

УДК 780.616.432.071.2'6
DOI 10.34064/khnum1-75.03

Воскобойніков Яків Володимирович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
доктор філософії, старший викладач
кафедри спеціального фортепіано
e-mail: yakov.voskoboynikov@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-4637-3104

«Ареал гри» сучасного піаніста

У статті аналізується діяльність професійного піаніста Олександра Таро в художньому кінематографі на прикладі його ролей у фільмах «Любов» (2012) Міхаеля Ханке та «Болеро» (2024) Анни Фонтен. Дослідження ґрунтується на концепті «ареалу гри» Патріса Паві, що дозволяє охопити як візуальну присутність музиканта в кадрі, так і його акустичну дію поза ним. Особливу увагу приділено протиставленню ролей Таро: у першому фільмі він з'являється у ролі самого себе – як піаніст і виконавець саундтреку, у другому – в ролі П'єра Лало, критика композитора Моріса Равеля, чю музику він виконує за кадром. З погляду методології робота поєднує семіотичний, аудіовізуальний, герменевтичний та музикознавчий типи аналізу, розглядаючи музику не лише як звуковий супровід, а як елемент драматургії та внутрішнього змісту кінотвору. Окреслено еволюцію кар'єри піаніста у біографічному кіно, наголошено на винятковості участі справжніх музикантів у кінематографі. Висвітлюється дуалізм кінематографічного образу: Таро одночасно втілює композитора (Равеля) та його критика, відкриваючи нові можливості для інтерпретації музики через акторську гру. Уперше здійснено аудіовізуальний порівняльний аналіз ролі професійного піаніста «в кадрі» у фільмах «Любов» (2012) та «Болеро» (2024), а також задіяно поняття «ареал гри» в контексті кіномузики, яке дає змогу комплексно охопити досвід професійного піаніста як автора запису саундтреку та як актора в кадрі. Стаття створює підґрунтя для подальших досліджень ролі музикантів у кіномистецтві.

Ключові слова: Олександр Таро; музика в кіно; професійний піаніст у кінематографі; Моріс Равель; «Любов»; «Болеро»; інтермедіальність; ареал гри; аналіз саундтреку; аудіовізуальний наратив.

Постановка проблеми.

У сучасному художньому кінематографі представлено чимало біографічних фільмів про піаністів, зокрема «Блиск» Скотта Хікса (1996), «Легенда про піаніста» Джузеппе Торнаторе (1998), «Піаніст» Романа Поланскі (2002). Значний пласт стрічок присвячено також біографіям композиторів: «Малер» Кена Рассела (1974), «Амадей» Мілоша Формана (1984), «Перепишуючи Бетховена» Агнешки Голланд (2006), «Лістоманія» Кена Рассела (1975), присвячена життю Ференца Ліста, а також фільм «Болеро» (2024) люксембурзької режисерки та сценаристки Анни Фонтен (*Anne Fontaine*), який розповідає про творче становлення Моріса Равеля.

У біографічних фільмах про піаністів і композиторів найчастіше головні ролі виконують професійні актори. Поява в кадрі саме професійного піаніста – радше виняток, ніж правило. Виникає питання: чи обов'язково піаністу з'являтися в кадрі, якщо його гру вже зафіксовано в записі саундтреку? Актори, які виконують ролі піаністів, зазвичай проходять тривалу підготовку, щоб наблизитися до манери гри професійного музиканта, однак вони, як правило, не є такими насправді. Отже, поява у фільмі професійного піаніста в ролі самого піаніста – явище виняткове для сучасного кінематографа.

У 2012 році відбулася прем'єра фільму Міхаеля Ханеке «*Amour*» / «Кохання» / «Любов» (Ханеке, 2012), який здобув «Пальмову гілку» на Канському кінофестивалі. За задумом режисера, роль піаніста мав виконати саме професійний музикант. «Міхаель хотів, щоб на цю роль був обраний справжній піаніст. Часто у фільмах можна бачити акторів, які імітують гру на роялі, і зазвичай це виглядає фальшиво, а іноді навіть викликає сміх у професійних піаністів», – зазначив французький піаніст Олександр Таро в телефонному інтерв'ю (Kraft, 2013).

Для зйомок фільму «*Amour*» Ханеке запросив Олександра Таро¹, зробивши йому ексклюзивну пропозицію – безпосередню участь у знімальному процесі. Попри те, що Таро з'являється на екрані лише

¹ Докладно про роль О. Таро у фільмі «Любов» можна дізнатися з дисертації автора цієї статті (Воскобойніков, 2023: 141).

в епізодичній ролі – зіркового учня головної героїні, викладачки фортепіано Анни, – він постає в образі справжнього піаніста. Його поява в кадрі є рідкісним прикладом участі професійного музиканта в ігровому кінематографі не лише як виконавця саундтреку, а й як персонажа.

У 2024 році в межах програми 53-го Міжнародного кінофестивалю в Роттердамі відбулася світова прем'єра французького фільму «Болеро» (Fontaine, 2024), який є вільною адаптацією монографії «*Maurice Ravel*» (1986) французького музикознавця, журналіста та радіопродюсера Марселя Марната (Marcel Marnat) (Fondation Maurice Ravel, 1986). У цій стрічці Олександр Таро з'являється вже не в ролі музиканта, а як актор – у образі П'єра Лало, критика Равеля. Таким чином, на екрані з'являється професійний піаніст, який в кадрі фільму не грає на роялі.

Цікаво, що Таро втілює не близьку до композитора постать – друга, учня чи викладача – а саме критика, який стверджує у фільмі, що «Равелю чужа емоційність у музиці» (Fontaine, 2024). Постає питання: чим мотивований такий вибір, як з боку режисера, так і самого піаніста? Який сенс має для музиканта виконання ролі, що є опозиційною до творчого образу композитора, якого він глибоко шанує? Можливо, відповіддю є те, що саме за таких обставин професійний піаніст намагається влаштувати своєрідну «зустріч» із композитором, музика якого є важливою частиною його репертуару – зустріч не на сцені, а в мистецтві кіно.

Фактично, професійних піаністів у кіно часто запрошують передусім як виконавців – для створення звукової доріжки, що озвучує гру акторів на екрані. Так, у фільмі «Любов» (2012) Олександр Таро є автором усіх фортепіанних саундтреків, а також з'являється в кадрі. У фільмі «Болеро» (2024) йому належать лише чотири музичні фрагменти – проте саме всі сольні твори Моріса Равеля, що звучать у стрічці, виконані Таро. Інші музичні епізоди, зокрема ансамблеві композиції, записані іншими виконавцями. Твори Шопена, що також звучать у фільмі, представлені у принципово інших інтерпретаціях.

Таким чином, імовірно, підкреслено концептуальну різницю між музичним контекстом часу Равеля та самим Равелем як автором.

Для системного аналізу ролі піаніста у фільмі – як у кадрі, так і за його межами – доцільно звернутися до поняття «ареалу гри» (*aire de jeu*), запропонованого Патрісом Паві у Словнику театру (англ. *playing area*, нім. *Spielfläche*, ісп. *área de actuación*) (Паві, 2006: 49–50). У кінотексті поняття «ареал гри» визначає не лише фізичну присутність виконавця, але й спектр його дій як у просторі кадру, так і поза ним – зокрема в акустичному полі стрічки.

У фільмі «Болеро» (2024) піаніст жодного разу не сідає «в кадрі» за інструмент, що контрастує з фільмом «Любов» (2012), де гра на роялі, хоча й мінімально, але візуально присутня. У «Болеро» ж створюється парадоксальна ситуація: Олександр Таро «втільоє» Равеля як виконавець поза кадром – через інтерпретацію його фортепіанних творів – і водночас на екрані постає в образі П'єра Лало, його критика. Цей дуалізм – піаніст-виконавець, який втільоє композитора у звуці, та піаніст-актор, який грає його критика – уможливило відкриття нових інтерпретаційних вимірів.

Останні дослідження і публікації. На сьогодні системних досліджень, присвячених ролі професійного піаніста в кадрі художнього фільму, дуже мало. Один з небагатьох методологічних підходів до аналізу кіномузики через репрезентацію музиканта в кіно запропоновано у статті Ж. Ж.-Р. Жюльєна (Julien, 1980), присвяченій типології функціонального використання кіномузики.

В українському музикознавстві останніх років спостерігається активізація уваги до інтермедіального аспекту кіномузики. Зокрема, Л. Рязанцев аналізує внутрішньокадрову музику як драматургічний чинник, здатний формувати емоції, кодувати культурні маркери та взаємодіяти з візуальним рядом як «вбудований актор» (Рязанцев, 2015: 125; 2018: 44). П. Харченко (2020: 195; 2021: 108) розробляє функціональну класифікацію музики в кіно й досліджує історію еволюції її взаємодії із зображенням – від підпорядкування до контрапунктного діалогу. Т. Юник і М. Царев (Юник, Царев, 2021: 74)

розглядають саундтрек як автономну художню структуру, що виходить за межі сюжетного рівня.

Важливою категорією дослідження виступає поняття «ареал гри», сформульоване П. Паві (2006: 49–50), що в контексті кіномузики позначає простір взаємодії виконавця, музики та зображення як відкриту й багатозначну зону дії, де стирається межа між внутрішньо-кадровим і позакадровим.

Мета статті – на прикладі участі Олександра Таро у фільмах «Любов» (2012) та «Болеро» (2024) сформувати системне уявлення про роль професійного піаніста в кінематографі, застосувавши поняття «ареал гри» для розкриття сфери дії виконавця як в кадрі, так і поза ним.

Методологія дослідження. У статті застосовано міждисциплінарні методи аудіовізуального, семіотичного та музикознавчого аналізу. Зокрема, проведено наративний аналіз, що передбачає дослідження дії музиканта в кадрі, а також функціональний аналіз кіномузики, спрямований на вивчення ролі музики у формуванні емоційної атмосфери, динаміки сцени, драматургії та темпоритму фільму. Герменевтичний аналіз дозволяє тлумачити змістові рівні твору з урахуванням авторського задуму, історико-культурного контексту та рецепції глядачем. Особливу увагу приділено співвідношенню дієгетичної (внутрішньої) та недієгетичної (зовнішньої) музики. Додатково використано комплексний міждисциплінарний підхід кіномистецтва, що включає дослідження структури оповіді, часопросторової організації, типів персонажів, конфліктів і драматургічних рішень.

Наукова новизна дослідження. Уперше використано поняття «ареал гри» в контексті творчої індивідуальності виконавця, що дає змогу всебічно охопити досвід професійного піаніста як автора запису саундтреку та як актора в кадрі. На прикладі різних ролей, зіграних професійним піаністом у фільмах «Любов» (2012) та «Болеро» (2024), розкриваються взаємозв'язок і протилежності між виконавською індивідуальністю і кінематографічним образом.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Досвід діяльності Олександра Таро в художньому кінематографі розпочинається з 2012 року, з фільму Міхаеля Ханеке «Любов» (КіноУкр, 2012). Наступна його поява у фільмі «Болеро» демонструє кардинально іншу роль, що істотно відрізняється від попередньої. За жанровою природою «Любов» – це психологічна драма, артхаус, тоді як «Болеро» – біографічна музична драма. Ці фільми є полярними як за сюжетною структурою, так і за стилістикою режисури.

Міхаель Ханеке – режисер, відомий стриманим, мінімалістичним стилем із довгими планами, що передають психологічну глибину персонажів і створюють атмосферу споглядання та роздумів. Його кіномова відзначається інтимністю й філософською заглибленістю. Натомість Анна Фонтен («Болеро») застосовує експресивні візуальні засоби, музику та ритми, поєднуючи динамічний монтаж із плавною кінематографічною пластикою. Її стиль – емоційно напружений і відкритий до експериментів із музичним супроводом. Для виявлення специфіки «ареалу гри», у якому діє професійний піаніст у згаданих фільмах, а також умов звучання музики, необхідно окреслити деякі з сюжетних ліній обох кінострічок.

Фільм «Любов» (2012) відкривається сценою зламу дверей до паризької квартири, за якими виявляють тіло Анни, усіяне квітами. Подружжя Жорж і Анна – викладачі фортепіано, що існують як нерозривна єдність, – не втрачають цю цілісність і під натиском хвороби. Вона, немов злам дверей, вривається в їхнє життя, руйнуючи звичний світ. Далі камера переносить глядача на сцену – зі сцени у зал, недоступний як музикантові, так і слухачеві, – де починає звучати музика. За сюжетом Анна – вчителька фортепіано О. Таро, яку грає акторка Емманюель Ріва, – переживає інсульт, що веде до паралічу правої половини тіла й прогресуючого фізичного виснаження. Операція виявляється безуспішною. Значну частину фільму панує тиша, що виконує функцію повноцінного звукового шару – саундтреку. Фортепіанні твори, записані Олександром Таро, адресовані вчительці не лише за сюжетом, а й на рівні особистої інтенції

виконавця. «У фільмі немає нічого далекого від мого власного досвіду, – зізнається О. Таро. – Я зіграв свою роль під справжнім ім'ям... Сцена, де я розповідаю про “Багателі” Бетховена, які Анна давала мені вивчати у 12 років, близька до мого особистого досвіду. Я й досі відвідую свою колишню вчительку Кармен Таккон-Девенат, яка фізично ослаблена, і це відображається у моїх очах...» (Kraft, 2013). Спеціально для фільму були записані два Експромти Ф. Шуберта, *c-moll*, і *Ges-dur* ор. 90, три Багателі Л. Бетховена ор. 126, а також дві Багателі ор. 33, друга *C-dur* і четверта *A-dur*. Також безпосередньо у кадрі звучить хорал Баха-Бузоні «*Ich ruf' zu dir, Herr*», BWV639 (Воскобойников, 2023: 142).

Фільм «Болеро» (2024) є ретроспективною біографічною стрічкою, присвяченою композитору Морісу Равелю. Його роль виконує французький актор Рафаель Персоназ (*Raphaël Personnaz*). Стрічка реконструює життєвий і творчий шлях композитора, фокусуючись на тому, як Равель накопичував слуховий і практичний досвід для створення свого шедевр, «Болеро», – твору, написаного на замовлення Іди Рубінштейн. Композитор захоплюється ритмами, що його оточують – гулом машин на заводі, іспанських танців (фанданго, севільяни), цокання власного будильника, – і саме ці слухові образи стають основою майбутнього твору.

У фільмі розгортається складна лейтмотивна система. Так, частина «Спляча красуня» з циклу М. Равеля «Моя матінка гуска» тричі з'являється у стрічці, стаючи музичним символом стосунків між Равелем і Сіпою. Цей лейтмотив є форматворчим і виконує наративну функцію. Л. Рязанцев у статті «Техніка лейтмотивів у кіномузиці» зазначає: «Переривчастий характер кіномузики вимагає особливої органічної єдності звукових структур, а техніка лейтмотивів дуже цьому сприяє. На цьому, в першу чергу, і ґрунтується використання лейтмотивів у створенні форми в кінофільмі: завдяки своїй змістовній навантаженості вони не тільки мають служити характеристиці персонажів і елементам дії, а й об'єднувати своєю звуковою формою музичний ряд» (Рязанцев, 2015: 125).

Музика у фільмі «Болеро» (2024) умовно поділяється на дві групи – твори Моріса Равеля та композиції інших авторів. Зокрема, на початку фільму звучить музика, що не належить Равелю; у ці моменти в кадрі відсутній виконавець-піаніст. Таким чином, у фільмі можна побачити, де режисер вбудовує музику інших авторів. Якщо ідентифікувати постаті піаністів, записи яких використано як саундтреки, з'ясується, що Ноктюрн № 13 *c-moll* Ф. Шопена, ор. 48, звучить у виконанні французького піаніста Самсона Франсуа (1924–1970), а Вальс № 10 *h-moll*, *op. posth.* 69 № 2, – у виконанні румунського піаніста Діну Ліпатті (1917–1950). Отже, вже на рівні добору музичного матеріалу підкреслюється відмінність між музичним середовищем епохи Равеля та власне творчістю композитора.

Крім записів Олександра Таро, у ролі саундтреків у фільмі використані інтерпретації Андре Ключтенса, квартету «Парренін», Рено Капюсона, Готьє Капюсона, Франка Брейлі, Орельєна Понт'є, Дірка Броссе та Брюссельського філармонічного оркестру (Warner Classics, 2024). Водночас твори самого Моріса Равеля, що звучать у кадрі, виконуються актором, який втілює образ композитора, під запис фортепіанної гри Олександра Таро.

У фільмі «Любов» (2012) Олександр Таро виступає як в кадрі, так і поза ним – він виконує партії у саундтреках, а також з'являється на екрані у ролі самого себе. Уже на початку фільму звучить Експромт Ф. Шуберта, спочатку без показу виконавця, а згодом – у четвертій хвилині – глядач бачить піаніста в гримерці після виступу. Натомість у «Болеро» перша поява Таро в кадрі відбувається значно пізніше – на 1 год. 4 хв. 19 с. Тут він грає, як вже зазначалось, не себе, а людину, далеку як від його професійної ідентичності, так і від музичного простору Равеля: критика П'єра Лало. Актор перевтілений до невпізнаності (накладні вуса тощо), і глядачеві складно асоціювати його з піаністом.

Образ П'єра Лало з'являється у стрічці не випадково. Це той самий критик, який відомий своїм неприйняттям музики Равеля: «...паризький критик П'єр Лало, зятятий ворог музики Равеля, гнівно

засуджує її за “мізерність духу”»² (Nichols, 2011: 87). Отже, чому професійному піаністу відводиться саме ця роль – не друга чи наставника, а вороже налаштованого до композитора опонента?

Відповідь можна шукати у функції самого персонажа. П'єр Лало у фільмі виконує роль носія соціально-культурного контексту, в якому розгораються події життя і творчості Моріса Равеля. Його естетична позиція та поведінкові характеристики дозволяють репрезентувати зовнішній інтелектуальний тиск, суспільні очікування та критику, що протиставлені внутрішньому світу митця. Завдяки цьому контрасту глядач глибше розуміє драму ізоляції художника й конфлікту між його естетичними принципами та загальноприйнятими уявленнями про музику³.

Твори М. Равеля у виконанні О. Таро з'являються у ключових епізодах фільму «Болеро». Так, «*Pavane pour une infante défunte*», М. 19 (Tharaud, 2024d), звучить як елегійний спогад і символізує ніжну меланхолію, притаманну внутрішньому стану головного героя. Контрастом до інтимності Павани виступає віртуозна іронічність «*Alborada del gracioso*» з циклу «*Miroirs*», М. 43 (Tharaud, 2024a), яка презентує темпераментність, ритмічну загостреність музики Равеля – у фільмі ці музичні твори супроводжують концертне турне композитора Америкою.

Фільм також містить стилізовані авторські твори-імпровізації Олександра Таро у формі салонних танців, зокрема «*Valse improvisée dans le style années 20 – scène du bal*» (Tharaud, 2024b) – вальс у стилі 1920 років, який звучить під час балу, створюючи відповідну епосі атмосферу. Пізніше в подієвий ряд вписаний «*Valse improvisée dans le style fox-trot*» (Tharaud, 2024c), стилізація популярного танцю тих часів – динамічного і ритмічно насиченого фокстроту.

² Оригінальний текст: “...the Paris critic Pierre Lalo, a sworn enemy of Ravel's music, excoriates his *petitesse de l'esprit*.”

³ Докладний аналіз конфлікту Моріса Равеля з культурним середовищем Парижу його часу наведено в книзі В. Жаркової «Прогулянки в музичному світі Моріса Равеля» у підрозділі 1.2 (Жаркова, 2009: 76).

Окреме місце у фільмі посідають фортепіанні ескізи М. Равеля до його «Болеро», які також виконані О. Таро, хоч це й не зазначено в офіційних списках саундтреків. Вони звучать у сценах, де композитор «шукає» ідеї свого знаменитого твору. Ці фрагменти, виконані в інтимній, камерній манері, дають змогу глядачеві буквально «почути», як народжується твір, як ритм і мелодія виникають на клавіатурі задовго до своєї реалізації в оркестровому звучанні.

Таким чином, музичні епізоди у виконанні О. Таро – це не просто супровід дії, а інструмент глибшого розуміння особистості героя, його внутрішніх пошуків, сумнівів і напруження. У звуковому плані Таро стає втіленням Равеля, поза кадром, – через музику. Водночас у кадрі він з'являється в ролі його супротивника П'єра Лало, що знову і знову підіймає питання «роздвоєння особистості» піаніста, навіть її «розшарування». Якщо О. Таро є «позакадровим» втіленням М. Равеля, але композитор у фільмі виконує власні твори, ким у такому разі може бути піаніст у кадрі? Другом? Коментатором? Оponentом? Адже фільм не ставить за мету саморепрезентацію Таро. Можливо, саме через роль критика автори фільму виводять на поверхню важливі питання, які накопичуються у свідомості піаніста-інтерпретатора музики Равеля.

Показовим є те, що критик з'являється у кадрі саме в той момент, коли молодий Равель лише починає свою композиторську кар'єру; критик підходить до нього одразу після прем'єри його Струнного квартету *F-dur*, V. 35 (у кадрі звучить II частина: *Assez vif. Très rythmé*). Його жорстка оцінка ламає надії митця ще до здобуття визнання. Цей момент резонує з особистим досвідом Олександра Таро, про який він розповів у своєму інтерв'ю: «Я акомпанував німим фільмам, грав у ресторанах... Однак мені пощастило записувати музику вже на ранніх етапах – часто для дуже маленьких лейблів. Жодна рецензія не виказувала інтересу. Я з нетерпінням чекав рецензій, бажаючи лютувати через негативні коментарі, кричати: “Критик пропустив абсолютно блискучий момент!”. Хоча насправді я створював альбоми, які зовсім не були надзвичайними. Так завжди буває, коли починаєш.

Я навчався новому ремеслу – паралельно зі сценою: говорити в мікрофон» (Tharaud, 2025).

Цей досвід перегукується з невдачами Равеля, який п'ять разів безуспішно намагався здобути престижну Римську премію – подію, що також згадується у фільмі (Fontaine, 2024).

Отже, роль Таро в «Болеро» не зводиться лише до втілення музики Равеля – вона є багаторівневою: піаніст постає як внутрішній голос, художній двійник, а також як зовнішній виклик, що активує рефлексію композитора. Для демонстрації широти та варіативності «ареалу гри» піаніста у художньому фільмі, доцільним є створення аналітичної таблиці (див. *Таблицю 1*).

Таблиця 1. «Ареал гри» піаніста у фільмах «Любов» та «Болеро».

Критерій	«Amour» (2012)	«Bolero» (2024)
Екранна роль	У кадрі в ролі самого себе (піаніста Олександра Таро)	У кадрі в ролі П'єра Лало – музичного критика Равеля
Тривалість екранного часу	Приблизно 6 хв 30 с	Приблизно 2 хв 30 с
Кількість саундтреків, виконаних Таро	7 із 7 (усі фортепіанні твори у фільмі)	4 із 14 (усі сольні твори Равеля)
Функція у драматургії	Епізодична роль, наближена до автобіографічної	Епізодична роль, метафорична й опозиційна до образу Равеля
Характер ролі	Позитивний, емпатичний персонаж	Умовно негативний, критик як носій зовнішнього тиску
Тип взаємодії	Контакт із викладачкою (Анною), емоційно близький контекст	Контакт із композитором (Равелем), конфліктний дискурс
Темпоральна площина	Доба, сучасна самому піаністу (початок 2010-х)	Доба, сучасна Равелю (початок ХХ ст.)
Ідентичність у кадрі / поза кадром	Ідентичність збігається: Таро у кадрі = Таро у музиці	Розрив: Таро поза кадром = Равель (виконавець), у кадрі = критик
Музика як інструмент дії	Музика формує емоційне тло й віддзеркалює особисту історію	Музика структурує наратив, формує аудіовізуальні контрасти
Позиція щодо композитора	Пряма (інтерпретатор чужої музики)	Двоїста: поза кадром – втілення Равеля, у кадрі – його опонент

Ця таблиця дозволяє системно осмислити багатовимірну участь професійного піаніста в художньому фільмі – як у площині втілення екранного образу, так і у функції музичного вираження. Порівняння ролей О. Таро у двох фільмах за його участю надає уявлення про те, наскільки сильно може відрізнятись роль професійного піаніста поза кадром і в кадрі, надаючи імпульс для формування нових сценаріїв, у яких міг би з'явитися професійний піаніст (або інший музикант).

Потужним контраст у фільмі «Любов» створює молода енергія піаніста, який поспішає з міста в місто у своїх гастролях і навіть не встигає купити платівку для своїх учителів, та страждання подружжя, яке ніби живе в іншому світі й тримається за надію на межі смерті (епізод, де О. Таро з'являється у квартирі своєї вчительки).

У фільмі «Болеро» простежуються два помітні контрасти. Перший – між «Болеро» Равеля як відкритим, публічним оркестровим висловлюванням, і його фортепіанною музикою у виконанні Таро, яка виступає в ролі інтимного щоденника композитора. Цей контраст створює багатовимірний портрет Равеля. Другий контраст – розмежування ролей піаніста (поза кадром / в кадрі): поза кадром Таро виконує музику, тоді як у кадрі композитор сидить за роялем, а також на сцені з'являється критик. Роль піаніста охоплює два образи, які неможливо поєднати у кадрі, але які стають зрозумілими, якщо знати, хто саме виконує музику за кадром.

О. Таро знайшов себе у фільмі не лише як виконавець, а й як критик – немов граючи роль піаніста, що незадоволений постійними вказівками композитора й виступає із зловісними зауваженнями на адресу його твору. Піаністи добре знають, що коли Равель у власних творах наполягає на точній артикуляції, темпі, агогічних вказівках, виконання має відповідати цим вимогам. Відхилення від точності виконання (хоч вона і сковує свободу інтерпретації) завжди викликало у композитора сильне обурення.

Наступна паралель з О. Таро і багатьма іншими професійними піаністами – цитування Равеля наприкінці фільму: «Я нічого не писав такого, що хотів, мені казали: напиши на 3 хвилини, на 17, для лівої

руки, для лівої ноги...» (Fontaine, 2024). А чи завжди піаніст грає те, що хоче? Тут можна згадати твори самого Олександра Таро – твори, які він просто не знайшов на полиці музичної бібліотеки.

Отже, Олександр Таро виходить на сцену, де відбувається зрозуміла йому дія: коли Равелю вп'яте відмовляють у Римській премії, попри його відомість, це співзвучно з кар'єрним шляхом Таро, який досяг успіху не через конкурсні випробування, а завдяки іншим творчим здобуткам.

Висновки.

Сьогодні практика роботи в кінематографі набуває важливого значення для музиканта-виконавця. Наведений аналіз двох фільмів за участю О. Таро дозволяє відійти від його особистості, подивитися ширше на інші фільми за участю професійних піаністів поза кадром і задатися питанням: а що було б, якби вони потрапили в кадр?

Як свідчать наведені приклади, історія, що розповідається з екрана, набуває достовірності завдяки включенню «в кадр» реального музиканта. Простір фільму оживає, коли на сцену виходять професійна академічна музика та відомий піаніст.

У статті «Методологічні елементи типології кіномузики» Жан-Ремі Жюльєн зазначає, що музика репрезентує піаніста, який її виконує в кадрі: «З музикою у виконанні або на сцені інтерпретатори звуків з'являються на екрані, фізично» (Julien, 1980: 180). Дійсно, у фільмі «Любов» ми стикаємося із саморепрезентацією О. Таро. Натомість у «Болеро» ми бачимо подвійну роль піаніста – поза кадром Таро втілює Равеля, а в кадрі – його опонента. Виникає бінарність образів, яка допомагають глибше розкрити риси головного героя фільму – композитора Мориса Равеля (актор Рафаель Персонас), коли під його пальцями на екрані народжується музика, виконувана піаністом Олександром Таро.

З позиції піаніста мета участі у двох фільмах може бути коротко сформульована так: «Любов» – це данина пошани вчителям, а «Болеро» – спосіб «зустрітися» з улюбленим композитором «віч-на-віч», тобто поява в кадрі та участь у зйомках – це шлях занурення

у необхідну атмосферу творів, які виконуєш, щоби прожити знову щось важливе для себе. Нещодавно Таро записав альбом із Соль-мажорним концертом Моріса Равеля, атмосфера якого пов'язана з фільмом «Болеро»: адже після апофеозу – виконання твору «Болеро» у фільмі – Равель говорить про бажання написати концерт для фортепіано у світлому моцартівському Соль-мажорі. Отже, фільм немов знову надає піаністові можливість зустрітися з композитором «віч-на-віч» – у сьогоднішній, яке завдяки його появі одразу перетворюється на сакральний простір – «ареал гри» сучасного піаніста.

Перспективи дослідження. Подальше вивчення ролі професійних піаністів у художньому кінематографі відкриває широке поле для міждисциплінарних і культурологічних досліджень, об'єктом яких стає поєднання музики, кіно, театру та інших видів мистецтв. Одним з перспективних напрямів є порівняльний аналіз участі інших виконавців (скрипалів, диригентів, вокалістів) у художньому кіно з фокусом на їхній екранній присутності та функціональній ролі в аудіовізуальному наративі. Варто також дослідити, як різні стилістичні й режисерські підходи впливають на репрезентацію музиканта у фільмі. На окрему увагу заслуговує аналіз взаємодії композитора, виконавця та режисера у процесі створення кінообразу, з урахуванням того, як музика впливає на розвиток персонажа, сюжетну динаміку та емоційне сприйняття фільму. Подальше застосування поняття «ареал гри» до інших мистецьких форм сприяє осмисленню просторової та символічної присутності в них виконавця-музиканта. Перспективним видається й вивчення глядацької рецепції: як поява реального музиканта в кадрі впливає на сприйняття фільму, емоційне занурення реципієнта та автентичність створеного на екрані образу.

ЛІТЕРАТУРА

Воскобойніков, Я. (2021). *Французький піаніст Олександр Таро: аспекти медійної репрезентації фортепіанного виконавства*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

- Жаркова, В. (2009). *Прогулянки в музичному світі Мориса Равеля (в пошуках смислу постання Майстра)*. Київ: Автограф [рос.].
- Паві, П. (2006). *Словник театру*. (Пер. з фр. А. Середяк та ін.). Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка.
- Рязанцев, Л. (2015). Техніка лейтмотивів у кіномузиці. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 33, 124–130. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.33.2015.158297>
- Рязанцев, Л. (2018). Роль внутрішньокадрової музики в кінофільмі. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 38, 41–50. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.141739>
- Ханеке, М. (2012). Любов. *КіноУкр*. <https://kinoukr.com/2670-lyubov.html>
- Харченко, П. (2021). Музичне та візуальне в кінематографі: Автономія і синтез. *Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми*, 17(2), 106–114. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247984](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247984)
- Харченко, П. (2020). Принципи функціональної класифікації музики в кіно. *Науковий журнал Художня культура. Актуальні проблеми*, 16(1), 179–188. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205257>
- Юник, Т., & Царев, М. (2021). Саундтрек в сучасному кіно. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво*, 4(1), 67–77. DOI: <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021>
- Fondation Maurice Ravel. (1986). *Story of a life. Fondation Maurice Ravel*. Retrieved from <https://fondationmauriceravel.com/en/story-of-a-life/>
- Fontaine, A. (2024). Boléro. *France. IMDb*. <https://www.imdb.com/title/tt26656821/>
- Julien, J.-R. (1980). Éléments méthodologiques pour une typologie de la musique de film. *Revue de Musicologie*, 66(2), 179–202.
- Kraft, N. (2013). Le pianiste Alexandre Tharaud dit son amour pour Michael Haneke. L'OBS. Retrieved from <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-droles-de-gammes/20130115.RUE6932/le-pianiste-alexandre-tharaud-dit-son-amour-pour-michael-haneke.html>
- Nichols, R. (2011). *Ravel*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Tharaud, A. (2024a). *Miroirs, M. 43: IV. Alborada del gracioso*. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=mA1Rj1ui3Cs&ab_channel=AleandreTharaud-Topic
- Tharaud, A. (2024b). *Valse improvisée dans le style années 20 – Scène du bal*. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=CFqAvtgIMq0&list=LL&index=5&ab_channel=AlexandreTharaud-Topic

- Tharaud, A. (2024c). *Valse improvisée dans le style fox-trott*. *YouTube*. https://www.youtube.com/watch?v=5oPVsyrebUA&ab_channel=AlexandreTharaud-Topic
- Tharaud, A. (2024d). Maurice Ravel: Pavane pour une infante défunte, M. 19. *YouTube*. <https://www.youtube.com/watch?v=mmHAasmm8wo>
- Tharaud, A. (2025). Interview met Alexandre Tharaud. National Orchestra of Belgium. Retrieved from <https://www.nationalorchestra.be/en/news-stories/interview-met-alexandre-tharaud>
- Warner Classics. (2024). *Boléro (Original Motion Picture Soundtrack)*. Retrieved from <https://www.warnerclassics.com/release/bolero-original-motion-picture-soundtrack>

REFERENCES

- Fondation Maurice Ravel. (n.d.). Story of a life. Retrieved from <https://fondationmauriceravel.com/en/story-of-a-life/> [in French].
- Fontaine, A. (2024). Boléro. France: [Production Company] IMDb. Retrieved from <https://www.imdb.com/title/tt26656821/> [in English].
- Haneke, M. (2012). Love. *Kinoukr*. Retrieved from: <https://kinoukr.com/2670-lyubov.html> [in Ukrainian].
- Julien, J.-R. (1980). Éléments méthodologiques pour une typologie de la musique de film [Methodological Elements for a Typology of Film Music]. *Revue de Musicologie*, 66 (2), 179–202 [in French].
- Kharchenko, P. (2020). Principles of Functional Classification of Music in Cinema. *Artistic Culture. Topical issues*, 16(1), 179–188. DOI: <https://doi.org/10.31500/1992-5514.16.2020.205257> [in Ukrainian].
- Kharchenko, P. (2021). The Musial and The Visual in Cinema. *Artistic Culture. Topical issues*, 17(2), 106–114. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.17\(2\).2021.247984](https://doi.org/10.31500/1992-5514.17(2).2021.247984) [in Ukrainian].
- Kraft, N. (2013). Le pianiste Alexandre Tharaud dit son amour pour Michael Haneke [Pianist Alexandre Tharaud expresses his love for Michael Haneke]. *L'OBS*. Retrieved from <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-droles-de-gammes/20130115.RUE6932/le-pianiste-alexandre-tharaud-dit-son-amour-pour-michael-haneke.html> [in French].
- Nichols, R. (2011). *Ravel*. New Haven, CT: Yale University Press [in English].
- Pavi, P. (2006). *Dictionary of Theatre* (Transl. from French by A. Serediak et al.). Lviv: Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].

- Riazantsev, L. (2015). Leitmotifs technique in film music. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 33, 124–130. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.33.2015.158297> [in Ukrainian].
- Riazantsev, L. (2018). The role source music in a motion. *Bulletin of KNUKIM. Series in Arts*, 38, 41–50. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.38.2018.141739> [in Ukrainian].
- Tharaud, A. (2024a). Miroirs, M. 43: IV. Alborada del gracioso [Mirrors, M. 43: IV. The Jester's Morning Song]. *YouTube*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=mA1Rj1ui3Cs&ab_channel=AlexandreTharaud-Topic [in French].
- Tharaud, A. (2024b). Valse improvisée dans le style années 20 – Scène du bal [Improvised Waltz in the Style of the 1920s – Ballroom Scene]. *YouTube*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=CFqAvtgIMq0&list=LL&index=5&ab_channel=AlexandreTharaud-Topic [in French].
- Tharaud, A. (2024c). Valse improvisée dans le style fox-trott [Improvised Waltz in the Style of a Foxtrot]. *YouTube*. Retrieved from https://www.youtube.com/watch?v=5oPVsyrebUA&ab_channel=AlexandreTharaud-Topic [in French].
- Tharaud, A. (2024d). Maurice Ravel: Pavane pour une infante défunte, M. 19 [Maurice Ravel: Pavane for a Dead Princess, M. 19]. *YouTube*. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=mmHAasmm8wo> [in French].
- Tharaud, A. (2025). Interview met Alexandre Tharaud. National Orchestra of Belgium: Retrieved July 1, 2025. <https://www.nationalorchestra.be/en/news-stories/interview-met-alexandre-tharaud> [in English].
- Voskoboinikov, Ya. (2023). *French Pianist Alexandre Tharaud: Aspects of Media Representation in Piano Performance*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Warner Classics. (2024, March 1). Boléro (Original Motion Picture Soundtrack). Retrieved from <https://www.warnerclassics.com/release/bolero-original-motion-picture-soundtrack> [in English].
- Yunyk, T., & Tsarev, M. (2021). Soundtrack in modern cinema. *Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Audiovisual Arts and Production* 4(1), 67–77. <https://doi.org/10.31866/2617-2674.4.1.2021> [in Ukrainian].
- Zharkova, V. (2009). *A walk in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Author's message)*. Kyiv: Avtohrاف [in Russian].

Yakiv Voskoboynikov

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Senior Lecturer,
The Department of Special Piano
e-mail: yakov.voskoboynikov@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-4637-3104

“The Playing Area” of the contemporary pianist

Statement of the problem. *The article addresses the underexplored phenomenon of professional pianists appearing on screen in narrative films. While actors often portray musicians in biopics, actual pianists rarely assume cinematic roles. The study focuses on the unique case of Alexandre Tharaud, a French pianist who appears in two films – “Amour” (2012) by Michael Haneke and “Boléro” (2024) by Anne Fontaine. The analysis interrogates the function and implications of his dual presence: both as soundtrack performer and as a visible character – even when his screen role contradicts his musical persona.*

Objectives, methods, and novelty of the research. *The article aims to construct a systematic understanding of the pianist’s function in film by analyzing Tharaud’s screen and off-screen roles. It explores how the presence of a real pianist in narrative cinema contributes to authenticity, narrative complexity, and intermedial dialogue between performance and character identity. The research introduces the concept of the “playing area” into the context of a performer’s dual presence in film – both visually (as actor) and aurally (as musician). It reveals the polysemous nature of Tharaud’s roles: embodying himself in *Amour*, and a critical antagonist in *Boléro*, while sonically representing the composer Maurice Ravel. This duality prompts a novel interpretation of musician-character interaction in biographical cinema. An interdisciplinary approach is employed, combining audiovisual, semiotic, narrative, and musicological analysis. The study conducts a functional examination of the soundtrack’s role in emotional shaping, rhythm, and dramaturgy.*

Results and conclusions. *The participation of Alexandre Tharaud in “Amour” and “Boléro” exemplifies an expanded interpretive field for musicians in cinema. In “Amour”, Tharaud appears as himself, enhancing emotional resonance and biographical authenticity. In “Boléro”, he portrays Pierre Lalo, a historical critic of Ravel, while simultaneously performing Ravel’s works off-screen. This paradox – where the performer embodies the voice of critique while musically channeling the composer – unveils a complex dialogue between biography, interpretation, and cinematic space. Tharaud’s screen presence becomes not mere illustration but*

a performative act that enriches the film's semantic structure. The article sets a precedent for rethinking the cinematic role of professional musicians, proposing a new framework for evaluating their dramaturgical and symbolic contributions.

Keywords: *Alexandre Tharaud; film music; professional pianist in cinema; Maurice Ravel; Amour; Boléro; intermediality; playing area; soundtrack analysis; audiovisual narrative.*

Стаття надійшла до редакції 20 травня 2025 року