THE ART OF BELL CANTO OF THE BAROQUE ERA IN THE MUSICAL CULTURE OF THE XXI CENTURY (USING THE HIP INTERPRETATION «ALTO GIOVE» BY N. PARPORA)

Shcherbina Inna - Ph.D. in Study of Arts, Associate Professor
Uman State Pavlo Tyuchyny Pedagogical University, Uman

The vocal work «Alto Giove» of the opera «Polyphemus» by N. Porpore was investigated as a phenomenon of the art of Bell Canto in the context of trends in the development of HIP-interpretation of baroque works in the world culture of the XX century. The need for musicological study of the of N. Porpora's creative heritage in the field of performing musicology and the theory of musical interpretation is justified. Based on the musicological analysis of the text of Achi's part «Alto Giove» and the dramaturgy of the opera's libretto the effect, structure and semantics of the currently known editorial versions of the solo number are determined; peculiarities of composer's writing style are revealed; options for vocal and performing representation of an artistic work are considered; the basic principles of coloratura interpretation of the aria in the Baroque bel canto style of the 18th century are formulated.

Key words: N. Porpora, aria «Alto Giove», art of baroque belcanto, coloratura interpretation.

UDC 78.07.034:784.2PORPORA

THE ART OF BELL CANTO OF THE BAROQUE ERA IN THE MUSICAL CULTURE OF THE XXI CENTURY (USING THE OF HIP-INTERPRETATION «ALTO GIOVE» BY N. PORPORA)

Shcherbina Inna - Ph.D. in Study of Arts, Associate Professor, Uman State Pavlo Tyuchyny Pedagogical University, Uman

The purpose of this article is to explore the vocal work «Alto Giove» in accordance with the semantics of drama per musica «Polifemus» as a phenomenon of the art of Bell Canto by Maestro N. Porpore. The peculiarities of coloratura interpretation of the artistic image in the style of Baroque bel canto on the basis of musicological analysis of the text of the currently known versions of the aria to identify.

Research methodology. The article uses general scientific methods: analytical and historical in order to understand the author's artistic concept in solving the creative problems of popularizing the performance of the opera and the solo part of Achi; special part are particular musical-theoretical methods: musical analysis and vocal-performing in order to identify the logic of the composer's thinking in the modus of multivariability of the implementation of the artistic image of a vocal work.

Results. The methodology of HIP-interpretation of the artistic image is substantiated based on the study of the experience of P. Rolli and N. Porpora in solving the current problems of reprising the opera «Polyphemus», outlined by musicologist D. Dumigan, and the modern popularization of the «historically informed performance» of the aria «Alto Giove» by musicians Ch. Rousset, M. Straeten, J. Music, singers Ph. Jarousky, F. Fagioli and others. The structure, the affect of Achi's gratitude and methods of strengthening it in short, extended and da capo versions are determined, in accordance with the recommendations of the maestro.

Novelty. For the first time, a musicological analysis of the artistic image of the now famous versions of the Alto Giove editorial office was carried out in the context of N. Porpore's creative searches and pedagogical competence in the modus of choosing a coloratura interpretation of a vocal work in accordance with the vocalist's virtuoso-technical capabilities and singing culture.

Practical significance. The materials and results of the study can be used in the direction of popularization of opera works of the Baroque era, in the process of general and special training of specialists in creative specialties, conducting master classes of HIP-interpretation of vocal music in the Belkanto style.

Key words: N. Porpora, aria «Alto Giove», art of baroque belcanto, coloratura interpretation.

Надійшла до редакції 2.11.2020 р.

УДК 375.8.22

ВОКАЛЬНА КОМПОНЕНТА В ХУДОЖНЬОМУ КІНО ПЕРІОДУ «ВІДЛИГИ»: РІЗНОВИДИ СОЛЬНОГО ВИКОНАННЯ

Єрошенко Олена Віталіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Харківська державна академія культури, м. Харків
https://orcid.org/0000-0001-8197-0807
https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.422
elvero1110@gmail.com

Проаналізовано характерні риси вокальної компоненти в художньому кіно (на обраних прикладах різножанрових кінокартин періоду «відлиги», що увійшли до фонду радянської кінокласики) в аспекті її ставлення до художніх просторів кінофільму (дієгетичний, метадієгетичний, екстрадієгетичний або недієгетичний) і функціонування в них (за класифікацією функцій звукового ряду в кіно З. Лісси). Визначено основні різновиди

© Єрошенко О. В., 2020

сольного вокального виконання в художніх кінофільмах: вокальне виконання актора-персонажа; вокальне озвучування персонажа; вокальне озвучування візуального ряду (відеоряду) кінофільму. Розглянуто в музично-художній та вокально-технічній площинах особливості сольного виконання пісень акторами в обраних кінофільмах. Зазначено домінування естрадної манери співу (за наявності певної варіативності) у вокальних компонентах художніх кінокартин указаного періоду.

Ключові слова: кіно-музика, вокальна компонента, художній простір кінофільму, художнє кіно, період «відлиги».

Постановка проблеми. Музика в кіномистецтві є однією з основних художніх складових ігрового фільму, зокрема, це відноситься до вокального компонента, найчастіше представленого в кінокартинах періоду, що розглядається, піснею. Як зазначала відомий польський музикознавець З. Лісса, «головна причина, чому пісня в кіно відіграє особливу роль, полягає в специфіці тих функцій, в яких вона виступає (найчастіше в кінокомедії або кіно-опереті, але також і в ігрових фільмах іншого роду). Пісня звучить у таких ситуаціях, в яких трапляється в реальному житті, де вона більш-менш органічно мотивована» [3; 326]. У кіно-музиці періоду «відлиги» вокальна компонента в обраних кінофільмах представлена, в основному, пісенним жанром і має важливе значення в плані повнішого і глибшого розкриття образів персонажів і загальної художньої ідеї фільму. Водночас проблематика вокального виконання в кінофільмах різних історико-художніх періодів залишається значною мірою відкритою та потребує власного вивчення, що зумовлює *актуальність* статті.

Вивчаючи поставлене питання, спираємося на прийняту в сучасному кінознавстві термінологію щодо художніх просторів кінофільму: дієгетичний (простір екранної дії), метадієгетичний (суб'єктивний простір персонажа), недієгетичний або екстрадієгетичний (простір автора) [1, 2, 5]. Важливим для даної роботи стало застосування до порушеного питання класифікації функцій звукового ряду в кіно, детально розробленої З. Ліссою у фундаментальній праці «Естетика кіномузики» [3; 133-297].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У період першого двадцятиріччя XXI ст. різнопланові аспекти проблематики музики в кіно привертали активну увагу вчених, зокрема: історичні шляхи розвитку музики у вітчизняному кінематографі (Г. Фількевич, 2005, 2014; О. Литвинова, 2009); теоретичні принципи та питання практичної царини сучасної кіномузикології (Т. Шак, 2010; А. Денікін, 2013; Л. Рязанцев, 2018; О. Русинова, 2017, 2019); сучасні композиторські технології в області кіномузики (А. Усова, 2015; С. Леонтьєв, 2019) тощо.

Так, у наукових публікаціях мистецтвознавця О. Русинової, присвячених звуку (в широкому розумінні цього поняття) в екранному мистецтві, розглядалися зокрема питання музики в метадієгетичному просторі кінофільму, прийом умовно мотивованої музики в структурі полісемантичного образу фільму тощо. Дослідниця наголошує, що «музика відіграє дуже важливу, а часто й визначальну роль у розрізненні та розумінні дієгетичного та метадієгетичного просторів фільму» [5; 86] та відзначає, що «стандартні прийоми створення необхідного режисеру аудіовізуального образу та впливу через звук на емоції глядача не втратили свого значення й в сучасному кінематографі, який розрахований на масового глядача, оскільки базуються на принципах психології сприйняття звука і визначених музичних традиціях» [6; 92]. Ролі внутрішньо-кадрової музики в кінофільмі присвячена наукова розробка Л. Рязанцева, де автор розглядає це питання на прикладах кінокартин, в яких музика відтворюється власне персонажами, та відзначає, що «найчастіше у ролі внутрішньо-кадрової музики виступала і виступає пісня, яка може дозволяти співакові освідчуватись у своїх почуттях, підкреслювати героїзм і мужність, будувати дію фільму» [7; 49]. Однак поряд із широким дослідницьким інтересом до проблематики кіно-музики, питання вокального виконавства в цій сфері є недостатньо вивченими, що й визначає наукове спрямування статті.

Мета статті – виявити характерні риси вокальної компоненти в художньому кіно періоду «відлиги» в СРСР (1953-1964 рр.) (на прикладі вибраних ігрових кінофільмів) та визначити різновиди сольного вокального виконання в цій царині.

Виклад основного матеріалу дослідження. Кіноіндустрія в СРСР періоду «відлиги» (хронологічні рамки обмежені граничними датами смерті І. Сталіна (1953 р.) та відставки М. Хрущова (1964 р.)) набула значних масштабів розвитку, що чітко виявилося в порівнянні з періодом майже десятирічного повоєнного «малокартиння», який йому передував. Зросла не лише кількість кінофільмів, але розширилась й сфера кіно-простору, насамперед у художньо-ідеологічній площині, яка під час політичної «відлиги» звільнилась від жорстких приписів щодо творчості, встановлених за нормами авторитарного диктату сталінізму. «Політична відлига 1960-х років (у період правління М. Хрущова) дозволила художньо-ігровому екрану достовірніше відтворювати деякі події з історії та сучасного життя, сколихнула генетичну пам'ять народу», – зазначала музикознавець О. Литвинова [4; 21].

Спрямовуючи увагу на вивчення вокальної компоненти кінофільму та різновидів сольного вокального виконання в ігровому кіно періоду «відлиги», відзначимо багатожанровість тогочасних художніх фільмів, які увійшли до кінокласики радянської доби. Серед них: екранізація комедії В. Шекспіра «Дванадцята ніч» (1955 р.), драматичні кіноромани «Дім, в якому я живу» (1957 р.) і «Добровольці» (1958 р.), мелодрами «Різні долі» (1956 р.), «Весна на Зарічній вулиці» (1956 р.), «Діло було в Пенькові» (1957 р.), комедійна мелодрама «Вірні друзі» (1954 р.), комедійний музичний фільм «Карнавальна ніч» (1956 р.), комедійний фільм за мотивами однойменної п'єси М. Старицького «За двома зайцями» (1961 р.) тощо.

Розглянемо вокальні компоненти художніх фільмів указаного періоду на вибраних прикладах, із зазначенням функцій (за З. Ліссою) сольної вокальної музики та художніх просторів кінофільмів, в яких її застосовано.

У фільмі «Дванадцята ніч» (1955 р.) (режисер Я. Фрід) – першій радянській екранізації У. Шекспіра за однойменною п'єсою («Дванадцята ніч, або Що завгодно», «Twelfth Night, or What You Will») – у сольному виконанні звучать Любовна пісня Шута «Где ты, милая, блуждаешь?» (рос.) і Заключна пісня Шута «Бог любви» («Если сердце верит в счастье») (рос.) (музика О. Животова). Обидві пісні входять до дієгетичного простору фільму, виконуючи в ньому функцію (за З. Ліссою) «музики в своїй природній ролі» [3; 188]. При цьому Любовна пісня («Где ты, милая, блуждаешь?») (рос.), виконувана Шутом Фесте (Б. Фрейндліх) для Сера Тобі (М. Яншин) і Сера Ендрю (Г. Віцин), пов'язана з сюжетом фільму, а Заключна пісня Шута («Бог любви») (рос.) загалом резюмує художню ідею кінокартини.

Роль Шута Фесте у фільмі зіграв Бруно Фрейндліх, а пісні Шута озвучив актор О. Борисов. Його вокальне виконання відрізняється безсумнівною музикальністю, прекрасним володінням інтонацією і звуковою динамікою.

Любовна пісня «Где ты, милая, блуждаешь?» (рос.) співається актором ніжно і одночасно іронічно, неголосно, на mezza voce (напівголос), доповнюючи образ дотепного, саркастичного Шута ліричними барвами. У виконанні присутні певні риси академічної манери, виражені в округлості і зв'язності звучання низхідних мелодичних фраз, що будуються від звуків верхньої ділянки діапазону, тривалих ферматах на заключних звуках пісні («Юность – рвущийся товар…») (рос.), а також – риси естрадної манери співу у фразах, розташованих на нижній ділянці діапазону, де співоче звучання наближене до розмовного тембру голосу. Заключна пісня «Бог любви» (рос.) (фінальна пісня, в якій загалом передана ідея фільму) виконується в іншому характері: натхненно, динамічно насичено, a voce pieno (повним голосом). Актор у ній також застосовує прийоми академічної манери співу при виконанні фраз, що будуються на звуках верхньої ділянки діапазону; атрибути наближеної до естрадної манери співу присутні на звуках нижнього і середнього ділянок діапазону цієї пісні.

Таким чином, в екранізації п'єси У. Шекспіра «Дванадцята ніч» (1955 р.) використовується вокальне озвучування персонажа. Щодо техніки співу, зазначимо, що виконавець застосовує прийоми академічної манери, поєднуючи їх з ознаками наближеної до естрадної манери співу. Особливий інтерес являє той факт, що дане озвучування здійснено також актором, а не професійним співаком, і цілком відповідає художньому образу ролі.

У кінофільмі «Діло було в Пенькові» (1957 р.) (режисер С. Ростоцький) звучать пісні К. Молчанова (вірші М. Дорізо) «От людей на деревне не спрятаться» (рос.) (співає актор В. Тихонов) і «Огней так много золотых» (рос.) (уривок) (виконують співачки Л. Зикіна і К. Семьонкіна); частушки Лариси (роль С. Дружиніної) співає К. Семьонкіна.

Зазначимо, що пісня «От людей на деревне не спрятаться» (рос.), проспівана персонажем Матвієм Морозовим, і частушки Лариси, виконуючи функцію (за З. Ліссою) «музики у своїй природній ролі» [3; 188], належать до дієгетичного простору фільму (звучать під час концерту в клубі). Щире, тепле виконання пісні «От людей на деревне не спрятаться» (рос.) на сцені сільського клубу виявляє для глядача ліричну сторону образу запального молодого тракториста Морозова (роль В. Тихонова). Приємний теплий тембр голосу, безумовна музикальність, тонке почуття співаючого слова вирізняють виконання знаменитого актора. В. Тихонов у цій пісні застосовує м'яку ліричну естрадну манеру співу, в цілому, характерну для естрадного пісенного жанру того часу.

Вокальне озвучування в манері народного співу професійною співачкою К. Семьонкіною частушок Лариси (роль С. Дружиніної), які та виконує на сцені клубу, виглядає вокально переконливо, не викликаючи в глядача відчуття невідповідності співочого звуку художньому образу героїні.

Пісня «Огней так много золотых» (рос.) (останні два куплети), яка звучить у картині за кадром, на тлі низки пейзажів і великих планів трьох головних героїв, як і її неодноразове інструментальне проведення у вигляді музичного лейтмотиву кінокартини, належить до екстрадієгетичного простору фільму. У даному випадку пісня функціонує (за З. Ліссою) і «як засіб вираження переживань» [3; 199], і «як коментар у

фільмі» [3; 182], направляючи, таким чином, сприйняття глядача у відповідності до режисерського задуму. Її м'яке і проникливе виконання в народній манері дуетом професійних співачок Л. Зикіною та К. Семьонкіною вокальними засобами довершено виражає одну з основних художніх домінант фільму.

Таким чином, у фільмі представлені такі різновиди вокального виконання: вокальне виконання актора-персонажа (В. Тихонов), вокальне озвучування персонажа (К. Семьонкіна) і вокальне озвучування візуального ряду фільму (Л. Зикіна і К. Семьонкіна).

Музичним лейтмотивом драматичного кінороману «Дім, в якому я живу» (1957 р.) (режисери Л. Куліджанов і Я. Сегель) стала тема пісні композитора Ю. Бірюкова на вірші О. Фатьянова «Тишина за Рогожской заставою» (рос.), виконана у фільмі актором М. Рибніковим. Пісня, що прозвучала за кадром, розділяє в кінокартині мирний час із лихоліттям війни. Звернемо увагу, що в тексті пісні присутні слова, які явно перегукуються з назвою кінодрами: «Подскажи, расскажи, утро раннее, Где с подругой мы счастье найдем? Может быть, вот на этой окраине Возле дома, в котором живем?» (рос.) (О. Фатьянов). Вона належить недієгетичному простору фільму і виконує функції (за З. Ліссою) «музики як основи вчуття» [3; 223] і «коментарю у фільмі» [3; 182], створюючи в глядача необхідний емоційний стан для глибшого сприйняття сюжетного розвитку картини. Виконання цієї пісні вирізняє безпосередній, довірчий характер, який створює М. Рибніков, застосовуючи неголосну динаміку звука, спокійну та м'яку наспівність в естрадній манері під гітарний супровід. Таким чином, у кінофільмі використовується вокальне озвучування візуального ряду картини, при цьому воно проводиться не професійним співаком, а актором, що є непоодиноким прикладом у вирішенні виконавських завдань вокальних компонентів кінокартин того часу.

Комедійний фільм «За двома зайцями» (1961 р., режисер В. Іванов) знятий за мотивами однойменної п'єси М. Старицького. Музичне оформлення фільму, створене композитором В. Гомолякою, включає кілька пісень (слова Є. Кравченка): «Канареєчка», «Тепер я став багатий», «Я люблю і не знаю спокою». Їх співають (у кадрі) персонажі кінокартини Свирид Петрович Голохвостий (О. Борисов) і Проня Прокопівна Сірко (М. Криніцина), й у фільмі вони мають різні функції (за класифікацією З. Лісси).

Пісня «Канареєчка», яку співає Голохвостий (О. Борисов) (йому підспівують приятелі), реалізує функцію (за З. Ліссою) «музики у своїй природній ролі» [3; 188] і входить до дієгетичного художнього простору фільму, її виконанням починається і завершується комедія, що створює так звану «музичну арку» в кінокартині. Пісня ємко визначає образ головного героя – цирульника-банкрута Голохвостого, який як вихід зі своїх фінансових проблем вирішує знайти багату наречену. Причому, зазнавши фіаско в даному випадку, він не змінить своїх намірів і способів їх досягнення на майбутнє, – до такого висновку глядача спонукає та сама «Канареєчка», яка знову звучить у виконанні головного кіногероя в останніх кадрах фільму.

До метадієгетичного художнього простору фільму належать дві інші пісні – «Тепер я став багатий» (О. Борисов) і «Я люблю і не знаю спокою» (М. Криніцина). Вони цілком пов'язані з сюжетом фільму і виявляють внутрішні стани кіногероїв: фантазії та мрії цирульника-банкрута Голохвостого («Тепер я став багатий!) і пристрасну закоханість міщанки Проні, дочки крамаря Прокопа Свиридовича Сірка («Я люблю і не знаю спокою»). Вокальне виконання в метадієгетичному просторі кінофільму, як правило, виконує конкретні функції емоційного загострення і концентрування певних настроїв і переживань персонажів, глибше розкриває їх психологічні риси і стани. У даному випадку обидві пісні виконують функцію (за З. Ліссою) «музики як засобу переживань» [3; 199] в різних її варіантах: функцію «музики, що відображає фантазію героя» [3; 208] виконує пісня Голохвостого «Тепер я став багатий», функція «музика як засіб вираження почуттів кіногероя» [3; 216] реалізується в пісні Проні «Я люблю і не знаю спокою».

Яскраве акторське втілення музичного і вербального тексту, впевненість вокальної фонації, загальна музикальність вирізняють виконання О. Борисова в пісні «Тепер я став багатий». Актор застосовує естрадну техніку співу, яка цілком відповідає образу персонажа фільму. Комедійно, в «псевдоромансовому» стилі та в повній відповідності до емоційного стану героїні вирішено вокальне виконання пісеньки Проні «Я люблю і не знаю спокою», де фонація актриси наближена до естрадного звуковидобування, з елементами розмовних інтонацій. Затягнуті фермати, невиправдані паузи в музичних фразах, що наповнюють образ персонажа гротескною чуттєвістю, музично-літературний текст, який претендує на жанр «жорстокого романсу» під баянний акомпанемент, – все створює той комічний ефект, якого прагне режисер.

Таким чином, у фільмі з великим успіхом застосовано вокальне виконання акторів-персонажів, що надає кіногероям більшої достовірності, наповнюючи їх додатковими художньо-психологічними барвами.

Висновки. Звернувшись до проблематики вокального виконавства в ігровому кіно періоду «відлиги», в статті розглянута проблема вокальної компоненти у фільмах (на обраних прикладах

кінокартин, що увійшли до фонду радянської кінокласики) в аспекті її відношення до художніх просторів кінофільму і функціонування в них (за класифікацією функцій звукового ряду в кіно З. Лісси).

На підставі проведеного аналізу визначено, що притаманними рисами вокальної компоненти в художньому кіно вказаного періоду є насамперед широкий спектр її використання практично в усіх художніх просторах кінокартин – дієгетичному, метадієгетичному, екстрадієгетичному або недієгетичному, при цьому вокальні компоненти можуть бути присутні як тільки в одному з них, так і в декількох. Так, прикладом застосування вокальних компонент тільки в одному з художніх просторів кінофільму є: екранізація комедії У. Шекспіра «Дванадцята ніч» (вокальна компонента належить дієгетичному простору); кінороман «Дім, в якому я живу» (вокальна компонента міститься в екстрадієгетичному просторі). Приналежність вокальних компонент до різних художніх просторів фільму демонструють: мелодрама «Діло було в Пенькові» (вокальні компоненти застосовані в дієгетичному та екстрадієгетичному просторах); комедійний фільм за мотивами однойменної п'єси М. Старицького «За двома зайцями» (вокальні компоненти містяться в дієгетичному та метадієгетичному просторах). Відносно функціонування вокальної компоненти в художніх просторах кінофільму, зазначимо, спираючись на класифікацію З. Лісси, що найчастіше вона виконує такі функції як: «музика в своїй природній ролі», «коментар у фільмі», «засіб вираження переживань» [3] тощо.

На основі розгляду прикладів вокальних компонент у обраних кінокартинах періоду «відлиги», в статті визначено три головні різновиди сольного вокального виконання в художніх кінофільмах: 1) вокальне виконання актора-персонажа («Діло було в Пенькові», «За двома зайцями»); 2) вокальне озвучування персонажа («Дванадцята ніч», «Діло було в Пенькові»); 3) вокальне озвучування візуального ряду (відеоряду) кінофільму («Діло було в Пенькові», «Дім, в якому я живу»). Зазначимо, що вокальне озвучування, виконане професійними співаками, як правило, загалом збагачує емоційну складову фільму. Також зауважимо, що у фільмі можуть бути використані як один різновид сольного вокального виконання (вокальне виконання актора-персонажа – «За двома зайцями»; вокальне озвучування персонажа – «Дванадцята ніч»; вокальне озвучування візуального ряду (відеоряду) кінофільму – «Дім, в якому я живу»), так і відразу декілька («Справа була в Пенькові»). Стосовно музично-художньої та вокально-технічної площин сольного виконання пісень акторами в кінофільмах указаного періоду, відзначимо домінування в них естрадної манери співу (із наявністю певної варіативності): естрадна техніка співу з підкресленим акторським наповненням (Олег Борисов (Голохвостий), «За двома зайцями»), лірична естрадна манера співу, характерна для радянського пісенного жанру в музичному мистецтві естради періоду «відлиги» (В. Тихонов (Матвій Морозов), «Діло було в Пенькові»; М. Рибніков, «Дім, в якому я живу»), поєднання наближеної до естрадної з прийомами академічної манери (Олександр Борисов (Шут Фесте), «Дванадцята ніч»), наближена до естрадної манери, з елементами розмовних інтонацій (М. Криніцина (Проня), «За двома зайцями»).

Отже, сольне вокальне виконання акторів в ігровому кіно спрямоване на переконливе розкриття і рельєфне втілення образів ролей, що, в кінцевому підсумку, істотно доповнює загальну виразність і художність кіно-твору. *Перспективи подальших досліджень* проблематики вокального виконавства в кіномистецтві пов'язані з ґрунтовним вивченням різнобічних аспектів функціонування вокальної компоненти в кінофільмах різних історико-художніх періодів.

Список використаної літератури

1. Деникин А. А. Модель диегетического анализа звука в экранных медиа. *ЭНЖ «Медиамузыка»*. 2013, № 2. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html

2. Леонтьєв С. А. Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа : автореф. дис. … канд. миств.: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2019. 17 с.

3. Лисса З. Эстетика киномузыки. Пер. с нем.: А. О. Зеленина и Д. Л. Каравкина ; ред. пер. С. А. Маркус. Москва : Музыка, 1970. 495 с.

4. Литвинова О. У. Музика в кінематографі України : каталог. Київ : [б. в.], 2009. Ч. 1 : Автори музики художньо-ігрових фільмів, які створювалися на кіностудіях України. [Б. м.] : [б. в.], 2009. 456 с.

5 Русинова Е. А. Музыка в метадиегетическом пространстве кинофильма. *Вестник ВГИК.* Июнь 2017, №2 (32), С. 80-87. URL: https://www.readcube.com/articles/10.17816%2Fvgik9280-87

6. Русинова Е. А. Условно мотивированная музыка в структуре полисемантического образа. *Артикульт* : науч. эл. журнал. 2019, №35 (3-2019), С. 91-96. URL: http://articult.rsuh.ru/upload/articult/journal_content/035/ARTICULT-35_(3-2019,P.91-96)-Rusinova.pdf

7. Рязанцев Л. В. Роль внутрішньокадрової музики в кінофільмі. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство*: зб. наук. пр. Київ, 2018. Вип.. 38, С. 41-50.

References

1. Denikin A. A. Model diegeticheskogo analiza zvuka v ekrannyih media. ENZh «Mediamuzyika». 2013, № 2. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html
2. Leontiev S. A. Kompozytorski tekhnolohii v muzychnii praktytsi amerykanskoho ihrovoho kinematohrafa : avtoref. dys. …kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 / Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2019. 17 s.
3. Lissa Z. Estetika kinomuzyiki. Per. s nem.: A. O. Zelenina i D. L. Karavkina ; red. per. S. A. Markus. Moskva : Muzyika, 1970. 495 s.
4. Lytvynova O. U. Muzyka v kinematohrafi Ukrainy : kataloh. Kyiv : [b. v.], 2009. Ch. 1 : Avtory muzyky khudozhno-ihrovykh filmiv, yaki stvoriuvalysia na kinostudiiakh Ukrainy. [B. m.] : [b. v.], 2009. 456 s.
5. Rusinova E. A. Muzyika v metadiegeticheskom prostranstve kinofilma. Vestnik VGIK. Iyun 2017, №2 (32), S. 80-87. URL: https://www.readcube.com/articles/10.17816%2Fvgik9280-87
6. Rusinova E. A. Uslovno motivirovannaya muzyika v strukture polisemanticheskogo obraza. Artikult : nauch. el. zhurnal. 2019, №35 (3-2019), S. 91-96. URL: http://articult.rsuh.ru/upload/ articult/journal_ content/035/ARTICULT-35_(3-2019,P.91-96)-Rusinova.pdf
7. Riazantsev L. V. Rol vnutrishnokadrovoi muzyky v kinofilmi. Visnyk KNUKiM. Seriia : Mystetstvoznavstvo: zb. nauk. pr. Kyiv, 2018. Vyp. 38, S. 41-50.

ВОКАЛЬНАЯ КОМПОНЕНТА В ХУДОЖЕСТВЕННОМ КИНО ПЕРИОДА «ОТТЕПЕЛИ»: РАЗНОВИДНОСТИ СОЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ

Ерошенко Елена Витальевна - кандидат искусствоведения, доцент,
Харьковская государственная академия культуры, м. Харьков

Проанализированы характерные черты вокальной компоненты в художественном кино (на избранных примерах разножанровых кинокартин периода «оттепели», вошедшие в фонд советской киноклассики) в аспекте его отношение к художественному пространству кинофильма (диегетичний, метадиегетичний, екстрадиегетичний или недиегетичний) и функционирования в них (по классификации функций звукового ряда в кино С. Лисса). Определены основные разновидности сольного вокального исполнения в художественных кинофильмах: вокальное исполнение актера персонажа; вокальное озвучивание персонажа; вокальное озвучивание визуального ряда (видеоряда) фильма. Рассмотрены в музыкально-художественной и вокально-технической плоскостях особенности сольного исполнения песен актерами в названных кинофильмах. Отмечено доминирование эстрадной манеры пения (при наличии определенной вариативности) в вокальных компонентах художественных кинокартин указанного периода.

Ключевые слова: кино-музыка, вокальная компонента, художественное пространство фильма, художественное кино, период «оттепели».

VOCAL COMPONENT IN FEATURE CINEMA OF THE «THAW» PERIOD: VARIETIES OF SOLO PERFORMANCE

Yeroshenko Olena – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The characteristic features of the vocal component in feature films (on selected examples of multi-genre films of the «thaw» period, which were included in the foundation of Soviet film classics) in the aspect of its attitude to the art spaces of the movie (Diegetic, Methadiegetic, Extradiegetic or Nondiegetic) and its functioning in them (according to the classification of the functions of the sound series in the cinema of Z. Lissa) are analyzed. The main varieties of solo vocal performance in feature films are determined: vocal performance of an actor-character; vocal voicing of the character; vocal voicing of the visual series (video sequence) of the movie. Features of songs solo performance by actors in selected films in musical-artistic and vocal-technical plane are considered. The dominance of the pop manner of singing (with the presence of some variability) in the vocal components of the feature films of the designated period is noted.

Key words: film music, vocal component, art space of a movie, feature cinema, «thaw» period.

UDC 375.8.22

VOCAL COMPONENT IN FEATURE CINEMA OF THE «THAW» PERIOD: VARIETIES OF SOLO PERFORMANCE

Yeroshenko Olena – Candidate of Art Criticism, Associate Professor,
Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

The purpose of this article is to analyze the characteristic features of the vocal component in feature films of the «thaw» period in the USSR (1953–1964) (using the example of selected feature films) and determine varieties of solo vocal performance in this area.

*Research methodology***.** General scientific approaches and methods are used in this article: structural, cognitive, analytical; special part are particular musical-theoretical methods: music-performing and vocal-technical analysis.

Results. Based on the analysis, it follows that the vocal component's characteristic features in the artistic cinema of this period are primarily a wide range of its use in almost all art spaces of the movie – Diegetic, Methadiegetic, Extradiegetic or Nondiegetic, while vocal components can be present both in one of them and in several. Regarding the functioning of the vocal component in the art spaces of the movie (according to the classification of the functions of the sound series in the cinema of Z. Lissa), we note that most often it performs such functions as: «music in natural role», «commentary in the film», «means of expressing experiences» etc. Having analyzed examples of vocal components in selected films of the «thaw» period, in the article three main varieties of solo vocal performance in feature films are identified: vocal performance of an actor-character; vocal voicing of the character; vocal voicing of the visual series (video sequence) of the movie. When consideration in the musical, artistic and vocal-technical planes the features of solo performance of songs by actors in films of a designated period, the dominance of the pop manner of singing (with the presence of some variability) was noted.

Novelty. The article analyzed the characteristic features of the vocal component in feature films (on selected examples of the «thaw» period films) in the aspect of its attitude to the art spaces of the movie and its functioning in them (according to the classification of the functions of the sound series in the cinema of Z. Lissa).

The practical significance. The article contains information that is useful for professional representatives of the spheres of music and cinema art in terms of improving their vocal and artistic performance.

Key words: film music, vocal component, art space of a movie, feature cinema, «thaw» period.

Надійшла до редакції 23.08.2020 р.

УДК 792.8

БАЛЕТ «TRACES» МАКСИМА ШАЛИГІНА – ВТІЛЕННЯ СЕМАНТИКИ ЮРОДСТВА

Зінченко Вероніка Михайлівна – аспіранта, Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, м. Київ
http://orcid.org/0000-0001-8607-3582
https://doi.org/10.35619/ucpm.vi36.423
Veronika-music@ukr.net

Уперше здійснено дослідження маловідомого балету сучасного українсько-нідерландського композитора Максима Шалигіна «Traces» крізь призму семантики юродства. Визначено прийоми авторської роботи з символікою юродства, яка проявляється як на жанрово-інтонаційному рівні (ламентозність за участі глосолалії, алюзія до культових наспівів, звернення до системи фольклорних дитячих жанрів), так і на рівні інтертекстуальних зв'язків: у заголовках, присвятах, текстових алюзіях.

Ключові слова: балетна творчість М. Шалигіна, юродство, інтертекстуальність, жанрово-інтонаційна специфіка.

Актуальність поданої статті зумовлюється першим науковим зверненням до балету «Traces» Максима Шалигіна (1985 р.). Адже основну увагу дослідників творчості цього українсько-нідерландського композитора зосереджено на його позасценічних творах [2, 3, 7, 12, 16, 19], у той час як його балетні опуси досі не отримали достатнього наукового резонансу у вітчизняному та світовому музикознавстві. На сьогоднішній день є лише декілька статей, у яких висвітлено окремі балети композитора [3, 8].

Аналітичне дослідження балету «Traces» М. Шалигіна виконано з акцентом на виявленні в ньому жанрово-інтонаційної семантики юродства. Незважаючи на те, що феномен юродства досить детально розглянуто у матеріалах таких науковців як О. Панченко [10], С. Іванов [6] та О. Соломонова [14-15], пропонована стаття є першим дослідженням, спрямованим на виявлення специфічних юродських ознак у балеті М. Шалигіна «Traces». Цей факт забезпечує інноваційний статус і актуальність представленої роботи.

Мета дослідження – окреслити жанрово-інтонаційну специфіку балету «Traces» М. Шалигіна в аспекті семантики юродства.

Реалізація означеної мети зумовила необхідність вирішення таких *завдань*:

- з'ясувати характерні жанрово-інтонаційні ознаки феномену юродства;
- виявити особливості роботи композитора з символікою юродства як в іманентно-інтонаційному плані, так і на рівні назв, присвят, текстових алюзій;
- окреслити загальні прийоми роботи композитора з жанровими моделями (лічилка, колискова, плач, глосолалія);
- прослідкувати інтертекстуальний контекст балету.

Для досягнення визначеної мети й розв'язання поставлених завдань були використані такі дослідницькі *методи*: метод жанрово-інтонаційного аналізу, компаративний метод, історичний метод, метод теоретичного узагальнення.

© Зінченко В. М., 2020