична музика українських музично-екранних форм, переважно через невелику кількість репрезентантів суто кінематографічного вектору, характеризується зверненням до інтонацій пострадянської музичної популярної культури, суміщенням естрадного звучання з фольклором (наприклад, фільми «Гуцулка Ксеня» (2019), «Шляхетні волоцюги» (2018)), або експериментуванням із музичною складовою у коротких метрах – здобутках популярних виконавців (наприклад, «Мамин суп» (2019), «Monika» (2019)).

Щодо звукового оформлення екранного твору засобами кіномузики (тобто з недієгетичної позиції) можна виокремити два концепти – це європейська та американська «школа» композиції комерційного кінематографа. Американський саундтрек відзначається музикальним акцентуванням найдрібніших елементів візуального компоненту твору та подекуди видається відповідником знаменитої теорії афектів (XVIII ст.), тоді як європейський концепт створює загальне враження, дещо нівелюючи деталі. Яскраві риси кіномузики кожного «табору» можна помітити ще у XX ст. Емоційний стрижень фільму



Жана-Люка Годара «Зневага» (1963) ілюструє мелодія Жоржа Дельрю, розвиток якої відбувається за принципами монотематизму, тоді як саундтрек картини «Цей шалений, шалений, шалений, шалений світ» (1963) Стенлі Крамера не лише розділяється на кілька основних лейт-тем, а й точно підкреслює важливі для сюжету деталі.

Різниця характеру недієгетичної музики впливає насамперед із відмінності європейського та американського кінематографу. По-перше, європейське кіно дещо тяжіє до своєрідної академічності, яку можна пояснити участю держави у фінансуванні, тоді як американське кіновиробництво представлене переважно приватними інвесторами та характеризується комерціалізацією. По-друге, європейське кіно складається з багатьох кіношкіл, тобто за характером дещо розрізнене, натомість американське являє більшу цілісність.

На прикладі саундтреку фільму «Зневага» можна помітити, що європейська «школа» характеризується багатозначністю способів поєднання музики з візуальним рядом, зокрема широко використовує аудіовізуальний контрапункт. Якщо ж продовжувати сприймати європейський кінематограф як альтернативу масовому (з такої ж позиції аналізує кіномузику, наприклад, А. Овсяннікова-Трель [55]), доходимо висновку, що саундтреку авторського кінематографу менш притаманне використання усталених музичних засобів, він володіє плюралізмом у своєму відношенні до візуального ряду задля конструювання нових смислів у загальному аудіовізуальному концепті.

Отже, XXI ст. демонструє дещо інший підхід до функціонування музики в кінематографі. По-перше, стає помітно, як недієгетична музика видозмінюється залежно від специфічних виробничих та соціокультурних аспектів регіону, демонструючи умовне розділення на дві окремі «школи». Пройшовши етап кристалізації основних рис, європейський та американський способи створення кіномузики у XXI ст. гіперболізують свої базисні характеристики відповідно до узагальненого характеру створюваного продукту: авторський кінематограф на противагу масовому. Щодо саундтреку кінотвору, то можливість множинної інтерпретації у відношенні до візуального ряду умовно

сприймається більше здобутком європейського кіно, тоді як суто ілюстративна функція вважається прерогативою американського виробництва. Поміж тим, XXI ст. позначається і на зростаючій кількості «музично-орієнтованих» картин, серед яких помітний вплив масової музики на характер побутуючих в кадри композицій. Музичним фільмам XX ст. було притаманне радше експериментування з єдиним жанром, що сприймався як альтернатива «класичному» озвучуванню композицій, проте XXI ст. пропонує можливість використання музики широкої жанрово-стильової специфіки, яку складно узагальнити єдиним домінуючим напрямом.

Музика телебачення теж має свої особливості. Якщо взяти до уваги дискретність («дроблення» на фрагменти) телевізійного мовлення, можна запропонувати, що естетичними категоріями музики «малого екрану» є емоційність, концентрованість, лаконізм вираження. Ці характеристики є визначальними не лише для музичного оформлення типового документального телеформату, але і для музики серіалу. Як і в XX ст., драматургія музичного ряду телевізійного продукту розвивається за кількома принципами: лейтмотивному, номерному та наскрізному. Лейтмотивний принцип спостерігається частіше в ігрових формах (наприклад, серіалах), оскільки вони характеризуються протиставленням кількох художніх образів. Номерний принцип використовується в тележанрах, «що створюються з готових, самостійно існуючих музичних творів або фонограм» [21, с. 26]. Драматургія, заснована на наскрізному принципі, характеризується пріоритетністю єдиної музичної теми, що використовується для звукової ідентифікації продукту.

Звучання дієгетичної музики на телебаченні XXI ст. характеризується більшою, ніж в кінематографі, опорою на сучасні ритми та саунд, що пояснюється «ефектом присутності» через симультанність події з її показом на екрані. Отже, на відміну від кінематографа, «продукція» якого може мати позачасовий характер та демонструватись незалежно від часу першого релізу, телебачення більше сконцентроване на відображенні актуальних подій. На залучення найбільш актуальної музики позитивно впливає і комерціалізація телебачення

– процес, що трактується О. Безручко як «структурні та змістовні зміни в медійній сфері, породжені впливом факторів інформаційного ринку» [14, с. 96]. Комерціалізація сприяє охопленню широкого кола глядацької аудиторії.

Музичний контент телебачення ХХ ст. формується переважно завдяки його ретрансляційній функції: музичні відеокліпи, концерти, фільми. Проте збільшення ролі дієгетичної музики в екранних мистецтвах ХХІ ст. позначається і на природі створення специфічно-телевізійного контенту: згадаймо бум музичних телешоу, який припав на 2010-ті. Цікаво, що поширенню формату музичного шоу в Україні передували музичні ревію переважно казкової тематики, приурочені до свят, зокрема Нового року.

З огляду на концертну природу створеного телеканалами контенту, детальніше охарактеризуємо і специфіку музичної складової. Переважно в тканині продукту звучить компілятивна музика, авторська ж притаманна здебільшого при демонстрації фірмового логотипу та включена до комплексної візуальної та аудіальної ідентифікації програми як окремого елемента сітки мовлення – це так звані «перебивки», музична заставка (або «шапка») тощо. Недієгетична музика в таких програмах також присутня: здебільшого це мелодраматизація «синхронів» учасників (таку музику звукорежисери називають «підложкою»). Також, відповідно до концертної природи, музичний телеконтент характеризується дискретністю: звучання дієгетичної музики переривається антрепренером (ведучим) чи журі. Сучасне телебачення найкраще демонструє функціонування на семіотичному рівні внутрішньокадрової музики телепрограми: не вкладаючи у виконання додаткових значень, звучання композиції переважно вказує на постать виконавця чи, рідше (наприклад, у ревію), підкреслює ліричний текст, тобто, не потребуючи додаткової перевірки, перетворюється на імпульс, що відповідає індексу, а не іконічному знаку.

Така ситуація є найхарактернішою для українського телебачення, музичний контент якого спрямовує свій вектор до документальності. Європейський та американський телеконтент із музичною домінантою демонструє тяжіння до ігрових музично-екранних форм, що особливо яскраво проявляється в

XXI ст. – це переорієнтація на музичні серіали, демонстрацію відеоальбомів та музичних короткометражних фільмів. Детальніше про це йтиметься в наступних розділах.

Отож, доходимо висновку, що музична домінанта, знаходячись в рамках загальних тенденцій розвитку телебачення, поступово втрачає свою просвітницьку функцію, притаманну музичним програмам XX ст., та зводиться суто до рекреаційності (виняток становить ефірна сітка UA:Культура). Проте комерціалізація телемовлення позначається на якості продукту залежно від затребуваності певного контенту. Якщо в Україні музична домінанта, позбуваючись обов'язкового академізму, залишає за собою всі формальні ознаки естетичної парадигми «естрадно-музичного телеефіру» минулого століття, то західні телекомпанії заохочують «практичні розвідки» функціонування дієгетичної музики в неочікуваних форматах, які згодом адаптуються і на українському екрані. На жаль, попри поширене епігонство провідних тенденцій світового ефіру, адаптацій «важко-постановочних» ігрових музично-екранних форм у вітчизняній сітці мовлення не виявлено.

Популяризація інтернет-площин призвела до зміни парадигми сприйняття музики як пасивного компоненту твору, а їх доступність особливо чітко показала свою життєздатність під час світової пандемії. Наприклад, прокат фільму-мюзиклу «Випускний» (2020) здійснювався переважно на Netflix [143]. Орієнтація «на screeneta-екран» може спричинити зміну художніх особливостей стрічок: найлогічнішим видається відмова від гіперболізованої видовищності на користь акцентуації сюжету та, з іншого боку, розробку жанрового кіно, наприклад, творів із домінуючою музичною складовою. Позначилась пандемія і на концертному житті: замість тотальної відмови від публічних виступів артисти презентують свою творчість у медіа у формі живого «стріму», тобто від початку орієнтуються на музично-екранний канон концерту.

Окрім корпорацій стрімінгових платформ не можна оминати увагою й відеохостинги, соціальні мережі, які виконують чи не першочергову роль у просуванні представників масової культури. Екранізація композиції у її різних

формах – від музичного відеокліпу до короткометражного фільму – здатна не лише розкрити закладений сенс, а й додати значну частину нових поціновувачів. Прикладом цього є доля метамодерністського кліпу «Old Town Road», що популяризувався саме завдяки TikTok-челенджу. Без візуальної складової, що містила цікавий наратив та елементарні рухи, які наслідували у своїх відео прихильники, Lil Nas X не досяг би такої популярності. Саме TikTok сьогодні є одним з популяризаторів маловідомих виконавців (наприклад, гурт Структура Щастя, Lely45).

Завдяки музичному блогінгу (зокрема YouTube) популярна культура України наповнилась такими іменами як Alyona Alyona, The Unsleping, Ptakh\_Jung: уже після досягнення певного щабля серед поціновувачів, роботи виконавців потрапили до ротації на радіо та телебаченні. Примітно, що перелічені виконавці уважно ставляться до відеокомпоненту своїх робіт, пропонуючи глядачу не лише нову композицію, а й новітню музично-екранну форму: короткометражний фільм, відеоальбом, музичний відеоарт.

«Screenema»-екран розширив палітру музично-екранних форм, популяризує «незручні» за хронометражем чи способом подачі існуючі, або генеруючи нові. Так, новітнє явище відеоальбому через свої формальні характеристики, про що йтиметься далі, не відповідає критеріям типового кіно- чи телепродукту. Звісно, подібні твори «зірок класу А» потрапляють на телеекран (наприклад, візуальні альбоми Бейонсе чи Тіни Кароль), однак лєвова доля молодих виконавців, які намагаються адаптувати формат, змоги кооперування з медіакорпораціями не мають. Водночас через простори відеохостингів та глобальних мереж популяризуються такі музично-екранні форми, як, наприклад, інтермедіальний «сценічний екран» (продукт, що поєднує інтегрований візуальний елемент та сценічний виступ) та музичний відеоарт.

Музичний блогінг уже зазнає певних змін. З початку свого існування (2005 р.) найбільш популярними жанрами музичного відео YouTube, крім відеокліпів, були кавер-версії пісень. Саме завдяки цьому на професійний рівень вийшли зокрема Джастін Бібер та Джері Хейл. Упродовж років, типово для

постмодернізму, жанри музичного відео зазнали ще більшої трансформації: додалися реакції на пісню, музичні пародії, меш-ап, ліпсинг, музичний веб-серіал, огляд музичних творів. Однак у 2018 р. хостинг посилив політику стосовно авторського права. Внаслідок цього більшість музичних блогів, контент яких базувався на постмодерністській інтерпретації вже існуючого матеріалу, було заблоковано, як, наприклад, відео Джері Хейл на композицію «Believer» Imagine Dragons (Universal Music) [28]. Андрій Куртов пояснює: «правовласники самостійно вибирають, як ставитися до каверів на їхні пісні. Хтось ставиться нейтрально і сприймає як можливість популяризації творчості артиста. <...> Хтось блокує. Ситуація з Jerry Heil <...> піде на користь ринку в цілому, тому що покаже блогерам/артистам, як потрібно працювати з чужими авторськими правами і захищати свої» [113]. Цитату можна адаптувати і до вище перелічених «жанрів YouTube» з домінантною музичною складовою.

Нова політика з авторського права призводить до курйозів: блогер Севастіан Томчак спробував проаналізувати систему розпізнання контенту YouTube та оприлюднив 10-годинне відео з «білим шумом». Як наслідок – «отримав п'ять скарг на порушення авторських прав» [131].

За логікою, подібна політика YouTube мала б привести до легалізації використання композицій, однак музичні блогери не завжди мають у своєму розпорядженні потрібні кошти (наприклад, Джері Хейл запропонували «купити ліцензію на використання треку за 50000 гривень» [28]), Відтак, контент YouTube поступово акцентується на «розмовних» відео документального характеру. Музично-орієнтовані ж відео перекочували на Тік-Ток, хоча яскравих формальних модифікацій там не спостерігається.

Рішуче підтримуючи захист майнових та немайнових прав автора, звернемо увагу на те, що нова політика означає перехід зі сфери апробації власних творчих сил в бік створення професійного контенту. Це знаменує підвищення якості відео та приділення значно більшої уваги технічній стороні процесу. Однак ситуація має і зворотний бік – наприклад, монополізацію та витіснення з ринку початківців, надто в роботі з музичним матеріалом, який відтепер

вимагає «очищення» авторських прав чималим коштом. Таким чином, YouTube-канал перетворюється в справжнє комерційне виробництво, адже влиття капіталу вимагає результату, який хоча б дозволяє покрити затрати. За іронією, музичний контент YouTube повертається до своїх витоків – переважанням музичних відеокліпів та концертних виступів. Усе частіше залучення рекламодавців разом із поверненням до ретрансляційності музичного контенту поволі стирає кордон між відеохостингами та телебаченням.

Отже, доходимо висновку, що дослідження музики в екранних мистецтвах XXI ст. не лише не втратило своєї актуальності, а й відкрило нові горизонти для майбутніх наукових розвідок. Обов'язковий компонент медіатексту – композиція в кадрі – може розкритись як самостійний засіб виразності, контрастуючи з візуальним компонентом або виконуючи величезну кількість функцій, що допомагають втіленню авторського задуму. Водночас сприймати музику як суто пасивний елемент твору передчасно, адже збільшення технічних можливостей (та екранів) для трансляції позначається на генерації низки нових музично-екранних форм та адаптації форм уже існуючих відповідно до вимог нового покоління глядачів.

Дослідження музики в медіатексті зводиться переважно до функціонального підходу, а існування композиції в кадрі постає в досить вузькому для науковця ракурсі. Якщо ж дивитись на проблему ширше, побачимо чималу кількість творів, де музика виконує формотворчі функції, отож, її дослідження не може обмежуватись винятково прикладною роллю. В роботі ми запропонуємо класифікацію екранних творів із домінуючою музичною складовою та охарактеризуємо специфіку побутування окремих репрезентантів у XXI ст.

## **2.2. Систематизація музично-екранних форм**

Побутування в сучасному медіапросторі екранних форм із домінантним музичним началом стимулює до узагальнення їх під конкретною дефініцією. Так, у процесі дослідження було сформульовано визначення, яке дозволяє згрупувати такі твори: «музично-екранна форма – це аудіовізуальне втілення

змісту екранного твору, в якому музика є провідним компонентом виражальної системи, набуваючи засобами екрану нових естетичних властивостей і слугуючи основним чинником народження синтетичних творів» [92, с. 127].

Відповідно до терміну, музично-екранні форми характеризуються рядом спільних якостей. По-перше, музична складова тут є не просто одним із засобів виразності – вона набуває самостійних ознак. Водночас із музикою прикладною, що «залежна від контексту свого існування <...> і не проявляє себе як самодостатній мистецький феномен» [119, с. 80], без якої важко уявити переважну більшість художніх творів, у досліджуваних формах значну драматургічну роль відіграє музика автономна. Нагадаємо основні властивості, притаманні такій музиці: цільність композиції, самозначимість у медіатексті, стильова та жанрова єдність.

Ще одна важлива риса – наявність у подібних творах музики внутрішньокадрової (або мотивованої) – «це, власне, певні музичні номери, чи їх фрагменти, що звучать в кадрі» [25, с. 15]. Тобто виконавцями виступають персонажі твору (виконання може бути вокальне, інструментальне, хореографічне). Основана ознака мотивованої музики – її дієгетичність: джерело звуку можна побачити безпосередньо в кадрі, музика відбувається тут і зараз, тобто, в момент, зображений у картині.

Однією з найважливіших ознак музично-екранної форми є безпосередня участь композиції в розгортанні наративу: «у драматургії музична складова виконує ключову роль поряд з розмовними діалогами – виражає емоції, розповідає про події та почуття, логічно та натурально впливає з передісторії героя» [92, с. 125]. Утім, ще раз наголосимо, що декілька пісень, виконаних героєм у кадрі, апріорі не декларують музичну домінанту картини: «щоб екранний продукт мав право включати в свою дефініцію префікс “музично-”, сукупність “драматургічно виконаних композицій” повинна займати бодай чверть екранного часу» [92, с. 125].

Сьогодні присутність мотивованої, передусім – вокальної музики в кадрі небезпідставно асоціюється з «кліповістю», тому додамо ритмічно-емоційний



кліповий монтаж в перелік ознак музично-екранної форми: «подібна “ритмічність” підсилює “емоційне залучення” глядача, надає картині виразності та справжньої “атракціонності”» [92, с. 125]. За детальнішим поясненням звернемось до В. Горпенка: «кожен кадр поліритмічний. В ньому, як правило, перетинається багато ритмів. Тут-то особливу організуючу роль і відіграє музика. Мало того, вона здатна виявляти в зображенні непрявлену ритмічність. В музиці ритм відчувається чітко. <...> Тому як правило він [ритм] бере на себе ведучу роль» [25, с. 121]. Крім того, автор пояснює причину широкого застосування кліпового монтажу: «прості співвідношення <...> забезпечують чіткість сприйняття і тим самим обумовлюють емоційний вплив. Складні ж метричні формули замість “емоційної пульсації” монтажної форми створюють хаос. Вони перестають фізіологічно впливати, бо вступають у протиріччя з законом простих чисел» [25, с. 73].

Естетичний матеріал музично-екранних форм знаходиться в стані постійного оновлення. Кожна епоха з її специфічними ритмами та саундом надає своєрідного шарму не лише музичній, а й візуальній складовій: джаз 1950-х, рок 1970-х, диско 1980-х – твори кожної доби можна легко класифікувати навіть за наявності лише однієї з «доріжок»: аудіо чи відео. Насичення аудіовізуального твору актуальною на час створення музикою не лише позитивно відображається на успішності його реалізації, а й відкриває нові горизонти поезики. Отже, сучасні ритми – одна із суттєвих ознак музично-екранних форм.

Цікаво простежити аналогію музично-екранних форм (з похибкою на очевидну відсутність екранності) з ідеєю про соціальну утопію Платона. Філософ особливо виділяв «мусичні мистецтва» та їхній вплив на формування особистості – не дарма він вважав, що саме танець, музика та поезія допоможуть сформувати характер воїна. О. Оніщенко пояснює: «традиційна низка мистецтв – танець, музика, поезія – в теорії Платона представлена на рівні касти воїнів. Танець виконує функцію своєрідного “пластичного мосту” між спортом – основою морально-етичного виховання воїнів – і мистецтвом, яке доповнює і збагачує його. У такій структурі танець з властивою йому пластикою і

ритмічністю у певних жанрах вступає як спорт, а музика є органічним підґрунтям і спорту, і танцю. Поезія – це вищий рівень “мусічних мистецтв” і, відповідно, свідчення досить високого рівня розвитку воїна» [62, с. 14].

Розглянутим базовим характеристикам музично-екранної форми як явища відповідають: фільми-мюзикли та кіномюзикли, фільми-рок-опери, музичні серіали, екранізації класичних музично-театральних жанрів (опер, оперет, балетів), документальний контент (твори про музикантів чи музику), музична мультиплікація, музичні альманахи, музичні відеокліпи, музичні короткометражні фільми (в традиційному та актуальному розумінні), відеоальбоми, фільми-концерти, музичний блогінг, музичний відеоарт, музичні телешоу, сценічні виступи з використанням екрану (де екран відіграє драматургічну роль у постановці номеру).

Як бачимо, в медійному просторі існує цілий сонм музично-екранних форм, кожна з яких відрізняється своїми неповторними рисами. Через відсутність чіткої класифікації екранних творів із домінуючою музичною складовою в медіапросторі простежується непорозуміння: до прикладу, український фільм «Гуцулка Ксеня» (2019) самі автори назвали мюзиклом, тоді як дієгетична музика стрічки за всіма канонами відтворюється у вигляді концерту. Автори відеоальбому «Мадемуазель Живаго» (2011) припускаються цієї ж помилки. Крім того, як черговий приклад важливості використання доречної дефініції, ми вже писали про важливість використання відповідної термінології при означенні «малих» аудіовізуальних форм [88].

Такі наявні сьогодні протиріччя мотивують науковця співвідносити нові явища з уже існуючими, уже дослідженими. Цей процес допоможе знайти їм місце в палітрі екранних мистецтв, присвоїти чітке та зрозуміле ім'я, що відкриє класифіковані нами форми для подальших досліджень. Адже набагато легше уявити бодай приблизні типові ознаки об'єкта, якщо віднести його до певного класу. Пригадаймо вислів Абрахама Маслоу, що «наявність чіткої класифікації (чіткої точки відліку) полегшує процес репродуктивного запам'ятовування» [190, с. 313].

Для поєднання всіх відомих сьогодні екранних форм із провідною музичною складовою в одну струнку систему потрібно знайти керуючу ознаку, яку можна було б взяти за основу класифікації. За О. Клековкіним, ознака – «елементарна характеристика, котра дозволяє зробити висновок про наявність певного явища; у математиці і логіці – достатня умова для визначення належності об'єкта до певного класу» [36, с. 30]. Проте, оскільки сам термін «музично-екранна форма» є міждисциплінарним, спробуємо застосувати відразу кілька ознак, намагаючись відкидати естетично-оцінний критерій, позаяк він є досить мінливою характеристикою. Оскільки класифікація є одним із способів систематизації, «об'єднання розрізнених знань про предмети (явища) в єдине ціле (систему) на основі істотних ознак» [36, с. 54], зауважимо, що систематизація музично-екранних форм носить гетерогенний характер, адже елементи, що ми спробуємо класифікувати, є неоднорідними.

Перш ніж долучитися до процесу класифікації музично-екранних форм, розглянемо уже існуючі. З. Кракауер у праці «Природа фільму», розглядаючи функції та роль музики в кіно, звертається зокрема і до музичного фільму. Так, ставлячись відверто скептично до мистецької цінності явища, кінокритик виділяє два підходи до реалізації музичного номеру в кіно: «однією з таких можливостей постає музичний фільм (мюзикл), в якому виконання пісень та інші виступи представлені в манері, що відповідають своєрідності виражальних засобів кіно. Друга можливість полягає в спробі інтеграції, тобто органічного включення самостійного музичного номеру в потік справжнього кінематографічного життя» [182, с. 202].

Тобто, підхід автора базується на органічності музичного номеру в картині, його нерозривній єдності з канвою фільму, з чим не можна не погодитись. Крім того, це твердження пропонує два елементи класифікації «фільмів з музичними інсценуваннями»: 1) власне музичний фільм (автор ототожнює його з мюзиклом – цікаво, що робота була опублікована в 1960-х, проте ідентифікація музичного фільму та мюзиклу актуальна на наших теренах і дотепер); 2) включення музичного номеру в канву екранної форми, що за своєю формою

музичною не є (наприклад, епізод в Альберт-холі фільму А. Хічкока «Людина, що знала надто багато» (1956)). У роботі автор постійно протиставляє музичний фільм та екранізацію класичних музично-сценічних постановок, зокрема приділяє багато уваги проблематиці опери на екрані, що дозволяє виділити й третій елемент класифікації – екранізацію музично-сценічних жанрів.

Окремо відзначимо ідею Кракауера щодо «зримої музики», яка має ознаки для втілення в четвертому пункті класифікації: «терміном “зрима музика” можна назвати коментуючу чи оригінальну музику у фільмах, в яких вона здійснює відбір та ритмічний малюнок зображень, що так чи інакше відображають її настрій та смисл» [182, с. 209]. Коли йдеться про первинність музики в процесі монтування твору, насамперед спадає на думку кліповість, або синхронний принцип поєднання звуко-зорового монтажу. Проте критик, наводячи приклад «зримої музики», стверджує, що «деякі фільми цього типу будуються на матеріалі недоторканої природи <...> там є все <...> що, за задумом режисера, здатне пластично виразити музику» [182, с. 209]. Реалістичні кадри можуть змінюватись абстрактними або анімацією – головне, щоб зображення в картині було ніби «народжене музикою». Автор більше схиляється до абстракції чи «безмовної природи», тому наявність навіть натяку на сюжет може відібрати домінуючу роль у музики та перетворити її на простий акомпанемент [182, с. 210].

Ідеї З. Кракауера актуальні і в американських дослідженнях. Так, найпоширенішою серед науковців є розподіл музики відповідно до джерела звучання, заснований на дослідженнях К. Метца. Згідно з цією систематизацією, джерело дієгетичної музики належить «всесвіту» екранного твору, а під недієгетичною розуміється музика, що йому не належить. Водночас Ерл Хаген трансформує цю ідею та виділяє третій вид кіномузики [169] залежно від виконуваних функцій: недієгетична музика – інтерпольована, та, що допомагає «глибше зануритись» у стрічку (як приклад Е. Хаген наводить музику зі сцени в душі фільму «Психо», 1960). Дієгетична музика – автор погоджується, що вона знаходиться в «зоні чутності персонажа», проте надає їй водночас декілька

функцій, що належать музиці «закадровій» – «уточнення часу і місця, соціального статусу, національності» [211]. Приклад такої музики – саундтрек «Хрещеного батька» (1972), а саме використання «в кадрі» народних пісень та італійської опери, що характеризують культуру, до якої приналежні герої.

Третій різновид – *source scoring* («*source*» – «джерело», «*scoring*» – «саундтрек, кіномузика»); термін можна перекласти приблизно як «вихідна кіномузика», або, точніше до оригіналу, «кіномузика, джерело якої знаходиться в кадрі) – поєднання дієгетичної та недієгетичної музики: «ця музика – дієгетична за своїм змістом, проте розвивається за вимогами кіномузики загалом <...> вона може початись суто як музика, що звучить в кадрі і трансформуватись в цілий саундтрек» [цит. по 211]. Це твердження легко виявляє аналогію з класифікацією Кракауера, який розглядає таку трансформацію як включення музичного номеру в канву екранної форми, про що йшлося вище. Ба більше, Е. Хаген навіть використовує наведений німецьким кінокритиком приклад.

Як бачимо, класифікація З. Кракауера, хоч автор і не ставив у дослідженні її за мету, актуальна та пізнавальна, і надихає інших науковців до переосмислення функції музики в кіно. Звернемось до більш сучасної та точної систематизації. Так, Г. Фількевич на сторінках праці «Музика і кіно» пропонує таку класифікацію музичних фільмів: «на різних етапах розвитку музичного фільму відбувались певні перетворення його структури, створювались різні типи синтезу <...>, що врешті-решт визначило його різноманітну жанрову палітру: екранізація творів музично-драматичного мистецтва; кінотвори про музикантів; музичні комедії; музична естрада на екрані; мюзикл (сюди ж авторка включає і рок-оперу. – Т. С.)» [115, с. 127]. Отже, класифікацію побудовано за ознакою різного типу синтезу складових музичного фільму. Відзначимо, що хоч у класифікації і є елемент «музична естрада на екрані», Г. Фількевич відносить до нього: 1) фільми-ревію, об'єднані сюжетом досить поверхнево; 2) радянські кінопрограми (ми схильні називати їх фільмами-концертами); 3) фільми за участю поп-зірок («Смішне дівчисько» (1968), «Душа» (1981)), які побудовані на основі становлення постаті-співака; 4) документальні фільми про

естрадні концерти – «Вудсток» (1966). Ця систематизація об'єднує в собі саме кінофільми, тобто твори, що транслюються на кіноекрані. Г. Фількевич докладно описує, чим відрізняються елементи, наводить влучні приклади та пояснює причини використання в своїй праці саме цих фільмів, тому констатуємо, що ця схема справді життєздатна для класифікації музичних фільмів.

Цікаве дослідження проводить К. Станіславська: авторка систематизує екранні втілення музично-театральних жанрів на основі методу зйомки. Спробуємо відобразити основні положення класифікації у вигляді схеми (рис. 1):

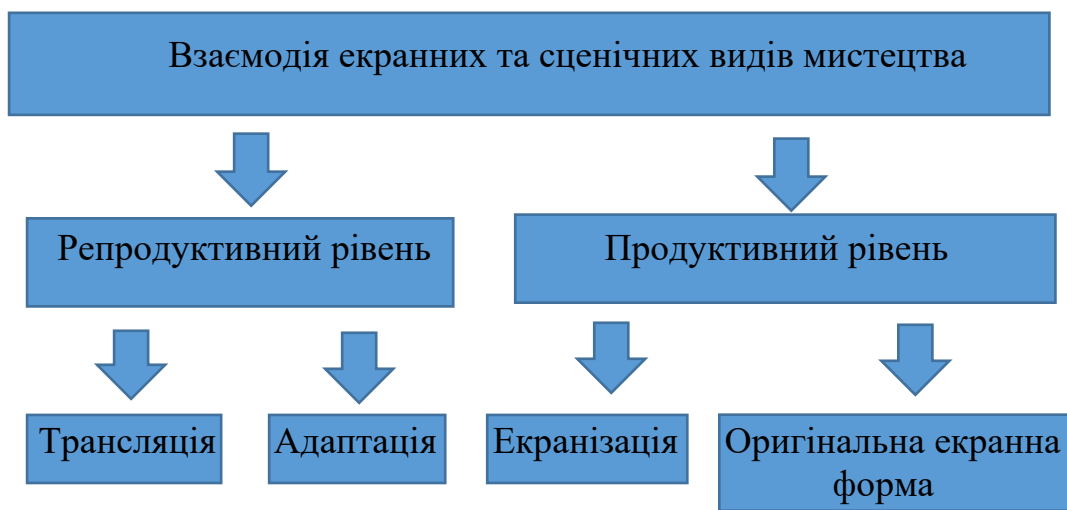


Рис. 1. Взаємодія екранних та сценічних видів мистецтв, розроблена К. Станіславською

За авторкою, «репродуктивний рівень передбачає “консервацію” сценічної постановки з метою її збереження і розповсюдження» [105, с. 229]. Тобто екранність проявляється тут швидше як спосіб передачі оригінальної постановки. Пряма трансляція – «нефіксована форма репродукції, передбачає одноментність сценічного й екранного варіантів вистави» [105, с. 229]. Адаптація, тобто екранна версія, передбачає подальшу реорганізацію відзнятого спектаклю за допомогою монтажу, планів та інших виражальних засобів кінематографу. Тобто різниця адаптації та трансляції полягає у стадії постпродакшену, яка у трансляції, що логічно, відсутня.

Якщо репродуктивний рівень являє собою відтворення, то продуктивний – уже створення оригінального, інтермедіального твору «спеціально для показу на кіно- чи телеекрані» [105, с. 229]. Екранізація – це процес режисерського трактування сценічного твору за допомогою екранного мистецтва: тобто, це зйомка «кіно- чи телефільму за сюжетом і музикою відомої вистави (балету, опери, оперети, мюзиклу тощо)» [105, с. 229]. Відповідно, оригінальна екранна форма – це «первинний продукт, створений спеціально для кіно/телеекрану, з урахуванням особливостей певного сценічного мистецтва, але без сценічного аналогу» [105, с. 229].

Такий підхід до класифікації є безперечно переконливим, тож ми спробуємо взяти його за зразок як один зі способів систематизації музично-екранних форм. Крім того, саме перу К. Станіславської належить гостра і актуальна, на нашу думку, гіпотеза про доречне використання термінології музично-екранних форм. Так, виходячи з наявності першоджерела авторка пропонує розмежовувати кіномюзикл та фільм-мюзикл (мюзикл взято для прикладу, оскільки дане твердження актуальне для всіх «великих» музично-екранних форм): «екранізація є чи не найпопулярнішою формою взаємодії сценічного першоджерела з екраном. Найточнішими термінами для позначення екранізованих сценічних жанрів, які б визначали дуальність їхньої природи, є “фільм-опера”, “фільм-оперета” <...>. Оригінальна екранна форма презентує “первинний продукт” <...>. Ці опери, балети, мюзикли, не мають сценічного аналогу – вони створюються <...> у складі постановочної групи фільму. Саме такі жанри доцільно позначати термінами “кіноопера”, “телеопера” <...> наголошуючи навіть на рівні семантики слова певну єдність, нерозривність його значення» [106, с. 92]. Така наукова знахідка спонукає нас до створення класифікації музично-екранних форм за ознакою наявності першоджерела.

Розглянемо підходи до авторської класифікації. Найпершою і найлогічнішою ознакою в умовах нашого дослідження є систематизація музично-екранних форм *за видами екрану*. О. Мусієнко, визнаний експерт кінознавства, пропонує таку дефініцію екранних мистецтв: «це сфера художньо-суспільної

діяльності, позначена різноманітними способами відтворення рухомого зображення через різні засоби його проєкції на екран» [50]. Відповідно до засобу проєкції, авторка виділяє такі види екрану: кінематограф, телебачення, відео, відеоарт. Однак для нашого дослідження перелічену «палітру екранних мистецтв» варто дещо уточнити, адже технологічний прогрес сприяє появі нових форм мистецтв. З цим погоджується і сама О. Мусієнко: «естетичне освоєння світу екранними мистецтвами залежить від подальших технологічних здобутків. Ця перспектива завжди залишається відкритою» [50]. Тому, з огляду на широкий розвиток технологій та, як наслідок, збільшення медіажанрів доповнено класифікацію: «оскільки спосіб зйомки на електромагнітну стрічку сьогодні втрачає свою популярність, так само як і передавання інформації на матеріальних носіях, для нашого дослідження логічно було б замінити дану категорію на поняття Інтернет-площини: вона сьогодні існує і як передавач інформації, і як площа для виникнення та функціонування піджанрів медіамистецтва (net art, digital art, phone art тощо)» [92, с. 125].

Отже, сьогодні маємо такі види екрану: великий (кінотеатральний), малий (який більше прийнято вважати телеекраном) та скрінема (що вживається для означення екранної поверхні, призначеної для трансляції спеціально відзнятих творів для гаджетів, – телефону, планшету тощо). Оскільки технології дозволяють переглядати об'єкти екранної культури на будь-якій із вказаних поверхонь, до того ж, для більшої рентабельності економічно вигідно транслювати твір на якомога більшій кількості екранів, ми візьмемо за «відправну точку» прем'єрний показ твору в традиційному розумінні. Стрімінговий сервіс Netflix, наприклад, є виробником та інвестором широкого спектру творів – від документальних серіалів до художніх фільмів, тому, маючи власне популярне медіа для показу, може відмовитись від кінотеатрального прокату, відразу транслюючи на власній платформі. Однак традиційно-класичний спосіб дистрибуції передбачає першочерговість великого екрану – це є обов'язковою вимогою для більшості можливих премій та фестивалів класу «А» (премія американської кіноакадемії Оскар, Міжнародний Канський кінофестиваль та ін.).



Отож, відповідно до нашої класифікації, до творів великого екрану відносяться: фільми-мюзикли та кіномюзикли; фільми-рок-опери; екранізації академічних музично-театральних жанрів; документальний контент; музична мультиплікація; фільми-концерти (тобто зйомка «живих» виступів; театралізовані ж ревію належать до малого екрану); музичні альманахи (наприклад, фільм «Арія», 1987, транслювався на великому екрані).

Твори малого екрану – це музично-екранні форми, що за своїм походженням мають «наліт телевізійності». Наприклад, спеціально виробленим для телебачення контентом вважаємо музичні серіали, музичні відеокліпи (що з легкістю можна віднести і до скрінема-культури), музичні короткометражні фільми та відеоальбоми. Остання форма все-таки є більше скрінема-явищем, а до категорії малого екрану належить радше як продукт вторинного ринку. Прем'єра візуального альбому найчастіше відбувається на сервісах «відео-за-вимогою»: наприклад, відеоальбом «Lemonade» виконавиці Beyonce спочатку був розміщений на стримінгу Tidal, а потім показаний на каналі НВО.

Твори скрінема-культури (музичний блогінг чи більшість відеоальбомів) часто не потрапляють на інші «ринки реалізації» екранного продукту, однак саме до цієї категорії належать музичні відеокліпи чи музичні короткометражні фільми-здобутки популярних виконавців.

Класифікацію екранів доповнимо ще одним підвидом: «сценічний екран» – це умовна назва, що пояснює присутність екрану (і його безпосередню участь) під час сценічного виступу. Сюди належать музичний відеоарт та сценічні виступи з використанням екрану: наприклад, метамодерністський проект Piano Cat – «об'єднаний виступ» зірки YouTube, кішки Нори (змонтовані епізоди, показані на екрані) та клайпедського камерного оркестру під керівництвом композитора Міндаугаса Печайгіса. Композитор, виступивши і в ролі диригента, надав грі Нори симфонічної витонченості – екран зі змонтованим відео розмістили якраз за оркестром, отож оркестранти акомпанували кішці.

Інша ознака, за якою ми пропонуємо класифікувати музично-екранні форми, це *класифікація за тривалістю екранного часу*. Цей спосіб «сортування»

логічно впливає з першого, за видами екрану, оскільки окрім видової систематизації екранних форм існує градація творів відповідно до тривалості – «повнометражні та короткометражні фільми» [94, с. 182]. Ця та попередня ознака є безпосереднім способом класифікації саме «формату» – тобто типу, структури, утилітарних характеристик, які є визначальними для певної форми.

Як і загалом в екранних мистецтвах, музично-екранні форми ми пропонуємо розділяти на повнометражні та короткометражні. Така градація позначається не лише на різниці тривалості, а й на художніх особливостях творів: кількості персонажів, драматургічних колізій, сюжетних ліній. Оскільки сучасне екранне мистецтво переживає етап бурхливого розвитку, і митці час від часу виправдано для доби постмодерну виходять за рамки регламентованої тривалості, варто розтлумачити ці поняття.

Попри присутність у кінопрактиці такого явища як «середньометражний фільм» (йому, наприклад, виділена номінація в рамках Міжнародного фестивалю документального кіно в Амстердамі IDFA та фестивалю документального кіно FrontDoc), ми обмежимося звичною градацією. Американська академія кіномистецтва визначає короткометражний фільм як стрічку «тривалістю в 40 хвилин, або менше» [123], відповідно, повнометражні фільми тривають понад 40 хвилин [122; 124]; так само визначає тривалість фільмів і Британський кіноінститут [175]. Українське законодавство визначає короткометражний фільм як «фільм тривалістю менше 52 корисних хвилин» [4]. Ми будемо керуватись процитованою вище Постановою Кабінету Міністрів України.

Таким чином, до повнометражних музично-екранних форм можна зарахувати усі твори, що за своєю екранною природою є фільмами: фільми-мюзикли, екранізації, документальний контент тощо; до цієї категорії варто зарахувати і музичні телешоу, які тривають відповідно до означених нами вимог. Короткометражні форми, відповідно, – це кліпи, музичний блогінг, музичні серіали, музичні короткометражні фільми, а також музичний відеоарт та сценічні виступи з використанням екрану.

З типологізацією відеоальбому виникає певна колізія. По-перше, це явище, що виникло за кордоном і на наших теренах ще не є надто поширеним, тож підкоряється радше «правилу сорока хвилин». По-друге, оскільки основа його – музичний альбом, що може існувати у двох форматах: міні (EP) або повноформатний (LP), – пропонуємо класифікувати за сукупною тривалістю «звукової доріжки», тобто за тривалістю першоджерела. Так, відеоальбом Бейонсе «Lemonade» належить до повнометражних музично-екранних форм, а твір Христини Соловій «Любий друг» (2018) – до короткого метру. Такою логікою можна б було керуватись і стосовно класифікації творів-екранізацій музично-драматичного мистецтва. За словами Марка Браунрігга, «опера поєднує драматичну дію та музику, але музика є набагато важливішою для цієї мистецької форми, ніж де-небудь в кінематографі, часто навіть за оповідь. <...> Опера схожа з фільмом лише в тому, що її лібретист так само мало цікавить аудиторію і критиків, як автори сценарію; на екрані пошана дістається режисеру, а в опері – композитору» [141, с. 33]. Тут автор назвав оперу, проте цитату можна співвіднести і з балетом, і з оперетою. Однак сценічні постановки, в подальшому перенесені на екран, уже від початку мають усі ознаки повнометражності, тому належать саме до цієї категорії.

На прикладі відеоальбому ми бачимо, яку роль відіграє під час систематизації наявність першоджерела. Тому пропонуємо відштовхуватись саме від неї та пропонуємо нову ознаку – систематизація за наявністю першоджерела (театральної постановки, літературного твору, музичного альбому).

Нас цікавить саме розмежування на інтерпретацію існуючого джерела (К. Станіславська підкреслює дуальну природу таких творів уже в їхній дефініції, наприклад, «фільм-опера», «фільм-мюзикл») та оригінальну екранну форму (кіноопера, кіномюзикл). Такий підхід дає змогу чітко розмежувати первинне та вторинне джерело: наприклад, при наявності первинної постановки опери «Тоска» існує як мінімум 5 відомих екранізацій, кожна з яких є окремим художнім твором зі своєю неповторною поетикою, та все ж твором, який інтерпретує первинне джерело. Водночас відеоальбом, наприклад, «Мадемуазель

Живаго» (2013) Лари Фабіан також є твором похідним, адже базується на однойменному альбомі (2010), тому, суто теоретично, його можна творчо трактувати вдруге, створивши інший візуальний наратив.

Таким чином, до оригінальних екранних форм (первинних джерел) відносяться кіномюзикли (а також кіноопери, кінобалети, тобто спеціально створені для екрану повнометражні картини), музичний відеоарт, музичні телешоу (попри використання «шлягерів», телешоу будується за оригінальним сценарієм, тобто набором драматургічних колізій, яким і розважає глядача), музичні серіали (якщо серіал не є музичним переосмисленням класичної п'єси або екранним втіленням уже існуючих творів: серіал «Фосс/Вердон» (2019) є оригінальною формою, попри блискучу реконструкцію епізодів творчості Боба Фосса). Сценічні виступи з використанням екрану можуть належати до обох категорій: часто зображення є спеціально створеним для конкретного виступу, як, наприклад, виступ виконавця Монса Сельмерльова на Євробаченні-2015, однак зустрічаються також і мистецькі переосмислення існуючих творів, наприклад, гіпотетично, М. Печайтіс міг би створити ще один твір для Нори, що б лише підкреслило його метамодерністську природу. Також, зважаючи на логіку попереднього існування аудіозапису, що побутує в медіасфері як аудіодоріжка (до етапу своєї екранізації), ми схильні віднести в цю категорію музичні відеокліпи та короткометражні фільми-здобутки популярних виконавців.

Інша «гілка» класифікації – переосмислення вже існуючого джерела – не є такою неоднозначною. Представниками групи є фільми-мюзикли, фільми-рок-опери, екранізації класичних музично-театральних жанрів, документальні твори, музична мультиплікація (знову ж таки, якщо мультфільм не є «винятково екранним»), відеоальбоми, фільми-концерти, музичний блогінг. Блогери рідко обмежуються винятково кавер-версіями популярних пісень, в їхньому арсеналі безліч «жанрів YouTube» – від меш-апу і до виконання власних творів. До політики глобальних інтернет-корпорацій із посиленої охорони авторського права (2018 р.) найчастіше музичний блогінг являв собою інтерпретацію існуючого джерела. Наразі ж контент музичних блогів змінює вектор на

оригінальний матеріал. Музичні альманахи слід класифікувати відповідно до аналогії з повнометражними фільмами.

Співзвучною з ознакою класифікації за тривалістю екранного часу є ознака *за жорсткістю фіксованості тривалості* твору. Як ішлося вище, твори великого та малого екранів мають чітку часову межу, варіювання якої не завжди припустиме. Твори з чітким хронометражем – це повнометражні та короткометражні фільми, серіали, музичні відеокліпи, телешоу, відеоальбом. Музично-екранні форми, які можуть собі дозволити лабільність хронометражу, це швидше «продукти мета»: вільний від канонів відеоблогінг, сценічні виступи з використанням екрану та музичний відеоарт.

Відомо, що кіномистецтво відзначається наявністю сюжету. Однак ми намагаємося охопити всі площини, які доносять музично-екранні форми до глядача, і в деяких із них сюжетна канва відсутня. Тож пропонуємо ознаку *за наявністю сюжету*. Твори, продюзовані для кінотеатрального ринку, відзначаються особливою суворістю побутування драматургічних колізій – від фільмів-мюзиклів і до документального контенту, вони переповнені непередбачуваними «сюжетними ходами», змушуючи глядача співчувати персонажам та ідентифікувати себе з героєм. Водночас є музично-екранні форми, що вирізняються з переважної більшості відсутністю сюжету. Так, Г. Курінна пропонує кілька класифікацій музичних відеокліпів. Перша корелюється з видами кінематографу та носить дещо загальний характер: «постановочні, концертні та анімаційні кліпи» [39, с. 40]. Друга – більш деталізована: класифікація за сюжетним наповненням. Авторка розрізняє: 1) сюжетні відеокліпи, в основі яких історія, що розвивається за законами драматургії; 2) асоціативні відеокліпи з метафоричним відеорядом; 3) танцювальні, драматургічна структура яких базується на хореографії; 4) фонові, де статичний герой «є немовби героєм картини, який позує уявному художнику» [39, с. 41]; 5) концертні відеокліпи; 6) анімаційні, що можуть бути і сюжетними, і асоціативними; 7) міксовані кліпи, що поєднують в будь-яких пропорціях вищеперелічені позиції [39]. Отже, зважаючи на класифікацію дослідниці, можна зробити висновок, що

безсюжетні музичні відеокліпи дійсно поширені на екрані, а їхній візуальний контекст різниться своїм наповненням. Також до безсюжетних музично-екранних форм можна віднести фіксування живого виконання як різновид фільму-концерту, музичний блогінг, сценічні виступи з використанням екрану, музичний відеоарт.

Ще однією із запропонованих нами класифікацій музично-екранних форм є класифікація *залежно від виду екранної складової*, тобто за способом реалізації існуючого сценарію та специфічними жанрово-стильовими ознаками, які виникають у процесі зйомок та монтажу.

Приналежність того чи іншого твору до певного підвиду класифікації «розрізняється уже на рівні ідентифікації самої музично-екранної форми» [94, с. 183]: так, до документальних форм відноситься документальний контент та музичні телешоу, попри те, що вони мають в своєму арсеналі приблизний сценарій і уже за походженням є телеформатом. Сюди можна включити також музичний відеоблогінг, фільми-концерти (а саме фіксація «лайв-виступу» виконавця) та «непостановочні» (якщо переформулювати Г. Курінну) різновиди музичних відеокліпів.

До ігрових форм належать повнометражні та короткометражні фільми, музичні серіали, музичні альманахи, відеокліпи, відеоальбом та ігрові варіанти фільмів-концертів (наприклад, театралізовані ревію). Питання приналежності форм, що включають в себе сценічне виконання (виступи з використанням екрану та музичний відеоарт), також радше знаходиться в межах даного підвиду класифікації, оскільки відео, що використовуються в таких творах, є зазвичай постановочним (однак і тут потрібно аналізувати конкретний твір: той же проєкт «Piano Cat» є документальною формою). До анімаційних творів можна віднести лише ті, що не просто містять в собі елементи мультиплікації, а повністю створенні за допомогою ілюзії рухомих зображень, що виникає внаслідок послідовного руху нерухомих кадрів.

Згадана вище систематизація К. Станіславської підштовхнула нас до класифікації відомих загалу музично-екранних форм *за формою екранного*

*втілення*. До репродуктивного рівня, як і авторка, ми відносимо твори, що включають у себе сценічність – «лайв»-виступ, живу аудиторію, тобто дійство, яке може відбуватись саме по собі, для публіки. Сюди ми включаємо насамперед екранні версії музично-театральних жанрів, тобто суто технічне перенесення існуючої постановки на екран, а також фільм-концерт (саме живе виконання співака/гурту, трансформоване у фільм), музичні телешоу, музичний блогінг та живі виступи з використанням екрану.

До продуктивного рівня належать екранізації музично-театральних жанрів, тобто саме фільми – твори, що зазнали режисерського трактування. У виробництві таких форм неодмінно присутній процес предпродакшену, тобто підготовчий період, під час якого розробляється режисерський сценарій, розкадровка, тобто візуальне бачення оператора та режисера кожної зі сцен фільму, затверджуються актори. Під час підготовчого періоду відбувається «створення фільму на папері», щоб легко та мінімізуючи подальші складнощі відзняти та змонтувати картину. Ще одна відмінність полягає в записі дублів: репродуктивний рівень не завжди дозволяє комфортну зйомку однієї сцени кілька разів підряд. Отже, решта музично-екранних форм, від фільму-мюзиклу і до музичного відеокліпу, належать саме до продуктивного рівня створення.

Музична складова означених форм диктує необхідність класифікації за характером використаної у творі музики. Так, одним із найбільш очевидних способів систематизації музичного матеріалу в творі є поділ на музику оригінальну (авторську) та компілятивну [17]. Тож пропонуємо наступну ознаку – *за авторством використаної музики*. Хоча можна впевнено сказати, що у музичних відеокліпах, відеоальбомах, екранізаціях музично-театральних жанрів та музичних короткометражках (особливо здобутках популярних виконавців) використовується переважно оригінальна музика, а в музичних шоу – компілятивна, – класифікувати можна здебільшого конкретний твір.

Утім, класифікації піддається і музика кіномюзиклу та фільму-мюзиклу (твердження стосується і рок-опер). Останній, будучи адаптацією сценічної постановки, здебільшого включає в себе музику бродвейського (чи іншого)

оригіналу. Якщо ж сюжет вимагає додаткового музичного номеру – він пишеться спеціально для фільму, а використання компілятивної музики не виявлено. В спеціально створених для екрану мюзиклах звучить і оригінальна («Ла-Ла Ленд» (2016), «Найвеличніший шоумен» (2017), «Трубач» (2014)), і компілятивна («Мamma Mia!-2» (2018), «Мулен Руж» (2001)) музика. Якщо вважати авторською музикою матеріал, що виконується під час сольних виступів (екранне втілення яких представляє для нас вагомий інтерес), то такі твори можна категоризувати як музично-екранні форми з використанням оригінальної музики (наприклад, «ОЕ.20 LIVE IN KYIV» (2015), «Повернення додому: Бейонсе» (2019)). Фільми-концерти, що постають як своєрідне тематичне ревію, на кшталт «Сорочинського ярмарку» (2004) та «Весілля Фігаро» (2003), складаються з музики компілятивної.

Однак і в класичних театральних постановках (і, відповідно, їхніх адаптаціях) є місце для компілятивної музики. Для цього в американській критиці існує термін «jukebox musical» [144], що можна приблизно перекласти як «музика з музичних автоматів». Джастін Кеш зазначає: «зазвичай пісні (що звучать у таких мюзиклах. – Т. С.) мають зв'язок із популярним музикантом чи групою, тому що вони були або ним написані, або пов'язані з ним» [144]. Тобто йдеться про біографічну історію, історію становлення колективу чи навіть музичного напрямку (ілюструє дефініцію музичний матеріал твору «MammaMia»).

Домінантність музики в досліджуваних нами формах підштовхує до виведення ознаки категоризації *за співвідношенням музичного та розмовного начала*, тобто суто технічного виокремлення 1) творів з безперервним звучанням музики (в яких переважно вокальне виконання заміщає діалоги), та 2) творів із рівнозначним використанням музики і розмовного тексту.

Найпершою асоціацією з творами, де музика, будучи «драматургічно мотивованою», дієгетичною, звучить протягом всього твору, є екранізація музично-театральних жанрів (окрім оперети, де присутні діалоги). Безперервність та всюдисущість музики, якою персонажі обговорюють часом геть



буденні речі (наприклад, як в «Шербурзьких парасольках» (1964) Гі спілкується з колегою на станції техобслуговування), є явищем швидше театральним, оскільки умовність, яка проявляється в таких обставинах, є навіть більш фантазійною, ніж, наприклад, у фільмі-мюзиклі. В сценічних оперних чи балетних постановках глядач звикає до умовності, адже саме музичний текст тут є первинним і домінантним; в кіно ж така умовність неприпустима (наприклад, «віковий ценз» Джульєтти, дещо збільшений на театральних підмостках, в кінематографі очевидно гостро регламентований). Цей же елемент умовності проявляється і в яскравій міміці виконавця, в близькості декорацій, у тривалості спектаклю, що для глядача-початківця може бути справжнім випробуванням.

Проте не всі музично-екранні форми, в яких музика звучить протягом тривалості твору, є настільки умовними. Окрім кіноопер (рок-опера, поп-опера), ми майже не помічаємо умовності безперервного звучання музики відеокліпу, а також музичного короткометражного фільму-здобутку популярного виконавця, відеоальбому. Природно сприймається безперервне звучання музики під час демонстрації фільму-концерту (розмовний текст використовується під час живих виступів виконавців, проте він настільки мізерний, що можна зарахувати форму саме в цю категорію). Також приналежні до такого сегменту і сценічні виступи з використанням екрану та музичний відеоарт.

Живий діалог необхідний у таких музично-екранних формах, як фільми-мюзикли та кіномюзикли, музичні серіали та короткометражні фільми, фільми-оперети, документальний контент, музичний блогінг, музичні телешоу та театралізовані фільми-концерти на кшталт тематичних ревію.

У дослідженні музично-екранних форм зауважимо і розмаїття музичних жанрів, що є основою звукового ряду досліджуваного явища. Отже, наступна ознака систематизації – *за музичним жанром*. О. Олексюк пояснює музичний жанр як «тип музичного твору, що склався в рамках певного соціального призначення та форми побутування музики, із стійким типом змісту та засобами виконання» [58, с. 15]. Кожен жанр має свої особливі жанрові ознаки, тобто

власні, неповторні засоби виразності, найбільш значущі з яких – ритм, мелодика та фактура.

Сучасне музикознавство досі веде дискусії стосовно чіткої класифікації музичних жанрів. Відомою найпростішою систематизацією побутової музики є танець, пісня та марш. Однак для нашого дослідження ця градація є досить поверхневою. Жанрова ідентифікація сприяє відтворенню попередньо вибудованих асоціацій слухача та пристосовує до сприйняття ним композиції. Академічне мистецтво в нашій класифікації представлене екранізацією класичних творів, що відносяться до музично-драматичного мистецтва, тому на цьому етапі дослідження до більш детального вивчення ми не вдаємось. Інтерес для нас представляє широка палітра естрадних музичних жанрів. Важливість цієї ознаки класифікації доведена кристалізацією рок-опери та різючої різниці її естетичних характеристик із поп-оперою (наприклад, «Ісус Христос – Суперзірка» та «Евіта»): відмінність криється не лише в мелодиці та використанні різних інструментів, а й у драматургії), в диференціації хіпхоп-мюзиклу («Гамільтон», кінофільм «Насичений» (2018) – в останньому музичний момент втілюється в формі фрістайл-репу) та шансон-опери («Шербурзькі парасольки» (1964)).

Саме попередньо вибудовані асоціації є тим чинником, що змушує слухача-глядача відкривати для себе нові горизонти улюбленого жанру. Очікування аудиторії сьогодні формують продукт – це своєрідна культурна трансформація закону попиту і пропозиції. Крім того, мистецький твір є продуктом і в економічному плані, отже завдання вивчення музичного жанру у формах із домінуючою музичною складовою чекає на детальніше вивчення.

Ця ознака класифікації плавно перетікає в наступну – *за характером виконання музичної складової*. Музикознавство, в загальному, виділяє інструментальні та вокальні жанри. Однак специфіка нашого дослідження дозволяє додати ще один виконавський жанр – танцювальний, адже без нього спроба класифікації була б неповною (танець як основу кінодії розглядає і Г. Фількевич). У фільмах, де саме рух є виражальним засобом та драматургічним елементом,

присутні всі основні характеристики поняття «музично-екранна форма», з тією лише відмінністю, що в найбільш емоційно напружених моментах на перший план виступає танець, що виконується героями, а пісня звучить не з вуст персонажа, а, все ще граючи базову роль, є основою для танцю.

Уже перелічені ознаки безпосередньо стосуються творчої складової музично-екранних форм. Проте не можна оминати і виробничий фактор, який теж займає чільне місце в процесі їх категоризації. Отож, пропонуємо низку виробничих ознак, перша з яких – *за кількістю країн-виробників*. Природно, що у виробництві музичних відеокліпів, короткометражних фільмів, відеоальбомів, відеоблогінгу (який створює фізична особа), сценічного виступу з використанням екрану бере участь одна країна. Однак щодо решти музично-екранних форм, тут може мати місце як самостійне, так і копродукційне виробництво, тому, знову ж таки, при дослідженні потрібно розглядати конкретний об'єкт, а не форму в загальному.

Іншою виробничою ознакою, за якою ми категоризуємо музично-екранні форми, є ознака *за культурним регіоном створення*. Перелічимо існуючі культурні регіони: європейський, далекосхідний, арабо-мусульманський, індійський, латиноамериканський, північноамериканський, тропічно-африканський [41]. Оскільки в конкретному регіоні може бути створено безліч музично-екранних форм, то і досліджувати потрібно саме твір, а не форму загалом.

Мистецтвознавче дослідження не може оминати такого важливого принципу як принцип історизму – «принцип мислення і дослідження, котрий передбачає розгляд усіх предметів та явищ у розвитку, тобто у його витоках, минулому, у зв'язках із іншими явищами» [36, с. 57]. Саме тому пропонуємо ознаку класифікації музично-екранних форм *за хронологією виникнення*. Розуміємо, що це питання заслуговує окремого ґрунтовного наукового дослідження, оскільки навіть питання виникнення музичного відеокліпу досі не є остаточно вирішеним. Тому пропонуємо приблизний список музично-екранних форм відповідно до хронології їхньої появи: екранізації класичних музи-

чно-театральних жанрів; документальний контент; музичні відеокліпи (відома, що перші відеокліпи належать ще Ж. Мельєсу); музична мультиплікація; фільми-концерти; фільми-мюзикли та кіномюзикли; фільми-рок-опери; музичні короткометражні фільми; музичний відеарт; музичні серіали; музичні телешоу; музичні альманахи; музичний блогінг; відеоальбоми; сценічні виступи з використанням екрану. Підкреслимо, хронологія виникнення цих творів є приблизною, глибше занурення в історичний дискурс потребує окремих наукових розвідок.

Спроба узагальнити теоретичний матеріал, присвячений темі, полягає у попередньому віднайденні об'єктивних закономірностей, що лежать в основі окремих музично-екранних форм. Запропоновані нами класифікаційні підходи можуть мати дещо умовний характер, оскільки наведений перелік музично-екранних форм хоч і є найповнішим на сьогодні, та все ж не є вичерпним, оскільки нові явища в медіапросторі з'являтимуться постійно. Типологізація та систематизація музично-екранних форм допомагатимуть дослідникам в уточненні та аналізі конкретних творів.

### Розділ 3

## ОСОБЛИВОСТІ ІСНУВАННЯ НОВИХ ЖАНРІВ У МЕДІАПРОСТОРИ НА ПРИКЛАДІ МУЗИЧНОГО КОРОТКОМЕТРАЖНОГО ФІЛЬМУ

### 3.1. Музичний короткометражний фільм: на перетині кінематографу та візуальної поп-культури

Стрімкий розвиток технологій та інтеграція пересічного реципієнта культурного продукту до світу симулякрів роблять процес створення та споживання елементів медіамистецтва взаємозалежними. Візьмемо для прикладу галузь поп-музики, найпоширеніший напрям у створенні музично-екранних форм. Музика як формотворчий чинник досліджуваного явища є рушійною силою одного з основних виражальних засобів екранного мистецтва – монтажною організацією відзнятого матеріалу. В. Горпенко констатує: «пластично-мелодична гра ліній, світлових і кольорових плям стає зоровою адекватністю музичної фактури. Предметні значення зображення відсуваються на другий план, а наперед висувається виражена саме рухом мелодія» [24, с. 99].

Так, молодому виконавцю, який щойно записав у студії багатообіцяючу з мистецького погляду композицію, потрібно знайти форму подачі та площину реалізації, «донесення» свого продукту до аудиторії. Найчастіше формою донесення матеріалу є музичний відеокліп, який дозволить, з одного боку, розкрити потенціал композиції у візуальному вираженні (наприклад, доповнюючи ліричний текст, як це зробили Бумбокс у кліпі «Дыши» (2019)), а з другого – безкоштовно розмістити свій продукт на просторах Інтернету.

Звісно, технологізація культурного побуту має свої негативні наслідки – наприклад, «гонитва за переглядами», які суттєво впливають на монетизацію, що, у свою чергу, може вилитись у спрощення контенту, потурання смакам масової аудиторії, у відверту примітивність матеріалу та досягнення швидкої популярності «методом хайпу». Однак, на нашу думку, інтернет-площини дають змогу реалізуватись величезній кількості виконавців, оскільки вони не обмежені такими рамками, якими змушені вдовольнитись музичні телеканали чи

радіостанції, а отже дають змогу для творчості та зросту. Ми припускаємо, наприклад, що саме завдяки відеохостингу YouTube українська музика вийшла на новий рівень: Alyona Alyona, Аліна Паш, Yuko, Jery Heil – виконавці, які розпочинали саме як музичні блогери, проте з «приростом популярності» перейшли на більш об'ємні та рентабельніші майданчики.

Хай там як, можливість без обмежень ділитись плодами своєї праці з аудиторією стимулює поширення музично-екранних форм, підтримуючи тим самим світову тенденцію. Згадаймо, як розвиток стрімінгових платформ каталізував піднесення на новий рівень такого формату як відеоальбом, коли Frank Ocean та Beyonce зробили відповідні релізи (2016). Українські виконавці більше не обмежують себе стандартними 3-4 хвилинами музичного кліпу, адаптуючи під вітчизняні реалії такі форми як відеоальбом або музичний короткометражний фільм. Поки звичні для нас медіа (зокрема телебачення) регулюють творчий простір, нав'язуючи в певний спосіб смак креативного директора, інтернет-площини дають змогу обирати продукт на власний розсуд. І. Победоносцева аналізує взаємозв'язок медіа-ресурсів та глядача: «часто телебачення не лише прислуховується <...> але й диктує глядачеві свої правила гри, пристосовуючи їх до своїх позицій. Теза про демократичність ринкових законів у пристосуванні їх до культури – міф. <...> Ринкова конкуренція не призводить до безкінечного розмаїття позицій, насправді ми спостерігаємо постійну стандартизацію культурної продукції, особливо це актуально для телебачення» [65, с. 143]. Власники каналів, намагаючись уникнути збільшення витрат на створення продукту, ставлять «на потік» виробництво стандартного розважального контенту. Прагнучи не поступитись рейтингом супернику, вони продукують екранні твори такого ж типу і якості, як їхні конкуренти. З іншого боку, зручність і доступність технологій дають змогу реципієнту обирати найцікавіше та найактуальніше, а тому творці продукту буквально змушені пильно стежити за трендами та експериментувати, щоб утримати свою аудиторію.

Тож припустимо, що доступ до нових технологій створив нового реципієнта культурного продукту – особу, що самостійно регулює власні мистецькі

потреби. Відстань між виробником та глядачем розмивається, а новий тип реципієнта формує новий тип творця, який розуміє скороминучість глядацького інтересу та перебуває в процесі постійного пошуку нових форм та змістів, що підштовхує його до експериментів та знаходження нових засобів виразності. «Творець нових ідей створює їх на основі раніше набутих ідей, які складають фонд індивідуальної культури цього творця. Його діяльність протікає в рамках, обумовлених соціальним та інтелектуальним середовищем, яке його оточує» [199, с. 125]. Перебування митця в конкурентній боротьбі за аудиторію забезпечило нам низку нових, непересічних музично-екранних форм, і наше завдання – глибше проаналізувати особливості їх існування в просторі.

У процесі розробки класифікації музично-екранних форм ми дійшли висновку, що найбільш звичною (та такою, що сприймається як найстарша) формою для глядача є повнометражний фільм (художній, документальний та анімаційний), однак, попри меншу популярність в екранному просторі саме форма короткометражного музичного кіно є родоначальником музично-екранних творів. Річ у тому, що найперші стрічки були німими, являючи собою більше атракціон: на світанку кінематографа інтерес для публіки складав швидше сам рух у кадрі, а не драматургічна складова. Саме тому одними з найперших фільмів стали стрічки, де зафіксовано танець – наприклад, «Танець Лоуї Фуллер» (1885), знятих ще компанією Томаса Едісона. Короткометражний фільм довгий період часу сприймався здебільшого як предмет дискусій наближених до арт-хаузу кіл, оскільки чи не єдиним його «ринком реалізації» був кінофестиваль. Малий хронометраж не дозволяв розмістити фільм в «сітці» кінотеатрів, формат «відеокасет» також потребував об'ємнішого продукту, тому виходом стало об'єднання низки короткометражних фільмів за спільною темою, подією чи місцем дійства – створення кіноальманаху чи антології, що за своїм обсягом дорівнює зручному формату повнометражного фільму. Музичні кіноальманахи сьогодні не є надто поширеною музично-екранною формою, однак на їх дослідженні варто зупинитись детальніше. Саме такий формат привернув увагу ще в 1936 р. видатного українського митця Івана

Кавалерідзе, який за допомогою екранізації народних пісень спробував передати власний досвід плеяді молодих режисерів.

Актуальність детальнішого розгляду особливостей функціонування музичного короткометражного фільму в медіапросторі підкреслюється і тим, що через збільшення кількості його зразків з'являється небезпека сплутати цю форму з музичним відеокліпом, який у працях вітчизняних дослідників займає самостійне місце в класифікації екранних видовищ. Так, О. Одинець, доповнюючи систематизацію В. Кісіна зокрема цим музично-екранним елементом, апелює: «цей жанр абсолютно відповідає вимогам і характеристикам екранного видовища, він <...> неможливий без демонстрації людської соціально значущої поведінки, як неможливий без професійної режисури із неабияк розвиненою фантазією» [56, с. 579]. Це твердження можна застосувати і до решти музично-екранних форм, які до того ж відрізняються поміж собою за низкою базових характеристик.

Коротка форма подачі матеріалу сьогодні є однією з найбільш вигідних форм донесення ідеї, адже прискорення темпу життя та збільшення кількості медіа пришвидшує процес аналізу отриманої інформації, часом навіть зводячи його до елементарного обмеження заголовком. Цей процес накладає відбиток і на кіноіндустрію, виявляючись як у збільшенні кількості картин, орієнтованих переважно на філігранне виконання спецефектів та трюкових сцен (зادля утримання глядацького інтересу), так і у відродженні інтересу до короткометражних форм. Менша тривалість короткого метру не захищає його «пільгами» ані перед глядачами, ані перед критиками: вузькі рамки хронометражу покликані умістити в собі всю палітру глядацьких переживань, які можуть бути отримані від повнометражного кіно.

Якщо поглянути на більшість короткометражних фільмів, можна помітити, що переважна частина з них рідко досягає і сорока хвилин: найбільш зручна тривалість і для виробника, і для глядача – 15 хвилин (це найбільш яскраво помітно на кінофестивалях). Проте, як уже йшлося, відповідно до українського законодавства, короткометражний фільм триває менше 52 корисних



хвилин. Це положення контрастує з європейською практикою, де найбільша тривалість короткого метра складає 40 хвилин. Витоки такої розбіжності можна знайти в колоніальному минулому нашої держави: схожу «форматну спадкоємність» можна спостерігати і в законодавчій базі більшості колишніх союзних республік, де регламент тривалості такого фільму також складає 52 хвилини.

На перший погляд, до появи глобальної мережі та майданчиків трансляції, короткометражні фільми були переважно способом вишколу та відточення майстерності молодого покоління митців. Однак це надто узагальнююче твердження: яскравість сценарію та регламентованість форми дають змогу і досвідченим митцям розвивати свою жанровість, тобто проявити потенціал в неочікуваних для масового глядача формах – наприклад, цикл короткометражних документальних фільмів мультиплікатора Джеймса Алгара (1948–1953) або музичні короткометражки Девіда Лінча («Thank You Judge» (1999), «Crazy Clown Time» (2011)). Отже, короткометражне кіно сьогодні володіє такими важливими якостями для насиченої пропозицією постмодерної культури як персоніфікація та вузька «спеціалізація» продукту. Ба більше, короткометражний фільм є потужним майданчиком для розвитку майбутнього повнометражного проекту: наприклад, музична короткометражка «Одержимість» (2013) Дам'єна Шазеля дала змогу режисеру створити оскароносний фільм.

Однак, якщо з продюсерської точки зору організація знімального процесу короткометражного фільму видається легшою, ніж повнометражного, то стосовно сценарію та побудови драматургічних колізій такий формат навіть важчий. У повнометражному фільмі повсякчас наявна трьохактна структура (зав'язка – розвиток – розв'язка), сутність якої можна зрозуміти чи не на інтуїтивному рівні. Тобто хронометраж такого фільму дозволяє достатньо чітко розкрити історію, окреслити події, які призвели до очікуваної кульмінації та охарактеризувати результати, які вони спричинили. Також внаслідок пережитих подій персонаж-протагоніст переживає трансформацію свого характеру, адже сюжетний поворот, що змусив його до активних дій, є значущим та являє

собою значний вплив на особистість і долю. Тривалість короткометражного фільму нерідко змушує нівелювати глибинне розкриття сюжету та оминати демонстрацію якісних змін ества протагоніста – це контрастує зі звичним сприйняттям викладу історії, знайомим не лише в кіно, а й, наприклад, у літературі. Крім того, менша тривалість такого фільму не дає змоги режисеру «плавно ввести» глядача в уявний кіносвіт: оточуюча дійсність, тема, основні персонажі мають бути охарактеризовані вже на початку. З цих же причин важливою є участь професійного сценариста для підготовки кульмінації: вона повинна бути потужною та несподіваною, щоб віднайти відгук у глядача.

Регламентовані вітчизняним законодавством 52 хвилини, навіть загальноприйняті у світі 40 хвилин рідко є прийнятним хронометражем для короткометражного фільму: з одного боку, творці наражаються на неоднозначне ставлення глядача до свого продукту, який не є ані повноформатним, ані коротким в побутовому розумінні. З другого боку, однією з площин реалізації короткометражного фільму є фестиваль, і його вимоги до хронометражу створеного митцем кіно можуть іноді обмежуватись 15 хвилинами, як, наприклад, регламент Канського кінофестивалю (конкурсна, позаконкурсна програма та «Особливий погляд») [210]. Отож, при створенні короткометражного фільму творці намагаються підібрати найбільш вдалу для кінофестивальної долі картини тривалість, базуючись на вимогах найбільш відомих конкурсів.

Короткометражний фільм покликаний за невеликий проміжок часу розкрити задум митця. Саме обмежені часові рамки є тим чинником, що змушує автора фільму відмовитись від глобального та масштабного на користь локального та спрощеного – основної ідеї, що подекуди є навіть не історією у звичному розумінні, а однією зі сцен побуту персонажа, своєрідним зрізом його життя. Спроби втілити в короткометражному фільмі декілька ідей, навіть надати більше значення та екранного часу другорядним персонажам можуть обернутись для режисера справжнім фіаско.

Музичні короткометражні фільми наявні в медіапросторі в кількох іпостасях: одна з них – як справжнє кінематографічне полотно з домінуючою

музичною складовою (музичний фільм, обмежений малим хронометражем), наприклад документальний «Валіза Брумлі» («Brumley's Suitcase») (2017), або ігровий «Пустеля» («Autioma») (2012), чи перший фільм Віма Вендерса «Алабама (2000 світлових років)» (1969).

Досліджуючи особливості короткометражного фільму як об'єкту мистецької діяльності, Сінтія Феландо пропонує класифікувати такі форми на класичні та мистецькі короткометражки, запозичуючи цю градацію з аналогічного розділення повнометражного кіно. Мистецькі короткометражні фільми «почали свій розвиток в контексті того періоду, коли режисери, які асоціюються з європейською “Новою хвилею”, використовували прийоми, призначені протидіяти Класичному Голлівуду» [163, с. 95]. Тоді як класичні короткі метри і являють собою той класичний Голлівуд, про який говорить авторка.

Музичний короткометражний фільм був одним із найпоширеніших форм втілення режисерського задуму на зорі звукового кіно, а саме – починаючи з 1923 р., коли виробники почали озвучувати свої стрічки за допомогою систем «фонофільм», «фотофон», «мувітон» та «вайтафон». З одного боку, вони дозволяли поєднати зображення зі звуком, проте з другого – не забезпечували ідеальної точності, потрібної для відтворення розмови персонажів, тому зведена (переважно музично-шумова) фонограма могла або відставати, або випереджати зображення, водночас розмовні репліки на загальному плані виглядали досить природно. Такі особливості стимулювали виробників створювати більше контенту музично-екранного кшталту – показово, що саме за допомогою технології «вайтафон» віднайшов голос герої Ола Джолсона з музичної стрічки «Співак джазу» (1927). Популярність короткого формату фільмів знову ж таки пояснюється використанням цих технологій, адже проблема синхронізації довших форм посилювалась випадками обриву фільмокопій. Складнощі були типовими і під час заміни частин фільму, кожен з яких потрібно синхронізувати від початку. Оскільки одна катушка приблизно дорівнює 10 хвилинам, такий хронометраж є найбільш логічним для стрічок.

Коли технічні можливості дозволили виробникам повністю переорієнтуватись на створення повнометражного звукового кіно, голлівудські кіностудії все одно не відмовились від формату музичних короткометражок. Наприклад, студія Paramount регулярно випускала «Paramount musical shorts» аж до 1941 р., не залишалась осторонь і Warner Brothers, короткометражні фільми яких об'єднувались загальним поняттям «vitaophone variety». Після 1936 р., коли хронометраж стрічок уже не обмежувався однією катушкою, такі фільми знаходились у категорії «vitaophone novelties» або «broadway brevities». Цілеспрямоване виробництво студією музичних короткометражних фільмів можна простежити аж до 1950-х, де вони фігурують як «Hollywood novelties». Художнє наповнення таких фільмів до сьогодні можна сприймати як кінематографічне полотно з домінуючою музичною складовою, крім того, низка режисерів продовжує мистецьку традицію створення цього різновиду музичних короткометражок, наприклад, «Концерт» (1962) Іштвана Шабо, «Як вони туди потрапили» (1997), «7:35 ранку» (2008).

Одним із найяскравіших режисерів, які присвятили своє життя створенню музичних короткометражних документальних фільмів (які сприймаються як кінематографічне полотно), є Вінсент Мун. Творчість французького митця характеризується фільмуванням живих виступів виконавців різних жанрів і напрямів: від визнаних метрів на кшталт R.E.M та the National (для проєкту «Take-Away-Show») до невідомих фольк-виконавців, що випадково зустрічаються режисеру під час подорожей (героями його стрічок стали гурт «Древо» з Полтавської області, кобзар Остап Кіндрачук із Ялти та виконавиця автентичних пісень Лукерія Кошелова із Сумської області). Надаючи перевагу природності, Вінсент Мун зображає героїв у звичних їм обставинах, зі звичною акустикою. Щоб підкреслити унікальну атмосферу побуту, де звучать народні пісні, автор обирає невибагливу манеру зйомки, використовуючи «ручну камеру», тому зображення фільмів виглядає справді живим, теплим і дещо метамодерністським. Однак Мун не обмежується лише «акустичним концертом»: для детальнішого розкриття композицій він занурюється в побут героїв,

змальовує їхній психологічний портрет. Виділяючи значення сюжету, музики та учасників картини та нівелюючи роль техніки знімального процесу, Мун виступає своєрідним адептом «Догми 95» Ларса фон Трієра, акцентуючи твердження, що музично-екранні форми життєздатні і за таких знімальних умов.

З іншого боку, чимала кількість музичних короткометражок представлена як доробок популярних виконавців і часто потрапляє до категорії «музичний відеокліп». Обидва різновиди музичного короткометражного фільму володіють провідною характеристикою, яка насамперед відрізняє цю форму від відеокліпу – це наявність недієгетичної музики. Отже, окрім композиції, що виконується під час кульмінації, в картині може бути наявна музика, що характеризує час і місце, або створює загальний настрій сцени. Недієгетична музика музичних короткометражних фільмів може бути авторською (прикладом може служити супровід до стрічки «Thriller») або видозміненим синглом, що екранізується (наприклад, початок «Black or White»).

Проблема перекладу, досить насущна для музично-екранних форм, проявляється і тут: «цікаво, що в англійській мові, а саме в одному з найбільших виробників аудіовізуального та відеоконтенту, США, існують лише поняття “clip” та “video”, і їхнє значення досить відрізняється від конотації, якою наділяємо ці слова ми. <...> “Clip” вживається для означення відео, коротшого за тривалістю, ніж стандартне музичне відео (що на наших теренах і називається кліпом). Тобто його приблизний аналог можна означити українською “ролик”. У інших же випадках вживається “video”: навіть офіційний реліз музичного кліпу виконавця позначається у першоджерелах як “music video”» [88, с. 298]. Як бачимо, в мистецькій практиці США вихід чергового відео виконавця не обмежується строго регламентованим терміном, а лише підкреслює домінування музичної складової: нагадаємо, термін «музичний відеокліп» у наших реаліях презентує і конкретний часовий формат – 3-4 хвилини [88, с. 301]. Тож через плутанину конотацій музично-екранні форми, поширені в Україні, перебувають у стані своєрідної дефініційної ентропії, і найбільше це позначається на типологізації короткометражного фільму.

Чільне місце серед поціновувачів формату музичного короткометражного фільму належить визнаному майстру арт-хаузу Девіду Лінчу. Зародження наростаючого інтересу до музики, на нашу думку, починається зі знайомства режисера з композитором Анжело Бадаламенті на зйомках фільму «Синій оксамит» (1986), адже саме в цій стрічці візуальні образи Девіда Лінча підкреслюються меланхолією саундтреку Бадаламенті, створюючи незабутній «фірмовий» лінчевський моноліт, синкретичний за своєю суттю: «не лише його образи трансформувались під впливом звуків та духу музики, але і навпаки: музика ніби створювалась заново під впливом образів» [212, с. 75]. Найкраще це ілюструється епізодом, де герой Діна Стокуела «співає» пісню Роя Орбінсона «In Dreams». Лаконічна та легка за своєю суттю, проте візуально трансформована Лінчем, ця пісня є тим самим «стрижнем жаху», на якому і тримається загальна атмосфера сцени. Цікаво, що Лінч – один із перших режисерів, що використав метод ліпсингу у великому кіно. Ліпсинг – синхронізація аудіо- та відеоряду методом точного попадання в артикуляцію слів пісні [91, с. 102]. Використання традиційного звучання пісні іншою людиною, актором, є справді інноваційним підходом і лише підкреслює цінний вклад Девіда Лінча в розвиток музично-екранних форм.

Лінч акцентує: «взяти пісню та вставити її у фільм може будь-хто. А що для мене справді важливо – це коли пісня не просто фон. Якщо в ній є такі складові, які справді важливі та стають частиною історії. <...> Тоді справді без неї вже не обійтись. І замінити її іншою музикою не можна» [212, с. 78]. Все більше занурюючись в музику, Девід Лінч видає разом із Бадаламенті та Джулі Круз два альбоми, а також створює фантазію «Індустріальна симфонія № 1. Сон дівчини з розбитим серцем» (1990), до якої сам пише ліричний текст. Ця музична фантазія є вільним експериментом і в галузі музики, і в сфері екранних мистецтв, тому віднайти її місце в класифікації музично-екранних форм досить важко. Хронометраж твору – 49 хвилин, і відповідно до вітчизняного законодавства його можна класифікувати як короткометражний фільм. Однак навіть з огляду на притаманні батьківщині Лінча реалії (рубіж в 40 хвилин),

простий сюжет, відсутність розкриття другорядних персонажів, застиглість характеру героїні та досить поверхнєве знайомство з оточуючою дійсністю підтверджують, що фільм за своїми характерними мистецькими ознаками є короткометражним. Тривалість стрічки збільшена завдяки переважаючому звучанню музики протягом твору, яке Лінч втілює за допомогою навмисної застиглої неквапливості, так притаманної сну. Домінуюча музична складова спонукає назвати «Індустріальну симфонію № 1» звичним терміном «мюзикл», однак протягом всього твору на екрані наявна імпровізована сцена (першооснова фільму – п'єса), і виконавиця вокальних партій в деяких епізодах навіть тримає мікрофон, що схиляє відкинути дефініцію «мюзикл» як недоречну: пропонуємо класифікувати музичний компонент стрічки як «концерт».

Ніколас Кейдж та Лора Дерн, що виконують ролі головних персонажів фантазії, також втілюють персонажів Сейлора та Лули у фільмі Лінча «Дикі серцем», який вийшов на екрани в тому ж 1990 р. Це дозволяє висунути припущення, що сюжетно твір знаходиться в своєрідній близькості з повнометражним фільмом, проте пропонує інше завершення історії Сейлора та Лули, і вже не з «диким», а приборканим, «розбитим серцем».

Основний посил режисера яскраво виражений уже в самій назві твору, де зіштовхується раціональне та інтуїтивне, людське та механічне, «індустріальне» та «сон». Обравши підкреслено мелодраматичний сюжет, Лінч із постмодерністською іронією розмірковує над втратою людського начала в механізованій реальності. Боротьба та основний конфлікт у короткометражці виражені опосередковано, як втрата себе та своєї особистості, деперсоніфікація, зречення та поступове віднайдення свого «я»: як і на початку фільму, коли героїня чує від коханого сумну звістку не особисто, а за допомогою технічного засобу – телефону, який втілює основну руйнівну силу, так і в кульмінації Лінч «тиражує» зображення дівчини на численних телевізорах, які знаходяться на сцені. Це допомагає зобразити хибний шлях дівчини, оскільки в той самий момент вона співає з багажнику автомобіля (індустріальний символ), тобто перебуває буквально на межі добра та зла, вона втратила себе, замість неї на сцені

симулякр – телезображення. Ворожа до героїні механізована дійсність яскраво контрастує з її легкістю та ірреальністю. Власне, Лінч підкреслює нестатечність дівчини, буквально підіймаючи її, одягнену на противагу дійсності, в невідповідну летючу білу сукню, над технократичними декораціями, возвеличуючи героїню і в прямому, і в переносному сенсах.

Інший короткометражний фільм Лінча, який в повній мірі музичним назвати не можна, але який яскраво демонструє любов режисера до музично-екранних проявів, – «Що зробив Джек» (2020). Стрічка створена в абсурдистсько-пародійній манері, містячи в собі риси нуару та мюзиклу: «дуже схоже на дебют Лінча – “Голова-гумка”, але з лячною типово-поліцейською символікою і акцентуванням на чашці кави, що може нагадати про “Твін Пікс”» [139].

Лінч як один із провідних акторів стрічки втілює типового для нуару старомодного детектива, що з усією серйозністю допитує підозрюваного, мавпу-капуцина. Діалог між героями радше нагадує розмову двох сомнамбул: нелогічні питання та незв’язні відповіді, парадоксальні словесні метафори та загальом геть неправдоподібна історія, яку намагається вибудувати Джек-капуцин, – вони виконані в кращих традиціях сюрреалізму Бунюеля. Монолог схопленого вбивці (освідчення в коханні до прекрасної Тутотабон), наскрізь просякнутий «новою щирістю» метамодернізму, є найбільш чуттєвою та зворушливою частиною стрічки, і Девід Лінч втілює його у вигляді вокального номеру – чудової пісні, написаної самим режисером. Якщо зважити на використання вокального номеру в картинах Лінча (героїня Ізабелли Росселіні в «Синьому оксамиті», Ребека Дель Ріо в «Малголенд Драйв», які так чи інакше виступали в ролі жертви), можна помітити певну схожість: спів Джека-підозрюваного застосовується режисером для того, щоб викликати співчуття у глядача. Однак режисер обирає абсурдність та як основну ідею твору (її помітно незброєним оком), апелюючи до одвічного бажання шукати сенс у геть не пригаманних для цього площинах, до протиставлення між бажанням людини осмислити та осягнути побачене навколо та властивою оточуючому світу хаотичністю та випадковістю, яку іноді просто не можливо раціоналізувати.



Захоплюючись музикою, Девід Лінч проявив себе і як режисер музичних кліпів, наприклад, для музикантів Кріса Айзека, Мобі, Nine Inch Nails, Sparks. Однак серед низки химерних, хоча й типових відеокліпів можна зустріти цікаві з мистецтвознавчої точки зору короткометражні фільми. Одним із таких прикладів є короткий метр для гурту Interpol «I Touch a Red Button Man» (2011). Назва фільму не співзвучна з піснею – вона називається «Lights», що уже наштовхує на думку про дещо різну концепцію сприйняття музичного компонента роботи гуртом та режисером. Крім того, до появи фільму Лінча Interpol уже мали відеокліп на цю композицію (режисер Чарлі Уайт). Тужливий ліричний текст, підкреслений песимістичним пост-панковим саундом, на перший погляд, виглядає як контрапункт до задуму Девіда Лінча: давній прихильник анімації, він обирає центральною фігурою досить незграбного персонажа з надмірно довгим носом та руками.

Прем'єра фільму відбулась на фестивалі Коачелла, що природно, зважаючи на тезу М. Ржевської про театралізацію концертів як одну з площин реалізації інтермедіальності рок-культури [70, с. 111]. Живе виконання гурту та короткометражний фільм доповнювали одне одного: «спалахи кольору (червоний, чорний та білий. – *T. C.*) з'являються, коли натискається червона кнопка. Червоний колір стає все більше присутнім з розгортанням сюжету, і з часом переповнює екран» [158]. Гурт акцентує на кінематографічності створеного Лінчем відео: «важливо підкреслити, що не містер Лінч зробив для нас музичне відео на пісню. Він зробив анімацію для свого персонажа та дозволив нам його показати» [125]. Домінантність кольору, саунду та гри світла у стрічці – своєрідна алюзія на назву пісні, що супроводжує фільм, «Lights».

Ще один із проявів Девіда Лінча як шанувальника форми музичних короткометражних фільмів – це стрічки «Thank You Judge» (1999) («BlueBOB») та «Crazy Clown Time» (2011) (з однойменного альбому). Реліз 1999 р. – дебютний для режисера як музиканта. Стрічка являє собою завершений та досить притаманний Лінчу творчий акт, з його постмодерністським іронічним ставленням до оточуючої дійсності, пародійністю, яка проявляється у всьому – від

химерних образів та напівреальних діалогів до переосмислення власної творчості в автоцитуванні. Складається враження, що режисер насміхається над власним творчим методом, над своїми ж прийомами (наприклад, червоні портьєри як тло музикантів – типові для Лінча, але зайві для гармонійного зображення в цій сцені). Можна дійти висновку, що аудіовізуальний концепт цього музичного короткометражного фільму – добра іронія на тему форми та змісту у власній творчості: фільмографія маестро характеризується чітко вираженою, проте еклектичною формою та «соліпсичним» змістом, який кожен глядач конструює відповідно до власних вражень.

Короткометражний фільм наступного альбому розгортається з властивою «руці режисера» широтою. Лук'ян Галкін пропонує цікаве твердження: «варто зауважити, що “Crazy Clown Time” скидається на треш-ремейк “Загубленого шосе” – збігаються естетика, монтажні рішення, образи і навіть історія» [22]. Справді, в короткометражній творчості режисера багато постмодерністських іронічних автоцитувань, тому ми погодимося з цією думкою. Водночас «Crazy Clown Time» містить низку улюблених режисером кіноелементів – вогонь, еротика, маргінальність, що наштовхує на думку про великий вплив ідей фрейдизму на творчість Лінча. З нашою ідеєю погоджується Денніс Лім: «майже всі фільми Лінча – яскраве зображення основних інстинктів: Ероса і Танатоса» [187, с. 9].

Отже, захоплення музикою та висока майстерність режисера спонукали Девіда Лінча розглянути музику як формотворчий чинник у створенні аудіовізуального продукту. Приклади жанрів, які «вийшли з-під його пера», знаходяться на перетині «високого та низького», масового та елітарного. Проте, як влучно помічає О. Мусієнко, «помітною тенденцією сучасності є видима дифузія елітарної і популярної культури» [53, с. 62]. Музичні короткометражні фільми Девіда Лінча – яскравий приклад синергії (адже музика та зображення тут набувають зовсім нових якостей) та чудовий зразок вільного мистецтва, що відкидає канони та кліше.

### 3.2. Різновиди музичного короткометражного фільму

Якщо короткометражна творчість Девіда Лінча являє собою здебільшого використання однієї пісні, то існує й інший вектор залучення до фільму музичних композицій. Так, однією з форм існування музичного короткометражного фільму в просторі медіамистецтва є поєднання кількох композицій альбому в один аудіовізуальний концепт. Найчастіше такі пісні є синглами, тобто композиціями, які, на думку продюсера, матимуть у майбутньому найбільший відгук в аудиторії. Власне, така функціональність демонструє одну з першочергових якостей короткометражного фільму, що побутує в поп-індустрії: сингл як потенційно найбільш популярна пісня має на меті зацікавити слухача, повернути увагу до альбому, тобто з'являється в ротатії однією з найперших. На відміну від короткого метру-мистецького полотна, тобто фільму, який володіє художньою самоцінністю і покликаний насамперед задовольнити культурні потреби глядача, подібний формат-доробок популярних виконавців використовується здебільшого задля успішної реалізації своєї прямої діяльності: продаж альбому, здобуття нових прихильників, промоція чергового туру.

Одним із найперших короткометражних фільмів, музичний зміст якого складається з кількох композицій, поєднаних в наративну історію, є «Капітан Іо» (1986) за участі Майкла Джексона (пісні «We are Here to Change the World» та «Another Part of Me», хронометраж 17 хвилин). Стрічка була створена в 3D-форматі для демонстрації в тематичних парках компанії «Дісней» як частина атракціону (сценарист Дж. Лукас, режисер Ф. Ф. Коппола). Синопис фільму простий: це історія про космічний корабель, екіпаж якого мріє презентувати Королеві інопланетян подарунок – пісню, як перетворить її планету з монохромної в кольорову. Герой Майкла Джексона втілює у стрічці андрогінно-альтруїстичного персонажа: «у нього немає сердечного інтересу <...> економічної вмотивованості, владних амбіцій. Він служить власним переконанням – всесвітній гармонії, рівності рас, гендерів» [197, с. 129]. «Місіонерська» позиція Майкла Джексона відчутно демонструється і в інших його відеороботах: музичному короткометражному фільмі «Black or White» (1991), кліпах «Earth

Song» (1995), «You are not alone» (1995). Цікаво, що антологія робіт, до якої увійшла картина, визначається самим автором не звичним «music videos», а саме «short films».

Наступним прикладом короткометражного фільму, що базується на кількох композиціях, є стрічка «Anima» (2019), приурочена до виходу сольного альбому вокаліста Radiohead Тома Йорка (композиції «Not the News», «Traffic», «Dawn Chorus»). Фільм пронизаний антиутопічними мотивами та декларує ідею про тиск соціуму на особистість, її характер та навіть долю. Пол Томас Андерсон, режисер стрічки та друг Йорка, блискуче втілює на екрані атмосферу наростаючої тривожності та згубного впливу техногенності на самоідентифікацію персонажа.

Очевидно, що творці назвою фільму звертаються до праць Карла Густава Юнга; за філософом, «архетип являє собою той несвідомий зміст, що змінюється, стаючи усвідомленим до сприймаючого; <...> Архетип сам по собі є гіпотетичним, недоступним для споглядання образом, на кшталт того, що в біології називається “pattern of behavior”» [178, с. 267]. Аніма, як і Анімус, за Юнгом, зображують психологічні якості «образів душі», властиві протилежній статі та пояснюють наше ставлення до них. Аніма – образ жінки всередині чоловіка, Анімус – навпаки. Концепція Юнга дещо роз’яснює назву стрічки, адже вона вийшла на екрани після довгого періоду творчої кризи музиканта, спричиненої зокрема смертю дружини: короткометражка втілює біль розлуки від втрати партнерки, яка досі сприймається як частина особистості.

У фільмі Аніма як конкретна модель архетипного образу теж присутня. За І. Зубавіною, кіноархетипіка – «ментальний і техніко-технологічний інструментарій індивідуального та/або колективного автора, що дозволяє інтегрувати презентаційні моделі і символи, укорінені у несвідомому кожної людини, а їхня сукупність утворює колективну історичну пам’ять людства» [30, с. 119]. Тобто інтеграція архетипних елементів до кінополотна сприяє глибшій самоідентифікації глядача з елементами твору.

У стрічці присутня героїня, змалювання якої обмежується образом легкої, навіть невагомої жінки. Базуючись на думці дослідниці, припустимо, що деперсоніфіковане відтворення героїні, яка протягом твору не виявляє чітко означених рис характеру, а втілює лише інтуїтивний образ ефемерної особи, що в буквальному сенсі є недосяжним (протагоніст намагається її наздогнати), по-перше, розкриває широке поле для самоідентифікації жіночої частини аудиторії, а по-друге, визначає типово-юнгіанське трактування ролі жіночого персонажу в творі як канонічної Аніми. Звернемось за аргументацією до самого Юнга: «в образі жіночної Аніми міститься щось надіндивідуальне, щось таке, що не просто зобов'язане своїм ефемерним буттям індивідуальній унікальності, а радше є тим типовим, що має більш глибоке коріння, ніж просто очевидні поверхневі зв'язки» [178, с. 385].

Однак починається стрічка не з характеристики тендітного жіночого образу – він прикує до себе увагу героя пізніше, – а зі змалювання своєрідного абстрактного світу, де знеособлені працівники-пасажири метро відтворюють кожен рух із механічною точністю. Вони рухаються в різні боки, ніби згинаючись під гнітом невідомої сили. Том Йорк описує ідею танцю таким чином: «я бачу працівників, я бачу людей: їхні тіла більше не працюють, на їхні тіла тисне якась невидима сила» [230]. Хореографія, представлена в цій сцені, являє собою своєрідний омаж до культового «Метрополісу» (1927), а в подальшому можна помітити пряме цитування фільму, на кшталт славнозвісного маршу працівників.

Головний герой, втілений Йорком, також виконує дивні гіпнотичні рухи, оскільки приналежний до цієї групи людей, однак його увагу привертає Вона, втілення юнгіанської Аніми: автори фільму підкреслюють людяність героя та його здатність, на відміну від оточення, до глибоких почуттів. Аналізуючи хореографію групи пасажирів вагону метро, помічаємо, що рухи героя дещо відрізняються від інших. Його унікальність підкреслюється і вродженою вадою. У вагоні метро можна помітити на задньому плані плакати з одним оком та написами «що сталось з твоїми мріями?».

Втрата сумки героїнею, що формально показана в стрічці як мотив надогнати Її, набуває рис символізму. Саме завдяки цьому випадку герой виринає з техногенного метро, долає механічний соціум (він буквально йде проти натовпу), протистоїть стерильній аж до тоталітарності системі, поки не відчуває подих справжнього життя – опиняється на поверхні, на вулиці, де його рухи (а також рухи героїні) набувають плавності та природності. Віднайшовши героїню та самого себе, протагоніст відчуває легкість та спокій, це підкреслюється наближеною до емоційності музикою («Dawn Chorus» справді схожа на саунд Брайана Іно) та хореографічною взаємодією героїв, спілкування яких підкреслено-тактильне, немов кожен намагається впевнитись у присутності партнера поряд. Третя частина – справжній апогей особистого, чуттєвого, кінематографічне втілення «мурашок на шкірі» від інтимності та близькості. Переродження героя акцентується кардинальною зміною простору: якщо соціум, із яким протагоніст знаходився в конфронтації, був техногенним та механічним, споглядання та навіть просвітлення персонажа відбувається в старомодному трамваї, що символізує повернення до людяності.

Символізм стрічки яскраво проявляється у фіналі: протагоніст засинає в трамваї, і на його обличчі відображається тінь від відлітаючої зграї пташок. Ще на зорі мистецтвознавства символ трактувався як людська душа, зв'язок з вищими силами, посланець божественних сфер. Отож, припустимо, що фінал картини демонструє віру автора в духовне переродження та вічність душі.

Отже, фільм «Аніма», окрім очевидних утилітарних цілей, якими керуються виробники популярної музики, демонструє найкращі якості кіномистецтва. Цитати кінокласики, сміливість використання символізму як підходу для створення візуального ряду та філософська ідея твору свідчать, що музично-екранні форми можуть декларувати себе як невід'ємна частина кінематографу. Показовою є і номінація стрічки на премію Греммі-2020 у категорії «кращий музичний фільм» [198].

Розглянемо цю номінацію дещо детальніше, адже вона безпосередньо стосується предмету дослідження. Греммі – премія, що вручається щорічно за

найкращі досягнення в музичній індустрії. Номінація «кращий музичний фільм» до 2012 р. називалась «найкраще довге музичне відео» [121] та переважно включала фільми-концерти чи документальні стрічки. Однак «щоб забезпечити премії відповідність репрезентантам сучасного музичного пейзажу» [220], правила дозволили залучати до розгляду і художні короткометражні стрічки та відеоальбоми. Ця номінація розмежовує музичний відеокліп та короткометражний фільм, сепаруючи форми.

Використання музичного короткометражного фільму як претензії музичного проекту на дещо вищий щабель якості застосовується в популярній індустрії все частіше. Популяризація власної творчості кінематографічними «засобами» притаманна не лише представникам поп- чи рок-музики, а й виконавцям хіп-хопу: Asap Mob поєднали в художню історію кілька композицій («Money Man» та «Put That On My Set» (2016)), стрічка розповідає досить типову для реп-виконавців історію про трагічну долю дівчини, що потрапила до світу злочинності; стрічка «Pinkprint Movie» (2014) Ніккі Мінаж сповнена рефлексій про невдалий досвід стосунків (композиції «The Crying Game», «I lied» та «Grand Piano»).

Ці приклади демонструють монолітне злиття кількох музичних композицій у межах однієї картини. Проте існує інший спосіб реалізації візуального концепту музичного альбому, коли короткометражні фільми не поєднуються спільним хронометражем, а являють собою серію музичних відео, що містять в собі спільну історію, ідею, персонажів, художні ознаки. Основна особливість таких короткометражок – кожна стрічка є екранізацією синглу (практика показує, що переважна кількість «серій» – три), обов'язковою є умова обмеження наративної історії одним альбомом. Такий спосіб релізу «підігриває інтерес» аудиторії, яка чекає на розвиток сюжету.

Яскравим прикладом подібної інтерпретації музичного короткометражного фільму є робота гурту «The Lumineers», врешті змонтована в єдину стрічку «The Ballad of Cleopatra» (2017). У рамках промоції альбому гурт періодично пропонував поціновувачам відеочастини («Ophelia», «Cleopatra», «Sleep

on the Floor» та «Angela/Patience»), які розвивали сюжет, але до самого фіналу не розповідали повністю історію героїні, жінки-водія. Цікаво, що частини сюжету виходили на екрани не лише окремо, але і поза наративним порядком, дозволяючи у такий спосіб побачити та осмислити фрагменти історії до того, як фінальна версія розставить свої акценти. Повна версія картини стала доступною глядачу лише за рік, даючи змогу оновити свої враження від візуального концепту альбому та досягнути закладену в стрічку ідею про важливість гуманності та прощення. Такий спосіб просування музично-екранної продукції є своєрідним «почерком» гурту: схоже «The Lumineers» вчинили зі своїм відеоальбомом «III» – почерговий реліз відео на кожен композиційний та подальший перемонтаж у короткометражний фільм стали успішною стратегією, і стрічка була учасником Міжнародного кінофестивалю в Торонто в 2020 р. [207].

Визначальна візуальна особливість фільму – зображення характерних для людини рефлексій на тему «а що, якби»: починаючи з першого відео, герої стрічки набувають властивостей мітозу, розділяючись на дві ідентичні особини, одна з яких залишається жити сталим, звичним життям, а інша – втілює ті самі «якби», над якими часто замислюється кожен. Можливість обрати належний варіант розвитку подій наділяє сюжет справжньою варіативністю. Ба більше, плюралізм, притаманний візуальній історії, деконструє певною мірою твердження про те, що екранізація композиції надає музичній складовій визначеного змісту.

Кожний «уривок» фільму є самодостатнім, набуваючи, однак, іншого сенсу у формі цілої картини: «кожне музичне відео було історією саме по собі, окремими чудовими розповідями. Але коли гурт та режисер Ісаак Равішанкара випустили стрічку “ The Ballad of Cleopatra ” за рік після альбому, ми нарешті зрозуміли, про що історія» [221]. «The Lumineers» самою промоцією підкреслили багатогранність трактувань свого твору, адже кожне музичне відео в поєднанні з рештою частин набуває іншого сенсу. Отже, на нашу думку, дуалізм сприйняття візуального ряду стрічки є справжнім показником якості цього короткометражного фільму.



Розглядаючи кінематографічність альбому як один із проявів успішності музичного проекту, не можна оминати роботу співака The Weeknd «After Hours». Особливий інтерес для нашого дослідження становить насамперед задум використання Weeknd'ом двох описаних нами методів донесення музичних короткометражних фільмів до аудиторії: стрічка «After Hours» (2020) та «серійний» короткометражний фільм, що детальніше розповідає її сюжет (трилогія «Heartless», «Blinded by the Lights», «In Your Eyes»). Зазначимо, що одночасне поєднання цих методів використовував ще гурт Years&Years: спочатку вийшли відео «Sanctify», «All for You» та «If You're Over Me», а потім короткометражний фільм «Sanctify» (2018), що глибше пояснює сюжетний зв'язок попередніх релізів.

Як і у випадку з «The Lumineers», екранізації синглів від початку трактувались глядачем як окремі відеороботи: найпершою глядачі побачили «Heartless», що виглядала досить самодостатньо. Однак наступна, «Blinded by the Lights», уже містила в собі шлейф історії попереднього відео, додавали інтриги спільний персонаж і одна локація. Стало очевидно, що обидва відео, без сумніву, є частиною єдиного аудіовізуального концепту, однак без чітко означеного сюжету усвідомити їхній зв'язок було важко. Після виходу двох частин трилогії на екрани потрапив короткометражний фільм, що чітко заявляв про однозначний взаємозв'язок усіх відеоелементів. Достатньо розігравши інтерес публіки, команда співака видає останній епізод історії «In Your Eyes», що нарешті поєднує усі елементи в єдине ціле.

«After Hours», що презентує загальний посил альбому, – короткометражний фільм, мета якого – заінтригувати глядача в очікуванні розв'язки. Стрічка є монолітною в тому сенсі, що, попри фрагментарне звучання композицій альбому (переважно інструментальне) та використання так званих «спойлерів» (важливих для сюжету уривків наступних відео), він виглядає цільним та завершеним і відрізняється від низки подальших музичних відео.

Неонові вогні, лячно порожній Лас-Вегас, задимлені вулиці та соло саксофону натякають нам на хронотоп «Міста гріхів», тому здається, що

зовнішній вигляд ліричного героя, криваво-червоний піджак та криваві ж патьоки на обличчі декларують його як ідеального персонажа «крутих детективів». Інтригуючим контрапунктом звучить музика альбому: її меланхолійна приглушеність і гіпнотичність на диво відрізняються від концепції фільму-трилеру, який захоплює глядача. З іншого боку, в музиці присутній характерний саунд музики 1980-х, що підкреслюється візуальними референсами на стрічку «Після роботи» («After Hours») (1986) Мартіна Скорсезе (очевидно, назву альбому запозичено саме звідси).

Любов Weeknd'а до фільму Скорсезе не обмежилась запозиченням його назви. Якщо скоротити синопсис короткометражки одним логлайном, можна узагальнити, що це історія про артиста, який проходить свій шлях від шоу Джимі Кіммела, в якому брав участь, до відомої лише йому кінцевої точки (неоднозначний фінал розкривається в одному з музичних відео альбому). Персонаж Скорсезе також намагається пройти свій шлях, потрапляючи в численні баталії, однак це йому в певному сенсі вдається.

На відміну від музичних відео, які більше деталізують сюжет короткометражного фільму, стрічка «After Hours» розкриває глибинні почуття альтер-его Weeknd'а. В «After Hours» яскраво зображені спантеличення та дезорієнтація від бурхливо пережитого вечору, розпач від усвідомлення наслідків власних дій та втілення апогею когнітивного дисонансу психічного дискомфорту. Акцентована кінематографічність яскраво проявляється і в монтажі: монтажні плани підкреслено протяжні (один з них триває понад хвилину), на противагу ритмічному монтажу звичайних музичних відеокліпів. Зйомка довгим планом буквально втягує в історію, змушує йти за героєм та акцентує увагу на його переживаннях. Крім того, використання такого методу підкреслює напругу та створює атмосферу справжнього саспенсу, що є логічним для релізу, оскільки його відеоконцепція втілюється у трилері.

Проаналізувавши побутування музичних короткометражних фільмів в екранному просторі, доходимо висновку, що реалізація візуальної складової музичного альбому може не обмежуватись екранізацією єдиної композиції:

розвиток технологій стимулює митців до якісного переосмислення своєї творчості, і водночас до урізноманітнення палітри мистецтв непередбачуваними формами.

Музичні короткометражні фільми, що складаються з кількох композицій, є відносно новим словом у мистецтві. Однак варто детальніше заглибитись у їхні витoki, тобто у стрічки, музична основа яких складається з однієї композиції. Так, чи не найяскравішою постаттю, внесок якої у розвиток музично-екранних форм важко переоцінити, є Майкл Джексон. В автобіографії співак розкриває, що стало стимулом для розвитку візуальності музичних відео (йдеться зокрема про стрічку «Thriller»): «в той час я стежив за тим, що відбувалось у сфері відео і не розумів, чому там так багато одноманітності та сірості. <...> Мені хотілось бути першовідкривачем в цій відносно новій сфері, зробити найкращі короткометражні фільми, на які ми спроможні. Я навіть не хочу називати їх відеокліпами» [176, с. 43].

До співпраці над стрічкою «Thriller» було запрошено Джона Ленідса. Щоб знайти значну частину бюджету, режисер запропонував створити на замовлення документальну стрічку про зйомки фільму: 15-хвилинна короткометражка та 45-хвилинний документальний фільм вкладалися у формат, прийнятний для трансляції не лише на музичному MTV, а й на інших каналах, що розширювало коло потенційних інвесторів. Врешті, фінансування знайшлося від кабельного каналу Showtime та «цільового» MTV, що створило справжній прецедент, адже MTV досі не мало практики фінансування проектів [177].

Попри грандіозний бюджет та численні виробничі складності, створення стрічки «Thriller» має справді історичне значення для розвитку музично-екранних форм: синтез кінематографу та поп-індустрії (що виражається як в специфічно-кінематографічних засобах виразності короткометражки, так і в її дистрибуції – поєднанні з документальним фільмом) став каталізатором виникнення нових зразків жанру та простимулював якісну еволюцію екранного компоненту музичних відеокліпів (які до цього релізу були переважно «концертними»). Поєднання художнього та документального начал у зручний

годинний хронометраж допомогли екранним елементам з домінуючою музичною складовою потрапити на ринок прокату VHS-відео. Світова популярність короткометражного фільму сприяла створенню справжньої індустрії музичних відео на території США, відібравши у такий спосіб пальму першості від батьківщини кліпу – Британії. Варто додати, що навіть документальна стрічка про виробництво короткометражного «Thriller» збагатила ареал музичної документалістики, додавши популярний сьогодні формат «making-off», або «бекстейдж», тобто зафільмований процес самого виробництва продукту.

Визначальні риси «Thriller» притаманні більшості музичних короткометражних фільмів. Насамперед це збільшена тривалість хронометражу: якщо музичний відеокліп регламентується 3-4 хвилинами, то фільм досягає 15 хвилин. У процесі дослідження ми помітили ще одну закономірність: тривалість сучасного музичного короткометражного фільму, що є здобутком популярного виконавця, дорівнює приблизно 6 хвилинам, поєднуючи в собі і звучання композиції (що триває канонічні 3-4 хвилини), і розширене застосування драматургії, що проявляється у використанні діалогів, монологів або інших засобів зображення ідеї твору (наприклад, «You Love Me 'Cause I Hate You» гурту «Lacuna Coil» (2016), «Trouble in Town» «Coldplay» (2019)). Отже, припустимо: якщо кліп обмежується екранізацією пісні, що, в загальному, і є його призначенням, то короткометражний фільм збагачується деталізованим розвитком сюжету, який рідко можна помістити в малий хронометраж. Бажання творчої команди ґрунтовно розкрити задумку проявляється, поза іншим, в залученні тексту до «звукового полотна» твору: так, якщо в стандартному відеокліпі домінантною є лише музика, короткометражка характеризується словесним описом попередніх подій, не відображених на екрані, вербальним проговоренням почуттів та емоцій, що охоплюють героя, або перериванням звучання пісні на суто кінематографічний хід подій – це відбувається переважно в пролозі та використовується під час підготовки до кульмінації. Тобто хоч обраним композиціям і притаманна стандартна для поп-музики куплетна форма, музичні короткометражні фільми відкидають дослівне розгортання

нарративу пісні періодичною акцентуацією на розвиток сюжету фільму, що не притаманно музичним відеокліпам.

Домінантність візуалізації як провідного атрибуту творчості Майкла Джексона має у собі і негативні риси, приміром, нівелювання значення музичного матеріалу виконавця. Крістофер Вайлі пояснює: «більш широко практика привілейованої образності за рахунок асоційованої з нею музики вбудована в дискурс медіамистецтв» [228, с. 107]. Його думку продовжує Альф Бйорнберг: «характерні риси музичного відео, можливо, можна краще пояснити на основі розуміння синтаксичних особливостей популярної музики, ніж домінуванням теорій про постмодернізм» [138, с. 66]. Тобто, попри те, що акцентуація ролі візуальної образності в музичному відео піднесла співака на вершини популярності, лише характерні особливості виконуваної музики надали відео тих яскравих особливостей, які в подальшому стали своєрідною «візитівкою» виконавця. Однак важливість рівноправного побутування музики та візуальності в роботах Майкла Джексона підкреслюється широкою популярністю його хореографії, що, очевидно, сприймається невіддільно від його композицій.

Цікавим для нашого дослідження є форматування стрічки «Black or White». Як і робота «Thriller», вона може трактуватись як мистецьке кінематографічне полотно, однак скорочений варіант фільму (6 хв) являє собою типовий здобуток популярного виконавця (хоч і досі може вважатись короткометражним фільмом).

Насичення кінематографічними алюзіями не оминуло і цю стрічку. Наприклад, один із найбільш значущих моментів, який не увійшов до скороченого варіанту картини – епізод морфінгу виконавця з пантери, де він виконує хореографічне соло під акомпанемент стукоту власних черевиків. Аналіз сцени переконує, що танець Джексона являє собою інтерпретацію славнозвісного танцю Джина Келлі зі «Співаючих під дощем» (1952). Підтримуючи загальну ідею стрічки, виконавець переносить дію з людної вулиці, зображеної у фільмі, у своєрідне «гетто», асоційоване з чорношкірим населенням. Таким

чином, співак тлумачить знайомий сюжет так, якби героями були чорношкірі актори (схожу ситуацію можна спостерігати у виконавця Jay-Z у «Moonlight» (2017), що пояснює проблему расизму на прикладі переосмислення серіалу «Друзі»). Майкл Джексон демонструє аудиторії маргінальність сприйняття афроамериканського виконавця в музичній індустрії, артикулюючи за допомогою агресивного танцю власну злість та гнів. Дослідниця Елізабет Чін також знаходить кінематографічні аналогії: «алея між будинками, на якій відбувається дійство, схожа здебільшого на вулицю, яку ми бачимо в “Співаючих під дощем”» [145, с. 68]. Однак вулиця Джексона постає як своєрідний «негатив» з мюзиклу: основні характеристики, які є маркерами відомого фільму, дотримані (як-от ліхтарі, калюжі, автомобіль, а часом навіть ракурси), однак широкі вікна фільму Джина Келлі тепер заграбовані, а чистенька вулиця – моторошно-темна та неохайна.

Досліджуючи короткометражні фільми за участі Майкла Джексона, знаходимо інтригуючу закономірність: музично-екранний момент припадає на кульмінацію фільму, яка найчастіше зображає боротьбу двох героїв. Таким чином, танець у виконанні Джексона в усіх перерахованих нами прикладах втілює боротьбу та демонстрацію сили (іноді люті, гніву): чи це битва Капітана Іо з охоронцями Королеви Інопланетян, чи змагання Привида та Очільника міста зі стрічки «Ghost», або навіть вияв агресивного наступу в на перший погляд миролюбному фільмі «Black or White», де супротивник – невидимий. Найбільш очевидно танець як метафора протиборства проявляється у фільмі «Bad», режисером якого виступив Мартін Скорсезе.

Через великий хронометраж (близько 18 хвилин) у ротації фігурував лише епізод, де наївний підліток мріє через танець донести до друзів ідею про ненасильство. Без супроводжуючої історії персонаж Майкла Джексона виглядає більше знервованим, ніж «крутим». Проблемність сприйняття аудиторією неякісно скороченої версії фільму «Bad» допомагає нам на гідному прикладі продемонструвати: без достатньо розкритого сюжету музичний номер не може виявити закладених в нього змістів, а без музичного номеру (який в музичних

короткометражних фільмах є переважно кульмінацією) стрічка втрачає основний елемент наративу.

Відчуженість Деріла від однолітків та його моральні терзання схиляють простежити аналогії образу протагоніста та Гамлета: герой намагається знайти можливість, попри обставини, для правильного вчинку. Деріл врешті зважується відстояти свою позицію навіть ціною безпечного місця в соціумі, що наближує його моральний імператив до трактування І. Канта. Протагоніст відчуває моральний обов'язок, що виникає не через зовнішні обставини, а через самопримус: «моральний імператив проголошує через своє категоричне судження (безперечна повинність) цей примус, який, таким чином, відноситься <...> до людей <...> які достатньо не святі, щоб у них могло виникнути бажання порушити цей моральний закон, хоча вони самі визнають його авторитет, і навіть коли дотримуються, роблять це неохоче, в чому, власне, і полягає примусовість» [180, с. 24]. Деріл до останнього вагається і навіть намагається вчинити протизаконні дії, однак закони моралі змушують його відмовитись від цього.

Стилістика стрічки близька до кіноробіт за участі Майкла Джексона своїми цитатами видатних фільмів. Джефрі Данієл, хореограф-постановник картини, зазначає, що: «він та його колеги були під впливом “Вестсайдської історії”, коли створювали хореографію “Bad” у метро» [203]. Справді, багато хореографічних аналогій можна знайти з епізодом «Cool» знаменитого мюзиклу, як, наприклад, клацання пальцями, подвійні хлопки в ритм музики, стрибки з вигуками, сама обстановка сцени, що перегукується зі станцією, а також ситуація вираження протистояння засобом хореографії. Якщо детальніше придивитись до хореографії короткометражного фільму, можна побачити, що рухи інструментальної частини дещо відрізняються від модернового хореографічного малюнку фільму, вони виглядають більше як цитати з класичного мюзиклу. Щойно закінчується приспів (таймкод 0:12:35), команда Деріла «запозичує» хореографію Джерома Робінса (таймкод 1:57:46), тим самим віддаючи шану великому фільму.

Наступний короткий метр є найбільш глобальним з усіх відомих відео виконавця – це стрічка «Ghost» (1996) (сценарист Стівен Кінг). У фільмі звучать кілька композицій: «2Bad», «It Is Scary» та «Ghost». Джексон переосмислює одвічну дихотомію «добро/зло» в притаманному йому ключі толерантності: інакшість Привида, через яку жителі містечка засуджують персонажа, проявляється лише в гуманності та гіпертрофованому бажанні принести радість.

Відзначимо доречне використання символізму в картині. Так, на перших кадрах бачимо ворона, що моторошно каркає на тлі збудженого натовпу. Таке посилення, безперечно, натякає на готичного «Ворона» Едгара По та з перших хвилин налаштовує глядача на відповідний лад. Крім того, в кульмінації фільму з'являється дзеркало – символ, що неодноразово використовується в кінематографі, одне з трактувань якого – двійник. Мотив дуальності протиборства «добро/зло» пояснюється саме за допомогою цього предмету, коли Привид демонструє Градоначальнику його справжнє, «гниле нутро». Ідея дихотомії «добро/зло» у фільмі «Ghost» підкреслюється й тим фактом, що і протагоніста, і антагоніста зіграв сам Майкл Джексон, тобто це втілення двох рівноправних противників, які є водночас глибоко пов'язані між собою.

Поява постаті Майкла Джексона на горизонті популярної культури означувала собою своєрідне відродження музичної індустрії: поява ризикованого та сміливого фільму «Thriller» відбулась в часи, коли в коло захоплень підлітків додалися відеоігри, а прогресування техніки пришвидшило доступ до культурних благ (комп'ютер, кабельне телебачення). На тлі зростаючої візуальності та технологізації музична індустрія залишалась «пасти задніх», позаяк технічні інновації супроводжувались нехтуванням значення візуальної складової та переважаючою калькованістю музичних відео. Однак вихід стрічки «Thriller», що синтезує музичне та екранне начало, започаткував нову віху розвитку не лише музичної індустрії, а й музично-екранних форм взагалі. Кожна наступна кіноробота Майкла Джексона удосконалювала палітру основних виражальних засобів музичного короткометражного фільму, водночас стимулюючи до якісного покращення і індустрію музичних відеокліпів. Можна



підсумувати, що творчість Майкла Джексона ознаменувала розквіт «музичної галузі» та підкреслила величезне значення візуальності як провідного культурного елемента епохи, характерного і дотепер.

### **3.3. Український музичний короткометражний фільм**

Якщо поширення музичних короткометражних фільмів за кордоном можна охарактеризувати точно, розділивши, наприклад, на кілька підкатегорій, охарактеризованих вище, то український кінопроцес дещо відрізняється від загальних реалій насамперед через передумови своєї генези (хоча, підкреслимо, ця систематизація актуальна і на наших теренах). Так, якщо на Заході є життєздатним метод створення фільму на основі кількох композицій і при цьому стрічка є за усіма ознаками саме кінематографічним явищем (а не музичним відеокліпом), то в Україні розповсюдження подібного методу лише набирає своїх обертів і є здебільшого відзнятим концертом (відео гурту Бумбокс «Твій номер/Плюш» (2019)) або об'єднанням кількох «танцювально-іміджевих» відеокліпів (наприклад, відео Аліни Паш «Good Evening x Ego Gra»(2019)). У ході дослідження яскравих репрезентантів музичних короткометражних фільмів як кінематографічного полотна не виявлено, проте знайдено багато матеріалу в діяльності популярних виконавців.

Огляд найбільш характерних представників українських короткометражних фільмів розпочнемо стрічкою Антона Шатохіна «Арка» (2016). Фільм розповідає про події Чорнобильської трагедії та охоплює період до встановлення захисного саркофагу «Укриття-2» (або «Арка»). Поява такого непересічного твору вкотре підкреслює актуальність введення в обіг терміну «музично-екранна форма», адже розгорнутого наративу форма не має, а хронометраж складає 7,5 хвилин. Тобто кліп та короткометражний фільм не є прийнятними категоріями для ідентифікації продукту. Міркування актуальні не лише стосовно цього музичного відео, а й для загального «термінологічного дискурсу музично-екранних форм» (який є наріжним каменем дисертації), однак

відповідно до нашої класифікації відносимо стрічку до когорти короткометражних фільмів.

Експериментування з формою як характерна ознака коротких музично-екранних форм, створених в Україні, є позитивною тенденцією для збагачення вітчизняної культури унікальними засобами виразності. Так, українські роботи відзначаються зверненням до гостросоціальної тематики та екранізацією музики інструментальної, наприклад, стрічка гурту Ptah\_Jung «Monika» (2020), що порушує питання підліткової наркоманії. Історія життя української дівчини-підлітка, яка в юному віці зіштовхнулася із дорослими проблемами, надихнула гурт на створення справжньої соціальної драми, яка за допомогою музики розкривається в ще більш загостреній формі. Колектив пояснює ідею створення саме короткого метру, а не кліпу: «оскільки музика інструментальна і слів немає, треба, щоб у кадрі була історія – тому це абсолютно кіношна робота» [114]. Схоже з роботою Ptah\_Jung влучне змалювання нігілістичного андеграунду з «богемним» відтінком можна помітити у стрічці гурту Braii «Slipping» (2019), яка через стилістику картин Джима Джармуша змушує глядача замислитись над наслідками непомірного споживання.

Використання інструментальної музики як першооснови для фільму притаманне і іншим українським гуртам, зокрема джазовий «Pokaz Trio» в 2019 р. запропонував глядачам танцювальну стрічку «KINTSUGI». Хореографічно втілена історія двох людей, взаємодія яких неминуче призводить на боротьби, є унікальним мистецьким явищем у медіапросторі України, позаяк пластичне втілення діалогу персонажів у музичному кінематографі на сьогодні не має вітчизняних аналогів.

Частина українських митців продовжує адаптувати творчу манеру рідної кіношколи у формі музичного короткометражного фільму, яскравим прикладом цього може служити стрічка гурту Unsleping «Ptaha Fred» (2020). Поєднавши жанр нарису-портрета («документально-сюжетний твір, створений за принципом телевізійного нарису, але героєм його є здебільшого одна конкретна людина або й окремий колектив» [56, с. 460]) із документальним

фільмуванням живого виступу, гурт створює справжню екзистенційну драму «метамодерністської структури почуттів» про усвідомлення трагедії долі творчої особистості. Передування музичній частині портретного зображення учасників гурту схиляє глядача до ідентифікації ліричного героя пісні, «птахи Фреда», із самими музикантами: «птаха Фред літати хотів, із дитинства мріяв він. Ріжуть крила на шляху, тягнуть в глибочінь лиху». Підкреслення скрутної долі музиканта-початківця акцентується використанням ручної камери, довгих планів, переважно сірої кольорової гами, відмовою від традиційних схем освітлення та кадрування на користь змалювання побуту героїв фільму в природних умовах. Така техніка зйомки робить стрічку візуально близькою до робіт «музиканта-документаліста» Вінсента Муна, який у своїх стрічках також приділяє багато уваги психологічному портрету виконавця.

Спостерігаємо активізацію процесу пошуку власної унікальності українських музикантів через інтригуючі експерименти з формою. Лариса Брюховецька слушно вважає цей процес тенденцією до створення якісних творів: «в кіномистецтві кращі зразки фільмів протистоять елементарності у різний спосіб, в тому числі органічним поєднанням різних жанрів, іноді відмовою від жанру, візуальною вишуканістю, інтелектуальною наповненістю» [16, с. 15]. Саме такою постмодерністською «відмовою від жанру» або нівелюванням його характерних ознак відзначається візуальна домінанта гурту Yuko (що припинив своє існування 2020 року), зокрема відео на пісню «Hrushka» (2019). Музичне відео є чудовим прикладом інтерактивної колаборації гурту зі своїми поціновувачами, позаяк вони брали безпосередню участь у виробництві, надсилаючи свої реакції від прослуховування композиції у форматі «сторіз» (побутуючий візуальний метод донесення інформації до «колег» по соціальній мережі). Таким чином Yuko створили відео, яке підриває існуючі канони екранізації пісні. Не будучи типовим кліпом, відео водночас не є ані короткометражним фільмом, ані роликом, тому його важко ідентифікувати інакше, окрім як «музично-екранна форма».

Значна частина українських музичних короткометражок має яскраве комедійне направлення. Цьому сприяє кілька факторів, найперший – попит глядацької аудиторії. Розвиваючи комерційне кіно, вітчизняні продюсери обґрунтовано обрали для залучення глядача найбільш привабливий жанр – комедію, яка ще до початку перегляду гарантує успішний вихід героя з конфлікту. Арістотель пише: «комічне – це певна помилка та неподобство, яке нікому не заподіює страждання і ні для кого не є згубним» [219, с. 53]. Тобто комедія має більш рентабельний вигляд в очах кіновиробника, адже не потребує масштабності та перевитрат, і приваблива глядачу вже своєю ідеєю.

Розповсюдження стрічок, як і популяризація виконавців, орієнтованих на саркастичне переосмислення негативних рис суспільства, є загальною тенденцією (починаючи з 2010-х), притаманною «пострадянському соціуму». Так, доробок відеоробіт української естради поповнився стрічками гуртів ТІК та Дзідзьо. Цікаво, що творчий підхід Михайла Хоми не є остаточною мімікрією під популярний формат: разом із релізом музичного відео (якщо це відео-кліп) виконавець періодично пропонує поціновувачам короткометражний фільм, який розкриває пісню з непередбачуваного боку: наприклад, за місяць до виходу офіційного музичного відеокліпу на пісню «Павук» (2014) в рамках промоції на просторах Інтернету з'явився короткометражний фільм з ідентичною назвою, який також можна назвати музично-екранною формою.

Поміж усього розмаїття виконавців, музичні короткометражні фільми яких віддзеркалюють «український вектор» розвитку явища, існує група представників, які намагаються адаптувати закордонний формат у вітчизняному медіапросторі. Твори таких виконавців відрізняються характерною комерційною спрямованістю, наявністю яскравої історії, яка може привабити глядача, та деякою поверхневістю загального змісту твору. Одними з найяскравіших зразків «адептів закордонної школи музичних короткометражок» є стрічки Івана Дорна, Аліни Паш та виконавиці Alyona Alyona (цікаво, що цих виконавців об'єднує спільний музичний напрям – хіп-хоп).

Інтригуючою формою може зацікавити двочастинна робота Івана Дорна «Уві сні» (2019). 11-хвилинне відео розповідає про своєрідний альтернативний виток історії 80-х років ХХ століття, де пануче місце суспільства займають олігархи, найбільш цінним надбанням яких є аудіозаписи. Власне, один із таких записів і намагається дістати герой Дорна у фільмі. Саспенс та ефект очікування у стрічці здійснюється за допомогою дещо затягнутих діалогів, що можна трактувати як запозичення творчого методу Квентіна Тарантіно.

Кольорова гамма фільму, освітлення та нетиповий крупний план (зйомка з верхньої точки) роблять акцент на аксесуарі головного героя твору – його окулярах. Важливість аксесуару ще більшою мірою підкреслюється під час звучання пісні, що знята одним кадром. Відчуття невідповідності легкої музики бурхливим переживанням створює ефект настроєвого контрапункту, який акцентується поступовим плавним наїздом камери (що підкреслює ефект саспенсу). Притаманна музичним короткометражним фільмам кульмінація, втілена за допомогою пісні, закінчується на найбільш інтригуючому моменті. Продовження історії можна побачити на офіційному сайті компанії «Polaroid Eyewear», окуляри саме цієї марки у стрічці носить герой співака. Майстерне використання сюжету історії та кінематографічна акцентуація на деталях в поєднанні з розділенням фільму на кілька частин прибирає звичне дратування глядача від використання рекламної інтеграції (або продактплейсменту) та змушує вповні оцінити творчий підхід команди до створення фільму.

Вдалий приклад того, як характерні особливості музики підкреслюються візуальною складовою, являє собою творчість Аліни Паш. Так, за допомогою новітніх тенденцій хіп-хопу та R'n'B Аліна переосмислює закарпатську народну пісенну творчість, утворюючи самобутній та органічний симбіоз західно-європейської та вітчизняної культури, що підкреслює релевантність української та європейської мистецької парадигми. Однак найяскравіше підтвердження гострої актуальності робіт Аліни у вітчизняному медіапросторі – її адаптація новітніх музично-екранних форм: музичний короткометражний фільм (короткометражка, яка базується на кількох композиціях) та

відеоальбом. Таким чином, Аліна Паш підкреслює «європейськість» своєї творчості не лише за допомогою музики, а й через сміливе використання поки не надто притаманних українському реципієнту музично-екранних форм.

Інша виконавиця, яка розширила змістовне наповнення вітчизняного музичного короткометражного фільму, – Alyona Alyona. Якщо Аліна Паш у своїй візуальній манері наближається до своєрідного комерційного образу «поп-діви», то образ цієї співачки постає як поєднання знакових елементів типової представниці хіп-хопу, широкій саморефлексії метамодернізму та використанням візуальних включень абсурдистського характеру. Виконавиця стартувала саме з музичного блогінгу, а згодом, коли комерційність проекту стала очевидною, Alyona Alyona створює низку справді високохудожніх музичних короткометражних фільмів, зокрема «Рибки 2» (2018) та «Мамин суп» (2019).

Логічно, що співіснування двох унікальних представниць хіп-хопу в межах єдиного медіапростору приводить до співпраці. В 2019 р. Alyona Alyona та Аліна Паш запропонували шанувальникам аудіовізуальну колаборацію, режисером якої виступив Натан Дейзі. Голосом Ніни Матвієнко, що читала закадровий текст, автори картини натякають глядачу на провідну ідею твору про «жіночу волю зробити світ кращим» [20], тобто доносять феміністичний посил про рівноправність участі жінки та чоловіка у глобальних державних та світових процесах.

Прагнення Alyona Alyona підкреслити унікальність своєї творчості за допомогою візуальної домінанти втілюється в реалізації кількох цікавих стрічок. Перший фільм, що презентує потяг співачки до виражальних засобів кіномистецтва, – «Рибки 2» (2018). Цікаво, що за кілька тижнів до релізу короткометражного фільму виконавиця представила музичний відеокліп «Рибки» (не пов'язаний зі стрічкою). Режисер фільму Ян Болотов (автор іншої роботи співачки «Мамин суп») пропонує переосмислення популярних іронічних за своєю сутністю відео, вдаючись у такий спосіб до засобів постіронії, що «є однією з наріжних засад, що, так би мовити, роз'яснюють специфіку метамодернізму» [60, с. 150].

Розмиття кордонів серйозного та іронічного у відео (наприклад, репліки героїні не є комедійним елементом, проте вони існують у наближених до комедійних обставинах), а також безсумнівна вторинність, що проявляється в обраному форматі (регіональної телепередачі на кшталт «Дитячий час»), – відзеркалює творчу манеру Болотова як адепта концепції постмодернізму. Зважаючи на ці ознаки, можна віднайти у роботі звернення до Жана Ліотара: «префікс “пост” в слові “постмодернізм” <...> означає не рух на кшталт *come back*, *flash back*, *feed back*, тобто рух повтору, але деякий “ана-процес”, процес аналізу, анамнезу, аналогії та анаморфози, який переробляє щось “першозабуте”» [189]. Таким чином, через метамодерністське за суттю постіронічне переосмислення «першозабутого» формату дитячої передачі автор стрічки пропонує рефлексію над знаковими елементами сучасної візуальної культури та іронізує над скороминучістю прихильності глядацької аудиторії. Межа між «пост» та «мета» в аудіовізуальному доробку режисера досить хитка, проте, як зазначає О. Оніщенко, «метамодернізм лише формується і, навіть маючи певні здобутки, йому потрібен час, аби більш-менш чітко не лише окреслити, а й реалізувати власні естетико-художні завдання» [60, с. 150].

Множинність закладених у стрічку сенсів, нелогічне на перший погляд використання образів нематеріального світу, які сьогодні втратили свою актуальність (на кшталт алюзій до «кабана Вовчика», який у стрічці виконує роль «Хрюші») виявляють захоплення режисера ідеями абсурду (та, очевидно, творчою спадщиною Девіда Лінча), які особливо чітко проявляються в наступній роботі – стрічці «Мамин суп» (2019). Діючи в межах постмодернізму та попри його своєрідний конфлікт з постулатами абсурдизму («завдання постмодернізму – деконструювати бінарні опозиції» [45, с. 33] правди та брехні, реальності та віртуальності, що позбавило абсурд передумов для існування), режисер з лінчівською майстерністю поєднує дві ідеї в кількох музичних короткометражних фільмах.

Абсурд може виконувати свої мистецькі функції, себто дивувати та ін., лише замаскувавшись під звичний наратив. Родзинкою авторського тексту є

такі собі «прикрі невідповідності», що з одного боку маркують абсурдистський стиль «письма», а з іншого, відрізняючись від звичних «декорацій», є підказками для інтерпретації.

Найперше в стрічці привертає увагу її форма – Болотов обирає тричастинну музичну форму, яка трансформується в схему: А (пісня) В (діалог) С («космічний» епізод) А (пісня) В1 (діалог) та анімаційну коду, де В1 – змістовне поєднання усіх трьох частин. Таким чином, у візуальному тексті «Мамин суп» можна виділити три окремі фрагменти, поєднання яких відбувається за допомогою музичних способів формотворення.

Значний інтерес становить і зміст стрічки. Тоді як сама співачка у тексті звертається до важливості національної ідентичності (це зображується у першій частині твору), Болотов вустами героїв другої частини розмірковує над концепціями матерії та часу в ейнштейнівському розумінні, досліджує відповідальність свободи вибору та аналізує природу слова. Глобальність обраних героями тем для дискусії контрастує з відчутно абсурдистським способом подачі: герої розмовляють різними мовами (німецькою на французькою), «перекрученими» задом-наперед. І хоча донесення сенсу бесіди до глядача відбувається через субтитрування тексту, тут приховані ті «прикрі невідповідності», про які йдеться вище. Поміж транскрипції реплік героїв знаходяться репліки ще двох невидимих оку глядача співрозмовників: один з них коментує бесіду, а інший – руйнує четверту стіну, прямо коментуючи абсурдність епізоду. Таким чином, у частині наявні чотири персонажі: два з них присутні на екрані, один являє собою своєрідну потойбічну силу, ще один – представник знімальної групи, який бідкається: «Серйозно. Що відбувається? Що я повинен вважати? Де Лариса?» (0:07:55). З огляду на ці яскраві атрибути, можна трактувати цей епізод як абсурдне переосмислення абсурдного ж епізоду зі сном агента Купера з «Твін Піксу» (1992): в цій сцені Лінча можна знайти найбільш очевидні першоджерела натхнення Болотова, зокрема «реверсивний діалог», чотири персонажі і навіть музичний момент.



Отже, якщо вдаватись до редукції, то перша частина стрічки являє собою кліп, а друга – короткометражний сюрреалістичний фільм. Поєднуються вони, на перший погляд, лише поверхнево – абсурдним підкресленням штучності знімального процесу та зламом четвертої стіни (на початку виконання композиції камера оператора ніби ненавмисно «чіпляє» верхню частину декорацій).

Позиція класифікувати «Мамин суп» як короткометражний фільм пояснюється тонким поєднанням цих частин в єдиний аудіовізуальний концепт за допомогою унікального засобу формотворення – шуму: як звукового, так і візуального. Найперша його поява відбувається ще на початку відео, коли на екрані з'являється назва (показово, у стилі «глітч-арт») та ім'я виконавиці. Тут спостерігаємо шум і звуковий, і візуальний; примітно, що для підкреслення ролі цього звуку у фільмі звучання пісні переривається. Також шум присутній (як відео та звук) під час відтворення самої пісні – він проявляється як «25-й кадр» починаючи з 0:00:47 та триває буквально мить. Під час зупинки відео (лише так можна розгледіти появу даного персонажа), можна впізнати чоловіка з третьої, «космічної» частини – він заглядає у вікно до героїні. Тож можна зауважити, що поява цього героя сприймається як «прикра невідповідність», про яку йшлося вище, та супроводжується звучанням одного і того ж звуку – немелодичного сигналу «збою системи». Під час другої частини відео, філософського діалогу кількох персонажів, цей звук звучить перманентно, підкреслюючи потойбічність та сюрреалізм хронотопу дискусії, яка акумулює надбання філософії та науки, водночас відображаючи їхній сучасний стан.

Важливість шуму також акцентується в субтитрах нечутною реплікою невидимого персонажа (0:03:45): «шум/noise». Так, Болотов зазначає, що цей момент – порушення сюжету, однак, за логікою фільму, шум, тобто невідповідність, – це те, що об'єднує. Ідея поєднання усіх частин за допомогою шуму підкреслюється появою третьої частини, коли гучність дратівливого звуку зростає, і на екрані (знову за вікном) з'являється персонаж-спостерігач із першого епізоду. Таким чином, третій «космічний» епізод (чоловік знаходиться ніби в

просторі Всесвіту) постає як своєрідна квінтесенція шуму, поєднуючи візуальний (образ чоловіка) та звуковий шум – Болотов навіть акцентує артикуляцією зображуваного героя, що саме цей спостерігач є джерелом шуму. Отже, образ спостерігача, який не вловимо присутній у всіх частинах або як звук, або особисто, втілює присутність своєрідної вищої сили (її коментарі субтитруються, самі герої підкреслено-абсурдно називають її «Тік так»). Існування цієї сили є нелогічним, але вона є загальнооб'єднуючою для всіх героїв. Після «матеріалізації» спостерігача в третій частині він знову з'являється за вікном під час звучання «кліпового епізоду», однак тепер стає повноцінним героєм.

Повернення до філософського діалогу є кульмінацією фільму, де звучить і шум, і дискусія, і сама композиція. Саме в цій частині відбувається важливий момент – «матеріалізація» із симулякру нового персонажа, який існував у попередніх епізодах винятково як зображення, імітація. Цікаво, що натяки важливості для стрічки концепцій Жана Бордйяра зустрічаються ніби як звичайний елемент декору, наприклад, на дошці можна прочитати напис «*simulaka and simulation*» (0:03:02), що врешті підштовхує до розуміння аудіовізуального концепту фільму: «симуляція ж ставить під сумнів різницю між “істинним” і “хибним”, між “реальним” і “уявним”» [15, с. 8]. Тобто на питання, чи існує людина сама по собі чи через неї існують потойбічні сили (на кшталт нашого спостерігача), не існує адекватної відповіді. Зважаючи на фінальну репліку персонажа: «це не дія, яка впливає з порівняння елементів і побудови висновків, і тому це не вибір, а спалах свідомості без сенсу або усвідомлення. Це взагалі-то єдина творча діяльність, яка має місце бути в світі існуючих вимірів» (0:09:23), – пропонуємо трактування стрічки як нівелювання значення майбутнього та минулого, надання пріоритетності лише для теперішнього, тобто лише «зараз» має значення в конкретний момент. Цю думку підкреслює «післямова», тобто анімаційна кода, що зображує діалог двох персонажів як дві точки серед пустки.

Отже, у процесі дослідження короткометражного фільму з домінуючою музичною складовою ми виявили, що ця форма, перебуваючи значний період

часу в своєрідному анабіозі, з розвитком технологій стає знову актуальною. При створенні фільму, обмеженого короткими часовими рамками, сьогодні вагомого значення набуває домінантність музики як формотворчого чинника. Ба більше, перебуваючи на межі кіномистецтва та музичного бізнесу, короткометражний фільм значно збільшив ареал свого поширення: якщо до процесу зростаючої технологізації культурного побуту така форма втілення авторського задуму була переважно предметом мистецьких дискусій, то тепер до створення короткометражок долучаються провідні діячі поп-культури. Такий спосіб популяризації кіномистецтва знаменує собою все більшу демократизацію суспільства та вкотре підкреслює актуальність теорії Абраама Моля про цикл культури, процес, в якому навіть локальний прояв оригінальності задуму активізує глобальне переосмислення застиглих форм з непередбачуваного боку. Характерним прикладом цього підходу є адаптація короткометражного фільму (та подальший його розвиток) Майклом Джексоном, який створив виходом стрічки «Thriller» справжній прецедент, що, з одного боку, спричинив відродження інтересу до музичної індустрії, а з другого – якісно реорганізував візуальність не лише цієї музично-екранної форми, а й відеокліпу.

Проаналізувавши низку найбільш характерних прикладів музичного короткометражного фільму, ми виявили дві форми його побутування: як мистецького кінополотна, що по своїй суті є самодостатнім та існує задля задоволення культурних потреб споживача, та як доробку популярного виконавця, який, окрім виконання попередньої функції, покликаний задовольнити більш утилітарні цілі, зокрема стимулювати реципієнта до придбання музичного альбому чи заохотити відвідати концерт. Щодо існування композиції в межах кінотвору теж можна помітити певну систему: окрім найбільш давнього способу екранізації однієї композиції існує метод створення фільму на основі кількох синглів (від двох до чотирьох) та найновітніший спосіб подачі – «дистрибуція» стрічки шляхом роздроблення на кілька серій, кожна з яких включає пісню.

Однак якщо ця градація чітко та яскраво простежується на музично-екранних прикладах США та Європи, українські короткометражні фільми з домінуючою музичною складовою відзначаються присмаком експериментаторства, тобто можна зробити висновок, що процес їх кристалізації ще не завершився. Проте, з огляду на достатню для аналізу кількість вітчизняних короткометражок, можемо простежити кілька характерних ознак, притаманних репрезентантам. Наявні стрічки можна розділити на групи, спільні за певним атрибутом: це фільми, присвячені гостросоціальної тематиці, звернення до характерних ознак української кіношколи (зокрема, документальної), стрічки з різноманітним змістом та, врешті, представники «комерційної» гілки класифікації.

Зауважимо, що процес, який відбувається сьогодні у сфері українських короткометражних фільмів, співзвучний з ідентичним етапом формування стилю стрічок закордонних, а це, на наш погляд, позитивна тенденція для надій на подальше широкое розповсюдження цієї музично-екранної форми не лише представниками поп-культури, а й знаними кіномитцями.

## Розділ 4

### НОВІТНІ МУЗИЧНО-ЕКРАННІ ФОРМИ: ТИПОЛОГІЧНІ ТА СПЕЦИФІЧНІ РИСИ

#### 4.1. Музичний альманах

Поняття «альманах» прийшло в кінематограф з літератури, де воно означає «збірка літературних творів різних авторів-сучасників» [18, с. 23]. Для альманаху характерні такі риси: коротка форма запропонованих творів, наявність кількох авторів (хоча для кінематографу це показник радше одного з різновидів альманаху), драматургічно закінчена історія окремо взятої новели, поєднання усіх робіт за допомогою спільної ознаки чи теми. Остання характеристика сприяє утворенню зручної для глядача форми повнометражного фільму, що складається з кількох близьких за смыслом чи ідеєю історій. Сьогодні спостерігається й створення короткометражного фільму спеціально для альманаху, наприклад, «Париж, я тебе люблю» (2006) чи «Закохані в Київ» (2010). Така тенденція пояснюється зростаючою популярністю до коротких форм.

Водночас із поняттям «кіноальманах» у мистецькій практиці слов'янської мовної групи вживається декілька термінів. Так, «фільм-антологію» можна сприймати як синонім, зважаючи на літературне першоджерело: це «збірник творів різних авторів, здебільшого одного жанру або роду, іноді – за тематичним принципом» [5]. Тобто, як бачимо, вживання митцями поняття «антологія» лише підкреслює описані вище характерні риси кіноальманаху. Інше поняття означення фільму з кількох короткометражних елементів – «омнібус-фільм», однак пояснення його дещо суперечливі: від узагальнюючого «одночасне поєднання багатьох речей в одну» до «антологія статей на споріднену тему або антологія творів одного автора» [204]. Отже, терміни «кіноальманах», «фільм-антологія» та «омнібус-фільм» подекуди вживаються як синоніми та не відрізняються чіткою градацією.

Значно більше термінологічного розмаїття можна зустріти серед англійських кінематографістів: наприклад, в «Енциклопедії кінотермінів» можна

зустріти таке твердження: «фільми-антології також називають фільми-епізоди (episode films)» [129, с. 11], продовження цитати лише підкреслює актуальність характерних особливостей, які ми артикулювали вище: «вони вміщують дві або більше відокремлені історії, як правило, пов'язані спільними ознаками» [129, с. 11]. Також серед дослідників зустрічається поняття «портмоне-фільм», що трактується як «фільм-епізод, що складається з двох відносно рівних частин (незалежно від кількості залучених режисерів)» [153, с. 16]. Через свою бінарну структуру такі стрічки декларують своєрідну наративну симетрію, тобто пропонують протилежні точки зору на одну і ту ж подію.

Девід Скотт Діффіріент пропонує систематизацію різноманітних проявів фільмів-альманахів. Зокрема, він виокремлює серійний фільм (film series), який «наче серіал <...> характеризується спільним персонажем чи групою персонажів, що діють протягом всього твору» [153, с. 13]. З огляду на думку Діффіріента, виникає ризик об'єднати даний «підвид» фільму-альманаху та серійний спосіб донесення короткометражного фільму. Однак таке твердження буде поспішним, адже, нагадаємо, серійний короткометражний фільм поєднується в наративну історію, де кожна частина продовжує сюжет, тоді як частини антології характеризуються відокремленістю та завершеністю своїх сюжетів.

Наріжним каменем дослідження Діффіріента є виокремлення основних характеристик поняття «омнібус-фільм». Згідно з автором, омнібус-фільм – це «“трансауторіальна (transauthorial)” гілка того, що ми найчастіше згадуємо як фільми-епізоди (episodic cinema)» [153, с. 3]. Тобто, за Діффіріентом, поняття «фільм-епізод» є всеохоплюючим, об'єднуючим такі його субкатегорії як «фільм-антологія, фільм-компіляція (створений з уривків уже існуючих творів. – *T. C.*), портмоне-фільм та скетч-фільм» [153, с. 10] Цікава думка дослідника про аудіовізуальний концепт фільму-антології. Діффіріент для спрощення сприйняття пропонує редуційну тезу: «може бути корисним, наприклад, думати про омнібус-фільм як про колективний (collective) твір (створений кількома режисерами), а про антологію – як збірку (collection) (витвір багатьох історій, кожна з яких створена окремим режисером)» [153, с. 14]. Думку

науковця розділяє і Марк Бетз: «омнібус-фільм, фільм, створений кількома режисерами, створений як комбінація епізодів, кожен з яких індивідуальний, але пов'язаний з іншими у суміжності сформувавши загальне» [134, с. 179].

Ідею Діфрієнта уточнює Шехар Дешпанде, пропонуючи лаконічну дефініцію фільму-антології: «це колекція декількох короткометражних фільмів, кожен з яких створений окремим режисером та всі вони зосереджені на висвітленні центральної теми» [152, с. 78]. Дешпанде точно апелює до власного означення та дещо «виробничо-центричної» тези Діфрієнта: «розвиток сюжету не обов'язково характеризується способом виробництва» [152, с. 78].

Отож, якщо антологія це низка відокремлених, непок'єднаних історій, то омнібус єднає героїв через перипетії, вони «містяться в змінюваній, але сталій структурі, яка зовні виглядає лінійною та нерозривною» [153, с. 20]. Таким чином, гіпертекстуальна структура омнібус-фільму допомагає глядачу зрозуміти зміст кожної короткометражної частини глибше за допомогою заповнення відсутніх частин мозаїки, які проявляються в наступному епізоді, розкриває на перший погляд непомітний зв'язок між героями усієї стрічки, надає конкретній сцені «горизонтальної глибини» за допомогою акцентування деталей. Прекрасною ілюстрацією музично-екранного вираження омнібус-фільму є стрічка Франсуа Жирара «Червона скрипка» (1998), частини якої доповнюються та пояснюються за допомогою внутрішнього взаємозв'язку.

На прикладі дискусій щодо омнібус-фільму помічаємо всю неоднозначність, притаманну загальній категорії, до якої належить цей «субжанр». Через те, що частини загальної картини рідко обмежуються одним стилем чи жанром, існують деякі труднощі з чіткою систематизацією репрезентантів. Однак, якщо вважати короткометражний фільм плацдармом для пошуку нової кіномови, то поєднання таких стрічок з іншими може ознаменувати розвиток нової течії, як, наприклад, «Дні слави» (1945) позначили розвиток італійського неореалізму в кінематографі. Тобто кіноальманах може бути приналежний до певної течії, жанру чи стилю у загальному, але при спробі класифікувати твір більш конкретно виникатимуть труднощі.

Однак у процесі дослідження альманаху можна помітити і стрічки, які за своїм визначенням уже є «жанровими», тобто які формуються за допомогою яскраво виражених формальних характеристик (наприклад, хорор-, фентезі-, аніме-антології). Чималу кількість репрезентантів можна відзначити і в екранних творах з домінуючою музичною складовою: «китайський, радянський, італійський і американський омнібус-фільм-концерт задокументували оперну, класичну та рок-музику в живому виконанні» [135, с. 81].

Попри те, що дослідження фільму-альманаху як окремої форми кіномистецтва знаходиться на дискусійному етапі, можна виокремити його «субжанри» та спробувати адаптувати їх класифікацію (залишаючи, однак, поняття «кіноальманах» як синонім «фільму-епізоду», загальнооб'єднуючого для всіх підкатегорій терміну).

Основна мистецька особливість таких творів – це дихотомія індивідуального-колективного, адже висловлюючи свою інтерпретацію загальної теми, кожна творча команда повинна гармонійно співіснувати в межах єдиного продукту (забезпечити єдність через різноманіття). Водночас важливою для дослідження є мультижанровість кіноальманаху, його властивість одночасно не належати жодному та містити в собі характеристики кількох жанрів. За словами дослідниці жанру Джанет Стайгер навіть «фільми, створені в Голлівуді за останні сорок років – яскраві приклади жанрового поєднання» [217, с. 185].

Еволюція музично-екранних форм, що починає свій відлік ще з німих екранізацій пісень чи танцювальних номерів, нерозривно пов'язана з формою кіноальманаху. Водночас із найбільш типовим для вітчизняного медіапростору фільмуванням концертів та класичних музично-театральних жанрів, на закордонних екранах побутувала стрічка-ревю – «театральне видовище-огляд, що складається з окремих сцен і номерів, підпорядкованих певному задумові» [69]. Оскільки наскрізний сюжет проявлявся не дуже яскраво, а номери радше поєднувались загальною ідеєю чи злегка клішованою історією, відокремленість та своєрідна «розчленованість» частин загальної стрічки нагадує фільм-епізод, надто – омнібус-фільм (через певний зв'язок між частинами).



Зародження інтересу голлівудських кіностудій до музично-екранних форм та пріоритетність музики в стрічках ще до появи звуку пояснюється Д. Крафтоном: «у 1926 “звуковий фільм” часто означав музику, а не мову. Хоча багато дослідників описують загальну якість “фонофільму” та “вайтафону” як скрипучу <...> виштовхування на передній план музики та театрального ревію зробили нову техніку безпечною для голлівудської богемії» [150, с. 88]. Як бачимо, дослідник описує якість одних із найперших звукових систем в кіно, одночасно характеризуючи «контент»: «механічна кінофіксація естрадних короткометражок, мета якої – висвітлити цільну розважальну програму, і заміна оркестру на запис, зробили такий спосіб виробництва економічно дешевшим» [150, с. 88]. Популярність подібних стрічок надихнула великі студії, зокрема Warner Brothers та Paramount: «з успіхом музичних короткометражок студії розширили розмаїття своєї продукції створенням “розмовляючих” короткометражок теж, це переважно комедії, де знімалися відомі зірки» [163, с. 23]. Аудіовізуальний концепт таких картин часто являв собою перемешування номерів скетчами – короткими комедійними сценками.

Водночас із більш поширеною формою кіноревію в США, кінотеатри СРСР також пропонували глядачу музично-екранні форми, однак дещо іншого характеру: «коли в Ленінграді в 1929 було відкрито перший <...> звуковий кінотеатр, репертуар його складався в основному з відзнятих на плівку концертних номерів. Тобто практичне освоєння звуку почалося з ретрансляційного синхронного принципу його поєднання з зображенням – глядач бачить джерело звуку» [25, с. 102.]. Отже, радянський прокат пропонував глядачу механічну фіксацію живих виступів, тобто концерт, тоді як американська дистрибуція надавала перевагу ревію.

Яскравим репрезентантом музичного альманаху кіноревію є стрічка студії Paramount «Paramount on parade» (1930). Окрім зіркового складу (Гері Купер, Хелен Кейн та Бадді Роджерс) над створенням альманаху працювали одинадцять режисерів, серед яких Ернст Любіч, Отто Браунер, Віктор Шерцінгер. Касові рекорди також били фільми «Голлівудське ревію 1929 року» (1929) від

Metro-Goldwyn-Meyer, «Вистава вистав» (1929) Warner Brothers та «Король джазу» (1930) Universal Pictures. Кількість режисерів-учасників цих картин не завжди була такою різношерстою, як в стрічці студії Paramount, однак усі вони є яскравими представниками епізодичного способу кіновиробництва. Наприклад, картина «Король джазу» режисована Джоном Андерсоном, однак її аудіовізуальний концепт являє собою збірку виступів оркестру. Отже, фільм можна назвати швидше антологією, тоді як «Paramount on parade» – омнібусом через міжепізодні зв'язки героїв картини (яскравим прикладом слугує типово-постмодерністська пародія «Вбивство не приховаєш», де пересікаються учасники інших частин стрічки – Вільям Паувелл, Джек Оукі, Ворнер Оланд).

Кінець епохи популярності кіноревію збігається з прем'єрою британського фільму «Запрошує Елстрі» (1930), режисерами якого стали Альфред Гічкок, Пол Мюррей та Андре Шало, а зірками – Фетс Уоллер та Анна Мей Вонг. Цей фільм вважається однією з перших британських музичних стрічок [157].

Золота епоха голлівудських кіноревію містить однозначну мистецтвознавчу цінність: кожна стрічка – це «відбиток кіностудії в конкретний момент на зорі звукового кіно» [205]. З огляду на зміст більшості картин можна помітити, які надії покладали кіностудії на образ зірок в подальшій комерціалізації фільму (характерно, що не сюжет, не експлуатація певної тематики, а лише постать зірки в таких стрічках є найбільш акцентованою у маркетинговій кампанії). Ба більше, втрата рейтингів не означає повне зникнення парадигми кіноревію з екранів: широкий діапазон подібних стрічок, зміст яких варіюється відповідно до культурного контексту країни-виробника, продовжував розважати глядача, водночас посиляючись на цю ранню форму кіновидовища («Велике розмаїття» («Gran Varieta») (1954) Доменіко Паолелла, або досі популярні на теренах пострадянського простору формати на кшталт «блакитного вогника»).

Епізодичне кіно України має свою «родзинку». Кіноальманах «Українські пісні на екрані» (1936) від самого початку задумувався як спосіб вишколу плеяди молодих митців під керівництвом Івана Кавалерідзе. Митець розпочав свою педагогічну діяльність ще на Одеській кінофабриці у 1934 р., переїхав до

Київської кінофабрики слідом за П. Нечесою, який її очолив, і з вересня 1935 р. продовжив виховувати нове покоління кінематографістів уже в місцевій режисерській лабораторії. Разом із Кавалерідзе до кінофабрики переїхав і один із практикантів режисера, П. Коломойцев, який займався екранізацією пісень «Ой вишня, черешенька» та «Їхав козак» [27] (Додаток В, рис. В. 2). Цікаво, що сама режисерська лабораторія створюється лише за кілька тижнів після публікації статті про зйомку П. Коломойцевим кількох народних пісень, що наштотує на умовивід про первинність ідеї музичного альманаху, отже він є каталізатором створення умов для навчання молодого покоління митців безпосередньо на базі кінофабрики.

Під орудою заступника наркома освіти А. Хвилі та за завданням секретаря ЦК КП(б)У П. Постишева для екранізації було відібрано 10 різнохарактерних пісень, які б об'єднались в єдине ціле – кіноальбом. У збірнику статей та спогадів про Кавалерідзе значиться точний склад знімальної групи «Пісень»: «худ. керівник – І. Кавалерідзе, режисери – Б. Каневський (Додаток В, рис. В. 6), Г. Колтунов, В. Кучвальський, В. Лапокниш (Додаток В, рис. В. 9), оператори – Ф. Корнєв, Г. Химченко, художник – Ю. Майєр» [31, с. 170]. Серед обраних для екранізації пісень визначені такі: «Грицю, Грицю, до роботи», «Ой, пряду, пряду», «Веснянка» (Додаток В, рис. В. 1), «Над річкою, бережком», «Ой, п'є вдова, гуляє» (Додаток В, рис. В. 4), «Ой, наступала та й чорна хмара» (Додаток В, рис. В. 3), «Пісня про пана Лебеденка» («Яром, хлопці, яром»), «Ой, не йди, не йди, превражий сину». Знімались у молодих режисерів такі досвідчені актори, як Степан Шагайда та актриса Рутковська (відновити ім'я не вдалося).

Ідею створення музичного кіноальманаху пояснює С. Мензелевський: «Павел Постишев доручив Кавалерідзе екранізувати народні пісні, певно, до фестивалю української пісні, музики й танцю, найголовнішим завданням якого стало “донесення до трудящих мас української народної творчості”. Саме в цьому суміжному жанрі мали поєднатися пісня, фільм, український фольклор і “глибокий соціальний зміст”» [48, с. 39]». О. Безручко доповнює

твердження за допомогою документу, знайденого в ЦДАГО України: «народні старовинні пісні “перемішати” з піснями сучасними (колгоспними частівками, революційними піснями тощо)» [13, с. 38]. Тобто, поєднавши «епізодичним способом» питома українську народну творчість з ідеологічно-радянським матеріалом, альманах мав на меті вписати національну ідентичність в нерозривний контекст радянської культури, зводячи однак в дещо надмірний абсолют сакральне та унікальне, секуляризуючи його в такий спосіб в карикатурне загальне. Вибір музично-екранної форми для донесення цього повідомлення пояснюється самим І. Кавалерідзе: «успіх “Веселих хлоп’ят” Александрова, “Гармоні” Савченко звернув кінематографістів до музичних фільмів. Саме в цей період мені запропонували бути художнім керівником кінозбірника “Українські пісні на екрані”» [32, с. 179].

Водночас форма музичного альманаху мала зручне прикладне значення: «беручись за такі малі драматургічні форми (приблизно по 3 хвилини), студенти могли і спробувати себе в різних жанрах <...>, оскільки кожен з них обирав по 2-3 пісні, <...> та врешті-решт пройти повний цикл виробництва фільму» [85, с. 46]. Під час роботи над екранізаціями кристалізувалась одна зі специфічних характеристик дефініції «музично-екранна форма», а саме – музично-ритмічна організація відзнятого матеріалу. Підтверджує нашу ідею стаття Б. Каневського: «спроби передати українські народні пісні мовою кінофільму, як окремого твору, робляться вперше в історії української кінематографії <...>. Ми намагаємось передусім старанно передати народний мотив самої пісні <...> і відповідно до цього вже будуємо зоровий матеріал. <...> Зорова будова сюжету мусить бути органічно зв’язана з піснею, з неї виходити, емоційно художньо підносити словесний матеріал пісні» [34, с. 14]. Завдяки тогочасній періодиці маємо можливість проаналізувати екранізацію епізодів альманаху. Так, В. Кучвальський (Додаток В, рис. В. 7) у роботі з чумацькою піснею «Над річкою бережком» вирішує відмовитись від ілюстративного методу як надто примітивного. Він пропонує втілити глибину композиції за допомогою пейзажу та поширеного сьогодні «кліпового монтажу»: «треба було

знайти ще принцип ритмічно-пісенного монтажу. Для цього, знявши попередньо пісню, я монтував по фонограмі» [40]. Тобто пейзаж завдяки ритмічній зміні кадрів резонує з настроєм глядача та апелює до його почуттів (З. Кракауер у своїй «класифікації» ідентифікував би стрічку як «зрима музика»). Так, за допомогою акцентування авторами доміантної ролі музики у творі ми відносимо цей твір до поняття «музично-екранна форма», а саме класифікуємо альманах як музичну антологію, а його епізоди – як перші протокліпи (С. Тримбаєч доєднується до нашої думки, характеризуючи кожен екранізацію як «прообраз, так би мовити, сучасних музичних відеокліпів» [112, с. 66]).

Схожий аудіовізуальний концепт було використано Г. Колтуновим (Додаток В, рис. В. 8) у короткометражці «Ой, пряду, пряду», однак тут пейзажність відповідно до тематики пісні замінена відтворенням орнаменту художницею Вірою Кутинською. Окрім використання таких новаторських методів як зменшення ролі лінійного наративу та наголос на звуко-зображальній ритміці фільму, музична антологія рясніла стрічками з розвиненим сюжетом, утім і тут молоді митці проявляли творчий підхід. Наприклад, досить кривавий оригінальний текст «Пісні про пана Лебеденка» (Додаток В, рис. В. 5) ставить режисера Б. Каневського (та сценариста Г. Колтунова) перед проблемою естетичності на екрані. Проте режисер вдається до маневрів: звукове вирішення залишається за «Піснею про пана Лебеденка», а зображальний ряд втілюється в реконструкції «Яром, хлопці, яром». Ті ж автори «перевиховують» ледацюгу-Гриця («Грицю, Грицю, до роботи») в радянських реаліях.

Іван Кавалерідзе покладав великі надії на подальший розвиток формату музичної антології: «як найближчу свою роботу, бригада накреслює фільмування програми, що складається з пісень народів Радсоюзу» [40]. Однак арешт директора кінофабрики П. Нечеси та шквал критики на адресу стрічки «Прометей» (1936) поклали край експериментаторству та вихованню Іваном Петровичем молодого покоління режисерів. Утім, слід, залишений кінолабораторією, є видатним не лише для українського кінематографа, а й для музично-екранних форм зокрема. Кожний епізод, знятий учасниками лабораторії, –

неповторний автономний короткометражний твір, який, окрім непередбачуваних мистецьких рішень та оригінальних естетичних інтерпретацій, повноправно претендує на звання першого протокліпу в Україні. Крім того, Кавалерідзе проявив себе талановитим педагогом, демонструючи, якою придатною може бути музично-екранна форма для виховання нового покоління кінематографістів та віднайдення художньо-естетичних особливостей національної кіношколи. Тому попри ідеологічний натяк можна впевнено стверджувати, що «Українські пісні на екрані» є революційним за формою продуктом.

Поєднання за єдиним принципом інтерпретацій популярних композицій досі зустрічається в популярній культурі. Наприклад, схожою з «Українськими піснями на екрані» за формою та принципом побудови можна назвати британську стрічку «Арія» (1987), яка являє собою екранізацію низки відомих «завершених сольних номерів з опери» [11]. Творцями фільму стали такі імениті творці як Жан-Люк Годар, Ніколас Роуг, Роберт Олтмен та Кен Рассел. Беручи до уваги відокремленість та сюжетну автономність кожного епізоду, картину, відповідно до класифікації епізодичного кіно, можна назвати музичною антологією (як і «Українські пісні на екрані»).

Звісно, в «Арії», як і в значній кількості антологій, наявні «переходи» – сполучні міжепізодні ланки, які демонструють спільну ідею та мету створення картини; в цьому разі загальною сполучною ланкою служить роздроблена на частини стрічка Біла Брайдена «Vesti la giubba» (арія з опери Леонкавалло «Паяци»). Переважно такі об'єднуючі елементи використовуються в антологіях, складові епізоди якої створені спеціально для цієї картини. Наприклад, сполучною ланкою альманахів «На десять хвилин старше: труба» (2002) та «На десять хвилин старше: віолончель» (2002) слугує мотив, виконаний на одному з інструментів, зазначених у назві, хоча домінантність музики у тілі твору не простежується.

Приурочена до 300-річчя оперного мистецтва, «Арія» демонструє, що попри стереотипні уявлення музично-драматичне мистецтво може бути доступним для найширшої аудиторії. Водночас антологія підкреслює актуальність

авторської інтерпретації: серед десяти короткометражних фільмів можна знайти лише один, який би посилався на оригінальний авторський текст та притаманний йому драматичний контекст. Як і переважна частина критиків, звиклих до більш стандартного трактування класики, Мартін Бернхаймер порівнює творчий метод, застосований у фільмі, з діснеєвською «Фантазією» (1940): «студія (Дісней. – Т.С.) використовувала музику по суті як шпалери, щоб прикрасити деякі не дуже вільні асоціації. Принаймні Дісней не довелося працювати проти тексту. Йому не довелося ігнорувати лібрето» [133].

Порівняння «Арії» та «Фантазії» критиком справді логічне, адже обидва вони є епізодичними творами, зміст яких полягає в інтерпретації класичної музики. З іншого боку, автори опер намагались «передати конкретні емоції конкретних персонажів у конкретний момент» [133], і ігнорувати первинний зміст Бернхаймеру видається неетичним. Однак відзначимо, що багато з композицій музично-драматичного мистецтва сприймаються сьогодні самостійно (наприклад, «Nessun Dorma» з «Турандот»), надто – для реципієнта, інтерес якого і покликана пробудити ця стрічка. Або пригадаймо явище «джазових стандартів», що походять з класичних мюзиклів («My Funny Valentine» з «Babes in Arms») та часто використовуються як саундтреки. Таким чином, як і українські молоді митці в «Піснях», імениті режисери через призму вже кристалізованої творчої манери намагаються запропонувати глядачу самостійне бачення шедеврів оперного мистецтва.

Глибше аналізує стрічку Марк Циммер, виділяючи три основні напрями інтерпретації оперних арій: «перша – пряма візуалізація» [232]. Прикладом є «сполучна ланка» антології, «Vesti la guibba», де приреченість головного героя ідентична до настрою, з яким Каніо, герой «Паяців», виходить на підмостки. Другий спосіб «тематичні матеріали з опер переносить в сучасні реалії» [232], прикладом слугує історія новітніх Трістана та Ізольди з епізоду «Liebestod» Роберта Альтмана. Нарешті, «короткометражки, які використовують музику як трамплін до чогось зовсім нового і сліпучого» [232], репрезентантом слугує переосмислення кількох арій з «Арміди» Люллі Жаном-Люком Годаром.

Звісно, така класифікація підкреслює нерівномірність тематичного матеріалу альманаху, що, з іншого боку, і є його характерною особливістю як музично-екранної форми. Використання різноманітних стилів та непередбачуваність змушують глядача бути емоційно залученим в глибини медіатексту.

Саме різнобарвність наштовхує Марсію Цитрон простежити вплив MTV на стрічку: «епізод “Nessun Dorma” старанно слідує MTV в його неоднозначних узгодженнях часу та простору» [147, с. 8]. Хоча візуальність фільму справді нагадує типову кліповому мисленню та, глобально, постмодернізму, диз'юнкцію, музичний компонент картини організований досить традиційно – він схожий на відомий музичний формат на кшталт збірки улюблених оперних арій. Тож, поєднання обох складників постає як контрапунктний компроміс для усіх прошарків глядацької аудиторії: «він може компенсувати проблеми, які виникають, коли опера поєднується з фільмом, особливо конфлікт між повільним темпом опери та прихильністю кіно до швидкості» [147, с. 59].

Музична антологія «Арія» власним прикладом доводить важливість для музично-екранних форм теорії про інтермедіальність. Інтермедіальність вживається нами як «спосіб кореляції мистецьких явищ, наявність у художньому творі елементів, транспонованих з інших видів мистецтва» [68, с. 26]. Так, досліджуючи взаємовплив музики та літератури, Вернер Вольф сприймає останню як текст, «мультимедійний спектакль», від початку придатний для подальшої адаптації [229, с. 3]. В антології інтермедіальність відстежується насамперед завдяки меті та способі побудови фільму, де кожна зі знакових систем чітко простежується та впізнається. У Френка Роддама, Жан-Люка Годара, Жульєна Темпла та Кена Рассела опера та кіномистецтво все ще проявляють свою цілісність (неушкодженість) та придатні для упізнання цитування. Згідно з Вольфом, ці якості сприймаються як показник «відкритої інтермедіальності» («overt intermediality»): «я уявляю пряму (direct) або відкриту (overt) інтермедіальність як форму, в якій принаймні в одному прикладі більш як один медіум (середовище) присутній як явище, внаслідок чого кожен з медіумів (середовищ) проявляється з його типовими або обумовленими характеристиками,



залишається чітким та в принципі окремо цитується» [214, с. 243]. Так, ми бачимо, як у стрічці музика залишається домінантною, а кінозображення зберігає свою незалежність та продовжує демонструвати формотворчі риси.

У новелі «Liebestod» Френка Роддама помітчаємо, як композиція Вагнера породжує сценарій, особливості монтажної організації та режисерських вирішень сцени. Однак найцікавіше, що саме через таке злиття, притаманне інтермедіальним творам, М. Цитрон знаходить неможливим чітко класифікувати звучання композиції стосовно дієгези: «проект “Арія” висуває оперу як мету для існування зображення та сюжету, тому музика є невід’ємною частиною всієї картини. Дивовижно, що в фрагменті Роддама музика та сюжет формують інтерактивні відносини одне з одним, що є черговою причиною неможливості їх легко роз’єднати. <...>. І тому що дієгега охоплює музику “Liebestod” Роддама, принаймні певною мірою, функція, що базується на дієгетичності насправді не застосовується» [147, с. 75]. Так, М. Цитрон вбачає інтригуючу дилему у використанні функцій кіномузики в процесі екранізацій оперних арій. Її думку можна транслювати на твори, побудовані на екранізації пісень в глобальному сенсі – на музичний короткометражний фільм (доробок виконавця) та відеоальбом. Дослідниця зазначає, що «функції кіномузики, що базуються на дієгезі, не застосовуються до фільму-опери, оскільки його основний дискурс – це музика, і тому питання відносності до дієгези в такому разі не має значення» [147, с. 75]. В «Арії» ж музика є основоположною, однак це не винятково єдиний її дискурс – багато уваги в антології надається саме зображальному ряду, особливостям мистецької інтерпретації музичної основи фільму. Щоб уникнути обов’язкового поділу музики стрічки відповідно до дієгези та з огляду на очевидну її домінантність, авторка узагальнює музично-екранний компонент стрічки під дефініцією «інтерактивний саундтрек». Ми погоджуємося з тим, що палітра використання терміну «саундтрек» значно розширилась у закордонній мистецтвознавчій практиці, до того ж окремі короткометражки альманаху справді демонструють нетипові музично-кінематографічні взаємозв’язки, тому дослідниця безперечно має рацію.

Отже, базуючись уже на меті свого створення (трьохста річниця оперного мистецтва), антологія «Арія» демонструє важливість дослідження музично-кінематографічних (музично-екранних) взаємозв'язків. Ба більше, під час спроб класифікувати звучання музики відповідно до дієгези, окремі короткометражні фільми альманаху (наприклад, «Liebestod») виказують деяку неоднозначність і підкреслюють потребу детальнішого вивчення екранних форм з домінуючою музичною складовою. Інші стрічки акцентують сам характер виконуваної музики: так, в епізоді «Nessun Dorma» Кен Расел використовує не лише арію, а й пролог, при цьому сонорна інтонація вступу в поєднанні з візуальним рядом спершу сприймається як недієгетична кіномузика. Лише вокальне виконання, тобто артикуляція наспівної мелодії, робить музично-екранну форму твору більш очевидною. Власне, це чергове підтвердження тези М. Цитрон щодо недостатності обмеження характеристики музики в творі винятково стосовно дієгези. Попри вже зауважену дослідницею ідею про візуальну близькість епізодів альманаху з MTV-продуктами, більш коректно, на нашу думку, досліджувати музичний компонент стрічки аналогічно з фільмом-оперою, «в якому функція музики не є ані в, ані поза дієгезою» [147, с. 86].

Змінюючи зображальний ракурс трьохсотрічного оперного мистецтва зі звичної перформативності на атипову для нього диз'юнкцію та нівелюючи стандартні уявлення про хронотоп, автори стрічки тим самим вдаються до постмодерністської деконструкції, поміщаючи канонічні сюжети в новий контекст. Естетичні особливості антології обумовлені насамперед актуальними прийомами свого часу – епохою, коли «постмодерністська естетика викликала великий інтерес, але характерні особливості якої були інтегровані в мейнстрим» [147, с. 92]. Отож, «Арія» є важливим показником стилю 1980-х, демонструючи тогочасне місце опери в пантеоні мистецтв: її популяризація, яку собі ставили за мету автори альманаху, проявлялась і в повнометражних фільмах – наприклад, «Парсіфаль» (1982) від Стівена Спілберга чи «Травіата» (1983) та «Отелло» (1986) Дзеффіреллі. Стрічка розкрила можливість багатогранності інтерпретацій численних здобутків оперного мистецтва, а перебування на

межі традиційного та сучасного (навіть в обраному форматі музичної антології) характеризує картину як важливий твір для історії обох мистецтв та захоплюючий приклад інтермедіального поєднання опери з кінематографом.

Аналізуючи епізодичний спосіб екранізації уривків музичної класики, помічаємо своєрідну закономірність, натяк на яку знаходимо в наведеній вище цитаті М. Бернхаймера. Попри свою категоричну позицію, критик помічає, що формат альманахів – явище більш поширене в анімації. Окрім надпопулярної «Фантазії» серед прикладів музичних антологій можна назвати: «Allegro non Troppo» (1976), яка чітко посилається на диснейвський мультфільм, та «Уявну оперу» (1993), яка своїм способом побудови близька до «Арії».

Італійська стрічка «Allegro non Troppo» навмисно викривляє музичний термін, у каламбурній формі позначаючи багатожанровість епізодів, адже без італійського «та» назву можна перекласти як «радісно – не дуже». Альманах поєднує епізоди за допомогою чорно-білої кінопародії на аналогічні елементи в «Фантазії», власне, тематичний та художній паралелізм двох мультфільмів іронічно артикулюється протягом цієї роздробленої «вставки». Однак, твір все-таки є антологією, оскільки саме мультиплікаційні епізоди складають тіло фільму. Стрічка «Allegro non Troppo» – яскравий приклад мультижанровості як характерної особливості музичного альманаху; поміж тим, картина щедро оздоблена веселою самоіронією над «вторинністю» самої ідеї свого створення та заслуговує не лише наукового, а й просто глядацького інтересу.

Інший анімаційний приклад музичного альманаху – французька картина «Уявна опера». Попри спокусу вкотре провести аналогію з мультфільмом студії Дісней через анімаційний спосіб донесення наративу, «Уявна опера» однак має більше спільного з «Арією», починаючи з поверхневості зв'язку саундтреку з оригінальним лібрето і закінчуючи досить схематичним способом поєднання епізодів (за допомогою фігури антерпренера). Оскільки ігрове кіно та анімація в цій стрічці переплітаються безпосередньо в рамках епізоду, тим самим розмиваючи кордони не лише між жанрами, а й між видами кіно, виробники такого інтермедіального продукту наражаються на небезпеку «відмови

від кінофестивалів, оскільки їхні фільми не потрапляють до жодної категорії» [132, с. 101]. Так, варто констатувати, що виробництво «Уявної опери» справді носить характер ризику, який з огляду на мету популяризації оперного мистецтва серед молоді аудиторії, на нашу думку, виправданий.

Отже, розвиток нових технологій створює нові площини реалізації художнього матеріалу, і одним із різновидів демонстрації атракціонності стає анімація. Оскільки анімація від початку носить в собі риси ефемерності, проявляючись як ерзац фантазійності та ілюзорності, вона не викликає дисонансу в глядача, який звик до класичного змісту екранізованого сюжету. Виконання пісні співаком, голос якого відомий більшій частині аудиторії, сприймається як рядовий режисерський прийом (наприклад, арія «*Vesti la Giubba*» Енріко Карузо) в рамках мультфільму, тоді як аналогічне виконання в кінофільмі (наприклад, в стрічці «Арія») іншим актором створює відчуття дисгармонії.

Інструментальна музика теж придатна для музичного епізодичного кіно. Однією з картин такого кшталту є «Червона скрипка». Кожна частина фільму зображує важливий етап життя інструменту (можна простежити вікову тотожність скрипки та музикантів, яким вона належить), доповнюючи зміст наступної новели, що поєднує загальну структуру стрічки з формою омнібусу. Водночас режисер використовує форму портмоне-фільму, зображуючи у фінальному епізоді аукціону протилежні точки зору всіх учасників. Мануель Паласіо та Йорг Тюршман коротко підсумовують, що у стрічці «справді є епізодична неоднаковість, яка врешті-решт втілюється в ущільненій аж до саспенсу розв'язці» [222, с. 185].

Цікаво, що інтерес режисера картини, Франсуа Жирара, до форми музичного епізодичного кіно проявляється ще на початку творчого шляху – під час створення фільму «Тридцять два короткометражні фільми про Глена Гульда» (1993), який являє собою музичну антологію. Зображення пріоритетності музики у медіамистецтві є важливим штрихом до портрету Жирара як режисера. Сам митець відзначає: «між зйомками моїх художніх фільмів я завжди беру участь у різних експериментальних проектах, які пов'язані з іншими

мистецтвами, і вони підживлюють мої фільми» [216] (очевидно, саме в інтермедіальності Жирар вбачає своє джерело натхнення). Такими колабораціями стали створення епізоду для проекту «Йо-Йо Ма, натхнений Бахом» (1997), режисерування фільму-концерту Пітера Габріеля «Secret World Live» (1994) та постановка опери «Зигфрід» з Канадською оперою (2005).

Попри виконавську різницю між вокальною «Арією» та інструментальною «Червоною скрипкою» спільним елементом є складність з класифікацією звучання композицій відповідно до дієгези. У стрічці Жирара музика, джерело якої можна визначити на екрані, водночас звучить ніби поза екраном, виконуючи звичні настроєві функції кіномузики, у такий спосіб віддаючи першість зображенню. Проте саме інструментальне виконання є найбільш вдалим рішенням для такого копродукційного проекту (кожна частина фільму відтворюється мовою оригіналу), позаяк мовні бар'єри музичної складової відсутні. Музика поєднує фільм навіть на глибшому рівні, наприклад, Аннабель Кохан вбачає у візуальній структурі твору фору рондо «з формою АВАСАВДАЕА-ФА, з рефреном А (аукціон) та епізодами» [148, с. 225]. З іншого боку, зважаючи на епізодичний спосіб формотворення, рефрен більше нагадує притаманну даній формі міжепізодну сполучну ланку – «перехід» між новелами.

Отже, як бачимо, характер композиції накладає значний відбиток на місце музики в музично-екранних творах. Якщо сприйняття інструментального епізоду короткометражного фільму «Nessun Dorma» як дієгетичної музики диктується метою створення антології – екранізацією арій, то саундтрек картини Франсуа Жирара характеризується неоднозначністю. Так, хоч у стрічці «Червона скрипка» музика певним чином формує зображення, вона водночас містить у собі звичні функції кіномузики, втрачаючи риси самостійності. М. Ржевська та В. Романко, аналізуючи саунд як стильову категорію на прикладах творчості рок-гуртів, констатують: «унікальне забарвлення голосу соліста, його виконавська манера багато в чому стають своєрідними маркерами стилю» [72, с. 12]. На відміну від попередньо характеризованої вокальної антології, композиції, що лунають протягом цього фільму, не є впізнаваними і

тому не усвідомлюються глядачем як щось автономне, а це ще більше ускладнює їх сприйняття як доміантної складової картини. Однак саме інструментальна композиція найбільш яскраво підкреслює трансавторіальний характер стрічки, тому для епізодичного кіно є чи не найбільш вдалим рішенням.

«Альманаховий» спосіб виробництва мистецького продукту більше притаманний кінематографу. Різні способи поєднання відокремлених частин в загальне ціле продукують окремі, однак єдині за своєю етимологією підвиди епізодичного кіно. Якщо ж звернутись до екранних здобутків популярних виконавців, можна виявити, що альманахи не так поширені, оскільки тут перевага надається більш симбіотичному поєднанню, де історія або розділяється на епізоди-складові єдиного нарративу з одним протагоністом, або являє собою більш різношерстий сюжет, що складається з почергової екранізації композицій, які однак проявляють ознаки єдиного твору. Проте серед музично-екранних репрезентантів медіаполя можна знайти твори, виробники яких спробували втілити формат музичних антологій з орієнтацією на вторинний ринок. Таким фільмом є «Місячна хода» (1988) Майкла Джексона.

Основою стрічки став виданий у 1987 р. альбом, тобто картину можна сприймати як візуальну репліку платівки «Bad». Окрім концертної версії «Man in the Mirror» до складу увійшли короткометражний фільм «Smooth criminal», пародія на відеокліп «Bad», а також анімаційні «Speed Demon» та «Leave me Alone». Тож «Місячній ході» притаманні типові для альманаху інтермедіальні поєднання жанрів. Короткометражні фільми відзняті різними режисерами – Уілом Вінтоном, Джимом Блешфілдом, Джеррі Крамером, Коліном Чілверсом та самим Джексоном, що для антології як форми є яскравим маркером.

Зважаючи на те, що короткометражний фільм «Smooth criminal» розрісся до сорока хвилин екранного часу, команда вирішила створити ще кілька оригінальних короткометражних фільмів, щоб стрічка могла називатись антологією та потрапити у кінотеатральний прокат (який пройшов, щоправда, лише в Японії). Звісно, такий підхід накладає певний відбиток на сприйняття картини, адже «загальний фільм не виглядає структуровано та професійно» [201].

Попри наліт аматорства, використання епізодичного способу створення медіа-твору є справді революційним для індустрії популярної музики, адже «в 1988 році Майкл Джексон вперше оприлюднив амбітний проект, який містив кілька музичних відео довгого хронометражу» [200], тим самим продовжуючи трансформацію поняття «музичне відео».

Об'єднуючим елементом альманаху став не лише саундтрек з альбому «Bad» – наскрізною візуальною лейттемою є розширення кола поціновувачів творчості Джексона. Помітно, що усі короткометражні стрічки орієнтовані на «дитячий» екранний продукт (наприклад, анімація, пригодницький фільм), а після релізу стрічку було адаптовано як відеогру на платформі Sega. Поєднання естетичного (переосмислення кінематографічного формату) та раціонального може сприйматись як експеримент із перетворенням аудіовізуальної творчості у форму медіафраншизи, тобто процес, коли інтелектуальна власність отримує комерційний розвиток в інших формах та ринках. Так команда Джексона компенсувала втрати обмеженого кінопрокату шляхом передачі права використання аудіо- та відеоряду галузі відеоігор, найбільш прибутковому медіаринку станом на кінець 1980-х.

Отож, окрім прикладу синергії потужного творчого начала та продуманої економічної стратегії, «Місячна хода» показала життєздатність поєднання «неформатних» за тривалістю репрезентантів музичних відео, давши тим самим поштовх до переосмислення та розвитку музично-екранних форм (можна знайти відголосок цього твору, наприклад, у формі відеоальбому). Поміж тим, вихід фільму завершив своєрідну кристалізацію місячної ходи як ключового елементу «бренду» Майкла Джексона (багато спільного танцювальний елемент має з хореографією Елвіса Преслі та Девіда Боуї [223, с. 125]). Таким чином, хоча стрічка знаходиться на певній дистанції від кращих здобутків музично-екранної спадщини виконавця, своїм існуванням вона доводить здатність творів із домінуючою музичною складовою не лише приносити економічну вигоду, а й бути тлом для експериментів та переосмислення звичних уявлень про форму.

Музичний альманах, який був більше розповсюджений в ХХ ст., дав основу для розвитку новітнім формам з домінуючою музичною складовою. Однак і в ХХІ ст. можна зустріти приклади чистоти втілення його форми. Прикладом цього служить творчість Тома Йорка та гурту Radiohead.

До форми музичного альманаху гурт звернувся у 2004 р., коли видав на DVD (як і Майкл Джексон) метамодерністський епізодичний фільм «The Most Gigantic Lying Mouth of All the Time» («Найбільш брехливий писок усіх часів»). Стрічка уміщає 24 короткометражні фільми, розділені на 4 серії тривалістю по 25 хвилин. Картина створена для (вже) «неіснуючого каналу» [130] «Radiohead Television», який гурт створив в нетрях інтернет-простору (до виходу альбому «Hail to the Thief»). Зауважимо, ідея релізу контенту за допомогою стрімінгу ще лише зароджувалася, схожий метод прокату аудіовізуальної продукції згодом використала Бейонсе, коли її відеоальбом «Lemonade» вийшов лише на власній платформі Tidal. Отож, можна простежити чергову аналогію між формами музичного альманаху та відеоальбому і зробити припущення щодо теоретичної можливості його подальшого відродження завдяки зростаючим технічним можливостям.

Різнобарвний контент альманаху варіюється від документалістики до анімації, а інтермедіальне поєднання епізодів, відзнятих типово для альманаху різними режисерами, на перший погляд, створюється «барроузівським» методом, уже використаним Йорком під час написання тексту до альбому «Kid A». Складаючи шматки тексту у випадковому порядку, фронтмену вдалось створити «примарний сенс задухи» [74], така ж атмосфера побутує і у візуальній частині альманаху. Водночас структура стрічки має свою логіку: зокрема тут наявний антрепренер, який з'являється лише на початку та в кінці епізоду. Його контраверсійні висловлювання та спотворене зображення, підкреслене на додаток аудіовізуальним шумом – глітчем, від початку натякає глядачу не очікувати від картини елегантних наративів.

Документальний контент у всіх серіях знаходиться в центрі, тобто на рівновіддаленій «відстані» від початку і кінця, у такий спосіб підкреслюється



його важливість (попри його абсурдність). Приміром, діалог із музикантом гурту, який спілкується єдиним вигуком, сенс якого змінюється відповідно до інтонації (сенс тут – поняття відносне). Таким чином, абсурдність та сюрреалізм у документальних елементах, підкреслені постійним шумом, створюють враження своєрідної перформативності, поєднання цілого пласту смислів в один епізод, яке призводить врешті до знецінення закладених наративів.

Навіть попри філософський зміст, низка критиків заперечує очевидну епізодичність форми стрічки, наприклад, Джон Парелес під час огляду картини дивується: «коли це музичні відео (поняття, ідентичне з українським «кліп». – *T. C.*) стали короткометражними фільмами» [206]. Кожна короткометражка альманаху триває менше за стандартний відеокліп – їх можна охарактеризувати як «ролики», тож просто «збіркою кліпів» твір назвати не можна. Крім того, у стрічці наявні відеороботи на композиції, які вже мають «офіційне музичне відео». Щодо форми картини, Ю. Самусенко зазначає: «це не стільки екранізація чи візуальний альбом, стільки добірка талановитих домашніх робіт на тему “як я слухав Radiohead”» [74]. Справді, як для відеоальбому наратив картини носить надто «барроузівський» характер, крім того, екранізації пісень є авторською інтерпретацією композицій «Nail to the Thief», що притаманне музичній антології (згадаймо «Арію», де позиція автора є основним виражальним елементом зображального ряду).

Експерименти гурту з формою разом з децицією метамодернізму в змісті втілюються в непересічні, унікальні витвори, які охарактеризуємо як значущі роботи для музично-екранних форм загалом. Звернувшись до непопулярної форми альманаху, гурт не лише розкрив зміст свого музичного релізу 2003 р. за допомогою притаманній цій формі багатошаровості, а й використав можливості застосування в сучасному медіапросторі музичного епізодичного способу виробництва у його класичному варіанті. Випереджаючи час релізу фільму, музиканти втілили в життя дуже актуальну сьогодні форму стрімінгу, що є показовим для характеристики музично-екранних форм як дієвого способу віднаходження нових технічних та художніх засобів мови кіно.

Отже, проаналізувавши основні напрями побутування кіноальманаху, ми виявили, що попри розмаїття прикладів стрічок форми в українському медіапросторі, епізодичне кіно рідко виступає предметом дослідження вітчизняних науковців. Так, англomовна наукова школа характеризується більш поглибленим дослідженням характерних ознак стрічок, що складаються з кількох короткометражних фільмів. Власне, поняття «епізодичне кіно», що найчастіше вживається в американській літературі і презентує приблизну конотацію, що ми вкладаємо в термін «кіноальманах», тобто поєднує в собі усі підвиди такого способу створення картини. Окрім цієї характеристики, іноземна література рясніє поняттями: «портмоне-фільм», «серійний фільм», «скетч-фільм», «фільм-компіляція», «омнібус-фільм» та «фільм-антологія». Чітке розділення та градація різновидів епізодичного кіно сприяє глибшому усвідомленню його принципів виробництва, а отже – детальнішому мистецькому аналізу. Розділивши, наприклад, поняття «антологія» та «омнібус-фільм», наукова спільнота тим самим відкриває нові горизонти та формати для митців, що в подальшому втілюватимуть ці форми на практиці.

З методом епізодичного фільмотворення пов'язані ранні етапи формування стрічок із домінуючою музичною складовою, втілюючись у численні кінореволюції та фільми-концерти («Paramount on parade» (1930), «Запрошує Елстрі» (1930)). Виробництво стрічок, які являють собою перемежування розмовних сценек музичними номерами, не втрачає своєї популярності і сьогодні.

Музичне епізодичне кіно може умістити в собі і авторську інтерпретацію композицій музично-драматичного мистецтва, як це, наприклад, втілено в «Арії», і стати плацдармом для вишколу молодих митців, як це помітно в «Українських піснях на екрані». Крім того, саме метод компіляції визначних творів класичної музики є найбільш придатним для знайомства з прекрасним наймолодшої аудиторії: умовність анімації дозволяє охопити мультижанровість, притаманну епізодичному формотворенню, а ефемерність та фантазійність – розкрити авторський потенціал в повній мірі, тим самим втамувати інтерес більш досвідченого глядача.

Музичні альманахи не обмежуються лише екранізацією композицій, вони можуть стати ареною для розгортання сюжету багатовікової епопеї, адже точно та якісно відображають «мозаїчний хронотоп» – прикладом цього може служити стрічка «Червона скрипка». Ця ж стрічка демонструє, що доміантним елементом для фільму може бути не лише вокальна музика. Оскільки велика частка альманахів – копродукційний продукт, саме інструментальна музика є найбільш вдалим рішенням реалізації задуму, адже вона сприяє подоланню бар'єрів та гуртуванню національностей в межах кінопроекту.

З огляду на розглянуті приклади епізодичного кіно можна зробити побіжний висновок, що альманах – явище суто кінематографічне та іншим екранам не притаманне. Проте використання цієї форми у сфері популярної музики, як продемонстрували «Місячна хода» та «The Most Gigantic Lying Mouth of All the Time», – здатне дати поштовх до переосмислення кристалізованих мистецьких форм та стимулювати митців до експериментування (і мистецького, і технічного), яке і є основним рушієм вдосконалення культурної палітри.

Багатогранність різновидів музичного фільму-альманаху дозволяє поєднати в одному творі короткометражні фільми різних жанрів та стилів, а отже є досить актуальним в час наростаючого «розпорошення» глядацької уваги. Колективне злиття мистецьких текстів, що характеризується інтертекстуальністю, пропонує часом суперечливі, але плюральні та багатоваріантні відповіді на поставлене загальною темою альманаху питання. Функціональність альманаху, починаючи від невпевнених спроб молодого митця і закінчуючи тематичним поєднанням складових елементів, актуалізують подальше його вивчення.

## **4.2. Музичний серіал**

Зважаючи на епізодичний спосіб формотворення, не можна оминати і музичний серіал. На жаль, жанровість українського та закордонного продукту демонструє очевидну різницю якості, що пояснюється і особливостями медіаринків, про яку йтиметься далі, і тривалішим періодом існування форми в закордонному медіапросторі. Якщо в США зародження серіалу датується

1937 р., то на теренах нашої держави широкого поширення цей формат у його сучасному вигляді набуває лише з 1990-х. Найпершим способом реалізації «фрагментарного» способу донесення наративу стали радіоп'єси, наприклад, серіал «Дороговказне світло» (англ. «Guiding Light»), що з'явився в ефірі NBC Radio в 1937 р., а в 1952 р. продовжив тішити прихильників на каналі CBS. Витоки серіалу (як і альманаху) можна знайти серед друкованих видань: ще до появи телебачення широкої популярності серед читачів набули «публікації частин одного роману в низці випусків журналів, газет (наприклад, “Чорна маска”, “Науково-пригодницькі книги”, “Роман-газета”), або навіть комікси (“Бойові комікси”/ “Action Comics”))» [91, с. 98].

«Вакантне місце» серіалу в СРСР зайняли багатосерійні телефільми. Оскільки ці різновиди телемистецтва дещо різняться у своїх художніх якостях, варто детальніше вдатись до пояснення різниці між обома телевізійними форматами. Найперша та найбільш очевидна різниця полягає у кількості та тривалості серій: телефільм може містити від двох до восьми епізодів, тоді як серіал характеризується багатоепізодністю; хронометраж однієї серії серіалу може складати 20 і навіть менше хвилин, тоді як епізоди телефільму рідко обмежуються 52 хв. Багатосерійний телефільм можна прирівняти до відродженого сьогодні поняття міні-серіалу, поширення якого набирає обертів на американських та британських екранах.

Інша важлива характеристика – «закінченість загального наративу»: продовження багатосерійного фільму сприйматиметься як новий твір, тоді як продовження серіалу – лише черговий сезон. Роздробленість телефільму проявляється лише в дискретності завершеної розповіді (твердження стосується і епізодичного кіно та серійного способу донесення короткометражних фільмів). Принцип серійності в серіалі передбачає «певну рівність і подібність компонентів. Такі формати мають характерні риси, як тривалість і протяжність, повторюваність епізодів» [44, с. 227]. Тобто в типово постмодерністському тексті повторюваність можна трактувати і як безкінечне продовження, проголошене ідеєю незавершеності та відкритості тексту.

Різниця телефільму та серіалу спостерігається не лише в таких формальних характеристиках, а й в «засадничих принципах побудови візуального та сюжетного ряду» [91, с. 99]. В. Кісін розрізняє візуальні особливості екранних мистецтв за внутрішньокадровим змістом: «збереження реальності, безперервності простору й часу, безперервності розвитку подій – основна видова особливість телебачення» [35, с. 82]. Так дослідник підкреслює «інтимний» характер малого екрану, що накладає відбиток на художні якості продукту. В. Кісін протиставляє «монтажне “конструювання” події за рахунок відчутних змін просторових і часових “параметрів”» [35, с. 82] образної структури кінематографа «неквапливій достовірності телебачення» [35, с. 82]. Т. Кохан пояснює, що візуальні особливості серіалу ґрунтуються «і на множинності сюжетних ліній, розробка яких вимагає екранного часу, нових акторів, постійного контролю за “ритмом” зміни екранного зображення, і на врахуванні психологічної єдності між початком кожної нової сюжетної лінії» [37, с. 43].

Окрім «закінченості загального наративу», важливо артикулювати низку ознак диференціації серіалу та охарактеризованих в попередніх розділах предметів дослідження. Епізоди альманаху та короткометражного фільму (згадаймо «The Ballad of Cleopatra» «The Lumineers») у своєму відношенні до загальної розповіді володіють відносною самостійністю: вилучення однієї серії не призведе до такої трансформації сюжету, як це може статись із серіалом. Також він відзначається очевидною лінійністю наративу: кожна наступна серія окреслює майбутній період часу, тобто для серіалу важливий ще й хронологічний принцип, тоді як для епізодичного короткометражного фільму це не обов’язково, а для альманаху – навіть не важливо.

Значної ролі набуває і зв’язок епізодів єдиним сюжетом: якщо участь однієї групи персонажів обов’язкова для усіх форм, то для альманаху це значення не має. Ба більше, різниця в драматургічній побудові проявляється і на композиційному рівні окремого епізоду: для серіалу характерна атипова для класичної драматургії організація складових сюжету шляхом, наприклад, більш тривалого у часі розвитку або взагалі перенесення кульмінації на фінальні

хвилини епізоду, і нівелювання у такий спосіб розв'язки. Наявність інтерпретацій класичної організації сюжету під час дослідження альманаху та короткометражного фільму не виявлена.

Отже, пори те, що серійний спосіб організації відзнятого матеріалу набув популяризації в медіакulturі, породивши таким чином численні споріднені між собою за базовими характеристиками різновиди, телесеріал продовжує відстоювати власну унікальність за допомогою низки засадничих ознак. Оскільки національна телешкола змогла долучитись до адаптації серіалу на вітчизняний манер порівняно недавно, це певною мірою відкриває завісу над характером розвитку жанровості серіалу в українському медіапросторі.

Хоча радянський глядач познайомився з формою серіалу завдяки драмі «Сага про Фортсайтів» (1967) на початку 1970-х, масовий потік зарубіжного продукту активізувався з настанням епохи Перебудови та зі здобуттям незалежності. Відкриття кордонів іноземному продукту «охарактеризувалось демократизацією і форми, і змісту, тому відразу позначилось засиллям “довгограючих мильних опер”» [91, с. 99]. Та врешті іноземний контент втратив елемент новизни, і телекомпанії зосередились на створенні власного продукту. Виробництво серіалів володіло неабиякою вигодою з матеріальної точки зору, зокрема, на відміну від телефільму, він міг наситити сітку мовлення на більш тривалий термін та привабити рекламодавців. Проте, попри привабливість ідеї, така система стала актуальною переважно для російського виробника, продукти якого і побутували в українському прайм-таймі поряд із такими вітчизняними хітами як «Роксолана» (1997), «Острів любові» (1996) чи «Злочин з багатьма невідомими» (1993). Тобто, існування серіалу в українському медіапросторі довгий період часу носило репродуктивний характер, себто відзначалось фактичним донесенням твору до аудиторії без участі у його створенні.

Особливості драматургії подібного контенту можна досі побачити на вітчизняних екранах: поляризація добра та зла, зосередженість переважно на розкритті особистого життя героїв та узагальнення характерів персонажів до глянцю (зовнішнього та внутрішнього) досі характерні для українських серіалів.

І. Победоносцева підсумовує: «загалом йдеться про таку схематизацію серіальної (та й телевізійної) драматургії, яка дозволяє глядачеві у найкоротший проміжок часу зрозуміти, що до чого, “зчитати” повідомлення і продовжити чи не продовжити перегляд» [65, с. 138]. Злиття подібних факторів в єдиний екранний продукт, з одного боку, редуціювало характер героя, проте з другого – стало своєрідною антитезою до утопічності ідеалів телевізійної продукції СРСР. З часом український медіаринок урізноманітнівся екранними здобутками інших країн, однак створення власного продукту досі сприймалось як радісний виняток із правил.

Ірина Зубавіна аналізує причини такої ситуації: «позбавлення цензурних утисків збіглося з втратою творчої потенції» [29, с. 92] та звертається за поясненням до Еріха Фрома: «свобода від зовнішньої влади стає твердим надбанням лише в тому випадку, якщо внутрішні психологічні умови дозволяють нам ствердити свою індивідуальність» [117, с. 232]. Дослідниця продовжує: «у ситуації дозволеної свободи <...> “внутрішній редактор” митців продовжив активно діяти. <...> Позначився “радянський рефлекс” до саморедугування і контролю за відсутності навичок вільного мислення. <...> В умовах санкціонованої волі парадоксально виявилась нестача органічного сприйняття світу, що замінювалась штучними конструктом <...> – звернення до знайомих моделей та аналогій, що збереглися у сфері пам’яті» [29, с. 92].

Станом на 2014 р. доля російських серіалів в українському ефірі становила 68%, тоді як продуктів власного виробництва налічувалось лише 7% [102]. Проте ухвалення Закону про внесення зміни до статті 15 Закону України про кінематографію, який передбачає заборону «трансляції фільмів, вироблених <...> особами держави-агресора» [3] та ухвалення Закону про внесення змін до деяких законів України щодо мови аудіовізуальних ЗМІ [1], що зобов’язував телерадіоорганізації забезпечити не менше 75% україномовного контенту, стимулювали активне виробництво національного продукту.

Отже, індустрія виробництва вітчизняних серіалів усе ще набирає обертів. Радянський телефільм, що претендував зайняти спільну «нішу» з серіалом,

відрізняється низкою ґрунтовних відмінностей – брак досвіду виробництва серіального контенту досі позначається на якості вітчизняних телепродуктів. Утім, у період, призначений для пошуку унікальних засобів виразності національної телешколи, переважним ігровим елементом ефіру став імпортований продукт. Зрештою, коли виробництво вітчизняного контенту втратило відтінок новизни та перетворилось в індустрію, український глядач уже призвичаївся до побіжної адаптації штучних конструктів. Розвиток жанровості серіалу дотепер гальмується побоюванням дисонансу з уже сформованою звичкою глядача, тому виробництво музичних серіалів, які і представляють собою один зі способів урізноманітнення жанрової палітри досліджуваного нами циклічного виду телемистецтва, сьогодні становить радше виняток із правил.

Якщо проаналізувати кілька нечисленних серіалів, які вже за своєю етимологією можуть містити музичну домінанту, виявляється, що музика в таких творах представляє собою радше «декорації», на тлі яких відбувається традиційне мелодраматичне дійство. Наприклад, телесеріал «Новенька» (2019) декларує себе як твір, що зображує перипетії закоханих у музику підлітків: «родинкою проекту стала музика <...>, саме вона об'єднує “звичайного” підлітка Віру і головного “мажора” школи» [54]. Однак перегляд 20 серій виявляє, що герої виконують лише дві пісні: «Вітрила» та «На хайпі». Репетиції ж гурту «Банда», якому головний герой приділяє досить багато часу, «служують швидше місцем для продакт-плейсменту та екзотичним тлом для розгортання подій» [91, с. 101].

Ознаки такого підходу можна помітити і в серіалі «Балерина» (2017), зміст якого перекликається з американським «Плоть та кістки» (2015). Схожість обох творів проявляється в ідентичному змалюванні долі героїні та її колег, однак адаптація сюжету на вітчизняний манер супроводжується мелодраматичністю, спрощенням характерів антагоніста та протагоніста шляхом підкреслення поляризації добра та зла, згладжуванням контраверсійних моментів, якими майорів американський серіал. Проте найбільш показовим є зменшення кількості дієгетичної музики (хоча її наявність тут є не лише виправданою, але



й необхідною), звучання якої обмежується фінальною репетицією та концертом. Однак, зважаючи на часткове висвітлення культурного побуту танцівниць та спробу авторів дослідити музику і танець як спосіб самореалізації, «Балерину» можна ідентифікувати як мелодраму з рисами музичного серіалу.

Попри те, що український медіапростір не вирізняється значною кількістю репрезентантів, суттєвої популярності це явище набуває за кордоном. Яскравим показником служить традиція урізноманітнювати серіал «музичною серією» (або навіть сезоном, як третій в «Убивства в одній будівлі»). Репрезентанти таких серіалів широко популярні і серед українського глядача, це «Рівердейл» (2017) (2 сезон, 18 серія), «Клініка» (2006) (6 сезон, 6 серія), «Зоряний шлях: Вояжер» (2000) (6 сезон, 13 серія) чи «Анатомія Грей» (2011) (7 сезон, 18 серія). Поява музично-орієнтованого епізоду відзначається певною закономірністю: його можна очікувати, починаючи з другого сезону. Запропопуємо трактування такої несподіваної жанрової трансформації. Оскільки перший сезон приваблює глядача уже своєю фабулою, кожний наступний реліз змушений зіштовхуватись зі звиканням аудиторії. Отже, щоб активізувати вже дещо збайдужілого глядача, автори звертаються до таких радикальних кроків. Ідея включення музичної серії не завжди підкоряється самій «маркетинговій стратегії»: «в американських серіалах часто знімаються зірки Бродвею, які володіють хистом артиста мюзиклу, тому природньо скористатись талантом <...> (Лін-Мануель Міранда в “Угамуй свій запал” (2019), (9 сезон, серія 10), Крістофер Джексон в “Булл” (2017) (2 сезон, 16 серія)) [91, с. 101].

Маємо надію, що в подальшому формат музичного серіалу буде адаптований і на наших екранах, а тому спробуємо виокремити характерні ознаки та специфіку побутування цієї музично-екранної форми. Якщо нівелювати базові відмінності серіалу від кіно- і телефільму, то спершу можна вбачити тотожність існування дієгетичної музики в кадрі обох різновидів екранних мистецтв. Проте якщо в процесі класифікації фільму, завдяки науковим розвідкам сучасних дослідників (зокрема, К. Станіславської), ми можемо розділити навіть такі на перший погляд схожі форми як кіномюзикл та фільм-мюзикл, – то через

синтетичний підхід до екранізації музичного компоненту багатосерійних творів досліджувану форму логічно узагальнювати поняттям «музичний серіал».

Існування виконуваної музики в кадрі серіалу тісно корелюється з побутуючими під час її звучання візуальними засобами виразності, відтак, залежно від їх поєднання, створюється розмаїття способів донесення дієгетичної музики. Музичний момент у серіалі може втілюватись у кількох формах, зокрема мюзикловій, коли текст героя та подальше виконання ним композиції взаємопов'язані (в таких випадках композиція продовжує розпочату в монолозі думку персонажа та доповнює її). Характерним репрезентантом такого методу є американський серіал «Галавант» (2015–2016). Ідея створення «однокамерної комедії» (англ. «single-camera comedy») з'явилась у зіркового тандему Алан Менкен – Глен Слейтер («Русалонька», «Красуня та чудовисько»). Навмисна штучність та деяка недоладність візуальної складової (відтворення лицарської епохи) різко контрастує з масштабними бродвейськими мелодіями, тому з перших хвилин перегляду серіалу можна помітити домінантність музики над відеорядом. Іронія на межі з «мета» супроводжує серіал протягом всього екранного часу, автори кепкують і з Бродвею з його помпезністю композицій, і з серіалу з його часом передбачуваною драматургією, і навіть із власного продукту: «висміюючи надмірну масштабність на телебаченні, <...> пісня (початкова. – Т. С.) рекламує музичну комедію як “найменш очікувану велику подію цього року”» [127].

Створення «Галаванту» є своєрідним прецедентом на ниві телебачення, адже до його виходу на екрани популярність «бродвеалізованої» комедії не знавала таких рейтингів. У «Галаванті» «герой спонтанно вибухає піснею, яка розгортає загальний наратив» [188], що становить контраст до «концертного виконання» таких продуктів як «Хор» або «Сім'я Партрідж». Відстеження коріння серіалу та джерел його натхнення виявляє багато схожості з творами комік-групи Монті Пайтон, зокрема бродвейським мюзиклом «Спамалот». Тематична, сюжетна та навіть музична аналогія обох творів, попри різні сфери реалізації, спонукає вкотре підкреслити гармонійність використання типово-

бродвейського способу втілення музичної композиції в циклічній формі телевізійного мистецтва. У свою чергу, форма серіалу через властиві їй художньо-технічні можливості вдихнула заново життя в жанр екранного мюзиклу, тим самим відродивши не лише тенденцію точкової «музикалізації» циклічних форм телемистецтва, а й запропонувала новий вид реалізації мюзиклу як способу збагачення жанровості серіалу.

Звернемося до іншої форми побутування дієгетичної музики на екрані. Коли виконання пісні додаткової інформації не несе, а радше дублює вищесказане, тоді можна стверджувати, що музичний компонент втілюється у формі концерту. Специфічною візуальною особливістю «серіалу-концерту» є наявність імпровізованої сцени та ефект «зламу четвертої стіни», коли утворюється враження, що виконавець за допомогою музики ділиться думками безпосередньо з глядачем. Також важливим елементом явища є можливість чітко відділити розмовну та музичну частини фільму, поставити між ними умовну межу.

Перформативність форми концерту накладає очевидний відбиток на драматургію серіалу. Прикметним є дотичність протагоніста до музичної індустрії: приміром, героїня серіалу «Маленький голос» («Little voice») (2020) є музикантом-аматором; протагоніст твору «Моцарт в Джунглях» (2014–2020) працює диригентом. Екранне втілення життєвих колізій персонажів набуває своєрідного характеру «бекстейджу», зображення подій за лаштунками. Драматичні обставини, в яких звучать музичні номери, легкі для ідентифікації: це або виступ безпосередньо перед живим глядачем, або репетиції. Ця риса чітко простежується, наприклад, у «Втрачені та знайдені музичні студії» («Lost & Found Music Studios») (2015–2017) або у його своєрідній вітчизняній інтерпретації «Це те, від чого...» (2019), присвяченій гурту DSIDE band. Тож можна помітити різницю між обома способами подання дієгетичної музики: концертний спосіб сповідує реалістичний контекст виконання, тоді як мюзикл характеризується деякою фантазійністю. Найбільш очевидно «музично-екранна фантазійність» проявляється в серіалі «Клініка» (2001–2010), який, попри досить значну кількість дієгетичної музики, музичним назвати важко.

Врешті, навіть попри можливість виокремити форми концерту та мюзиклу в серіалах, охарактеризувати винятково однією з них конкретний твір важко: «іноді “Хор” містить інтегровані музичні номери, хоча у “Галаванті” та “Божевільній колишній” майже всі номери інтегровані» [168, с. 328]. Однак здебільшого наведені в цитаті серіали використовують обидва способи реалізації дієгетичної музики, тому, хоч і для цих репрезентантів виділити характер використання пісні можливо, обмежуватись жорсткими рамками не доцільно: за допомогою домінанти музики «розвиток сюжету всіх цих серіалів призводить до ускладнення персонажів. <...> Герої, колись характеризовані як лиходії, з виконанням власного музичного номеру отримують глядацьку емпатію на всіх рівнях» [168, с. 328]. Сольне виконання композиції, незалежно від інтегрованості, покликане розкрити глибинні мотиви персонажа, виявити його чуттєвість та охарактеризувати найтонші переживання.

Ще одна форма реалізації музичного моменту серіалу, застосована у великому кіно рідше, – це поєднання кількох сюжетних ліній чи локацій в один аудіовізуальний концепт за допомогою методу кліповості. Розвиток сюжетного наративу через домінування музичної складової відкриває дещо стилізований світ мрії, що розкривається через сюрреалістичне використання просторових метафор. Між іншим, саме в музичних серіалах просторові метафори тісно переплітаються з часовими (згадаймо риторичну форму наративного металепису), як це можна помітити на прикладі номеру «Feeling Kinda Naughty» із серіалу «Божевільна колишня» (2015–2019), коли героїня за допомогою кліпового монтажу виконує одну композицію одразу в кількох локаціях.

Базова характерна риса серіалу як елемента медіакультури, (не)закінченість наративу (або «потенційна нескінченність»), також відображається на використанні музики як домінанти твору. Джейн Фейер порівнює фільм та музичний серіал: «у голлівудських мюзиклах всі шари історії створюються так, щоб вони могли врешті поєднатись через союз романтичної пари» [164, с. 68]. Тобто для повнометражного фільму притаманне катарсичне прагнення дося-

гти кінцевої точки, кульмінацією якої виступає музичний номер. Джек Харрісон доповнює: «відхід від реалізму в просторових та часових розривах музичних номерів підводить до кульмінації возз'єднання гетеросексуального союзу <...> що, у свою чергу, потребує нарративного фіналу, який не має давати шансів для продовження чи сиквелу. Устої телесеріалу не допускають такої остаточності» [162, с. 259]. Така незавершеність додає дієгетичній музиці серіалу додаткового психологізму, спонукає до пошуку нетипових художніх рішень. А притаманна йому численність персонажів, що створюють міради сюжетних ліній, втілюється у спробах музикально передати найглибші переживання персонажа (за допомогою лейтмотивної системи), усі ці характеристики в поєднанні зі збільшеним порівняно з кіно хронометражем сприяють створенню неординарного та справді насиченого твору.

Звернемося за поясненням до конкретного прикладу. У 1986 та 2003 рр. на основі одного синопсису було створено два музично-екранні твори з ідентичною назвою «Співаючий детектив», однак на противагу усталеному звичаю, оригінальним став музичний серіал виробництва BBC. Концепт сценарію обох творів полягає в розкритті життєвих перипетій хворого письменника, який до того ж намагається побороти творчу кризу. Однакова вихідна точка допомагає помітити разючу різницю втілення початкового задуму, і найперше, що варто проаналізувати – детальність (та якість) розкриття історії героя.

Перші хвилини обох творів не сприяють співчуттю персонажу: сьогодні його б назвали мізантропом. Утім, саме форма музичного серіалу ідеально розкриває мотивацію протагоніста, пояснює стан надломленості через відчуття провини за смерть матері, тобто поступово пом'якшує образ так, що врешті глядач приймає героя з його недоліками. Водночас зображення протагоніста у фільмі через обмежений хронометраж носить дещо схематичний характер – воно не торкається внутрішніх конфліктів та соціальних аспектів. До того ж, серіал наповнений безліччю алюзій на літературні твори «батька нуару» Раймонда Чендлера, тоді як стрічка обмежує гіпертекстування ім'ям альтер-его героя (Філіпа Марлоу). Оскільки однією з особливостей серіалу є можливість

глибшого розкриття другорядних персонажів, твір 1986 р. додає барв характерам лінійних героїв через зображення взаємодії з епізодичними персонажами.

Влучним в обох музично-екранних формах є використання дієгетичної музики як засобу змалювання вічних марень Марлоу, які терзають його через хворобу. Процес одужання втілюється в глобальне заперечення героєм простору та часу і створює у хронотопі три шари реальності, поєднання яких уже схоже не на звичний риторичний, а на заплутаний онтологічний наративний металепис, формуючи метамодерністський, «принципово новий естетико-художній подразник: “історія + пластика + персоналізована інтерпретація = історіопластичності”» [59, с. 62]. Цей момент є дуже показовим, оскільки демонструє зазначену вище можливість використання просторово-часових метафор. Симбіоз «переносного значення» фантазійних шарів хронотопу органічно зображується через музичні номери: «в обох творах використано типові для 1940–1950-х популярні пісні, що слугують “мастилом” для поєднання всіх сюжетних рівнів» в єдиний аудіовізуальний концепт [91, с. 102]. Утім, замість звичних кавер-версій популярних композицій як базису саундтреку шоуранери пропонують звучання оригінальних пісень. Тобто спів героя Майкла Гембона кожного разу змінюється: він звучить голосом і Гаррі Бебітта («The Umbrella Man»), і Герні Холла («The Teddy Bears’ Picnic»). Метод ліпсингу («синхронізація аудіо- та відеоряду методом точного попадання в артикуляцію слів пісні» [91, с. 102]), застосований у творі, досі дивує своєю новизною. Ба більше, «Співаючий детектив» став справжнім піонером у галузі телемистецтва, надихнувши своєю революційністю продюсера Стівена Бочко на створення наступника по музично-екранній категорії – серіал «Поліцейський рок» («Cop Rock») (1990), а отже дав початок зростаючій популярності формату.

Розглянемо детальніше атрибут, який імовірніше є «винаходом» малого екрану, – адаптацію нетипового способу реалізації дієгетичної музики. Впродовж більшої частини періоду існування музично-екранних форм непорушним правилом була вимога аудіовізуальної синхронізації образу та голосу актора, навіть при залученні «вокального дублера». Проте серіальна трилогія Деніса

Портера, до якої і належав «Співаючий детектив» (разом із творами «Гроші з неба»/«Pennies from Heaven» (1978), «Помада на комірі»/«Lipstick on Your Collar» (1993)), продемонструвала глибокі можливості ліпсингу як нового методу «вокалізування». Згодом такий спосіб «вокальної артикуляції» набере обертів і в повнометражному кіно.

Одним із найбільш популярних способів використання ліпсингу є його комедійна інтерпретація, яку демонструє Джон Тортурро у стрічці «Лобов та цигарки» (2005). Здається, сам режисер кепкує з доволі банального сюжету про любовний трикутник, деконструюючи і мелодраму, і музичний фільм саме завдяки дієгетичному звучанню таких хітів як «Delilah» Тома Джонса, «Piece of my Heart» Дасті Спрінгфілд, «Trouble» Елвіса Преслі в оригінальному варіанті. Крім того, у фільмі Тортурро курсивом виділяється ідея про влучність використання музики в зображенні просторово-часових метафор (запозичена разом із ліпсингом з малого екрану): автор гіперболізує парадоксальність ситуації за допомогою одночасного виконання композиції «Prisoner of Love» героями Сьюзен Серендон та Джеймса Гандольфіні, тоді коли глядач чує звичний тембр Сінді Лопер.

Глибокого філософського змісту ліпсинг набуває у фільмі Пола Томаса Андерсона «Магнолія» (1999), і хоча саундтрек стрічки заслуговує детального аналізу, для нашого дослідження найбільш важливим є виконання акторським складом композиції «Wise Up» Еймі Ман. Починаючи роботу над сценарієм, режисер буквально «взявся за написання адаптації пісень Еймі Манн» [174]. Оскільки стрічка являє собою своєрідний колективний портрет, а основна її драматургічна особливість – переплетіння сюжетних ліній, Андерсон вирішує продемонструвати свою ідею перед кульмінацією фільму за допомогою музики. Однак композиція, що лунає за кадром, не здатна яскраво артикулювати режисерське бачення: в цьому разі вона б просто створила меланхолійний настрій; також невідповідним задуму було б почергове виконання фраз пісні акторами, тому що це б радше демонструвало загальну роз'єднаність. Тож найбільш переконливим рішенням є використання ліпсингу: голос Еймі Ман

виразно демонструє перебування усіх персонажів фільму в єдиній точці тут-і-зараз, музично артикулює їхню взаємозалежність, хоча вони фізично не можуть бути в одному місці.

Навмисна химерність «дієгетичної кульмінації», за словами Алекса Мак Леві, «втілює подібний фільмам Дугласа Сірка неспокій та масштаб кричущого переживання нереальності у фільмі» [193]. Справді, відчуття нереальності одночасного виконання композиції якнайкраще відповідає самій ідеї картини, яку можна помітити в одній зі сцен: «однак це сталось» (англ. «but it did happen») [2:50:43]. Текст балади Еймі Манн, що розповідає про одвічну дуальність прийняття-боротьби із собою, сприймається як внутрішній голос героїв, який констатує «це не припиниться, доки ти не порозумнішаєш» («it's not going to stop, 'till You wise up»). Тобто важке переживання життєвих негараздів не припинить точити нас із середини, поки ми не змириємось з існуванням фактуму, не приймемо аудіовізуально артикульоване «однак це сталось». Таким чином, обираючи відверто непопулярний на час створення фільму спосіб втілення дієгетичної музики, Пол Томас Андерсон не лише блискуче демонструє внутрішній конфлікт та ідею фільму, а й з усією майстерністю доводить природність існування ліпсінгу в драматичних обставинах.

Як бачимо, запозичення нетипових прийомів не лише збагачує твір неординарним способом донесення режисерського задуму, а й наповнює творчий арсенал митця новим інструментом. Узагальнюючи, можна дійти дещо курйозного висновку: запозичення неочікуваної форми розкриває можливості для глибшого наповнення змісту.

З поширенням нової площини трансляції культурного продукту (екрану доступних глядачу гаджетів), засоби виразності кінематографу та телебачення набувають широкого вжитку і в рамках «скрінема-культури» – на відеохостингах та соцмережах (наприклад, у YouTube чи TikTok). Звісно, в такій інтерпретації методу донесення дієгетичної музики можна помітити типову для доби постмодерну симуляційність і гру, адже існування ліпсінгу в скрінема-культурі по суті є інтерактивною ілюзією, що замістила художній образ. Проте



звернення мас до цього явища буквально «вписує» процес поширення ліпсінгу в описаний А. Модем цикл поширення культури, позаяк набувши популярності, тобто «використовуючи принцип копіювання» [199, с. 201], його застосування виходить на інший рівень – «етап мікросередовища, сукупність рис якого становить “інтелектуальну общину”» [199, с. 201]. Підтвердженням цієї концепції слугує запозичення методу «вокальної артикуляції» низкою виробників художнього телеконтенту, наприклад, створення компанією Netflix серіалу «Саундтрек» (2019), «де кожен співає свої почуття, і всі ці почуття виходять у формі досконалого ліпсінгу поп-пісень» [192].

Звернувшись до ліпсінгу, автори серіалу спрямували активне розповсюдження вокальної артикуляції у Мережі назад до витоків, на телевізійний екран. Природно, що популярність ліпсінгу в нетрях скрінема-культури поступово нівелює фактор новизни у серіалі, тому творці «Саундтреку» звернулись до цікавого прийому: «наприкінці багатьох епізодів лінії персонажів зіштовхуються за допомогою меш-апу двох пісень (виконуваних ліпсінгом), що одночасно поєднує дві пісні» [192]. Тобто композиції, що звучать в оригінальному виконанні, поєднуються за допомогою принципу синкретизму в єдиний аудіовізуальний концепт, не втрачаючи при цьому своєї індивідуальності (не змінюючи ритму, гармонії, мелодії та залишаючись пізнаваними).

Від початку автори серіалу планували зобразити розв’язання конфлікту всіх сюжетних ліній винятково за допомогою музики (меш-апу). Зрештою виявилось, що окрім дозволу на використання оригінальної пісні лівову частку бюджету «доводиться витратити на дозвіл створення нового твору, базисом якого є знайома пісня» [91, с. 103]. Нарешті після врегулювання складнощів з авторським правом розпочався процес написання сценарію [165]. Отже, важливість використання ліпсінгу та меш-апу для аудіовізуального концепту твору є безперечною, позаяк робота над розробкою сценарію проводилась винятково відповідно до доступних композицій.

Спершу може здатись, що застосування сучасних віянь як методу організації музичної основи твору є здебільшого реверансом у бік молодії

аудиторії. Проте з цим важко погодитись, адже цей спосіб донесення дієгетичної музики поглиблює можливості драматургії: використання вже відомої до виходу серіалу композиції через закладені в її тканину наративи допомагає точно та швидко ідентифікувати почуття та думки героя. А використання меш-апу поглиблює рівень музичної драматургії у творі, оскільки «для того ж, аби вся система функціонувала належним чином, потрібна бінарна опозиція, подана у конфліктному відношенні, яка надалі дійде розв'язки» [19, с. 365]. Власне, зіставлення кількох композицій у межах єдиного номеру і являє втілення конфлікту, адже пісні, використані для музичного номеру, «підсилюють одна одну у своїй цілеспрямованій дії, інтегруються в образи, які, своєю чергою, на другому рівні формують динамічну систему конфліктних взаємин і взаємодій» [19, с. 365].

Наступна перевага використання меш-апу полягає в акцентуванні візуальних засобів виразності, наприклад, у зручності мелодичного підкреслення паралельного монтажу. Прикладом цього слугує меш-ап композицій «Sorry Not Sorry» та «Believer», які артикулюють єдиний посил і спільною хореографією: виконання рухів танцівників однієї сцени плавно перетікає в іншу, з іншими героями. Також вдалим способом застосування меш-апу є зображення конфронтації двох персонажів. Наочною демонстрацією такого прикладу є сцена конфлікту сина та матері, втілена у меш-апі «Blood water» та «Good Luck». Примітно, як обидва нетипові засоби донесення дієгетичної музики існують в симбіозі: ліпсинг, що дає можливість композиції залишитися в «первозданному» вигляді, допомагає декларувати закладений в композицію попередній емоцій зміст, а меш-ап служить зв'язкою, що наголошує кінематографічні засоби виразності. Меш-ап у цьому разі володіє меншою автономією, оскільки його існування зумовлене пізнаваністю кількох відомих оригінальних композицій, що з'являються у творі переважно завдяки ліпсингу.

Отже, з огляду на вищесказане, вважаємо правомірним відокремлення музичного серіалу від решти музично-екранних форм, оскільки він володіє ни-

зкою особливих засобів виразності та відрізняється характером функціонування музично-екранних елементів. Зважаючи на побутування і на малому екрані, і в межах «скрінема-культури», музичний серіал, з одного боку, звертається до кращих традицій своїх класичних репрезентантів, а з другого – не гребує імплементацією найбільш сучасних віянь, що, в свою чергу, позначається наростаючою демократизацією форми, експериментуванням та імпровізацією. Довготривалий тернистий шлях становлення вітчизняного серіалу відображається на жанровій палітрі сітки мовлення, зокрема важко не помітити, що українських аналогів музичного серіалу досі обмаль. Однак зважаючи на піднесення виробництва вітчизняного контенту, яке спостерігається сьогодні, варто очікувати розвиток і цієї музично-екранної форми.

### **4.3. Відеоальбом**

Новітнє медіамистецтво продовжує генерувати аудіовізуальні формати: крім перелічених вище категорій варто звернути увагу на твори, приналежні до унікального явища відеоальбому (чи візуального альбому) як способу візуального донесення сенсу музичної платівки. З етимологічного боку помітно розділення терміну на «відео», тобто відтворення на екрані рухомих зображень, та «альбом», себто поєднання в межах одного твору низки малюнків, фотографій, або, як у нашому разі, композицій. Відтак, можна побачити «первісну фрагментарність» явища, яка втілюється у поєднанні самостійних елементів. Музична домінанта зазначена у самій дефініції: префікс «відео» слугує лише уточненням, яке змальовує характер побутування музичної першооснови – альбому. Втім, фрагментарність, як ми визначили раніше, притаманна і серіалу, і музичному короткометражному фільму, і музичному альманаху. Отже, простежимо різницю між цими музично-екранними формами та визначимо унікальні характеристики візуального альбому як формату.

Вітчизняна інтерпретація носить дослівний, навіть прикладний характер побутування: часто термін охоплює всі наявні на інформаційному порталі відео. В цьому разі англomовним відповідником виступає «gallery», тобто

«галерея», що, на нашу думку, є кращим варіантом для вжитку. Інший спосіб використання полягає в ідентифікації низки вже оприлюднених музичних кліпів виконавця, об'єднаних в один хронометраж. Проте таке значення не містить в собі жодної мистецької цінності, адже створений продукт – абсолютно вторинне явище; крім того, більш адекватним заміником тут був би термін «антологія музичних відеокліпів» (в англійській літературі переважає назва «music video compilation albums»). «Справжній» же відеоальбом є способом донесення авторської ідеї шляхом релізу ніколи раніше не оприлюдненого відео (рідше – разом з аудіо), тобто носить неповторний характер, на відміну від компілятивності більш уживаного значення.

Пошук найбільш відповідного визначення поняття показав, що частина означень підкреслює «первісну фрагментарність» явища, тобто звертається до самостійності наявних у творі музичних композицій: «коли виконавець/гурт створює музичне відео на кожну композицію альбому» [227; 209; 226], «пісні в альбомі, що супроводжуються низкою відеокліпів або окремим фільмом, що слугує візуальним засобом донесення музики» [226]. Ці визначення є вельми загальними та не досить чітко виокремлюють відеоальбом поміж інших музично-екранних форм. Більш детальну характеристику зустрічаємо у роботі Кари Харрісон: «відеоальбом – це аудіовізуальний продукт, який має пряме відношення до музики відповідного аудіоальбому того самого виконавця. Його тривалість перевищує хронометраж стандартного музичного відео у 3–5 хв, а тісні візуальні та текстові взаємозв'язки формують цілісне враження протягом всього твору» [170, с. 16]. Погоджуючись із влучністю дефініції, пропонуємо дещо простіше визначення: відеоальбом – це екранізація низки музичних композицій виконавця, випущених у межах однієї платівки, за порядком та смислом, що поєднуються візуально в єдиний художній твір.

Термін «візуальний альбом» у такій конотації офіційно бере свій початок з однойменного релізу 2013 р. виконавиці Бейонсе, яка в одному виданні сумістила 14 аудіальних та 8 музично-екранних творів. Однак зауважимо, що дефініція вже була вживаною: Кара Харрісон згадує, що експериментальний

рок-гурт Animal Collective саме так охрестив свій твір «ODDSAC» (2010) [170, с. 9]. Однак спроба музикантів візуально відобразити зміст платівки носить дещо прямолінійний характер: поєднуючи концерт та відео-арт, музиканти відтворили аудіовізуальний концепт за допомогою інтермедіального психоделічного поєднання різних візуальних фрагментів, відкидаючи наратив (водночас відзначимо типову для відеоальбому симультанність: музика є лише частиною загального музично-екранного полотна та не реалізується окремо).

Водночас застосування терміну знаходимо значно раніше, наприклад, у творчості Eurythmics: низку відеоробіт, яка поєднувалась одним аудіовізуальним концептом, хоч і представляла здебільшого «живі версії» композицій, Енні Леннокс та Дейв Стюарт видали у форматі VHS (1983) під назвою «Sweet Dreams: The Video Album» [161]. Терміни дещо різняться, оскільки сучасні виконавці надають перевагу дефініції, артикульованій Бейонсе («visual album»), уникаючи фрагментарного підтексту, присмак якого можна відчутти у використаному гуртом терміні. Eurythmics та згодом сама Леннокс залишаються вірними першочерговому значенню: репрезентантами є такі твори як «Savage» (1987) [160], «Diva» (1992) [154]. Позаяк ми розглядаємо і почергову екранізацію кожної пісні, і монолітний твір як підвиди одного явища, сприймаємо терміни як синоніми одного аудіовізуального концепту.

Повертаючись до Eurythmics, акцентуємо, що вжиток дефініції можна вважати своєрідною «дефініційною спадкоємністю», адже виконавиця, будучи завзятою шанувальницею гурту Blondie, не могла залишити поза увагою реліз «Eat to the Beat» (1979), який «самі Blondie охрестили “відеоальбомом”, найпершим подібним проектом у рок-музиці» [173]. Тут помітна і формальна тождність робіт обох гуртів: візуальний концепт втілювався в екранізації кожної композиції концертним методом (згодом Леннокс урізноманітнить стильову специфіку своїх відеоальбомів характерними елементами кліпу).

Перелічимо необхідні елементи ідентифікації аудіовізуального твору як відеоальбому. Візуальні та текстові взаємозв'язки, важливість яких відмічає у своїй дефініції К. Харрісон, впливають із першооснови досліджуваної форми

– музичної платівки. Тобто композиції повинні поєднуватись спільною тематикою, ідеєю або сюжетом; отож, візуальний альбом по суті є екранізацією концептуального альбому («концептуальний альбом – це альбом, цикл пісень якого виражає певну тему чи ідею» [149]), що «має риси типологічної подібності з академічними циклічними жанрами, як-от ораторія чи сюїта» [70, с. 113]. «Ідейність» концептуального альбому реалізується завдяки «застосуванню певних принципів музичної драматургії (контраст між частинами, інтонаційні зв'язки, арки тощо). При цьому цілісність, провідна ознака системи, посилює вагомість кожної складової» [71, с. 62].

Концептуальність платівки може: 1) виражатись буквально, містити цілісну історію (більше притаманно рок-музиці і нерідко визначається як рок-опера, наприклад, альбом «Tommy» (1971) The Who); 2) являти собою «антологічну структуру», де кожна з пісень – драматургічно закінчений твір у межах єдиного концепту (наприклад, «Murder Ballads» (1996) гурту Nick Cave and the Bad Seeds); 3) просто слугувати формою донесення до слухача певної ідеї (більш притаманно поп-індустрії).

Відповідно до сконструйованого сенсу (концепту) аудіокомпоненту відбувається побудова візуальної складової. В цьому і полягає одна з базових відмінностей візуального альбому від перелічених вище музично-екранних форм: такий твір базується на уже записаному (іноді – виданому) музичному альбомі. Оскільки явище переживає процес кристалізації основних ознак саме зараз, можна наочно побачити дуже редуційовані приклади форми, які проте характеризують процес становлення нової естетичної концепції. Наприклад, у 2013 р. з'явився реліз Алана Бадоева «Мадемуазель Живаго», відзнятий на основі альбому Лари Фабіан. Та попри те, що самі виробники називають твір фільмом, а медіа-ресурси – мюзиклом чи навіть фільмом-концертом, жодних ознак приналежності до цих форм «Мадемуазель Живаго» не виявляє. Кожна з глав твору являє собою музичний відеокліп, візуалізацію композиції. Відтак, «Мадемуазель Живаго» виявляє риси відеоальбому та пропонує одну з його досить спрощених інтерпретацій: відеоальбом – це низка кліпів, знятих на

основі концептуального альбому та об'єднаних спільним змістом. Тобто саме кліп є основним структурним елементом відеоальбому та провідним способом донесення дієгетичної музики (описані вище музично-екранні форми характеризуються більшою плюральністю способів екранізації композицій).

Загальноприйнятий розподіл на дієгетичну та недієгетичну музику у відеоальбомі, як і в музичному відеокліпі, не досить коректний, оскільки в цих формах музика завжди наявна та займає чільне місце в музично-екранному синтезі. Термін адекватно застосовувати до інших звуків, джерело яких зображене в кадрі, – оточуючого середовища, телевізору тощо. Оскільки відеоальбом характеризується певною кінематографічністю, в конкретному творі може одночасно звучати як дієгетичний звук, так і екранізована композиція.

Інтермедіальність візуального альбому ускладнює його ідентифікацію з конкретною гілкою екранних мистецтв. Складності додає й нетипова класифікація відповідно до екранного часу: ми вже згадували вище, що через залежність хронометражу від загального звучання першооснови тривалість відеоальбому не має шансів дорівнятися до тривалості повнометражного фільму. Отже, з похибкою на наявність чи відсутність розмовного тексту, повнометражний візуальний альбом (основа якого LP – Long Play) буде складати в середньому 50 хвилин, а короткометражний (що базується на EP – Extended Play) триватиме 20–25 хвилин екранного часу.

Наполягаючи на унікальності цієї нової естетичної форми як типового представника новітньої скрінема-культури, наголосимо на закритій інтермедіальності, синтетичності поєднання характерних елементів музичного відеокліпу та кінематографу: музичне відео сприяє промоції першооснови, а фільм сприймається як цілісний мистецький твір.

К. Харрісон зазначає, що «візуальному альбому не чужі запозичення форматів і технік телебачення, фотографії, відеоарту та кіно» [170, с. 2]. Так, явище знаходиться на інтермедіальному перетині різних форм мистецтва, частка кожного з яких варіюється залежно від конкретного твору: наприклад, форма «протовідеоальбому» U2 «Linear» (2009) описується виробниками як

«фотографія у фільмі» (англ. «photograph on film») [185] – дійсно, твір сповнений мальовничих статичних кадрів. Проте різні мистецькі засоби виразності у відеоальбомі переосмислюються та постають у новому вигляді, що приводить до візуального втілення музики за допомогою нашарувань полідискурсу.

Першість музики в цій формі спонукає до підкреслення ще однієї унікальної особливості: важливість композицій виключає будь-яку їх редакцію задля візуального ряду. Таким чином, відеоальбом найчастіше позначається розділенням цільного твору на своєрідні глави, кожна з яких відповідає композиції. «Первісна фрагментарність» у такий спосіб підкреслюється візуально, тобто артикулюється за допомогою зміни локацій чи зовнішнього вигляду героя, але найчастіше – позначається новим витком загального наративу. Залежно від концепту таке розділення може характеризуватись наявністю інтертитрів (що спостерігаємо у «Мадемуазель Живаго») або містити «інтертитри умовні», тоді твір сполучає низку пісень, розділених за допомогою відмінностей візуального характеру (наприклад, Kadebostany «Drama Act 1» (2020)).

Існує інший різновид відеоальбому, який виключає чітке розділення на глави, – коли попередньо записаним композиціям притаманне плавне перетікання одна в іншу. Яскравим представником цього методу слугує реліз Френка Оушена «Endless» (2016). Візуальне втілення концепту такого альбому характеризується більшою кінематографічністю, де кліповість проявляється лише як один зі способів організації відзнятого матеріалу.

Потреба «виправдання» сполучення часом досить розмаїтих за характером пісень виливається в збільшення ролі розмовного тексту, що призводить до розширення драматургічної складової. Отже, нова ознака ідентифікації відеоальбому впливає з минулої – розділення на глави злагоджується кінематографічними епізодами, що сприяють плавності розгортання наративу. Застосування вербального компоненту демонструє розвиток відеоальбому як явища: до прикладу, можна порівняти конструкцію «Мадемуазель Живаго», помітну навіть пересічному глядачу, та реліз гурту The Lonely Island «The Unauthorized Bash Brothers Experience» (2019) («Невідомий випадок з життя



братів Баш»), переплетіння музичної домінанти та майстерної драматургії якого робить витвір справжньою перлиною формату візуального альбому.

Музичний відеокліп як структурний елемент також насичує візуальну складову відеоальбому низкою характерних рис. Хоча його новітні метаморфози спрямовані радше в бік міжвидового розмаїття, тобто суміщають у тканині твору переплетіння начал кінематографу та медіакультури, вплив кліпу проглядається особливо чітко, адже саме в цій формі особливо помітно, як музика втрачає прикладний характер та набуває формотворчих функцій.

Наріжним каменем диференціації кліпу від інших способів донесення дієгетичної музики є особлива манера монтажу. Часта заміна кадрів у ритм музиці, ідентифікована В. Гопенком як звуко-зоровий монтаж, а в медіапросторі іменована кліповістю, у зображальності відеоальбому займає чільне місце: будучи залежним від музичної форми, візуальний ряд покликаний підкреслювати пульсацію екранізованої композиції.

Інша характеристика, притаманна відеоальбому, яка теж впливає з кліпового способу донесення дієгетичної музики, – руйнування четвертої стіни. Безпосереднє звернення виконавця до аудиторії руйнує «магію» медіа та створює ефект відчуження (Б. Брехт). З огляду на те, що основою відчуження є прагнення митця висловити свою точку зору з певного питання, «в об'єктиві» часто постає сама персона виконавця, адже його особиста історія, зважаючи на глобальність інформаційних потоків XXI ст., стає «суспільним надбанням»: «зірка може використовувати свій особистий наратив як один з головних наративів у вигаданому дієгезисі і навіть рефлексувати через іншого персонажа, якого грає» [170, с. 32]. Тож можна помітити дуальність ролі митця на екрані, який водночас є і персонажем, і собою.

Аналогічно з кліпом, відеоальбом також характеризується злиттям трьох компонентів: вербального, іконічного та мелодичного. Проте їх узгодження відбувається за значно складнішим принципом, ба більше, між ними не простежується чіткий ієрархічний зв'язок, що ідентифікує відеоальбом репрезентантом теорії про інтермедіальність: «це (візуальний альбом. – Т. С.) складний

плюримедіальний витвір мистецтва, який поєднує та взаємопов'язує різні мистецькі форми» [172, с. 4]. М. Коккідо, К. Тсіка та П. Метсіос у статті, присвяченій відеоальбому «Lemonade», наголошують: «навіть у випадку тісного взаємозв'язку (музики та зображення. – *T. C.*) це не візуалізація музики; все працює на символічному рівні, уникаючи прямої іконічності. Це стимулює глядача зосередити увагу на поставлених автором питаннях» [181, с. 381].

Використання позамузичних елементів, типове для візуального альбому, акцентує на важливості вербального компоненту (на противагу обмеження ліричним текстом у музичному кліпі). Крім того, тканина досліджуваного явища може характеризуватись контрапунктним поєднанням вербального тексту, присвяченого розкриттю однієї композиції, та одночасним звучанням мелодики іншої. Тобто візуальний компонент форми характеризується більшою самостійністю порівняно з кліпом: поєднання слова та зображення, притаманне злагодженому суміщенню кількох пісень, робить відеоальбом самостійною музично-екранною формою, насичує його наскрізною драматургією та відокремлює від вище перелічених явищ. Таким чином, формула візуального альбому характеризується свободою аудіовізуального синтезу, коливаючись від тісного взаємозв'язку аудіо та відео до контрапунктних епізодів.

Музична форма, що головує у синтезі складових візуального альбому, передбачено позначається на його зображальному компоненті. Підкреслюється це й релевантністю візуального альбому з музичним відеокліпом. Ендрю Гудвін відзначає, що більшість музичних відео «спираються на повторення у відео, як правило, після бриджу або приспіву. Ритм пісні зазвичай характеризується певною повторюваністю» [128]. Ці ознаки дисонують із кінематографічною природою явища, однак природно вплітаються в загальну тканину відеоальбому. К. Верналліс пропонує цікаву гіпотезу: «мета зображальності музичного відео полягає у приверненні уваги до музики <...>, логічно, що зображення не повинно доносити наратив так, як це робить художній фільм. В іншому разі виробники ризикують привернути увагу глядача до дій персонажів

та розвитку сюжету <...>. Пісня б відступила на другий план і виконувала б функції кіномузики» [224, с. 17].

Повторюваність як характерний елемент відеоальбому проявляється не лише локально, як зображальний засіб відеоряду конкретної пісні, а й більш глобально – через включення фрагментів попередніх епізодів до конструкту наступної композиції. Завдяки кінематографічній природі ці специфічно-кліпові вставки часто проявляються як флешбеки чи флешфорварди – прийоми, що переривають лінійне розгортання наративу (ці прийоми простежуються у творі «Lemonade» (2016)). Інший підвид втілення повторюваності – насичення полотна твору візуальними лейтмотивами. Наприклад, у творі «Beyonce» (2013) значущим візуальним лейтмотивом є здобутий на конкурсі краси трофей: він нагадує про основну ідею твору – рефлексія на тему справедливості результату відповідно до затрачених зусиль. Повторюваність та циклічність забезпечують візуальному альбому цілісність незалежно від його різновиду – єдиному конструкту всього альбому, фрагментарній екранізації кожної пісні чи навіть «серіальному способу», де кожен епізод доноситься до глядача з перервою у часі. Тобто саме повторюваність є загальнооб'єднуючим елементом твору «Beyonce» (зважаючи на те, що кожна відеоробота була відзнята окремим режисером, твір можна було б сплутати з музичним альманахом).

Іконічний компонент візуального альбому може набувати ледь не дослівних значень у наступній особливості явища: обов'язковій наявності в кадрі виконавця. Це впливає насамперед з «надмети» створення відеоальбому – міфологізації співака. Аналіз аудіовізуальних релізів XXI ст. підтверджує, що в час виходу відеоальбомів виконавці зазнавали найбільшого успіху: Бейонсе (2013, 2016, 2020), Френк Оушен (2016), Kadebostany (2020), Аліна Паш (2019), Тіна Кароль (2016–2017). Ця особливість обумовлює наступну – необхідність періодичної артикуляції слів композиції виконавцем: у такий спосіб співак додатково підкреслює значення тексту та пов'язує візуальний образ із піснею. Зокрема, суміщення цих компонентів сприяє подальшому ототожненню

композицій альбому з декларованою глобальністю нового іміджу виконавця, закріплює на звуковому рівні його міфологізацію.

Важливо відмітити ще одну особливість: попри поширену ідентифікацію фільмів-концертів (на кшталт DVD з виступами наживо, як у «Electronic Punks» (1996) The Prodigy, дещо розбавленого відеокліпами), візуальність відеоальбому має переважно ігровий характер, «з акторами, які розігрують певну історію, декораціями» [16, с. 14] Відеоальбом покликаний доповнити музичну першооснову за допомогою візуальних засобів виразності; документальне фільмування виступу не може наситити ідею твору новими барвами, а лише демонструє виконавські здібності співака. Джоанна Хартман підкреслює: «візуальний альбом має, на противагу музичному альбому, драматургію, яка простежується між піснями та розмовними епізодами, що додають афективний вимір» [172, с. 5].

Усі охарактеризовані особливості обґрунтовують самостійність відеоальбому як музично-екранної форми та уможливають його ідентифікацію. Ба більше, віднайдення типових ознак візуального альбому дозволяє переосмислити конструкт неідентифікованих раніше елементів медіакультури, які узагальнюються термінами «музичний фільм», «мюзикл», «концерт», і тим самим доповнити класифікацію екранних творів з домінуючою музичною складовою.

Простежимо витоки явища на прикладі найбільш типових репрезентантів. Оскільки явище концептуального альбому зародилось пізніше збірки композицій, які поєднуються лише персоною виконавця (друга половина 1960-х), логічно, що найперші спроби створення візуального альбому втілювались у спеціально відзнятий для телеглядача концерт, в якому виконувались пісні з платівки. При цьому візуальне відображення кожної композиції дещо варіювалось – змінювались декорації, костюм виконавця, іноді локація. Влучною ілюстрацією найперших відеоальбомів є реліз гурту Blondie «Eat to the Beat» (1979). Згодом, коли музичний відеокліп став загальним надбанням, у візуальній складовій досліджуваного явища почало домінувати ігрове начало, що можна простежити на прикладі творчості Eurythmics («Sweet dreams (are made of

these)» (1983), «Savage» (1987)) та Енні Леннокс («Diva» (1992)). Варто відзначити, що такий різновид відеоальбому своїми формальними та якісними характеристиками мало поступається сучасним репрезентантам.

Інший різновид досліджуваного явища – монолітне візуальне втілення усіх композицій – почав свій розвиток із поширенням поняття концептуального альбому. Найпершим наближенням до сучасного трактування формату є твір Сержа Генсбура «Historie de Melody Nelson» («Історія Мелоді Нельсон») (1971). Творча манера Генсбура-композитора відобразилась на характері візуальної складової: надаючи перевагу речитативу, митець відмовляється від візуального дублювання «мелодекламованої» історії. Водночас притаманні відеоальбому позамузичні вставки виправдано редукуються, що наповнює повільно твору гіпнотичною психоделічною візуалізацією, дотичною до сюжету лише частково, переважно відображаючи музику (в прямому сенсі слова).

Генсбур воліє донести до реципієнта історію в найбільш повній мірі: «я збираюсь спробувати зробити мюзикл, заснований на персонажі» [126, с. 34]. Тобто композитор, замість типової для відеоальбому міфологізації власної особистості, спрямовує вектор на фантазмагоричну героїню. Цікаво, що ще до появи музичного відеокліпу деякі композиції демонструють важливі для відеоальбому елементи (пряме звернення до глядача, сповідальний характер, повторюваність, що досягає гіпнотичності), а в епізоді «Cargo culte» можна вбачити паралелі з танцювально-видовими кліпами. Таким чином, новаторство аудіовізуальної роботи Сержа Генсбура можна справедливо оцінити лише сьогодні, коли можливості медіамистецтва дозволяють проаналізувати творчу спадщину композитора та зауважити народження новітньої форми, яка набуде поширення через півстоліття.

Активний розвиток музичного відеокліпу та короткометражного фільму, заснованого на одній чи кількох композиціях, ознаменувався зменшенням кількості релізів відеоальбому. Поява спеціалізованого музичного каналу насправді звузила художні пошуки до експериментування в коротких форматах,

сповільнюючи розвиток таких масштабних цільних полотен як візуальний альбом. Тож відродження інтересу до форми відбувається лише з винаходом відповідних медіа для реалізації творчості.

Згодом явище відеоальбому сепаратизується від кінематографу та відеокліпу, переосмислюючи деякі ключові якості цих музично-екранних форм у рамках своєї інтермедіальності. Показовим є реліз гурту Noah and the Whale «The first Day of Spring» (2009). Соліст гурту, який виконує головну роль, використовує особисту драму як основу сюжету (згодом цей метод побачимо у Бейонсе), тобто без зайвої скромності міфологізує свою особистість. До роботи гурт ставиться філософськи: її можна розглядати як «супровід альбому, як його візуальну версію або як самостійний твір» [231]. Відсутність чіткої дефініції не зупинила британський гурт у прагненні донести до глядача візуальне втілення альбому, і лише з можливістю аналізу схожого контенту ми можемо точно охарактеризувати явище як справжній відеоальбом.

У тому ж році на екрани потрапляє відео ірландського гурту U2 «Linear», музичною основою якого стає платівка «No Line on the Horizon» (режисер А. Корбейн). Задум створення такого продукту декларує його форму як відеоальбом: «ідея полягає в тому, що, оскільки багато людей слухають альбом на комп'ютері <...>, вони зможуть одночасно слухати і переглядати фільм» [142]. Тобто візуальність – один із засобів втілення концепту музичного альбому. Основна особливість зображального компоненту твору – уже згадана вище статичність кадрів, де оточуюча героя реальність бере безпосередню участь в розгортанні наративу. Разом із тим, Корбейн, будучи переважно режисером музичних відео, переносить кліпову естетику і на «Linear», створюючи незабутній інтермедіальний синтез музичного відеокліпу та кінематографу.

Як бачимо, почавши свій розвиток ще до поширення музичного відеокліпу, проте переживши період вимушеного затишшя, відеоальбом відновлює свою генезу завдяки технічним інноваціям медіамистецтва. Цікаво, що попри відсутність точної дефініції чи визначеного набору необхідних формальних характеристик, митці створювали схожі за засадничими ознаками твори,

омінаючи їх означення: затребуваність формату помітна як серед «зірок першої величини» (наприклад, твір Kenye West «Runaway» (2010)), так і серед незалежних режисерів (наприклад, «An Island» (2010) Вінсента Муна). Через неможливість категоризації ці твори були «невидимими» для ока науковця та сприймалися радше як експериментування з формою. Ми ж доводимо, що реліз тотожних за рядом характерних ознак творів створює певну закономірність, природну для генези нового медіа-явища.

Цікаво, що набуття поняттям самотійного визначення стало можливим не завдяки науковим розвідкам дослідників, а надійшло від митців-практиків. Ми звертаємось до співачки Бейонсе, яка ідентифікувала одну зі своїх робіт як візуальний альбом (2013). Аналогічно історії розвитку відеоальбому, перший реліз співачки доноситься до глядача фрагментарним способом. Продукт демонструє непрямі взаємозв'язки між епізодами, що надає твору риси цілісності. Вже на прикладі «Beyonce» можна побачити, як виконавиця маркує обов'язкові елементи форми: поділ на глави (який, нагадаємо, може бути відсутнім), синтетичне злиття кіно- та кліпової естетики, сповідальний характер, виражена сюжетна складова.

Сюжет першого відеоальбому Бейонсе являє собою нелінійний наратив, що обертається навколо двох тем: переосмислення ролі жінки в сучасному соціумі та розкриття життєвого шляху героїні. Так, в полотні продукту можна виокремити кілька секцій, у кожній з яких помітна першість обраної теми (до напівавтобіографічної секції належать «Drunk in love», «Blow», «No angel», «Yonce»; далі сюжет розкривається через відносини з партнером «Partition», «Jealous», «Rocket»; феміністичний бік відеоальбому розглядається в «Flawless», «Superpower», «Heaven»). Для підкреслення паралелізму образу основного персонажу та виконавиці епізоди візуального альбому перемежуються документальними вставками з різних етапів життя самої Бейонсе, зміст яких перегукується з епізодами. Такий метод робить відеоальбом глибоко інтимним, змушуючи глядача перенести художню вигадку на особистий життєвий шлях співачки і абсолютизує її сприйняття як архетипної Персони.

Твір Бейонсе володіє ще однією важливою характеристикою – підкресленням значення повторюваності як необхідного елементу функціонування візуального альбому. Задля гармонійного поєднання низки самостійних епізодів авторам довелося подолати первісну фрагментарність шляхом включення візуального лейтмотиву, який поміж тим носить обов'язкове сюжетне навантаження. Зважаючи на історію розвитку явища, можна назвати твір, схожий за методом створення візуальної складової, – це «Savage» Eutythmics, своєрідний «натхненник» релізу Бейонсе. Однак, обравши свідомо важчу з іпостасей досліджуваного явища, команда Бейонсе демонструє розв'язання проблеми цільності відеоальбому, створеного фрагментарним способом.

Показово, що наступна робота виконавиці позначається розширенням ролі кінематографічної складової. За допомогою синтезу елементів музичного відеокліпу та кінематографу візуальний альбом «Lemonade» (2016) постає на екранах ледь не еталоном досліджуваного явища. Задля злагодженого співіснування усіх епізодів, у творі використано позамузичні сцени та закадровий текст (сомалійської поетеси Вансан Шайр), який пояснює концепт платівки. Твір важко назвати короткометражним фільмом, позаяк і хронометраж, і художні якості (зокрема типові для музичного відеокліпу пряма адресація глядачу, відсутність другорядних персонажів, особлива манера монтажу, повторюваність) суперечать самій ідеї приналежності твору до кінематографу. З іншого боку, низкою відеокліпів «Lemonade» назвати теж не можна, оскільки кожен епізод твору виходить далеко за межі типових музичних відео, і розділення на глави (за допомогою «інтертитрів») не позначає фрагментарний спосіб донесення, а є необхідним елементом наративу, який виділяє стадії психологічної реабілітації героїні після зради партнера.

Своїм третім візуальним альбомом Бейонсе віддає навіть більшу данину кінематографу. Річ в «рекурсивній» природі музичної першооснови «Black is King» (2020). Базисом твору стає саундтрек до фільму «Король Лев» (2019), що містить репліки персонажів фільму. Бейонсе зберігає автентичність компо-



зицій, переосмислюючи музичну основу, що є, так би мовити, вторинним продуктом, в новому форматі. Репліки персонажів фільму сприймаються в іншому ключі та підкреслюють ідею фільму про важливість самоідентифікації, національної самобутності, надто – афроамериканського населення.

Критик Уеслі Морріс бідкається щодо візуального ряду: «люди, які монтували твір, не дозволяють нам насолоджуватися кадром довше, ніж кілька секунд. Продукт дотримується давніх ідей музичних відео, сповнених хаосу, непослідовності та зображальності. Статична же манера була частиною її сенсаційного виступу на Coachella» [162]. Ми ж, зі свого боку, не вбачаємо в цьому методі жодної нелогічності – навпаки, зовнішній концепт витримано в класичних для відеоальбому «тонах». До того ж, сам автор цитати показує важливість використання влучної манери монтажу, протиставляючи цей твір фільму-концерту (в цьому разі – виступ Бейонсе на фестивалі Коачелла).

Далі Морріс продовжує: «що, якби пісні в цьому творі були прив'язані до повномасштабних сцен? У додаток до (монтажної. – Т. С.) калейдоскопічності? Це, я припускаю, зробило б проект мюзиклом. І це не те, чим він хоче бути» [162]. Тобто критик вбачає істотну різницю між візуальним альбомом та мюзиклом, нехай і в спрощеній бінарній опозиції локального (тут інтимного) – масштабного. Проте кінематографічна природа роботи не може оминати цитування. Так, один з епізодів («Mood 4 Eva») чи не безпосередньо цитує стиль Басбі Берклі, інтер'єрні сцени нагадують База Лурмана, ряд епізодів (особливо за участі «Сімби») візуально та сюжетно цитують «Короля Лева», а деякі кадри можна ідентифікувати як алюзію на власну творчість (наприклад, в «Mood 4 Eva» помітна відсилка до відеоальбому «Beyonce», епізод «Partition»).

Отже, на прикладі аудіовізуальної творчості Бейонсе бачимо відродження інтересу представників музичної індустрії до унікальної форми візуального альбому. Бейонсе досліджує базові ознаки явища, експериментує, додаючи нових барв, та врешті підкреслює необхідні елементи функціонування форми прикладом власного аудіовізуального релізу. Тоді як окремі виконавці використовували формат «точковим» способом, обираючи його лише як засіб

візуального донесення концепту музичного альбому, Бейонсе обирає цю музично-екранну форму як плацдарм для дослідження. Своєю трилогією виконавиця проходить увесь шлях формування явища всього за кілька років: в історії медіамистецтва з таких прихильників формату можна назвати хіба Ені Леннокс та Eurythmics. Якщо перший реліз можна назвати візуальним альбомом лише глибоко занурившись у наратив, то другий уже виглядає як справжній взірць втілення задуму. Проте виконавиця не зупиняється: реліз 2020 р. уже маркує свободу виконавиці у створенні продукту (зокрема через гіпертекстуальність). Спроби співачки переосмислити існуючі в просторі приклади форми та вивести її на новий, професійний рівень побутування явища, на нашу думку, заслуговують глибшого дослідження. Адже якщо до появи на екранах аудіовізуальної трилогії Бейонсе твори, ідентифіковані як «протовідеоальбоми», сприймалися радше як цікавий, проте малозрозумілий експеримент, реліз співачки, увібравши в себе вже періодично артикульовані ознаки явища, продемонстрував самостійність та унікальність візуального альбому як синтетичного, проте самостійного явища.

Український медіапростір презентує свою інтерпретацію явища. І хоча більшість виробників пропонують концертне трактування відеоальбому, в усіх випадках він не являє собою «голу перформативність». Наприклад, твір Христини Соловій «Любий друг» (2018) пропонує глядачу «живе» виконання композицій, проте вони поєднуються позамузичними епізодами – читанням «листів відомих людей» [66]. Тож аудіовізуальний реліз співачки містить ознаки відеоальбому (музичний альбом як основа екранного твору, поєднання низки композицій за допомогою вербального тексту, відтворення пісні в кадрі), проте документальний характер твору апелює до відеоконцерту.

З іншого ракурсу бачимо документальність у творі «Інтонації Тіни Кароль» (2017). Відео «складається з двох частин: інтерв'ю артистки та музичного візуал-альбому, який містить відеокліпи на пісні з нової платівки» [33]. Якщо підібрати аналог, запропонований контент схожий на «Мадемуазель Живаго» з тією різницею, що інтертитри в цьому разі замінені на інтерв'ю.

Варто зазначити, що безпосередня фрагментарність, розділення на окремі фрагменти (не поєднані в загальний хронометраж), теж може мати місце як спосіб форматування явища (репрезентантами є релізи «III» (2019) The Lumineers, «Song Machine» (2020) Gorillaz). Кара Харрісон виділяє цей спосіб в один з імовірних форматів візуального альбому, додаючи, що екранізовані композиції повинні «демонструвати сильні візуальні та текстові зв'язки між аудіовізуальними треками» [170, с. 15].

Найбільш близьким до концепції можна вважати реліз Аліни Паш «Pintea» (2019). Сама виконавиця називає відео «документальним фільмом», [46] (твір нагадує «метамодерністську» форму мок'юментарі). Міфологізація, надмета відеоальбому, проявляється у «Pintea» як опосередковано – зображення шляху Аліни до популярності, так і буквально: «Пинтя – український Робін Гуд з XVII століття та герой закарпатських легенд, якого Аліна Паш називає далеким предком» [67]. Через ідентифікацію з фольклорним персонажем співачка міфологізує свою особистість та підкреслює своє коріння, що призводить до сприйняття її як архетипного Героя.

Музична основа стрічки являє собою концептуальний альбом. Відповідно, стрункність загального нарративу візуального альбому сприймається цілісно: суміщення вербального, іконічного та мелодичного елементів постають як злагоджений аудіовізуальний концепт, синтетичну єдність якого подекуди можна сприймати як короткометражний фільм. До того ж, співачка використовує притаманні відеоальбому позамузичні елементи – монологи, що пояснюють глядачу концепт альбому музичного. Донесення дієгетичної музики твору відбувається за допомогою форми кліпу, майстерно вплетеної в канву загальної історії: тобто хоча музичні номери виконані у найбільш типовій для українського медіапростору формі, простою збіркою кліпів твір назвати важко. Тут використаний поділ на глави, проте умовний – він впливає з музичної основи «Pintea» (альбом складається з двох частин: «Pintea: гори» та «Pintea: місто»). Етнічна та урбаністична частини релізу перетікають одна в одну логічно та злагоджено, не викликаючи дискомфорт у глядача.

Отже, в аудіовізуальному релізі Аліни Паш можна вбачити одну з найперших успішних спроб втілення формату відеоальбому на національному екрані. Попри те, що реліз на сьогодні є чи не єдиним вітчизняним твором, що демонструє чистоту форми, сама наявність у медіапросторі такого продукту артикулює позитивні тенденції з огляду на новітній характер побутування конструкту. Процес кристалізації відеоальбому продовжується, і вже зараз помітні його характерні елементи, обумовлені особливостями розвитку національного медіаринку. Сміливі спроби створити неочікувану для українського глядача форму при подальшому вдосконаленні художніх якостей втілюватимуться в досить конкурентоспроможний продукт.

Порівнюючи вітчизняні втілення відеоальбому з аналогічними релізами представників західного медіамистецтва, можна побачити певну контрастність побутування явища. Якщо поодинокі спроби створення подібного твору американськими та європейськими митцями мали місце ще у ХХ ст., то український виробник відкрив для себе «новий горизонт» лише зараз. Якщо закордонні «протовідеоальбоми» носили характер короткометражного фільму чи збірки музичних відеокліпів, то українські репрезентанти відзначаються тягою до документальності, перформативності, тоді як важливість ігрового начала відеоальбому підкреслюється закордонними виробниками ще на зорі явища. В причинах такого становища можна вбачити і економічні передумови – наприклад, невідповідність комерціалізації прибуткам. В Україні безкоштовні площини реалізації відеоальбому все одно не можуть забезпечити самоокупності продукту та покриття витрат. Ліва частина доходів, отримана від реалізації американських візуальних альбомів, отримана від дистрибуції на стрімінгових сервісах (наприклад, «Lemonade» дебютував на Tidal), тоді як на теренах нашої держави ідея платної підписки на певний ресурс чи навіть покупки аудіовізуального продукту за межами кінотеатру все ще набирає оберти.

Відеоальбом виборює самостійне місце в жанровій палітрі музично-екранних форм. Завдяки технологізації ХХІ ст. музика звертається до візуальних засобів виразності задля артикуляції закладеного концепту. У такий спосіб

представники маскульту наповнюють екранне мистецтво чималою кількістю репрезентантів, які потребують детального вивчення. Знаходячись на перетині таких протилежних аудіовізуальних концептів, як музичний фільм та відеокліп, візуальний альбом являє собою можливість діалогу, плавної трансформації однієї форми в іншу, що пояснює інтермедіальну природу явища. Водночас досліджувана форма відмежовується від цих понять хоча б переосмисленням та адаптацією їхніх засобів виразності, заслуговуючи окремого наукового дослідження.

## ВИСНОВКИ

1. Історіографія побутування дієгетичної музики в екранному творі представлена кількома яскраво вираженими напрямками. Перший характеризується відокремленим аналізом відеоряду, з одного боку, та музики, з другого. Обмаль вітчизняної джерельної бази для аналізу та обмеження лише повнометражними продуктами детермінують переважання даного підходу серед українських науковців. Другий притаманний вивченню окремих побутуючих музично-екранним форм, що завдяки своєму поширенню та глибокому вивченню набули статусу «класичних» – це екранізації музично-театральних жанрів, відеокліпи та мюзикли (Ш. Гріффін, К. Курінна, С. Мензелевський, Г. Фількевич, Дж. Фреєр).

Науковцями, що ідентифікують предмет дослідження в ключі, наближеному до поняття «музично-екранна форма», є українські мистецтвознавці К. Станіславська та Г. Фількевич, їхні праці можна охарактеризувати як основоположні для осмислення обраної теми. Корисними для дослідження стали наукові розвідки Н. Шубенко, яка спрямовує вектор до творів «малого екрану». Також помітна позиція науковців відчутно «екранного» спрямування, що своїми дослідженнями сприяли науковому осягненню домінантних позицій музики стосовно відеоряду (В. Горпенко, О. Одинець). У більшості випадків формотворча роль музики аналізується закордонними авторами (М. Шіон, Е. Хаген, А., М. Браунрінг, К. Верналліс).

Наша дефініційна інновація та класифікація музично-екранних форм були б неповними без праць, що є базисними в розкритті проблем існування музики на екрані (дослідження З. Лісси, А. Овсяннікової-Трель, М. Річардса, Р. Спотісвуда). Не менш важливими є дослідження кінознавчого (З. Алфьорова, О. Безручко, Л. Брюховецька, З. Кракауер, К. Метц, О. Мусієнко, І. Зубавіна, С. Тримбач) та музикознавчого (В. Вищинський, Г. Олексюк, О. Олексюк, М. Ржевська, М. Снежинська, Л. Стайн, В. Степурко, С. Шип) напрямів.

У роботі обґрунтовано вивчення екранних творів із музичною доміантою на прикладі характеристики нетипових для подібних досліджень елементів. Тому використано джерельну базу, яка репрезентує твори аудіовізуальної попкультури: музичні короткометражні фільми, серіали, відеоальбоми, деякі різновиди альманаху. Оскільки дослідження присвячене насамперед аналізу формальних характеристик найбільш типових форм, зміст та естетичні якості здебільшого залишалися за дужками.

2. Категорії форми як способу упорядкування змісту присвячено низку базисних праць, проте поняття «формат» є досі дискусійним. Форма як загальноновизнаний елемент мистецтва характеризується досить широкою конотацією, наприклад, може умовно позначати і жанр (внутрішня форма), і стиль (зовнішня форма). Формат же артикулює технічний спосіб внутрішньої організації та побудови окремо взятого репрезентанта медіапростору. Тоді як внутрішня форма допускає варіації, формат налічує низку обов'язкових елементів, подальше відтворення яких сприятиме ідентифікації виробника як ліцензіату.

Дискусійним досі залишається розмежування понять «жанр» та «стиль». Найбільш ємким для пояснення терміну «жанр», на нашу думку, є літературознавча дефініція про поняття як «вид змістовної форми». Тобто за допомогою жанру можна визначити вид твору, узагальнити притаманні йому риси для поєднання за методом аналогії з подібними. Стиль же визначає зовнішню форму твору, маркує унікальність змісту, тобто є проявом індивідуалізації внутрішньої форми.

Представлена у роботі дефініція «музично-екранні форми» покликана умістити побутуючі екранні твори з домінуючою музичною складовою, що вирізняються різноманітністю жанрово-стильовою специфікою, тому поєднуємо різновиди досліджуваного явища саме категорією «форма». Відповідно до означення, музично-екранна форма – це аудіовізуальне втілення змісту екранного твору, в якому музика є провідним компонентом виражальної системи, набуваючи засобами екрану нових естетичних властивостей і слугуючи основним

чинником народження синтетичних творів. Злагоженість співіснування обох складників запропонованого визначення витікає з їхніх формальних характеристик: музична форма володіє «самосвідомістю», її характер залежить лише від елементів форми. Інтерпретації та ліричний текст – лише наслідок подолання «безпредметності», музика залишається замкненою лише на власному звучанні. Описані характеристики створюють ефект лабільності музичної теми, яка, поєднуючись із зображенням, набуває різних конотацій. Екранне мистецтво є мистецтвом синтетичним, тобто не лише не руйнує жоден складовий елемент, але й надає йому нових якостей. Тому музична форма, володіючи згаданою «самодостатністю», може стати основою для розвитку унікальної жанрово-стильової системи, досі придатної для генерування новітніх елементів. Запропоноване визначення уможливить ідентифікацію та систематизацію малодосліджених форм, сучасних і майбутніх.

3. Одним із найбільш поширених способів розділення музики на категорії є класифікація щодо виконуваних функцій, запропонована З. Ліссою. Авторка виділяє музику прикладного характеру, яку ідентифікує як кіномузику (її побутування пов'язане із зображенням), та музику автономну, що характеризується «самодостатністю» та багатозначністю трактування. Н. Шубенко пропонує дефініцію «медіамузика» як альтернативу «кіномузики».

У контексті сконструйованого кіносвіту музика розділяється на дієгетичну та недієгетичну. Концепцію дієгеми К. Метц визначає як «сукупність фільмичної денотації», тобто це поєднання елементів, що задіяні в наративі. Оскільки це розділення не носить вузької спрямованості щодо музики в екранному творі, М. Шіон адаптує умовиводи науковця ближче до звукового оформлення екранного твору, пропонуючи розділення на «pit music» та «screen music».

Попри важливість робіт М. Шіона та К. Метца, побутування музики в кадрі не завжди може ідентифікуватись з категоричною однозначністю. Музика може позначатись як «вторгнення» недієгетичного елемента в реальність героя або перенесення виконавця до світу марень. Тому варто застосовувати



таку концепцію, як метадієгетичний звук (К. Горбман), що позначає представлення внутрішніх станів персонажа. Мінливість наративних рівнів музично-екранних форм найлогічніше охарактеризувати за допомогою дефініції «наративний металепис», запропонованої Ж. Женеттом.

Відповідно до способів поєднання звуку з візуальним компонентом твору визначають синхронне існування та асинхронне (контрапунктне) (З. Лісса). Ю. Лексманн пропонує власну модель, де реалістична синхронність зберігає просторову акустику, а художня – відособлена від зображення та задіяна в наративі нарівні з візуальним рядом. З. Кракауер виділяє фіктивний (звук домінує над зображенням) та справжній (першість за зображенням) контрапункт. Проте найбільш зручну класифікацію пропонує К. Станіславська, пропонуючи настроєвий, темпоритмічний та стильовий різновиди.

Концепти звукового оформлення фільму можна розділити на два окремі «табори»: це американська та європейська «школи» композиції комерційного кінематографу. Європейська парадигма покликана створити музичний еквівалент загального враження від картини та характеризується довгими, протяжними мелодіями. Американський саундтрек швидше підпорядкований кадру та «експлуатує» ілюстративну функцію музики.

Характер саундтреку відрізняється і на різних екранах побутування. Музиці телебачення характерний лаконізм та концентрованість. Музична драматургія розвивається за лейтмотивним принципом (в серіалах), номерним (в програмах, де наявна дієгетична музика) та наскрізним (музична тема ідентифікує сам продукт). На «малому екрані» частіше звучить компілятивна музика, авторська найчастіше позначає продукт сітки мовлення.

Якщо музика телебачення підпорядковується відчутним канонам, відсутність суворого регламенту інтернет-площин спровокувала генезу низки новітніх музично-екранних форм. Платформи дозволяють розмістити нетипові за хронометражем продукти (наприклад, візуальний альбом чи музичний короткометражний фільм). З огляду на генерацію новітніх музично-екранних форм, дослідження музики в екранних мистецтвах досі є нагальною потребою.

4. З. Кракауер виділяє кілька різновидів «фільмів із музичними інсценуваннями». Перший – мюзикл, твір, драматургія якого побудована за допомогою музичного матеріалу, другий – залучення дієгетичної музики як відокремленого від загального наративу елементу. Оскільки автор протиставляє мюзикл та екранізацію музично-драматичних жанрів, останню також можна виокремити в самостійний різновид. Четвертий елемент класифікації – «зрима музика». Це монтажна організація безсюжетних кадрів, які пластично виражають музику (сучасний аналог – видові відеокліпи, що не містять сюжету).

Систематизації Г. Фількевич та К. Станіславської можна охарактеризувати як класифікації творів, що можуть ідентифікуватись як музично-екранні форми. Г. Фількевич у своїй класифікації музичних фільмів виділяє такі елементи як мюзикл (та рок-опера), музична естрада на екрані, музичні комедії, твори про музикантів, екранізація музично-драматичного мистецтва. Систематизація Г. Фількевич впливає із синтезу складових музичного фільму.

К. Станіславська пропонує систематизацію екранних втілень музично-театральних жанрів на основі методу зйомки. Дослідниця виділяє репродуктивний (мінімальне втручання екранного мистецтва) та продуктивний (створення нового твору) рівні взаємодії екранного та сценічного мистецтва. До репродуктивного рівня відносяться трансляція та адаптація, до продуктивного – екранізація постановки та оригінальна форма.

Авторські підходи до класифікації музично-екранних форм: *за видами екрану* (твори великого екрану, малого, «screenmeta» та відео-арт), *залежно від виду екранної складової* (документальні, ігрові та анімаційні твори), *за тривалістю екранного часу* (повнометражні та короткометражні роботи), *за жорсткістю фіксованості тривалості твору* (інтернет-площини та генеровані ними твори дозволяють варіації з хронометражем), *залежно від наявності першоджерела* (як-от фільм-мюзикл та кіномюзикл), *за наявністю сюжету*, *за формою екранного втілення* (репродуктивний та продуктивний рівень взаємодії). Ці параметри класифікації впливають з екранної складової предмету дослідження.

Ознаки, що впливають з музичної складової: *за авторством використаної музики* (оригінальна та компілятивна), *за співвідношенням музичного та розмовного начала* (твори з безперервним звучанням музики та з рівнозначним використанням і музики, і розмовного тексту), *за музичним жанром*, *за характером виконання музичної складової* (інструментальне, вокальне і танцювальне виконання).

Параметри, що впливають із виробничого фактору: *за кількістю країн-виробників* (одна країна чи копродукція), *за культурним регіоном створення*, *за хронологією виникнення*.

5. Залежно від екрану прем'єрного показу, музичний короткометражний фільм можна умовно типізувати. Перша, кінотеатральна іпостась явища – короткометражний фільм-об'єкт мистецької діяльності. Прикладами форми служать стрічки «Концерт» (1962) Іштана Шабо, «Як вони туди потрапили» (1997), «7:35 ранку» (2008). Інший різновид поняття – його «поп-культурна» модифікація, яка представлена в просторі як доробок популярних виконавців. Цей тип музичного короткометражного фільму спочатку ризикує збігтися з відеокліпом, тоді як його форма містить базисні елементи саме короткометражного фільму. Прикладами служать фільми Девіда Лінча «Thank You Judge» (1999), «Crazy Clown Time» (2011), твір «Аніма» (2019), створений на основі композицій Тома Йорка або вітчизняний «Рибки 2», втілений за допомогою музики Alyona Alyona.

Музичний короткометражний фільм також піддається класифікації залежно від кількості відтворюваних в кадрі композицій. Перший тип – твори, що базуються на звучанні однієї композиції та подекуди сприймаються як «розширені відеокліпи» («Thank You Judge» (1999), або «Що зробив Джек» (2020) Девіда Лінча). Окрім музики, хронометраж таких творів включає і розмовні драматургічні «вставки», що пояснюють сюжет. Інший тип – фільми, наратив яких побудовано на включенні кількох пісень, найчастіше це 2-3, рідше 4 твори. Одним із найперших подібних короткометражних фільмів є «Капітан

Іо» (1986) за участі Майкла Джексона (2 пісні), більш сучасним репрезентантом різновиду є «Аніма» (2019) (3 пісні).

«Капітан Іо» та «Аніма» демонструють монолітне злиття кількох пісень в межах одного продукту. Вони і представляють одну з гілок класифікації музичних короткометражних фільмів за способом поєднання композицій всередині твору. Інший спосіб представляє серію музичних відео, що містять спільну ідею та персонажів, не обмежених єдиним хронометражем. Конструкт такого твору втілюється не в «циклічний спосіб екранного мистецтва», а в дещо «альманахове» співіснування екранізацій пісень. Прикладом є робота «The Ballad of Cleopatra» (2017) гурту «The Lumineers».

Музичний короткометражний фільм-здобуток популярних виконавців є найбільш популярною серед українських виробників музично-екранною формою. Роботи відзначаються побутуванням низки відчутних естетичних маркерів – це: домінування гостросоціальної тематики; адаптація творчої манери української кіношколи (наприклад, апелювання до фільмів-портретів, нарисів); експериментування з формою аж до відмови від неї; звернення до комедії; адаптація канонічних прикладів закордонного формату явища. Сучасний етап розвитку українського короткометражного фільму резонує з ідентичним періодом формування музично-екранної культури Європи та США, що створює основу для сподівань на ширше розповсюдження досліджуваної форми в медіапросторі.

6. Тлумачення дефініції кіноальманаху ототожнюється із літературним визначенням про збірку невеликих за обсягом творів. Зважаючи на означення, характерні риси предмету дослідження: фрагментарність, коротка форма складових частин, драматургічно закінчена історія кожного складового елемента, поєднання за певною ознакою чи темою.

Закордонні наукові розвідки позиціонують як найбільш всеохоплюючий термін «фільм-епізод» або епізодичне кіно. Дефініція «альманах» є синонімічним за своїми параметрами аналогом іноземного терміну. Інші форми досліджуваного явища відрізняються своїми характерними особливостями, тому

всеосяжною концепцією слугувати не можуть: антологія як різновид форми характеризується відокремленістю історій, «не-дотичністю» наративів епізодів, портмоне-фільм демонструє кілька різних поглядів на одну історію, серійний фільм чи скетч-фільм представляє спільність персонажів, епізоди омнібус-фільму «перехрещуються» та доповнюють одне одного. Синонімічний ужиток розрізнених за базисними характеристиками різновидів епізодичного кіно впливає з недостатнього поширення інших гілок класифікації явища.

Альманах як збірка короткометражних фільмів побутував на екрані ще до ери звуку. Поява звукового кіно в Європі та США супроводжується створенням фільмів-ревю, які Синтія Феландо визначає як музичні омнібуси та антології. Вітчизняний екран в цю пору характеризується домінуванням схожих стрічок, однак із акцентом на перформативності. «Концертність» та ретрансляційність залишаються типовою рисою вітчизняних музично-екранних форм на противагу ігровому началу закордонного екрану.

З другої половини ХХ ст. поширення музичного епізодичного кіно поступово згасає, проте не зводиться нанівець. Форма залишається актуальною в анімації («*Allegro non Troppo*» (1976), «*Уявна опера*» (1993)) та все ще займає свою «нішу» на великому екрані («*Арія*» (1987)). Форма антології сприяє різнобічній демонстрації опери як мистецтва, що досі може привабити глядача. В цей же період закордонні виробники продовжують звертатися до менш поширених форм, зокрема омнібус-фільм представлений у творі «*Червона скрипка*» (1998).

Розвиток альтернативних медіа приводить до відродження явища, однак трансформує його з питомо кінематографічного поняття в придатну до адаптацій «універсалію». Сприяє цьому музична домінанта, яка завдяки власній «самосвідомості» може спровокувати неочікувані формальні модифікації. Музичний альманах проявляє себе як придатна форма для ринку VHS, прикладом служить «*Місячна хода*» (1988), заснована на композиціях Майкла Джексона. Також формальні характеристики музичного альманаху сприяють створенню «screenema»-продукту, наприклад, епізодичний фільм «*The Most Gigantic*

Lying Mouth of All the Time» («Найбільш брехливий писк усіх часів») від Тома Йорка та гурту Radiohead. Зважаючи на перелічені приклади, підсумуємо, що музичне епізодичне кіно здатне продемонструвати багатогранність інтерпретації музичної основи, а розвиток медіамистецтва лише сприяє збагаченню форми новітніми контекстами.

7. Найперша специфічна характеристика серіалу – фрагментарний спосіб донесення нарративу шляхом його розділення на серії, тривалість кожної варіюється від 20 і до 52 хвилин (в мінісеріалах – до години). Наступна характеристика – сюжетна незавершеність, що втілюється в атиповій драматургічній побудові окремого епізоду (нівелювання розв’язки та завершення серії кульмінацією). Відтак, проявляється змістова «залежність» серій: вилучення одного елемента призводить до ускладнення розуміння історії реципієнтом. Сюжетний та візуальний ряд відзначається постійним зверненням до реальності, що зображається переважно в інтимній манері, продиктованій формою «малого екрану».

Серіал як елемент сітки мовлення увійшов до побуту українського глядача з епохою Перебудови. Порівняна демократизація телерадіопростору позначилась спочатку засиллям телепродукту бразильського, а згодом російського виробництва. Окреслена «інфантилізація» гальмує естетичний розвиток українського серіалу, особливо це позначається на жанровому розмаїтті форми. Відправною точкою кристалізації вітчизняної моделі продукту можна вважати законодавчі зміни 2015 та 2017 рр., що стимулюють виробництво національного контенту. Водночас на період ухвалення важливих для галузі директив глядач уже сформував звичку сприйняття, чим пояснюється обмаль музичних серіалів на вітчизняних екранах.

Аналогічно з фільмом, музичний компонент в серіалі може втілюватись у формі мюзиклу, коли композиція несе драматургічну цінність («Галавант» (2015–2016)), і концерту, коли виконання переважно носить перформативний характер та дублює сюжетні повороти («Маленький голос» (2020)). Третя фо-

рма побутування – поєднання кількох сюжетних ліній (локацій) в один аудіо-візуальний концепт за допомогою методу кліповості, що відкриває світ просторово-часових метафор, характерних для наративного металепису (виконання номеру «Feeling Kinda Naughty» з серіалу «Божевільна колишня» (2015–2019), де героїня одночасно перебуває відразу в кількох місцях – реальності та фантазії).

Від народження звукового кіно загальноприйнятним було правило ідентифікації голосу та зображення виконавця. Звучання уже відомих композицій в продукті можна охарактеризувати як створення «кавер-версій». Однак автори серіалу «Співаючий детектив» (1986) продемонстрували можливість дієгетичного існування первісного звучання композиції в тексті твору. Метод ліпсингу, окрім популярності на мультимедійних платформах, зустрічається і на великому екрані («Магнолія» (1999), «Любов та цигарки» (2005)). Майстерність залучення ліпсингу в полотно серіалу сягає апогею в творі «Саундтрек» (2019), де автори у формі кліпу перетворюють його в меш-ап. З огляду на низку специфічних засобів виразності, притаманних лише серіалу, та зважаючи на характерні особливості функціонування музично-екранних елементів, ідентифікуємо музичний серіал як унікальну музично-екранну форму.

8. Візуальний альбом являє собою художню інтерпретацію музичного альбому. Дефініція бере початок з 1970-х (гурти Animal Collective, Blondie; Енні Ленокс). «Протовідеоальбоми», створені зокрема на основі платівок означених музикантів, мають яскравий експериментальний характер: робота Animal Collective відзначається метамодерністським поєднанням документалістики з відео-артом, візуальний альбом Blondie також створений з акцентом на перформативності. Енні Ленокс та Eurythmics презентують кілька робіт у близькому до сучасної конотації форматі. Одним із найперших репрезентантів явища є твір Сержа Генсбура «Historie de Melody Nelson» («Історія Мелоді Нельсон») (1971), який являє собою монолітний екранний продукт з ігровим вектором. З 2009 р. експериментування з формальними характеристиками відеоальбому набуває регулярності: формою цікавляться як «зірки» («Runaway»

(2010) Kenye West), так і незалежні режисери («An Island» (2010) Вінсент Мун). Популярності явище сягає з виходом твору «Beyonce» (2013), продовжуючи розвиток у творах виконавиці «Lemonade» (2016) та «Black is King» (2020).

Сучасний візуальний альбом відзначається наявністю ряду необхідних елементів. Найперше – придатний базис музичної платівки: композиції повинні сполучатись спільною темою чи ідеєю (концептом). Екранізація композицій призводить до використання «кліпового монтажу». Кліп як один із синтезуючих елементів форми позначається і на руйнуванні «четвертої стіни». Відеоальбом має переважно ігровий характер, адже саме в такий спосіб виробник може доповнити концепт музичного альбому візуальними засобами виразності. Редагування чи модифікації музичної основи в таких творах відсутні. Сполучення подекуди відокремлених композицій в єдиний наратив втілюється у включення кінематографічних епізодів та, як наслідок, збільшення ролі розмовного тексту. Візуальний ряд відеоальбому характеризується повторюваністю як в межах екранізації однієї композиції (що підкреслює релевантність із кліпом), так і протягом всього хронометражу, що через кінематографічну природу як другу із синтезуючих складових явища характеризуються як «флешбеки» або «флешфорварди».

Залежно від способу сполучення музичних композицій простежуємо кілька різновидів відеоальбому. Найперший – «первісно фрагментарний», у якому новий виток наративу (і нова композиція) відмежовується від решти (Kadebostanu «Drama Act 1» (2020)). Інший різновид – цілісне поєднання усіх композицій в єдиний твір (реліз Френка Оушена «Endless» (2016)).

Вітчизняні інтерпретації форми позначаються залученням елементів документалістики: наприклад, реліз Христини Соловій «Любий друг» (2018) пропонує концертне виконання пісень, а робота «Інтонації Тіни Кароль» (2017) характеризується використанням інтерв'ю як способу поєднання музичних елементів. Одним із найбільш вдалих українських прикладів є робота «Pintea» (2019) Аліни Паш. Базисом служить однойменний концептуальний



альбом, що сприяє цілісності художнього задуму. Наявність власних унікальних характеристик, а також унікальне переосмислення кінематографу і відео-кліпу як синтезуючих елементів форми артикують необхідність подальшого вивчення візуального альбому на більш глибокому рівні.

Попри систематизацію низки музично-екранних форм, перелік яких станом на час написання праці можна назвати найбільш повним, робота не вичерпує генези новітніх явищ та можливості формальних модифікацій існуючих репрезентантів в майбутньому. З іншого боку, саме поява нових жанрово-стильових інновацій, типова для постмодерного медіапростору, є одним з векторів наступних наукових розвідок. У подальшому плануємо дослідити музично-екранні твори «скрінема»-культури, проаналізувати сутнісні відмінності сучасних та класичних фільмів-мюзиклів та кіномюзиклів, а також вивчити базисні ознаки музичної документалістики. Численність репрезентантів музично-екранних форм не вичерпує актуальності об'єкту дослідження, що стимулює подальшу наукову розробку обраної тематики.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Про внесення змін до деяких законів України щодо мови аудіовізуальних (електронних) засобів масової інформації: Закон України від 23.05.2017 р. №2054-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2054-19#Text> (дата звернення: 10.01.2022).
2. Про внесення змін до деяких законів України щодо частки музичних творів державною мовою у програмах телерадіоорганізацій: Закон України від 16.06.2016 р. № 1421-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1421-19#Text> (дата звернення: 09.01.2022).
3. Про внесення зміни до статті 15 Закону України "Про кінематографію": Закон України від 29.04.2016 р. №1046-VIII. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/main/1046-VIII> (дата звернення: 10.01.2022).
4. Про затвердження Методичних рекомендацій з обліку нематеріальних активів кіновиробництва: наказ Мін. культури і туризму від 02.04.2008 р. №353/0/16-08. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0353655-08/ed20080402/find/sp:wide?text=%CA%EE%F0%EE%F2%EA%EE%EC%E5%F2%F0%E0%E6%ED%E8%E9+%F4%B3%EB%FC%EC#Text> (дата звернення: 06.01.2022).
5. Антологія // Енциклопедія сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-42932> (дата звернення: 09.01.2022).
6. Адорно Т. Теорія естетики. Київ: Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2002. 518 с.
7. Алфьорова З. І. Дисипативність як принцип морфологічних трансформацій аудіовізуального мистецтва // Культура України. 2019. Вип. 65. С. 191–195.
8. Алфьорова З. І. Ситуативність як принцип морфологічних трансформацій аудіовізуального мистецтва // Colloquium-journal. 2019. Вип. 27 (51). Ч. 7. С. 19–23.
9. Алфьорова З. І., Алфьоров А. М. Аудіовізуальна сфера та креативні індустрії: морфологічні трансформації в першій чверті ХХІ ст. // Культура України. 2022. Вип. 77. С. 7–18.
10. Алфьорова З. І., Алфьоров А. М. Секторіальна морфологія сфери аудіовізуального мистецтва та виробництва як креативної індустрії: постановка проблеми // Культура України. 2023. Вип. 81. С. 34–39.
11. Арія. URL: <http://slovopedia.org.ua/58/53392/385954.html> (дата звернення: 09.01.2022).

12. Архангородська А. В. Драматургічні функції кіномузики у фільмі «Мамай» // Мистецтвознавчі записки. 2013. Вип. 23. С. 111–116.
13. Безручко О. В. Вітчизняна кіношкола. Режисери-педагоги: навчальний посібник для студентів гуманітарних факультетів вищих навчальних закладів. Київ: КиМУ, 2010. Т. 1. 305 с.
14. Безручко О., Костенко К. Комерціалізація українського телебачення в сучасному інформаційному просторі // Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2019. Вип. 2 (1). С. 92–98.
15. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція. Київ: Видавництво Соломії Павличко «ОСНОВИ», 2004. 230 с.
16. Брюховецька Л. Кіномистецтво: навч. посіб. Київ: Логос, 2011. 391 с.
17. Бурдіна Е. О. Музика та шуми як виражальні прийоми інфотейнменту // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Соціальні комунікації». 2019. № 16. URL: <https://periodicals.karazin.ua/sc/article/view/15122> (дата звернення 04.01.2022).
18. Великий тлумачний словник української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ, Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.
19. Вишинський В. В. Драматургія як поняття та об'єкт музикознавства // Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття: матер. II Міжнарод. наук.-практ. конф. (Київ, 14-15 квіт. 2016 р.). Київ: ун-т ім. Б. Грінченка, 2014. С. 361–367.
20. Волочай В. Про що кліп Alyona Alyona та Alina Pash: відповідає автор вигаданого світу. URL: <https://slukh.media/texts/pash-alyona-padlo-world/> (дата звернення: 09.01.2022)
21. Гавран І. А., Медведєва А. О. Аналіз жанрових форм телевізійних музичних програм // Інноваційна педагогіка. 2019. Випуск 18. Т. 3. С. 24–27.
22. Галкін Л. Музичні відео Девіда Лінча. Частина II. URL: <https://moviegram.com.ua/music-video-by-david-lynch-part-2> (дата звернення: 08.01.2022).
23. Гнатишин О. До проблеми музичної форми як важливої концепції в українському музикознавстві ХХ ст. // МІСТ: мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2008. Вип. 4–5. С. 46–58.
24. Горпенко В. Г. Монтаж: Кіно. Телебачення. Київ: ІНЕМ, 2011. 228 с.
25. Горпенко В. Г. Основи монтажу: конспект лекцій. Київ: Київський національний університет ім. І. К. Карпенка-Карого, 1992. 126 с.

26. Данькова Н. Від «Першого мільйона» до «Х-фактора». URL: <https://detector.media/withoutsection/article/59373/2011-01-20-vid-pershogo-milyona-do-kh-faktora> (дата звернення: 03.01.2022).
27. Довгополов М. Кино советской Украины // Комсомольская правда. 1935. №208 (3203).
28. За кавер на Imagine Dragons українку можуть оштрафувати. URL: <https://web.archive.org/web/20191115221307/http://slukh.media/news/blogger-cover-ban> (дата звернення: 05.01.2022).
29. Зубавіна І. Б. Кінематограф незалежної України: тенденції, фільми, постаті. Київ: ФЕНІКС, 2007. 293 с.
30. Зубавіна І. Б. Кіноекран як сфера репрезентації архетипічних мотивів та міфологічних образів // Сучасні проблеми художньої освіти в Україні. 2014. Вип. 9. С. 118–146.
31. Иван Кавалеридзе : сб. ст. и воспоминаний / сост и примеч. Е.С. Глущенко. Київ: Мистецтво, 1988. 179 с.
32. Иван Кавалеридзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика / упорядник: С. Мензелевський. Київ: Національний Центр Олександра Довженка, 2017. 688 с.
33. Інтонації Тіни Кароль. Музичний фільм-сповідь. URL: <https://1plus1.video/intonacii-tiny-karol-muzykalnyj-film-isproved> (дата звернення: 11.01.2022).
34. Каневський Б. Екранізуємо українські народні пісні (порядком обговорення) // Радянське кіно. 1935. № 5. С. 14–16.
35. Кісін В. Б. Відеофільм. Перші кроки і перспективи // Мистецтво кіно: республіканський міжвідомчий науковий збірник. 1983. Вип. 4. С. 82–95.
36. Клековкін О. Мистецтво: Методологія дослідження: Методичний посібник. Київ: Фенікс, 2017. 144 с.
37. Кохан Т. «Серія – серіал – серіальна продукція» як структурні складові сучасного культуротворення // Культурологічна думка. 2022. №2 2. С. 38–45.
38. Кузьменко А. Музика в українському ігровому кіно останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2021. 222 с.
39. Курінна Г. Специфічні особливості сценарію сучасного музичного кліпу // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2014. Вип. 1. С. 39–42.
40. Кучвальський В. Досвід, який треба продовжувати // За більшовицький фільм. 1936. №27 (144).

41. Левчук Л. Т. Історія світової культури. Культурні регіони: навч. посібник. 3-тє вид., перероб. і доп. Київ: Либідь, 2010. 400 с.
42. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
43. Лінда С. Структура «архітектурного знака» та «архітектурного тексту» в семіотичному аналізі об'єктів історизму // Вісник НУ «Львівська політехніка. 2012. № 728. С. 14–25.
44. Локтіонова-Ойцюсь О. О. Особливості формату музично-телевізійних проєктів // Збірник наукових праць ЛОГОС. 2021. С. 226–227.
45. Лукасік Я. Від детронізації правди і постправди // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філософія»: науковий журнал. 2022. № 23. С. 31–35.
46. «Любов змінила моє життя»: документальний фільм про Аліну Паш. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/culture/culture-news/289229-dokumentalniy-film-pro-alinu-pash> (дата звернення: 11.01.2022).
47. Мацько Л., Сидоренко О., Мацько О. Стилїстика української мови: підручник. Київ: Вища школа, 2003. 462 с.
48. Мензелевський С. Кіноопера та інші збочення сталінського режиму // Іван Кавалерідзе. Мемуари. Драматургія. Публіцистика / упорядник: С. Мензелевський. Київ: Національний Центр Олександра Довженка, 2017. 688 с.
49. Моклиця М. Поняття «жанр» та «стиль» як феномен гуманітарних наук («Роздуми про Дона Кіхота» Х. Ортеги-і-Гассета) // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки. 2016. №8. С. 20–24.
50. Мусієнко О.С. Екранні мистецтва // Енциклопедія Сучасної України: електронна версія / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Желєзняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2009. URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=18811](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=18811) (дата перегляду: 04.01.2022).
51. Мусієнко О. С. Кінематограф за Метцем: «Цей смутний об'єкт бажань» // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2023. Вип. 32. С. 76–87.
52. Мусієнко О. С. Слов'янське фентезі. Феномен Сапковського // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2021. Вип. 27–28. С. 89–103.
53. Мусієнко О. С. Теоретичні концепти кіно в естетиці Жіля Дельоза. Образ-рух і образ-час // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2022. Вип. 31. С. 61–72.

54. «Новенька» на Новому: шкільне кохання, детектив і багато музики. URL: <https://film.ua/uk/news/2130> (дата звернення: 10.01.2022).
55. Овсяннікова-Трель О. А. Кіномузика як культурний феномен сучасності // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2015. Вип. 2. С. 163–168.
56. Одинець О. Режисура телебачення. Київ: Видавництво Українського фітосоціологічного центру, 2011. 750 с.
57. Олексюк Г. В. Взаємодія словесного і музичного мистецтв у драматургічному творі: деякі теоретичні аспекти функціонування п'єси // Прикарпатський вісник НТШ. Слово. 2017–2018. № 4–3. С. 351–358.
58. Олексюк О. М. Музична педагогіка: навчальний посібник. Київ: КНУКіМ, 2006. 188 с.
59. Оніщенко О. І. Від «пост» до «мета» модернізму: процес культуротворчих пошуків // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2021. Вип. 29. С. 60–66.
60. Оніщенко О. І. Метамодернізм: теоретична реальність чи «фігура філософії»? // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2021. Вип. 27–28. С. 137–144.
61. Оніщенко О. І. Проблема художньої творчості у дослідницькому просторі сучасної культурології // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2022. Вип. 31. С. 126–133.
62. Оніщенко О. І. Художня творчість у контексті гуманітарного знання: монографія. Київ: Вища школа, 2001. 179 с.
63. Панімаш Д. Як телепроекти «Шанс» і «Караоке на Майдані» змінили нас і українську музику. URL: <https://slukh.media/texts/karaoke-for-chance> (дата звернення: 03.01.2022).
64. Папаш О. Жанрове кіно: бачити, розуміти, насолоджуватися // Кіно-Театр. 2005. № 5. С. 36–37.
65. Побєдоносцева І. Є. Телевізійний дискурс у культурному просторі постмодернізму: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.04. Київ, 2005. 196 с.
66. Подчашинський О. «Лайв дня»: міні-фільм за мотивами альбому Христини Соловій «Любий друг». URL: <http://open.ua/music/video/Layv-dnya-mini-film-za-motivami-albomu-Hristini-Soloviy-Lyubiy-drug/> (дата звернення: 11.01.2022).
67. Прем'єра: Аліна Паш випустила документальний фільм за мотивами дебютного альбому. URL: <https://slukh.media/news/alina-pash-pintea-movie/> (дата звернення: 11.01.2022).

68. Просалова В. А. Інтермедіальні аспекти української літератури. Донецьк–Вінниця: Донну, 2015. 153 с.
69. Ревю. URL: <http://slovoedia.org.ua/42/53408/289088.html> (дата звернення: 09.01.2022).
70. Ржевська М. Ю., Романко В. І. Інтермедіальність у формах презентації рок-музики // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2022. Вип. 31. С. 110–117.
71. Ржевська М. Ю., Романко В. І. Рецепція текстів культури в концептуальних альбомах прогресив-року // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2022. Вип. 133. С. 59–70.
72. Ржевська М. Ю., Романко В. І. Саунд як стильовий компонент артроку: шляхи й чинники формування // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2020. Вип. 128. С. 8–22.
73. Рудакевич М. Функції кіномузики на прикладі фільму «Владика Андрей» // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. 2017. Вип. 40. С. 74–83.
74. Самусенко Ю. Якби музика була кінофільмом: Radiohead. URL: <https://moviegram.com.ua/if-radiohead-was-a-movie/> (дата звернення: 10.01.2022).
75. Сидорчук Т. Використання ліпсингу та меш-апу в музичних серіалах // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів V Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 30 квітня 2020 р. Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2020. С. 111–114.
76. Сидорчук Т. Відеоальбом як нове явище музичного аудіовізуального продукту // Культуро-мистецькі обрії'2017: зб. наукових праць / за заг. ред. К. І. Станіславської. Київ: НАКККіМ, 2017. С. 69–71.
77. Сидорчук Т. Дихотомія поняття «тапер» в період зародження німого кінематографа // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 26 квітня 2018 р. Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2018. С. 89–91.
78. Сидорчук Т. До проблеми озвучування музично-екранних форм // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 26 квітня 2019 р. Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2019. С. 97–100.
79. Сидорчук Т. «Екранний підхід» до класифікації музично-екранних форм // Матеріали наукової викладацько-аспірантської конференції, присвяченої 100-річчю Одеської кіностудії, м. Київ, 7 жовтня 2019 р. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2020. С. 46–48.

80. Сидорчук Т. Естетика кліпів 1990-х – початку 2000-х як чинник формування художньо-естетичної образності сучасного music video // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Матеріали Дванадцятої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 15 травня 2019 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 65–68.

81. Сидорчук Т. Естетичні концепції поняття «кліп» // Перспектива динаміки культури в контексті самоорганізації суспільства в XXI столітті: зб. тез доповідей дистанційної наук. конф., Київ, 10 грудня 2019 р. Київ: ІК НАМ України, 2019. С. 52–54.

82. Сидорчук Т. Залучення наукових принципів М. Бахтіна до типологізації музично-екранних форм // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів VI Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 12 травня 2021 р. Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2021. С. 99–101.

83. Сидорчук Т. Запорука успішного кіномюзиклу: досвід голлівудських кіностудій першої половини XX століття // Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., м. Київ, 20–21 листопада 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 359–362.

84. Сидорчук Т. Інтерактивна програма з ігровими вкрапленнями, або Про важливість спілкування з аудиторією // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Матеріали Одинадцятої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 12 квітня 2018 р. / за заг. ред. К. І. Станіславської. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 142–145.

85. Сидорчук Т. Кіноальбом «Українські пісні на екрані» (1936) як підґрунтя сучасного кліпу на українському телебаченні // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. 2019. Вип. 25. С. 44–49.

86. Сидорчук Т. Кліповість як пріоритетний спосіб сприйняття інформації «поколінням Z» // Духовна культура України перед викликами часу: тези доповідей учасників II Всеукр. наук.-практ. конф., м. Харків, 16 квітня 2019 р. Харків: Право, 2019. С. 96–99.

87. Сидорчук Т. Ключові характеристики поняття «медіамистецтво» // Сучасні засади культуротворення в Україні: зб. матеріалів наук. конф., м. Київ, 19 жовтня 2018 р. Київ: ІН НАМ України, 2018. С. 58–60.

88. Сидорчук Т. «Малі» аудіовізуальні форми: термінологічний тезаурус // Spheres of Culture. 2019. Vol. XVIII. P. 295–303.

89. Сидорчук Т. Музика як формотворчий чинник: професія продюсер в умовах синтезу кінематографа та шоу-бізнесу // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації: зб. наук. праць / упоряд., наук. ред. С. Садовенко, м. Київ, 4–5 грудня 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 280–284.



90. Сидорчук Т. «Музичний підхід» як один з методів класифікації музично-екранних форм // У діалозі з музикою: зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф, м. Ужгород, 30 квітня 2020 р. Ужгород: Видавництво «Карпати», 2020. С. 30–32.
91. Сидорчук Т. Музичний серіал: на перетині кіно і телебачення // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. 2020. Вип. 26. С. 98–104.
92. Сидорчук Т. «Музично-екранна форма»: до визначення змісту поняття // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. 2018. Вип. 23. С. 122–128.
93. Сидорчук Т. Особливості побутування музичного короткометражного фільму в українському медіамистецтві XXI століття // Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології: тези II Міжн. наук. конф., м. Київ, 11–12 листопада 2020 р. С. 128–130.
94. Сидорчук Т. Підходи до класифікації сучасних музично-екранних форм // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. Вип. 37. С. 180–184.
95. Сидорчук Т. Про сутнісні відмінності дефініцій «форма» та «формат» у медіамистецтві // Діалог культур у полікультурному просторі сучасності: матеріали наук. круглого столу, м. Київ, 27 травня 2021 р. Київ, 2021. С. 182–184.
96. Сидорчук Т. Синтез та асиміляція жанру музичного фільму останньої чверті XX — початку XXI століть // Візуальність як домінанта сучасної культури: зб. матеріалів Міждисциплінарної наук. конф., м. Київ, 7–8 грудня 2017 р. Київ: ІК НАМ України, 2017. С. 66–68.
97. Сидорчук Т. «Українські пісні на екрані» як перший протокліп на території СРСР // Матеріали Міжнародної викладацько-аспірантської конференції, присвяченої 90-річчю Національної кіностудії художніх фільмів ім. Олександра Довженка, м. Київ, 29 січня 2019 р. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2019. С. 53–56.
98. Сидорчук Т. Фільм-концерт в українському екранному просторі // Матеріали Міжнародної викладацько-аспірантської конференції, присвяченої 130-річчю від дня народження Івана Кавалерідзе, м. Київ, 30 січня 2018 р. Київ: Вид-во НПУ імені І. П. Драгоманова, 2018. С. 52–54.
99. Сидорчук Т. Форми побутування візуального альбому у медіамистецтві // Interdisciplinary Research: Scientific Horizons and Perspectives: I International Scientific and Theoretical Conference, Volume 3, Vilnius, 12 March 2021. Обухів: Гуляєва В. М., 2021. С. 159–160.

100. Силкіна А. О. Категорія «формат» у праві інтелектуальної власності // Юридичний науковий електронний журнал. 2021. №2. С. 95–98.
101. Скуратівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття. Генеза. Структура. Функції. Київ: В-во Івана Федорова. 1997. Ч. 1. 224 с.; Ч. 2. 240 с.
102. Стаднік С. В Україні почали шалено знімати серіали. Що тепер показують по телевізору URL: [https://espresso.tv/article/2017/12/12/ukrayinski\\_serialy\\_na\\_telebachenni](https://espresso.tv/article/2017/12/12/ukrayinski_serialy_na_telebachenni) (дата звернення: 10.01.2022).
103. Станіславська К. Аудіовізуальний контрапункт у кіно: спроба класифікації // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. 2022. Вип. 30. С. 47–54.
104. Станіславська К. Мистецькі форми сучасної видовищної культури: навчальний посібник. Київ: Видавничий дім «Стилос», 2020. 208 с.
105. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: монографія. 2-е вид.; перероб. і доп. Київ: НАКККІМ, 2016. 352 с.: іл.
106. Станіславська К. Сучасні видовищні жанри сценічно-екранного побутування // Науковий вісник КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого. 2017. Вип. 21. С. 90–93.
107. Степурко В. Аналіз музичних творів: навчальний посібник. Київ: НАКККІМ, 2020. 140 с.
108. Субота Н. Караоке на майдані... і в суді. URL: <https://web.archive.org/web/20090917000117/http://nsubota.com.ua/ua/news/2005/09/30/319/> (дата звернення: 03.01.2022).
109. Субота Н. Суть справи «Караоке на майдані». URL: <http://nsubota.com.ua/ua/news/2005/09/30/318> (дата звернення: 03.01.2022).
110. Сутність та соціальні функції мистецтва URL: [http://library.kpi.kharkov.ua/TUF/resource\\_1144/3.html](http://library.kpi.kharkov.ua/TUF/resource_1144/3.html) (дата звернення: 03.01.2022).
111. Томбулатова І. Індивідуальний стиль письменника: чинники та носії // Філологічні семінари. 2013. Вип. 16. С. 132–138.
112. Тримбач С. Кіно народжене Україною. Альбом антології українського кіно. Київ: САМІТ-КНИГА, 2017. 378 с.
113. Українка, яку хотіли оштрафувати за кавер на Imagine Dragons, вийшла сухою з води. URL: <https://web.archive.org/web/20191115221249/http://slukh.media/news/jerry-heil-peremoga> (дата звернення: 05.01.2022).
114. Устінова Є. Рейв та діти: як Ptakh\_Jung знімали драматичний дебютний кліп «Monika». URL: <https://comma.com.ua/article/ptakh-jung-monika-making-of/> (дата звернення: 09.01.2022).

115. Фількевич Г. М. Музика і кіно: статті, лекції, нариси-спогади. Київ: ПП Кльоц А. О., 2014. 190 с.
116. Фількевич Г. М. Танець та екранні мистецтва: започаткування та розвиток контактів // Науковий вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого. 2018. Вип. 22. С. 94–100.
117. Фромм Е. Втеча від свободи. Харків: Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2019. 288 с.
118. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
119. Шубенко Н. О. Медіамузика як вид мистецтва // Духовність особистості в системі мистецької освіти: збірник праць наукової школи доктора педагогічних наук, професора О. М. Олексюк. 2016. № 2. С. 78–85.
120. Янковська Н. О. Творчість Володимира Гронського в контексті традицій української кіномузики: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2017. 224 с.
121. 55th Annual GRAMMY Awards (2012). URL: <https://www.grammy.com/grammys/awards/55th-annual-grammy-awards-2012> (дата звернення: 08.01.2022).
122. 92<sup>nd</sup> Academy Awards Special Rules For the Documentary Awards. URL: [https://www.oscars.org/sites/oscars/files/92aa\\_doc\\_features.pdf](https://www.oscars.org/sites/oscars/files/92aa_doc_features.pdf) (дата звернення: 06.01.2022).
123. 92<sup>nd</sup> Academy Awards Special Rules For the Short Film Awards. URL: [https://www.oscars.org/sites/oscars/files/92aa\\_short\\_films.pdf](https://www.oscars.org/sites/oscars/files/92aa_short_films.pdf) (дата звернення: 06.01.2022).
124. 92<sup>nd</sup> Academy Awards Special Rule Seven Special For the Animated Feature Film Award. URL: [https://www.oscars.org/sites/oscars/files/92aa\\_anim\\_feature.pdf](https://www.oscars.org/sites/oscars/files/92aa_anim_feature.pdf) (дата звернення: 06.01.2022).
125. A Short Film collaboration With David Lynch. URL: [https://www.huffpost.com/entry/david-lynch-interpol\\_b\\_893544](https://www.huffpost.com/entry/david-lynch-interpol_b_893544) (дата звернення: 08.01.2022).
126. Anderson D. Serge Gainsbourg's Histoire de Melody Nelson. London: Bloomsbury Publishing PLC, 2013. 136 p.
127. Andreeva N. “Galavant” Season 2 Opening Number Riffs On Renewal, Emmy Snub & Scheduling. URL: <https://deadline.com/2015/12/galavant-season-2-opening-musical-number-renewal-emmy-snub-scheduling-1201657886/> (дата звернення: 10.01.2022).
128. Andrew Goodwin’s Music Theory. URL: <https://o133561lauren.wordpress.com/2013/02/17/andrew-goodwins-music-theory/> (дата звернення: 11.01.2022).

129. Armstrong R. B., Armstrong M. W. *Encyclopedia of Film Themes, Settings and Series*. Jefferson; London: McFarland & Company, 2015. 237 p.
130. Arts. The Must List. URL: <https://www.theguardian.com/arts/fridayreview/story/0,,1359594,00.html> (дата звернення: 10.01.2022).
131. Baraniuk Ch. White noise video on YouTube hit by five copyright claims. URL: <https://www.bbc.com/news/technology-42580523> (дата звернення: 03.01.2022).
132. Bendazzi G. *Animation: A World History. Volume 3. Contemporary Times*. Waltham: Focal Press, 2015. 412 p.
133. Bernheimer M. Movie Review: “Aria”: Off-Key Variations on Opera Hits. URL: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1988-04-15-ca-1304-story.html> (дата звернення: 10.01.2022).
134. Betz M. *Beyond the Subtitle: Remapping European Art Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009. 325 p.
135. Betz M. Film History, Film Genre, And Their Discontents: The Case Of The Omnibus Film // *The Moving Image: The Journal of the Association of Moving Image Archivists*. 2001. Vol 1. No. 2. P. 56–87.
136. Bezruchko O., Anikina O. Modern audiovisual art within the space of Internet network: new aspects of interaction // *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2021. Вип. 4(1). С. 43–51.
137. Bezruchko O., Cherkasov V., Shiutiv T. Formation of readiness for creative activity in the field of audiovisual art and production // *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*. 2023. 6(1). С. 38–46.
138. Bjornberg A. Structural Relationships of Music and Images in Music Video // *Popular Music*. 1994. №13(1). P. 51–74.
139. Bradshaw P. What Did Jack Do? Review – David Lynch’s surprise Netflix short is pure, surreal style. URL: <https://www.theguardian.com/film/2020/jan/20/what-did-jack-do-review-david-lynch-netflix-short-film> (дата звернення: 08.01.2022).
140. Brecht B. *Brecht on Theatre: the Development on an Aesthetics* / edited and translated by John Willet. New York: Hill and Wang, 1964. 294 p.
141. Brownrigg M. *Film Music and Film Genre: a thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy*. University of Stirling, 2003. 284 p.
142. Burgoyne P. U2 Linear: it’s not a music video. URL: <https://www.creativereview.co.uk/u2-linear-its-not-a-music-video/> (дата звернення: 11.01.2022).

143. Caruso N. The Prom, Ryan Murphy's Netflix Musical, Sets December Premiere Date. URL: <https://tvline.com/2020/09/13/the-prom-ryan-murphy-premiere-date-netflix-musical> (дата звернення: 03.01.2022).
144. Cash J. Fun Jukebox Musical Resources For Theatre Buffs. URL: <https://theatrelinks.com/jukebox-musical> (дата звернення: 06.01.2022).
145. Chin E. Michael Jackson's Panther Dance: Double Consciousness and the Uncanny Business of Performing White Black // *Journal of Popular Music Studies*. 2011. Vol. 23. Issue 1. P. 58–74.
146. Chion M. *Audio-Vision: Sound on Screen* / trans. C. Gorbman. New York: Columbia University Press, 1994. 296 p.
147. Citron M. J. *When Opera Meets Film*. Cambridge University Press, 2010. 344 p.
148. Cohen A. J. Music cognition and the cognitive psychology of film structure // *Canadian Psychology*. 2002. Vol. 43. P. 215–232.
149. Concept Album. URL: [https://www.lexico.com/definition/concept\\_album](https://www.lexico.com/definition/concept_album) (дата звернення: 11.01.2022).
150. Crafton D. *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*. Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 1997. 600 p.
151. Danuser H. *Filmmusik*. Laaber: Laaber-Verlag, 1984. 380 s.
152. Deshpande Sh. Anthology films in European cinema: New frontiers of collective identities // *Studies in European Cinema*. 2010. Vol. 7. P. 77–88.
153. Diffrient D. S. *Omnibus Films: Theorizing Transauthorial Cinema*. Edinburg: Edinburg University Press, 2014. 264 p.
154. Diva25: Happy Anniversary. URL: <https://eurythmics-ultimate.com/annie-lennox-diva-25/> (дата звернення: 11.01.2022).
155. Eco U. *The Absent Structure: Introduccion a La Semiotica*. Debolsillo; Translation edition, 2005. 446 p.
156. Elias J. Michael Jackson. Bad. Song Review. URL: <https://www.allmusic.com/song/bad-mt0010540276?1641752315908> (дата звернення: 09.01.2022).
157. Elstree Calling: Time Out Says. URL: <https://www.timeout.com/movies/elstree-calling> (дата звернення: 09.01.2022).
158. Emami G. David Lynch/Interpol Collaboration, "I Touch A Red Button Man" (exclusive) URL: [https://www.huffpost.com/entry/david-lynch-interpol\\_n\\_893149](https://www.huffpost.com/entry/david-lynch-interpol_n_893149) (дата звернення: 08.01.2022).
159. Estrella F. A.V. club: A brief history of visual albums from the Beatles to Beyoncé. URL: <https://cnnphilippines.com/life/entertainment/music/2016/04/26/visual-albums.html> (дата звернення: 11.01.2022).

160. Eurythmics: Savage25: video – Savage the whole video album. URL: <https://eurythmics-ultimate.com/2012/11/eurythmics-savage25-video-15/> (дата звернення: 11.01.2022).
161. Eurythmics. The Video Album (DVD Review). URL: <https://steemit.com/music/@otage/eurythmics-the-video-album-dvd-review> (дата звернення: 11.01.2022).
162. Farago J., Friedman V., Kourlas G., Morris W., Pareles J., Tillet S. Beyoncé's 'Black Is King': Let's Discuss. URL: <https://www.nytimes.com/2020/07/31/arts/music/beyonce-black-is-king.html> (дата звернення: 11.01.2022).
163. Felando S. *Discovering Short Films: the History and Style of Live-Action Fiction Shorts*. New-York: Palgrave Macmillan, 2015. 177 p.
164. Feuer J. *The Hollywood Musical*. Bloomington: Indiana University Press, 1993. 154 p.
165. Fitzpatrick A. Smash Showrunner Joshua Safran Debuts His New Musical-Esque Netflix Series Soundtrack. URL: <http://www.playbill.com/article/smash-showrunner-joshua-safran-debuts-his-new-musical-esque-netflix-series-soundtrack> (дата звернення: 10.01.2022).
166. Genette G. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. 228 p.
167. Gorbman C. Teaching the Soundtrack // *Quarterly Review of Film Studies*. Columbia University Press, 1976. P. 446–452.
168. Griffin S. *Free and Easy? A Defining History of the American Film Music Genre*. Hoboken: New-York: Wiley Blackwell, 2018. 376 p.
169. Hagen E. *Scoring for films: A complete text*. New York: E.D.J. Music, 1971. 253 p.
170. Harrison C. The visual album as a hybrid art-form: A case study of traditional, personal, and allusive narratives in Beyoncé: A Master's Thesis for the Degree Master of Arts (Two Years) in Visual Culture. Lunds Universitet, 2014. 72 p.
171. Harrison J. The Television Musical: Glee's New Directions // *Time in Television Narrative: Exploring Temporality in Twenty-First-Century Programming*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012. P. 257–270.
172. Hartmann J. Sound, Vision, and Embodied Performativity in Beyoncé Knowles' Visual Album *Lemonade* (2016) // *European journal of American studies*. Special Issue: Sound and Vision: Intermediality and American Music. 2017. №12-4. URL: <https://doi.org/10.4000/ejas.12415> (дата звернення: 11.01.2022).
173. Heibutzki R. Once More (Into The Bleach): Blondie Returns For Its Fifteenth Round. URL: [https://web.archive.org/web/20131203014556/http://ripher-to-shreds.com/archive\\_press\\_magazines\\_discoveries\\_sept1999.php](https://web.archive.org/web/20131203014556/http://ripher-to-shreds.com/archive_press_magazines_discoveries_sept1999.php) (дата звернення: 11.01.2022).

174. Hornby N. *It's A Mann's World: Melodies for a darker mood*. URL: <http://www.aimeemanninprint.com/2000/ny061200.htm> (дата звернення: 10.01.2022).
175. Information and regulations for filmmakers who submitted work before the deadlines. URL: <https://www2.bfi.org.uk/news/festival-submissions-closed> (дата звернення: 06.01.2022).
176. Jackson M. *Moonwalk* / edited by A. Rorpcke. New-York: Doubleday, 1997. 283 p.
177. John Landis on the making of Michael Jackson's Thriller: "I was adamant he couldn't look too hideous". URL: <https://www.theguardian.com/film/2017/aug/31/john-landis-on-the-making-of-michael-jacksons-thriller-i-was-adamant-he-couldnt-look-too-hideous> (дата звернення: 08.01.2022).
178. Jung C. G. *Analytical psychology*. Whitefish: Kessinger Publishing, LLC, 2010. 412 p.
179. Kant E. *The Form and Principles of the Sensible and Intelligible World*. // *The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant. Theoretical Philosophy, 1755–1770*. Cambridge University Press, 1992. P. 377–416.
180. Kant E. *The Metaphysics of Morals*. Cambridge Texts in the History of Philosophy. Cambridge: Cambridge University Press, 280 p.
181. Kokkidou M., Tsigka Ch., Metsios P. *Music videos: From Brand Objects Towards New Aesthetics Forms: The Case Of Beyonce's "Lemonade"* // *Semiotics and Visual Communications III: Cultures of Branding* / edited by Evripides Zantides. Cambridge Scholars Publishing, 2019. P. 376–395
182. Kracauer S. *Theory of film; the redemption of physical reality*. London, New York: Oxford University Press, 1960. 486 p.
183. Levy C. *On the definition of screen music* // *Българско музикознание*. 2015. №1. P. 3 – 24
184. Lexmann J. *Teória filmovej hudby*. Bratislava: Veda: vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1981. 232 s.
185. "Linear" – U2. Background Information. URL: [https://www.u2songs.com/discography/u2\\_linear\\_film](https://www.u2songs.com/discography/u2_linear_film) (дата звернення: 11.01.2022).
186. Lissa Z. *Estetyka muzyki filmowej*. Kraków: PWM, 1964. 440 p.
187. Lim D. *David Lynch: The Man from Another Place*. Seattle: Amazon Publishing, 2017. 194 p.
188. Lloyd R. "Galavant" Musical Comedy on ABC is Worth the Shot Journey. URL: <https://www.latimes.com/entertainment/tv/la-et-st-galavant-abc-review-20150103-column.html> (дата звернення: 10.01.2022).

189. Lyotard. Note on the Meaning of Post. URL: <https://dokumen.tips/documents/lyotard-note-on-the-meaning-of-post.html?page=1> (дата звернення: 10.01.2022).
190. Maslow A. H. Motivation and Persomality. New York: Harper & Row,Publishers, Inc., 1954. 411 p.
191. McClintock P. ‘Wonder Woman 1984’ Shows Promise for HBO Max, Audience Survey Finds. URL: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/wonder-woman-1984-shows-promise-for-hbo-max-audience-survey-finds-4109942> (дата звернення: 03.01.2022).
192. McHenry J. Why Netflix’s Soundtrack Is a Fully Lip-Synced Musical TV Show. URL: <https://www.vulture.com/2019/12/netflix-soundtrack-lip-sync-musical.html> (дата звернення: 10.01.2022).
193. McLevy A. The Magnolia soundtrack made sweet music from a cinematic ode to Aimee Mann. URL: <https://www.avclub.com/the-magnolia-soundtrack-made-sweet-music-from-a-cinemat-1844139288> (дата звернення: 10.01.2022)
194. McLuhan M. Understanding media: the extensions of man. California: GINGKO PRESS Inc., 2013. 336 p.
195. Metz Ch. Some points in the Semiotics of the Cinema // Film Language: A Semiotics of the Cinema. New York: Oxford University Press, 1974. 268 p.
196. Michael Jackson's Moonwalker At 25. URL: <https://www.clashmusic.com/features/michael-jacksons-moonwalker-at-25> (дата звернення: 10.01.2022).
197. Miller C. “We Are Here To Change The World” Captain Eo and the Future of Utopia // Michael Jackson: Grasping the Apectecle / edited by Ch. R. Smith. London, New-York: Ashgate Publishing, Routledge, 2016. P. 117–130.
198. Minsker E. Grammy Nominations 2020: See the Full List of Nominees Here. URL: <https://pitchfork.com/news/grammy-nominations-2020-see-full-list-of-nominees-here> (дата звернення: 08.01.2022).
199. Moles A. Sociodynamique de la culture. Paris: Mouton, 1973. 343 p.
200. Montgomery J. Michael Jackson's 'Moonwalker' to get U.S. theater debut? URL: <http://www.mtv.com/news/1656298/michael-jackson-moonwalker/> (дата звернення: 10.01.2022).
201. Moonwalker. URL: <https://web.archive.org/web/20180319084724/https://variety.com/1987/film/reviews/moonwalker-1200427521/> (дата звернення: 10.01.2022).
202. Moran A. Global Franchising, local customizing: The cultural economy of TV program formats // Continuum: Journal of Media & Cultural Studies. 2009. Vol. 23 (2). P. 115–125.



203. Music Interview: “Bad” Choreographer Remembers Michael Jackson. URL: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=105986636?storyId=105986636> (дата звернення: 09.01.2022).
204. Omnibus. URL: <https://www.vocabulary.com/dictionary/omnibus> (дата звернення: 09.01.2022).
205. Paramount on parade (1930) review, with Maurice Chevalier, Ruth Chatterton, Jack Oakie, Clara Bow, William Powell, and many more. URL: <http://pre-code.com/paramount-on-parade-1930-review-with-maurice-chevalier-ruth-chatterton-jack-oakie-clara-bow-william-powell-and-many-more/> (дата звернення: 09.01.2022).
206. Pareles J. 2004: The Ones That Got Away. URL: <https://www.nytimes.com/2005/01/02/arts/music/2004-the-ones-that-got-away.html> (дата звернення: 10.01.2022).
207. Phillips K. Special performance by The Lumineers and a post-film Q&A with the director and band! URL: <https://alayshah.medium.com/the-ballad-of-cleopatra-65e9c4d34f06> (дата звернення: 08.01.2022).
208. Primary vs. Secondary. URL: <https://web.archive.org/web/20160301225514/http://www.ithacalibrary.com/sp/subjects/primary> (дата звернення: 06.01.2022).
209. Quinn A. Evolution of Visual Albums. URL: <https://vocal.media/beat/evolution-of-visual-albums> (дата звернення: 11.01.2022).
210. Regulations: short films in competition. URL: <https://www.festival-cannes.com/en/participer/rules?id=3> (дата звернення: 07.01.2022).
211. Richards M. Diegetic Music, Non-Diegetic Music, and «Source Scoring». URL: <https://filmmusicnotes.com/2013/04/21/diegetic-music-non-diegetic-music-and-source-scoring/> (дата звернення: 06.01.2022).
212. Rodley Ch. Lynch on Lynch. London: Faber & Faber Limited, 1997. 336 p.
213. Ryan M.-L. Avatars Of Story. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2006. 275 p.
214. Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014). Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena / edited by Walter Bernhart. Leiden; Boston: Brill Rodopi, 2017. 679 p.
215. Shah A. The Ballad of Cleopatra And the Visual Elements of Music. URL: <https://alayshah.medium.com/the-ballad-of-cleopatra-65e9c4d34f06> (дата звернення: 08.01.2022).

216. Sragov M. "Making film is making music": director François Girard on the art of making art. URL: <https://www.salon.com/1999/07/01/violin/> (дата звернення: 10.01.2022).
217. Staiger J. Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History // *Film Genre Reader III* / edited by B. K. Grant. Austin: University of Texas Press, 2003. P. 185–199.
218. Stein L. Structure and style: the study and analysis of musical forms. Illinois: Evanston, Ill., Summy-Birchard Co, 1962. 266 p.
219. The Poetics. Aristotle on the Art of Poetry. URL: <http://www.authorama.com/the-poetics-6.html> (дата звернення: 08.01.2022)
220. The recording academy elects new national officers and approves continuing evolution of Grammy awards categories at spring trustees meeting. URL: <https://www.grammy.com/recording-academy/press-release/the-recording-academy-elects-new-national-officers-and-approves> (дата звернення: 08.01.2022).
221. The Story Of the Ballad Of Cleopatra. URL: <https://avidbards.com/2018/04/15/the-story-of-the-ballad-of-cleopatra> (дата звернення: 08.01.2022).
222. Türschmann J. Canadian Cinema and European Culture: The Red Violin (François Gillard) // *Transnational Cinema in Europe* / edited by Manuel Palacio and Jörg Türschmann. Berlin: Zürich LIT Verlag, 2013. 200 p.
223. Van den Bergh J., Behrer M. How Cool Brands Stay Hot: Branding to Generation Y. New-York: Cogan Page Limited, 2011. 245 p.
224. Vernallis C. Experiencing Music Video: Aesthetics And Cultural Context. New-York: Columbia University Press, 2004. 321 p.
225. Visual Album. URL: <https://www.dictionary.com/browse/visual-album> (дата звернення: 11.01.2022).
226. Visual album. URL: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=visual%20album> (дата звернення: 11.01.2022).
227. What is a visual album and can generic pop singers do one? URL: [https://www.reddit.com/r/popheads/comments/a3k6xa/what\\_is\\_a\\_visual\\_album\\_and\\_can\\_generic\\_pop/](https://www.reddit.com/r/popheads/comments/a3k6xa/what_is_a_visual_album_and_can_generic_pop/) (дата звернення: 11.01.2022).
228. Wiley Chr. Putting the Music Back into Michael Jackson Studies // *Michael Jackson: Grasping the Apetecle* / edited by Ch. R. Smith. London, New-York: Ashgate Publishing, Routledge, 2016. P. 101–116.
229. Wolf W. (Inter)mediality and the Study of Literature // *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 2011. Vol. 13. Issue 3. URL: <https://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol13/iss3/2/> (дата звернення: 10.01.2022).
230. Yalcinkaya G. Choreographer Damien Jalet on the Dystopian world of Thom Yorke's ANIMA. URL: <https://www.dazeddigital.com/film->

tv/article/45253/1/thom-yorke-paul-thomas-anderson-anima-film-choreographer-damien-jalet-interview (дата звернення: 08.01.2022).

231. Young A. Noah and the Whale's The First Days of Spring, an album and film, due out in October. URL: <https://consequence.net/2009/08/noah-and-the-whales-the-first-days-of-spring-an-album-and-film-due-out-in-october/> (дата звернення: 11.01.2022).

232. Zimmer M. Aria. URL: <http://www.digitallyobsessed.com/displaylegal.php?ID=3824> (дата звернення: 10.01.2022).

## ДОДАТКИ

### Додаток А

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

### Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

*Публікації у фахових виданнях України,  
включених до міжнародних науково-метричних баз*

1. Сидорчук Т. «Музично-екранна форма»: до визначення змісту поняття // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць. Київ, 2018. Вип. 23. С. 122–128.

2. Сидорчук Т. Кіноальбом «Українські пісні на екрані» (1936) як підґрунтя сучасного кліпу на теренах нашої держави // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць. Київ, 2019. Вип. 25. С. 44–49.

3. Сидорчук Т. Музичний серіал: на перетині кіно і телебачення // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць. Київ, 2020. Вип. 26. С. 98–104.

4. Сидорчук Т. Підходи до класифікації сучасних музично-екранних форм // Мистецтвознавчі записки: збірник наукових праць. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. Вип. 37. С. 108–184.

*Публікація у закордонному науковому періодичному виданні*

5. Sydorчук Т. «Small» audiovisual forms: terminological thesaurus // Spheres of Culture. Lublin, 2019. Vol. 18. P. 295–303.

## Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

6. Сидорчук Т. Відеоальбом як нове явище музичного аудіовізуального продукту // Культуро-мистецькі обрії'2017: зб. наукових праць / за заг. ред. К. І. Станіславської. Київ: НАКККіМ, 2017. С. 69–71.

7. Сидорчук Т. Синтез та асиміляція жанру музичного фільму останньої чверті ХХ — початку ХХІ століть // Візуальність як домінанта сучасної культури: зб. матеріалів Міждисциплінарної наук. конф., м. Київ, 7–8 грудня 2017 р. Київ: ІК НАМ України, 2017. С. 66–68.

8. Сидорчук Т. Фільм-концерт в українському екранному просторі // Матеріали Міжнародної викладацько-аспірантської конференції, присвяченої 130-річчю від дня народження Івана Кавалерідзе, м. Київ, 30 січня 2018 р. Київ: Вид-во НПУ імені І. П. Драгоманова, 2018. С. 52–54.

9. Сидорчук Т. Інтерактивна програма з ігровими вкрапленнями, або Про важливість спілкування з аудиторією // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Матеріали Одинадцятої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 12 квітня 2018 р. / за заг. ред. К. І. Станіславської. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 142–145.

10. Сидорчук Т. Дихотомія поняття «тапер» в період зародження німого кінематографа // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 26 квітня 2018 р. Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2018. С. 89–91.

11. Сидорчук Т. Ключові характеристики поняття «медіамистецтво» // Сучасні засади культуротворення в Україні: зб. матеріалів наук. конф., м. Київ, 19 жовтня 2018 р. Київ: ІН НАМ України, 2018. С. 58–60.

12. Сидорчук Т. Запорука успішного кіномюзиклу: досвід голлівудських кіностудій першої половини ХХ століття // Художня культура і мистецька освіта: традиції та сучасність: зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., м. Київ, 20–21 листопада 2018 р. Київ: НАКККіМ, 2018. С. 359–362.

13. Сидорчук Т. Музика як формотворчий чинник: професія продюсер в умовах синтезу кінематографа та шоу-бізнесу // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації: зб. наук. праць / упоряд., наук. ред. С. Садовенко, м. Київ, 4–5 грудня 2018 р. Київ: НАКККиМ, 2019. С. 280–284.

14. Сидорчук Т. «Українські пісні на екрані» як перший протокліп на території СРСР // Матеріали Міжнародної викладацько-аспірантської конференції, присвяченої 90-річчю Національної кіностудії художніх фільмів ім. Олександра Довженка, м. Київ, 29 січня 2019 р. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2019. С. 53–56.

15. Сидорчук Т. Кліповість як пріоритетний спосіб сприйняття інформації «поколінням Z» // Духовна культура України перед викликами часу: тези доповідей учасників II Всеукр. наук.-практ. конф., м. Харків, 16 квітня 2019 р. Харків: Право, 2019. С. 96–99.

16. Сидорчук Т. До проблеми озвучування музично-екранних форм // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 26 квітня 2019 р. Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2019. С. 97–100.

17. Сидорчук Т. Естетика кліпів 1990-х – початку 2000-х як чинник формування художньо-естетичної образності сучасного music video // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Матеріали Дванадцятої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 15 травня 2019 р. Київ: НАКККиМ, 2019. С. 65–68.

18. Сидорчук Т. «Екранний підхід» до класифікації музично-екранних форм // Матеріали наукової викладацько-аспірантської конференції, присвяченої 100-річчю Одеської кіностудії, м. Київ, 7 жовтня 2019 р. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2020. С. 46–48.

19. Сидорчук Т. Естетичні концепції поняття «кліп» // Перспектива динаміки культури в контексті самоорганізації суспільства в XXI столітті: зб. тез доповідей дистанційної наук. конф., Київ, 10 грудня 2019 р. Київ: ІК НАМ України, 2019. С. 52–54.

20. Сидорчук Т. «Музичний підхід» як один з методів класифікації музично-екранних форм // У діалозі з музикою: зб. матеріалів міжнар. наук.-практ. конф, м. Ужгород, 30 квітня 2020 р. Ужгород: Видавництво «Карпати», 2020. С. 30–32.

21. Сидорчук Т. Використання ліпсингу та меш-апу в музичних серіалах // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів V Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 30 квітня 2020 р. Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2020. С. 111–114.

22. Сидорчук Т. Особливості побутування музичного короткометражного фільму в українському медіамистецтві XXI століття // Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології: тези II Міжн. наук. конф., м. Київ, 11–12 листопада 2020 р. С. 128–130.

23. Сидорчук Т. Форми побутування візуального альбому у медіамистецтві // Interdisciplinary Research: Scientific Horizons and Perspectives: I International Scientific and Theoretical Conference, Volume 3, Vilnius, 12 March 2021. Обухів: Гуляєва В. М., 2021. С. 159–160.

24. Сидорчук Т. Залучення наукових принципів М. Бахтіна до типологізації музично-екранних форм // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів VI Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 12 травня 2021 р. Київ: КНУТКТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2021. С. 99–101.

25. Сидорчук Т. Про сутнісні відмінності дефініцій «форма» та «формат» у медіамистецтві // Діалог культур у полікультурному просторі сучасності: матеріали наук. круглого столу, м. Київ, 27 травня 2021 р. Київ, 2021. С. 182–184.

26. Сидорчук Т. Сценічні виступи з використанням екрана: короткий екскурс в історію // Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: збірник матеріалів VIII Міжн. наук.-практ. конф., м. Київ, 27 квітня 2023 р. Київ, 2023. С. 126–129.

## Відомості про апробацію результатів дисертації

Хід і результати дослідження доповідались автором на наукових конференціях та наукових круглих столах:

– *міжнародних*: «Міжнародна наукова викладацько-аспірантська конференція, присвячена 130-річчю від дня народження Івана Кавалерідзе» (30 січня 2018 р., м. Київ, форма участі – очна); «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (12 квітня 2018 р.; 15 травня 2019 р., м. Київ, форма участі – очна); «Художня культура та мистецька освіта: традиції та сучасність» (20–21 листопада 2018 р., м. Київ, форма участі – очна); «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфера реалізації» (4–5 грудня 2018 р., м. Київ, форма участі – очна); «Міжнародна наукова викладацько-аспірантська конференція, присвячена 90-річчю Національної кіностудії імені О. Довженка» (29 січня 2019 р., м. Київ, форма участі – форма участі – очна); «Феномен культурогенезу в добу глобалізації» (20 березня 2019 р., м. Київ, форма участі – очна); «Міжнародна наукова викладацько-аспірантська конференція, присвячена 100-річчю Одеської кіностудії» (21 січня 2020 р., м. Київ, форма участі – очна); «Interdisciplinary Research: Scientific Horizons and Perspectives: I International Scientific and Theoretical Conference» (12 березня 2021 р., м. Вільнюс, форма участі – заочна); «У діалозі з музикою» (30 квітня – 1 травня 2020 р., м. Ужгород, форма участі – заочна); «Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології» (11–12 листопада 2020 р., м. Київ, форма участі – заочна); «Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва» (26 квітня 2018 р.; 24 квітня 2019 р., 30 квітня 2020 р.; 12 травня 2021 р., 27 квітня 2023 р., м. Київ, форма участі – заочна);

– *всеукраїнських*: «Культурно-мистецькі обрії '2017» (24 листопада 2017 р., м. Київ, форма участі – очна); «Сучасні засади культуротворення в Україні» (19 жовтня 2018 р., м. Київ, форма участі – очна); «Візуальність як домінанта сучасної культури» (7–8 грудня 2018 р., м. Київ, форма участі – очна);



«Духовна культура України перед викликами часу» (16 квітня 2019 р., м. Харків, форма участі – заочна); «Перспективи динаміки культури в контексті самоорганізації суспільства в ХХ столітті» (10 грудня 2019 р., м. Київ, форма участі – очна); «Діалог культур у полікультурному просторі сучасності» (27 травня 2021 р., м. Київ, форма участі – очна).

## Додаток Б

# КЛАСИФІКАЦІЯ МУЗИЧНО-ЕКРАННИХ ФОРМ ЗА ЕКРАННИМИ, МУЗИЧНИМИ ТА ВИРОБНИЧИМИ ФАКТОРАМИ НА ПРИКЛАДАХ

	ЕКРАННІ ФАКТОРИ																	
	За видами екрану				За тривалістю екран. часу		За наявністю періоджурала		За зоретністю фіксованості глядачості		За наявністю сюжету		Залежно від виду екранної складової		За формою екранного відображення			
	Великий екран	Малий екран	Скрінема	"Спеціальний екран"	Повнометражний	Короткометражний	Оригінальні екранні форми	Перекладені існуючого джерела	З чітким хронометражем	Теорія з найбільшою тривалістю	Сюжетні	Бессюжетні	Документальні	Ігрові	Анімаційні	Репродуктивний рівень	Продуктивний рівень	
Фільми-мюзикли	Вестсайдська історія (1961), "Знедолені" (2012)				Вестсайдська історія (1961), "Знедолені" (2012)			Вестсайдська історія (1961), "Знедолені" (2012)	Вестсайдська історія (1961), "Знедолені" (2012)		Вестсайдська історія (1961), "Знедолені" (2012)			Вестсайдська історія (1961), "Знедолені" (2012)			***	Вестсайдська історія (1961), "Знедолені" (2012)
Кіномузики	"Мулен Руж" (2001), "Трубач" (2014)				"Мулен Руж" (2001), "Трубач" (2014)			"Мулен Руж" (2001), "Трубач" (2014)	"Мулен Руж" (2001), "Трубач" (2014)		"Мулен Руж" (2001), "Трубач" (2014)			"Мулен Руж" (2001), "Трубач" (2014)				"Мулен Руж" (2001), "Трубач" (2014)
Фільми-рокотери	"Ісус Христос - Суперзірка" (1973), "Світанок" (1979)				"Ісус Христос - Суперзірка" (1973), "Світанок" (1979)			"Ісус Христос - Суперзірка" (1973), "Світанок" (1979)	"Ісус Христос - Суперзірка" (1973), "Світанок" (1979)		"Ісус Христос - Суперзірка" (1973), "Світанок" (1979)			"Ісус Христос - Суперзірка" (1973), "Світанок" (1979)			***	"Ісус Христос - Суперзірка" (1973), "Світанок" (1979)
Музичні серіали		Богемська компанія (2015-2018), "Талантливий" (2015-2016)				Богемська компанія (2015-2018), "Талантливий" (2015-2016)		Богемська компанія (2015-2018), "Талантливий" (2015-2016)	Богемська компанія (2015-2018), "Талантливий" (2015-2016)		Богемська компанія (2015-2018), "Талантливий" (2015-2016)			Богемська компанія (2015-2018), "Талантливий" (2015-2016)				Богемська компанія (2015-2018), "Талантливий" (2015-2016)
Екранні муз.-театр. жваві опери	"Травіата" (1982), "Кармен" (1984)				"Травіата" (1982), "Кармен" (1984)			"Травіата" (1982), "Кармен" (1984)	"Травіата" (1982), "Кармен" (1984)		"Травіата" (1982), "Кармен" (1984)			"Травіата" (1982), "Кармен" (1984)			***	"Травіата" (1982), "Кармен" (1984)
Екранні муз.-театр. жваві балети	"Лускувич" (1993), "Повелююча" (1985)				"Лускувич" (1993), "Повелююча" (1985)			"Лускувич" (1993), "Повелююча" (1985)	"Лускувич" (1993), "Повелююча" (1985)		"Лускувич" (1993), "Повелююча" (1985)			"Лускувич" (1993), "Повелююча" (1985)			***	"Травіата" (1982), "Кармен" (1984)
Екранні муз.-театр. жваві оперети	"Маріца" (1985), "Трембіта" (1969)				"Маріца" (1985), "Трембіта" (1969)			"Маріца" (1985), "Трембіта" (1969)	"Маріца" (1985), "Трембіта" (1969)		"Маріца" (1985), "Трембіта" (1969)			"Маріца" (1985), "Трембіта" (1969)			***	"Маріца" (1985), "Трембіта" (1969)
Документалістика	"Бай" (2015), "Май" (2018)				"Бай" (2015), "Май" (2018)			"Бай" (2015), "Май" (2018)	"Бай" (2015), "Май" (2018)		"Бай" (2015), "Май" (2018)		"Бай" (2015), "Май" (2018)					"Бай" (2015), "Май" (2018)
Музична мультиплікація		Як Петрик Петрович слонина раяував" (1984)				Як Петрик Петрович слонина раяував" (1984)		Як Петрик Петрович слонина раяував" (1984)	Як Петрик Петрович слонина раяував" (1984)		Як Петрик Петрович слонина раяував" (1984)			Як Петрик Петрович слонина раяував" (1984)				Як Петрик Петрович слонина раяував" (1984)
Музичні альбому	"Арія" (1987), "Товариш пісня" (1966)				"Арія" (1987), "Товариш пісня" (1966)		"Товариш пісня" (1966)	"Арія" (1987), "Товариш пісня" (1966)	"Арія" (1987), "Товариш пісня" (1966)		"Арія" (1987), "Товариш пісня" (1966)			"Арія" (1987), "Товариш пісня" (1966)				"Арія" (1987), "Товариш пісня" (1966)
Музичні відеокліпи		Brunettes Shoot Blondes - "Knock Knock" (2017), The Hadkiss - "Кохання" (2018), Boombox та Gitas - Тримай мене (2019)			Brunettes Shoot Blondes - "Knock Knock" (2017), The Hadkiss - "Кохання" (2018), Boombox та Gitas - Тримай мене (2019)		Brunettes Shoot Blondes - "Knock Knock" (2017), The Hadkiss - "Кохання" (2018), Boombox та Gitas - Тримай мене (2019)	Brunettes Shoot Blondes - "Knock Knock" (2017), The Hadkiss - "Кохання" (2018), Boombox та Gitas - Тримай мене (2019)	Brunettes Shoot Blondes - "Knock Knock" (2017), The Hadkiss - "Кохання" (2018), Boombox та Gitas - Тримай мене (2019)		Brunettes Shoot Blondes - "Knock Knock" (2017), The Hadkiss - "Кохання" (2018), Boombox та Gitas - Тримай мене (2019)		Boombox та Gitas - Тримай мене (2019)	Brunettes Shoot Blondes - "Knock Knock" (2017)				Brunettes Shoot Blondes - "Knock Knock" (2017), The Hadkiss - "Кохання" (2018), Boombox та Gitas - Тримай мене (2019)
Музичні короткометражки		Michael Jackson - "Bad" (1987), Beatie Boys - Fight For Your Right (1986)			Michael Jackson - "Bad" (1987), Beatie Boys - Fight For Your Right (1986)		Michael Jackson - "Bad" (1987), Beatie Boys - Fight For Your Right (1986)	Michael Jackson - "Bad" (1987), Beatie Boys - Fight For Your Right (1986)	Michael Jackson - "Bad" (1987), Beatie Boys - Fight For Your Right (1986)		Michael Jackson - "Bad" (1987), Beatie Boys - Fight For Your Right (1986)			Michael Jackson - "Bad" (1987), Beatie Boys - Fight For Your Right (1986)				Michael Jackson - "Bad" (1987), Beatie Boys - Fight For Your Right (1986)
Відеоальбом		Beouose - "Lemonade" (2016), Френк Оушен - "Endless" (2016)			Beouose - "Lemonade" (2016), Френк Оушен - "Endless" (2016)		Френк Оушен - "Endless" (2016)	Beouose - "Lemonade" (2016), Френк Оушен - "Endless" (2016)	Beouose - "Lemonade" (2016), Френк Оушен - "Endless" (2016)		Beouose - "Lemonade" (2016), Френк Оушен - "Endless" (2016)		Френк Оушен - "Endless" (2016)	Beouose - "Lemonade" (2016), Френк Оушен - "Endless" (2016)				Beouose - "Lemonade" (2016), Френк Оушен - "Endless" (2016)
Фільм-концерт (фасадні виступи)		Поворотники додому Beouose (2019), "O.E. 20 Live in Kyiv" (2015)			Поворотники додому Beouose (2019), "O.E. 20 Live in Kyiv" (2015)			Поворотники додому Beouose (2019), "O.E. 20 Live in Kyiv" (2015)	Поворотники додому Beouose (2019), "O.E. 20 Live in Kyiv" (2015)		Поворотники додому Beouose (2019), "O.E. 20 Live in Kyiv" (2015)		Поворотники додому Beouose (2019), "O.E. 20 Live in Kyiv" (2015)	Поворотники додому Beouose (2019), "O.E. 20 Live in Kyiv" (2015)				Поворотники додому Beouose (2019), "O.E. 20 Live in Kyiv" (2015)
Фільм-концерт (театралізовані реви)		"Сорочинський ярмарок" (2004), "Весілля Фігаро" (2003)			"Сорочинський ярмарок" (2004), "Весілля Фігаро" (2003)			"Сорочинський ярмарок" (2004), "Весілля Фігаро" (2003)	"Сорочинський ярмарок" (2004), "Весілля Фігаро" (2003)		"Сорочинський ярмарок" (2004), "Весілля Фігаро" (2003)			"Сорочинський ярмарок" (2004), "Весілля Фігаро" (2003)				"Сорочинський ярмарок" (2004), "Весілля Фігаро" (2003)
Музичний блогінг					Музичний блог Jerry Heil, музичний блог "Mashup songs"			Музичний блог Jerry Heil, музичний блог "Mashup songs"	Музичний блог Jerry Heil, музичний блог "Mashup songs"		Музичний блог Jerry Heil, музичний блог "Mashup songs"			Музичний блог Jerry Heil, музичний блог "Mashup songs"				Музичний блог Jerry Heil, музичний блог "Mashup songs"
Музичний відеоарт					Масіао Маріані "Bad Sector", роботи трио "Eclectic Method", Max Cooper - Emergence			Масіао Маріані "Bad Sector", роботи трио "Eclectic Method", Max Cooper - Emergence	Масіао Маріані "Bad Sector", роботи трио "Eclectic Method", Max Cooper - Emergence		Масіао Маріані "Bad Sector", роботи трио "Eclectic Method", Max Cooper - Emergence			Масіао Маріані "Bad Sector", роботи трио "Eclectic Method", Max Cooper - Emergence				Масіао Маріані "Bad Sector", роботи трио "Eclectic Method", Max Cooper - Emergence
Музичні телешоу		"Топос країни", "Панци з арками"			"Топос країни", "Панци з арками"			"Топос країни", "Панци з арками"	"Топос країни", "Панци з арками"		"Топос країни", "Панци з арками"			"Топос країни", "Панци з арками"				"Топос країни", "Панци з арками"
Сценійні виступи з використанням екрану					"PianoCat" (2011), Mins Zelnikow - Heroes (2015)			"PianoCat" (2011), Mins Zelnikow - Heroes (2015)	Mins Zelnikow - Heroes (2015)		"PianoCat" (2011), Mins Zelnikow - Heroes (2015)			"PianoCat" (2011), Mins Zelnikow - Heroes (2015)				"PianoCat" (2011), Mins Zelnikow - Heroes (2015)

	МУЗИЧНІ ФАКТОРИ										ВИРОБНИЧІ ФАКТОРИ			
	За авторством використаної музики		За співвідношенням музики та розмовного вихаля		За музичним жанром		За характером виконання музичної складової			За кількістю країн-виробників		За культурним регіоном створення *		За хронологією випускених *
	Оригін. музика	Комп'ютер. музика	З безперервним звучанням музики	З рівнозначним викор. тексту та музики	Жанри класичної музики	Палітра жанрів естрад. музики	Інструментальні	Вокальні	Танцювальні	Одна країна	Копродукція			
Фільми-мюзикли	"Вестсайдська історія" (1961), "Знедолені" (2012)		Знедолені (2012)	"Вестсайдська історія" (1961),	"Вестсайдська історія" (1961), "Знедолені" (2012)			"Вестсайдська історія" (1961), "Знедолені" (2012)						
Кінематографістика	"Трубач" (2014)	Муден Рука! (2001)	"Аннетт"	"Муден Рука!" (2001), "Трубач" (2014)	"Муден Рука!" (2001), "Трубач" (2014)			"Муден Рука!" (2001), "Трубач" (2014)						
Фільми-рокопери	Ісус Христос - Суперзірка! (1973), "Свіла" (1979)		Ісус Христос - Суперзірка! (1973), "Свіла" (1979)		Ісус Христос - Суперзірка! (1973), "Свіла" (1979)			Ісус Христос - Суперзірка! (1973), "Свіла" (1979)						
Музичні серіали	Божевільна колішня (2015-2018), "Талімант" (2015-2016)	"Божевільна колішня" (2015-2018),		"Божевільна колішня" (2015-2018), "Талімант" (2015-2016)	"Божевільна колішня" (2015-2018), "Талімант" (2015-2016)			"Божевільна колішня" (2015-2018), "Талімант" (2015-2016)	"Мощарт в джунглях" (2014-2018)	"Божевільна колішня" (2015-2018), "Талімант" (2015-2016)	"Танцювальна академія" (2010-2013), "Плюш та істота" (2015)			
Екранізації класичних муз.-театр. жанрів: опери	"Травіата" (1982), "Кармен" (1984)		"Травіата" (1982), "Кармен" (1984)		"Травіата" (1982), "Кармен" (1984)			"Травіата" (1982), "Кармен" (1984)						
Екранізації класичних муз.-театр. жанрів: балети	"Лускунич" (1993), "Попелюшка" (1985)		"Лускунич" (1993), "Попелюшка" (1985)		"Лускунич" (1993), "Попелюшка" (1985)			"Лускунич" (1993), "Попелюшка" (1985)						
Екранізації класичних муз.-театр. жанрів: оперети	"Маріца" (1985), "Трембіта" (1969)		"Маріца" (1985), "Трембіта" (1969)		"Маріца" (1985), "Трембіта" (1969)			"Маріца" (1985), "Трембіта" (1969)						
Документалістика		"Бя" (2015), "Міф" (2018)		"Бя" (2015), "Міф" (2018)	"Бя" (2015), "Міф" (2018)	"Міф" (2018)	"Глен Гулда. Відмова" (франц. "Glenn Gould La Renait" (1974)	"Бя" (2015), "Міф" (2018)		"Бя" (2015), "Міф" (2018)	"Тіна" (2011)			
Музична мультиплікація	Кокко (2018), Як Петрик Пагонич словинам радував" (1984)	"Співай" (2016)		Кокко (2018), Як Петрик Пагонич словинам радував" (1984)	"Фігальні" (1941)	Кокко (2018)		Кокко (2018), Як Петрик Пагонич словинам радував" (1984)						
Музичні альбому	"Арія" (1987), "Товариш пісня" (1966)	"Арія" (1987)	"Товариш пісня" (1966)	"Арія" (1987)	"Мунвалкс"	"Червона сирітка"	"Арія" (1987),							
Музичні відеокліпи	Brunettes Shoot Blondes - "Knock Knock" (2017), The Hadkiss - "Кохання" (2018), Boombox та Gitas - Тримай мене (2019)		Brunettes Shoot Blondes - "Knock Knock" (2017), The Hadkiss - "Кохання" (2018), Boombox та Gitas - Тримай мене (2019)		Brunettes Shoot Blondes - "Knock Knock" (2017), The Hadkiss - "Кохання" (2018), Boombox та Gitas - Тримай мене (2019)		Glenn Gould - Beethoven, Piano Sonata No. 17 in D minor "The Tempest", III Allegretto, кадри Дам'яна Ескобара, гурту Atosallittina	Brunettes Shoot Blondes - "Knock Knock" (2017), The Hadkiss - "Кохання" (2018), Boombox та Gitas - Тримай мене (2019)		Leisomy Maldonado "The Movement"				
Музичні короткометражки	Michael Jackson - "Bad" (1987), Beastie Boys - Fight For Your Right (1986)		Michael Jackson - "Bad" (1987), Beastie Boys - Fight For Your Right (1986)		Michael Jackson - "Bad" (1987), Beastie Boys - Fight For Your Right (1986)		"Концерт", реж. Іштван Шабо	Michael Jackson - "Bad" (1987), Beastie Boys - Fight For Your Right (1986)		"Ми з України. Ансамбль танцю ім. Вєрського"				
Відеоблог	Bevonce - "Lemonade" (2016), Френк Оумен - "Endless" (2016)		Френк Оумен - "Endless" (2016)	Bevonce - "Lemonade" (2016)		Bevonce - "Lemonade" (2016), Френк Оумен - "Endless" (2016)		Bevonce - "Lemonade" (2016), Френк Оумен - "Endless" (2016)						
Фільм-концерт (фіксовий виступ)	Повернення до дому Bevonce (2019), "О.Е. 20. Live in Kyiv" (2015)		Повернення до дому Bevonce (2019), "О.Е. 20. Live in Kyiv" (2015)		Контчер України: музика	Повернення до дому Bevonce (2019), "О.Е. 20. Live in Kyiv" (2015)	"Galileo and Friends" (2017)	Повернення до дому Bevonce (2019), "О.Е. 20. Live in Kyiv" (2015)		"Ювілейний концерт Ансамблю ім. П.Вєрського" (2012)				
Фільм-концерт (театралізовані рева)	"Сорочинський ярмарок" (2004), "Весілля Фігаро" (2003)		"Сорочинський ярмарок" (2004), "Весілля Фігаро" (2003)		"Сорочинський ярмарок" (2004), "Весілля Фігаро" (2003)			"Сорочинський ярмарок" (2004), "Весілля Фігаро" (2003)						
Музичний блогіг	Музичний блог Alyona Alyona	Музичний блог Jerry Heil, музичний блог "Mashup songs"	Музичний блог Jerry Heil, музичний блог "Mashup songs"	Блог Діагно.М.Хоман		Музичний блог Jerry Heil, музичний блог "Mashup songs"	Lofi Girl	Музичний блог Jerry Heil, музичний блог "Mashup songs"		Razion4dancing				
Музичний відеоарт	Масіао Маріні "Bad Sector", Max Cooper - Emergence	роботи трио "Eclectic Method", Max Cooper - Emergence	Масіао Маріні "Bad Sector", роботи трио "Eclectic Method", Max Cooper - Emergence			Масіао Маріні "Bad Sector", роботи трио "Eclectic Method", Max Cooper - Emergence	Блог Дам'яна Ескобара	Масіао Маріні "Bad Sector", роботи трио "Eclectic Method", Max Cooper - Emergence						
Музичні телешоу		"Голос країни", "Танці з зірками"		"Голос країни", "Танці з зірками"		"Голос країни", "Танці з зірками"		"Голос країни", "Танці з зірками"		"Танці з зірками"				
Сценічні виступи з використаним ерану	"PianoCat" (2011), Mins Zehnerlow - Heroes (2015)		"PianoCat" (2011), Mins Zehnerlow - Heroes (2015)		"PianoCat" (2011)	Mins Zehnerlow - Heroes (2015)	"PianoCat" (2011)	Mins Zehnerlow - Heroes (2015)		"Attraction" Shadow theatre group (2014)				

## Додаток В

## «УКРАЇНСЬКІ ПІСНІ НА ЕКРАНІ» (1936) В ЗОБРАЖЕННЯХ



Рис. В. 1. Кадри з фільму «Веснянка», реж. В. Кучвальський



Рис. В. 2. Кадри з фільму «Їхав козак на війну», реж. П. Коломойцев



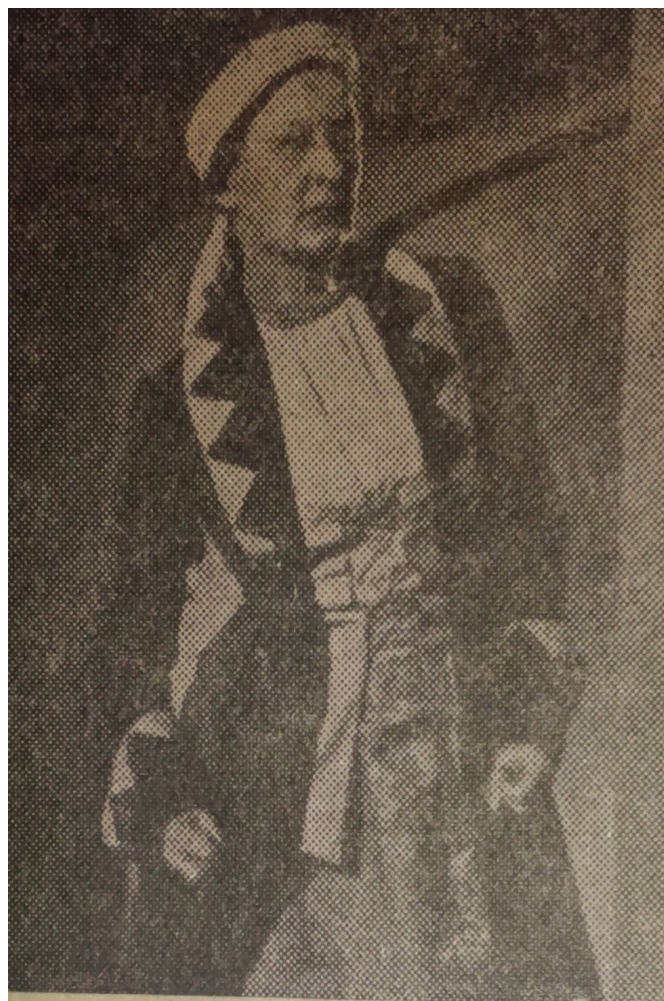
**Рис В. 3.** Кадри з фільму «Ой наступила та й чорна хмара»,  
реж. В. Кучвальський, В. Лапокниш



**Рис. В. 4.** Кадри з фільму «Ой, п'є вдова, гуляє», реж. І. Кавалерідзе,  
сценарій Г. Колтунова



Арт. ШАГАЙДА в фільмі-пісні  
„про пана ЛЕБЕДЕНКА“—  
реж. КАНЕВСЬКИЙ.



Рутківська у фільмі-пісні  
„про пана Лебеденка“

**Рис. В. 5.** Степан Шагайда та актриса Рутківська  
у фільмі «Пісня про пана Лебеденка» (реж. Б. Каневський)



**Рис. В. 6.** Режисер Б. Каневський



**Рис. В. 7.** Режисер В. Кучвальський



**Рис. В. 8.** Режисер Г. Колтунов



**Рис В. 9.** Режисер В. Лапокниш