

12. Ryljskyj M. Koncha-Zaspa. Znak Tereziv. Kyiv: Rad. pysjmenyky, 1959. 110 s.
13. Snou Ch. Dve kul'tury. Moskva : Progress, 1973. 144 s.
14. Khokhlova O. M. M. V. Sharlemanj. Zhyttjevyj shljakh. Naukova spadshhyna. Poltava, 1998. 160 s.
15. Sharlemanj M. V. «Slovo o polku Ighorevim» jak dzherelo do piznannja pryrody Kyivs'koji Rusi; *Stinopys myslyvsjkojgo zmistu Sofijivs'kojgo zapovidnyka – arkhitekturojgo muzeju u Kyevi*. Kyiv : b. v., 2006. 101 s.
16. Shul'c B. Mif i real'nost'. *Inostrannaja literatura*. 1996. № 8. S. 165 166.
17. Garland R. Ancient Greece. Everyday Life un the Birthplace of Western Civilization. NewYork: Sterling, 2008 [XVII]. 364 p.

DANCE TO THE MUSIC OF THE TIME : TRANSCRIPTION OF ART AND SCIENCE IN THE ROUND OF THE ANTIQUE MUSES

Gamaliia Kateryna – Doctor of Arts, Associate Professor,
National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv

For the purpose of a structured representation of the subject of research, the author considers the semiotic display by prominent painters of the late XV-early XX centuries the coexistence of the emotional-aesthetic and rational components in the culture-creating activities. The presence of compositional, artistic and aesthetic features of the visualization of such unity, characteristic of each period of art history from the Renaissance to the Modern, is revealed and demonstrated. In the context of the effectiveness and specificity of the synthesis of science and art, examples of the creative heritage of French naturalists Bernard Palissy and our compatriot M. Sharlemanj are given. The expediency of returning to the syncretism of culture is supported by the conclusion about the obviousness for the painters of the New Age of the inseparability of scientific and artistic creativity in antique philosophy.

Key words: muses in painting, round dance, science, art, natural history, syncretism, picture of the world.

UDC7.01:7.013+001.2(502.2;7.03)

DANCE TO THE MUSIC OF THE TIME : TRANSCRIPTION OF ART AND SCIENCE IN THE ROUND OF THE ANTIQUE MUSES

Gamaliia Kateryna – Doctor of Arts, Associate Professor,
National Academy of Fine Arts and Architecture, Kyiv

For the purpose of a structured representation of the subject of research, the author considers the semiotic display by prominent painters of the late XV-early XX centuries the coexistence of the emotional-aesthetic and rational components in the culture-creating activities. The presence of compositional, artistic and aesthetic features of the visualization of such unity, characteristic of each period of art history from the Renaissance to the Modern, is revealed and demonstrated. In the context of the effectiveness and specificity of the synthesis of science and art, examples of the creative heritage of French naturalists Bernard Palissy and our compatriot Mykola Sharlemanj are given. The expediency of returning to the syncretism of culture is supported by the conclusion about the obviousness for the painters of the New Age of the inseparability of scientific and artistic creativity in antique philosophy.

Conclusions. Ancient philosophers imagined cultural processes as inseparably unique, which was reproduced in the allegorical round dance of muses. At the peak of the Renaissance, the idea of the coexistence of science and art was perfectly revealed in art on the example of the well-known fresco «Parnassus» by Raphael Santi. The syncretic period of the history of culture lasted until the 16th century, which is evident from the further paintings of the representatives of Classicism and Neoclassicism, who, honoring the achievements of Raphael, depart from the statement of allegorical union in a circle. In the early twentieth century, in the work of John Sargent, the dance of the patron muses is only an occasion to create a hymn of perfection in art, without going into the depths of natural philosophy.

The combination of artistic talent with scientific observations enabled Giuseppe Archimboldo to be 4 centuries ahead of the art of his time, and Bernardo Palissi – to start his own style with the author's technology in fine plastics and ceramics. Thanks to the combination of natural science experience with the study of the content of monuments of artistic culture of the XI-XII centuries, Mykola Sharlemanj reconstructed the zoo fauna of Kiev an Rus. The need to strengthen the cultural potential through interdisciplinary communication actualizes the return allegorical dance of ancient muses to the fine arts.

Key words: muses in painting, round dance, science, art, natural history, syncretism, picture of the world.

Надійшла до редакції 5.02.2022 р.

УДК 784.95

ВОКАЛЬНІ КОМПОЗИЦІЇ У ФІЛЬМІ «СВАТАННЯ ГУСАРА» (ЗА МОТИВАМИ ВОДЕВІЛЮ М. НЕКРАСОВА «ПІТЕРБУРЗЬКИЙ ЛИХВАР») : ДРАМАТУРГІЧНИЙ АСПЕКТ

Єрошенко Олена Віталіївна – кандидат мистецтвознавства, доцент,
Харківська державна академія культури, м. Харків
<https://orcid.org/0000-0001-8197-0807>
DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.530>
elvero1110@gmail.com

Виявлено музично-виконавські складові вокальних композицій фільму «Сватання гусара» (за мотивами водевілю М. Некрасова «Петербурзький лихвар») (1979, реж. С. Дружиніна) в драматургічному аспекті. Виявлено аналогічність розміщення вокальних номерів щодо дієтичного художнього простору фільму; встановлено повне поєднання вокальних номерів з елементами композиції картини; розглянуто використання музичної лейттеми (строфа з дуету «Три голубки»), що синтезує ліричну ідею фільму; відзначено важливість вокальних композицій для представлення різних художніх сфер картини (ліричної, гротескно-комедійної, гротескно-драматичної, жанрової). Визначено, що основним драматургічним завданням вокальних номерів фільму є виразне та переконливе розкриття художнього образу героїв, що визначає першорядну роль вокальних композицій у сюжетно-образній концепції фільму.

Ключові слова: кіно-музика, вокальний номер, водевіль, сюжетно-образна концепція фільму.

Постановка проблеми. Музика посідає помітне місце в кіномистецтві і створення в процесі його розвитку самостійного жанру музичного фільму є тому яскравим підтвердженням. Одним із наочних прикладів міцної позиції цього жанру в кінематографі радянського періоду є загальновідомі фільми, створені на основі класичних водевілів, зокрема: «Ювілей» (1944, реж. В. Петров, комп. Н. Крюков), (екранізація п'єси-жарта А. Чехова «Ювілей», 1891); «Старовинний водевіль» (1946, реж. І. Савченко, комп. С. Потоцький), (за мотивами водевілю П. Федорова «Аз і Ферт», 1850); «На підмостках сцени» (1956, реж. К. Юдін, комп. В. Ширинський) та «Лев Гурич Синичкін» (1974, реж. О. Белінський, комп. І. Цветков), (обидва фільми являють екранізацію водевілю Д. Ленського «Лев Гурич Синичкін, або Провінційна дебютантка», 1840); «Ах, водевіль, водевіль ...» (1979, реж. Г. Юнгвальд-Хількевич, комп. М. Дунаєвський) (за мотивами водевілю-жарта П. Григор'єва «Дочка російського актора», 1843) та ін.

У цьому кіножанрі значну роль часто відіграє вокальний компонент, який виконує різноманітні художні функції. При цьому тема вокального виконавства у фільмах-водевілях залишає широке поле для теоретичного дослідження, що зумовлює актуальність цієї статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У період останніх двох десятиліть у галузі мистецтвознавства відзначається зростання зацікавленості науковців до музичних питань у сфері кіномистецтва. Серед досліджень цього періоду значний інтерес являють роботи, присвячені: історії розвитку музики в українському кіно та творчості кіно-композиторів (Г. Фількевич, 2005, 2014; О. Литвинова, 2009; Н. Янковська, 2017); теоретичним та практичним проблемам у галузі звукового простору кіно та кіно-музики як його частини (Т. Шак, 2010; А. Денікін, 2013; Ю. Міхеєва, 2015, 2017; Л. Рязанцев, 2018; О. Русинова, 2017, 2019, 2021); сучасним композиторським технологіям у сфері кіно-музики (О. Усова, 2015; С. Леонтьєв, 2019) та ін.

Так, на широкий спектр застосування музики в процесі театралізації кіно-форми вказує доктор мистецтвознавства Ю. Міхеєва: «До таких способів належать, наприклад, ігрове використання у фільмі музичних цитат та квазіцитат, музичні “містифікації”, інтонаційні та тембральні “ігри” з музичним звуком, музичні пародії та звуконаслідування, створення аудіовізуальних колажів та ряд інших» [4; 62]. Різні звукові та візуальні прийоми, що застосовуються в сучасному кінематографі, «значною мірою практично впливають на художню мову та стиль кіно-твору», – зазначає дослідниця [4; 56].

На «важливості звукошумових та музичних компонентів у формуванні екранної розповіді та посиленні виразності просторової складової екранних текстів» наголошує в науковій розробці, присвяченій вивченню моделі дієтичного аналізу звуку в екранних медіа, А. Денікін, автор наукових публікацій та навчальних посібників із питань звукового дизайну [3].

Вагоме значення для питання, що розглядається в даній статті, мало наукове дослідження М. Планиди (2019), присвячене вивченню трансформації жанру водевілю в музичній культурі (кінець XVIII – початок XXI ст.), зокрема проведений дослідницею детальний аналіз музики в кіно та телеверсіях водевілів (на прикладах фільмів «Солом'яний капелюшок», «Одруження Бальзамінова», «Гусарська балада»). Авторка наголошує, що «втілення творів водевільної класики в різних видах мистецтва в наші дні відбувається багато в чому завдяки їх новому прочитанню режисерами-постановниками і композиторами» і підкреслює, що музика в кіно-водевілях «набуває самостійності, беручи участь у створенні твору у взаємодії з кінодраматургією» [6]. Водночас проблематика вокального виконавства в жанрі кіно-водевілю залишається недостатньо вивченою, що й визначає науковий напрям цієї статті.

Мета статті – виявити, на основі аналізу музично-художніх і виконавських характеристик вокальних композицій фільму «Сватання гусара» (1979), їх кореляцію з драматургією, визначивши їх роль у сюжетно-образній концепції кінокартини.

Виклад основного матеріалу дослідження. Телефільм «Сватання гусара» (1979, реж. С. Дружиніна) створений за мотивами водевілю М. Некрасова «Петербурзький лихвар» і вийшов на екрани на початку 1980 р. Із того часу і до сьогодні фільм продовжує викликати жвавий інтерес у глядача. Зауважимо при цьому, що водевіль М. Некрасова, який практично зійшов із театральної сцени, отримавши (в адаптованому в телесценарій вигляді) втілення у сфері кіномистецтва, набув нового «екранного життя».

Написана поетом 1844 р. одноактна п'єса тісно пов'язана з напрямом «натуральної школи», що формувалася на той час у літературі. Так, відома літературознавиця, д. ф. н. Л. Лотман в академічному виданні Повної збірки творів і листів М. Некрасова (у 15 т.), у підготовлених нею коментарях до оригінальних п'єс поета (т. 6), зазначала: «Задум зобразити лихваря як петербурзький тип і як приналежність соціального побуту столиці пов'язував цей водевіль <...> з “натуральною школою” та з видавничими зачинами молодого Некрасова, що сприяли її становленню» [5; 677]. У цьому ж виданні (у вступному дописі до коментарів т. 6) д. ф. н. М. Теплинський зазначав, що, зберігаючи певні жанрові ознаки водевілю, «“Петербурзький лихвар” є до певної міри вже комедією характерів; композиція тут будується за принципом огляду» [5; 647].

Інакше розставлені акценти у фільмі режисера С. Дружиніної, де основна увага сконцентрована на любовній інтризі та комедійності сюжету. Цільова спрямованість авторів телефільму до водевільного жанру відображена в новому найменуванні: «Сватання гусара» замість некрасовського «Петербурзький лихвар», що підкреслює тематику, характерну для водевілю, і в наповненості музичної тканини вокальними номерами, що також є обов'язковим атрибутом водевільної постановки.

Значне місце у фільмі посідає музика, створена відомим композитором Г. Гладковим. Практично не лише головні герої – лихвар Лоскутков, його дочка Ліза, гусар Налимов, а й їхнє оточення – гусари, актриси, – наділені музичними характеристиками у вигляді вокальних номерів (на слова поета Ю. Кіма (у титрах Ю. Михайлова)). Це: Монолог Лихваря «Гроші»; Куплети Лихваря «Я знаю істину...»; Романс «Відігнувши куточок фіранки»; Пісня Гусара «Честь»; Пісня Горця «Гей, які гори!»; Мисливська пісня Ростомасова «Велика справа – порода!»; Пісенька Лізи «Як я нещасна»; Сцена Лихваря та Лізи «Що наше життя? – Міраж!»; Дует Лізи та Налимова «Три голубки»; Марш гусар «На сонці зброя блищить»; Сцена Лихваря та Актрисок «Врятуйте, допоможіть!».

Для визначення виконавських особливостей вокальних композицій, їхньої художньої ролі в драматургії фільму «Сватання гусара» (1979) проаналізуємо музично-художні і вокально-технічні компоненти основних номерів, позначивши, зокрема, їх належність до художніх просторів фільму [3].

Марш гусар звучить на самому початку телефільму у виконанні чоловічого хору. У першому і другому куплетах – це умовно закадрове звучання, на тлі в'їзду до міста гусарського полку, радісно їх зустрічаючих городян і, серед них, головної героїні Лізи Лоскуткової; у третьому куплеті спів відбувається в кадрі. Таким чином, ця вокальна композиція належить дієгетичному (простір екранної дії) простору фільму. Бравий марш, написаний у формі куплетної пісні з приспівом, особливістю якої є модуляція з основної тональності (Es-dur) до субдомінантової (As-dur) при переході від куплету до приспіву. Вокальна лінія має досить широкий діапазон B-f¹ (ч. 12), її вирізняє швидкий рух до висотної кульмінації f¹ (у третій фразі) куплета та різноспрямовані широкі інтервали. У другій фразі приспіву верхні e¹ та f¹ повторюються в мелодії кілька разів на тексті «Друг не выдаст! Бог не осудит!» (рос.), підкреслюючи таким чином життєлюбність та товариство гусар [1; 64-66].

Загалом, цю музичну композицію характеризують мажорний лад і пунктирний ритм, які в поєднанні передають гусарську рішучість і бадьорість духу. Відчутне підвищення теситури в приспіві та регулярна зміна основної та субдомінантової тональностей (Es-dur-As-dur) загострюють зіставлення грайливості тексту куплетів, звернених до «красунь молодих», з текстом приспіву, який відображає настрій мужності та військової дружби гусар [1; 64-66]. Усі ці компоненти разом створюють піднесений, життєрадісний настрій у глядача і очікування подальшого оптимістичного та, відповідно до законів водевільного жанру, комічного розвитку сюжету. Зазначимо, що в драматургічному плані Марш гусар не лише адресує глядача до історичного періоду, в якому відбуваються події у фільмі, а й побічно характеризує головного героя – гусара Налимова і, водночас, є виразним тлом, на якому представлені інші герої картини та їхнє оточення.

Услід за Маршем гусар звучить Романс Налимова, який виконується персонажем (актор М. Боярський) у кадрі і, таким чином, належить до дієгетичного простору фільму. Романс має світлий мажорний характер (тональність G-dur), неквапливий темп, тридольний розмір, куплетну форму, строфа якої складається з двох частин: розгорнутої музичної строфи (16+16 тактів) та вокалізу (16 тактів). Інструментальний супровід романсу має змішану фактуру, де в першому та другому періодах строфи в основному використовується акордова фактура з елементами мелодійної фігурації, в акомпанементі вокалізу переважає гармонійна фігурація, що нагадує гітарний супровід, властивий жанру старовинного романсу.

Вокальний діапазон Романсу становить чисту ундециму (ч. 11), де нижній тон H, верхній – e¹, що відповідає тембру високого баритона виконавця (М. Боярський). У мелодії, що починається від нижнього тону (H) Романсу, переважає поступовий хвилеподібний рух, із наявністю одиничних кварто-квінтових висхідних інтервалів, що передає деяку схвильованість музичного висловлювання. Загальний напрям мелодії має висхідний характер від початку вокальної лінії до її кульмінації в середині другого періоду, після завершення якого виконується вокаліз. Відмінною рисою музичної побудови вокалізу є виклад

практично усієї його плавної мелодійної лінії подовженими тривалостями (половинні з точкою), що посилює загальну романсову спрямованість твору.

Висотна кульмінація вокальної лінії Романсу розташована на e^1 у середині другого періоду музичної строфи, де повторюється четвертими тривалостями кілька разів поспіль. Потім верхній тон e^1 знову з'являється у вокалізі, який починається з цього звуку (половинна з точкою) низхідною секундою (e^1-d^1) і повторюється в такому вигляді у другому реченні. Цей інтервал являє так звану інтонацію «зітхання», і, повторений двічі, наголошує на жанровій приналежності даної композиції, яка вводить глядача до ліричної сфери фільму.

Загалом, плавна вокальна лінія Романсу, фактура і тип викладу його інструментального супроводу спрямовують увагу на ліричну грань образу Налимова. Зауважимо, що у драматургічному плані цей вокальний номер не лише розкриває певні душевні якості героя, а також безпосередньо співвідноситься із зав'язкою основної сюжетної лінії картини: саме на тлі виконання Романсу гусар Іван Федорович Налимов зустрів Єлизавету Потапівну Лоскуткову, до якої в нього спалахують почуття з першого погляду.

Звернемо увагу, що одночасно з ліричною стороною Романсу, зумовленою самою його жанрово-стильовою специфікою і, зокрема, мелодико-гармонічними особливостями вокалізу, у цьому творі є дуже відчутна іронічна складова, яка міститься в поетичному тексті. Наприклад: «Словно Байрон, рукой подбоченьсь, Как Печорин, кручу я свой ус, Неподвижная нижняя челюсть Говорит об отсутствии чувств. <...> Так что все это просто гримаса, И не верьте ни мне, ни коню» (рос.) [2; 39]. Подібні слова Романсу, зі свого боку, змушують глядача залишатися у сфері водевільного характеру фільму.

Інші грані героя фільму гусара Налимова представлені у пісні «Честь», яку він співає у кадрі, що визначає її місце у дієгетичному просторі картини. Загальний настрій Пісні «Честь» подібний до Маршу гусар. У музичному плані це виражено у застосуванні тієї ж основної тональності ($Es-dur$), аналогічного за ритмом рисунку мелодії (пунктирний ритм) та нетривалих вокальних фраз, маршового чотиридольного розміру та темпу, форми куплетної пісні з приспівом. Вокальна лінія Пісні також має досить широкий діапазон $A-es^1$ (зм. 12), однак у куплетах переважає поступовий хвилеподібний рух. Подібність мелодійного рисунку спостерігається у приспіві, де неодноразово використовуються ходи вгору та вниз на широкі інтервали у пунктирному ритмі; а також спрямованість до висотної кульмінації вокальної лінії на d^1-es^1 (на словах «Уми, гусар, но чести не утрати!» (рос.)), повтореної двічі наприкінці приспіву [2; 32-35].

Загальні музичні компоненти пісні «Честь» і Маршу гусар поєднують ці вокальні композиції в одній драматургічній образно-емоційній царині, яка характеризує й історичний час у фільмі, і головні військові та душевні якості гусарського товариства. Темпераментне, веселе виконання цього вокального номера актором М. Боярським чудово розкриває властиві образу молодого гусара Налимова риси шляхетності, доблесті та життєрадісності.

Протилежний головному герою бік у водевілі, як щодо головних рис натури, так і соціального становища у суспільстві, займає персонаж лихваря Лоскуткова (актор А. Попов). Одним з основних вокальних номерів кінокартини є Монолог Лихваря, що чудово розкриває і в музичному, і в поетичному тексті образ скнари Лоскуткова. Ця вокальна композиція виконується у кадрі і, таким чином, належить до дієгетичного простору фільму.

Виконання Монологу актором А. Поповим відрізняється яскравим артистизмом та музичністю. Присутня декламаційність у вокальній лінії цілком відповідає образу літнього і жадібного лихваря, життя якого повністю присвячене накопиченню. Зазначимо, що цей вокальний номер демонструє в літературному тексті безпосередній зв'язок фільму і водевілю М. Некрасова. Так, у М. Некрасова (явище 2): «Было года мне четыре, Как отец сказал: “Взор, дитя мое, все в мире, Дело – капитал”» (рос.) [5; 141], відповідно у Ю. Михайлова: «Мне внушал папаша с детства, не жалея отчих сил, Деньги – все, и цель и средства, помни это, сукин сын» (рос.) [2; 39-44].

Монолог Лихваря звучить у тональності $d-moll$ (гарм.), має куплетну форму з приспівом, неквапливий темп із позначеним $ritto$ на репризі приспіву у третьому куплеті. Інструментальний супровід у куплеті витримано в повторюваній чотиридольній акордовій фактурі арпеджіато з половинними нотами в басу, що колоритно передає недотепність і нескладність літнього скнари; а в приспіві, текст якого блискуче розкриває безмірну жадібність Лоскуткова, акомпанемент змінюється більш насиченою змішаною фактурою, ускладненою мелодійною фігурацією та дублюванням. У репризі приспіву, що завершує пісню, не тільки прискорюється темп, а й багато в чому змінюється супровід, у якому переважає щільна акордова фактура на стакато та з акцентами, що посилює та загострює гротескність образу Лоскуткова.

Вокальний діапазон Монологу Лихваря розташований у межах $A-d^1$ (ч. 11), що узгоджується з досить низьким тембром виконавця (актор А. Попов). Зазначимо, що за класифікацією співочих голосів при її застосуванні до даного художнього образу, останній більшою мірою відповідає типу характерного

(комічного) басу. Вокальні фрази, побудовані в основному на мовних інтонаціях практично однаковими короткими тривалостями (восьмими), відсутність розспіву голосних у складах, переважання досить низької та середньої теситури, нешироких інтервалів у вокальній лінії – всі ці фактори визначають декламаційний характер виконання Монологу, та, в поєднанні з літературним текстом, створюють образ підстаркуватого та хитрого Лихваря. Відчутне підвищення теситури – багаторазове наполегливе повторення верхніх тонів d^1 і c^1 у мелодії – з'являється лише в середині приспіву, на словах: «Ой, динь, динь, деньжата, деньги, денежки, Слаще пряника, милее девушки!» (рос.) [2; 41], підкреслюючи безглузду збудженість лихваря у ставленні до грошей. На завершення виконання Монологу переходить у Лоскутова в незграбний танець як символ суцільного торжества скнарості, підлості та одночасно убогості та жалюгідності цього персонажа. Таким чином, ця вокальна композиція є однією з центральних сцен у розкритті образу Лихваря і відіграє першорядну роль у сюжетно-образній концепції кінокартини.

Вельми доповнює образ Лоскутова Сцена з Актрисками «Врятуйте, допоможіть!», динамічна, в ритмах канкану, з танцями та блискучими діалогами, в якій не лише знову підтверджується жадібність Лихваря, але повною мірою оголюється його категоричне користолобство у поглядах на шлюб («Чем жених тебе плох, Раз богат, то не важно, что лыс» (рос.)), що і є головною причиною його відмови небагатому гусару Налимову в руці дочки. До того ж ця Сцена розкриває ще одну непривабливу грань Потапа Івановича – старанно приховувану від оточуючих хтивість: «Ах, пташки, милашки, подружки, канашки, Родимые, как хорошо, Хоть я вам папашка, но все же, пока что, Во мне еще есть кое-что» (рос.). Ця вокальна композиція виконується персонажами у кадрі та належить до дієгетичного простору фільму.

Сцена вибудована в швидкому темпі (тональність E-dur), на середній та місцями високій теситурі, з елементами вокальної скоромовки, що надає загальній дії та персонажам динамізму і більшого комічного ефекту. Зазначимо, що загалом музично-художні особливості партії Лихваря у цій вокальній композиції певною мірою апелюють до амплуа комічного басу в опері-буфф. Неширокий октавний діапазон (e-e¹) (ч. 8) чоловічої партії конфронтує з розгорнутим діапазоном (cis¹-gis²) (ч. 12) жіночої партії, яка в коді досягає висотної кульмінації gis^2 , де цей тон наполегливо повторюється кілька разів, акцентуючи увагу глядача на резюмуючих композицію словах «А лучше, а лучше И то, и другое!» (рос.).

Музична тканина в стилі канкану та літературний текст, наповнений глузуванням та іронізуванням, характеризують цю Сцену як яскравий водевільний вокально-танцювальний номер, що вимагає від виконавців майстерного поєднання музичності, пластичності, вокального інтонування та комічності, що блискуче продемонстрували у фільмі актор А. Попов (Лихвар) та виконавиці ролей Актрисок (балерини Т. Транквелицька, О. Голова і артистка Н. Іванова). Вокальна композиція Лихваря з Актрисками в драматургічному плані активізує розвиток сюжету фільму, і в художній площині яскраво розкриває непривабливі риси образу Лоскутова.

До цілком іншої сфери, в порівнянні з розглянутою вище композицією, належить Дует Налимова та Лізи «Три голубки», який герої виконують у кадрі, що визначає його місце у дієгетичному просторі картини. У цій вокальній композиції блискуче і ємно виражена лірична лінія фільму, що оповідає про кохання доньки лихваря Лізи (О. Коренева, співи озвучує Н. Овчарова), і гусара Налимова (М. Боярський). Композитор і поет зуміли розкрити у Дуеті «Три голубки» і перипетії, і довгоочікувану щасливу розв'язку у долі двох молодих закоханих.

Вокальна композиція має куплетну форму, де куплет складається з двох періодів, при цьому другий період функціонально близький до приспіву, проте характер музичного матеріалу є продовженням, а не контрастом до основного. У тональному плані при переході до другого періоду застосовується відхилення з основної мажорної тональності B-dur в мінорну g-moll як зіставлення паралельних мажору та мінору, і потім, через невеликий секвентний розвиток, повернення в B-dur, що загалом щоразу надає відчуття щасливого завершення колізій у долі героїв. При цьому у другому періоді частішає пульс інструментального супроводу. Загальна змішана фактура оркестрового акомпанементу, у тембровому колориті якого переважають духові та струнні, ускладнена гармонійною фігурацією з підголосками в окремих інструментах. М'яка округла мелодична лінія з вокальними фразами широкого дихання в помірному темпі, поступове підвищення теситури у фіналі Дуету, однаковий у чоловічій ($d-f^1$) та жіночій (d^1-f^2) партіях комфортний діапазон малої децими (м. 10), світла основна мажорна тональність, поетичний текст разом із талановитим вокальним виконанням створюють у фільмі атмосферу, наповнену, попри присутні перешкоди, очікуванням щастя головних героїв.

Діалог Лізи та Налимова розподілено по черзі у виконанні куплетів, починаючи з жіночої партії. Другий куплет має розширення у вигляді вокалізу, який звучить як перегукування голосів героя та героїні, а потім на його матеріалі виконується ритурнель в оркестрі. Кульмінація Дуету розташована в третьому куплеті, побудованому на тому самому музичному матеріалі, де чергуються фрази чоловічого та жіночого голосу, і підкреслена висхідним рухом мелодії в чоловічій партії. Типова для куплетної форми

оркестрова постлюдія, побудована на окремих інтонаціях вокальних партій, з динамічним розвитком основного музичного матеріалу, емоційно розвиває кульмінацію вокальної партії.

Зазначимо, що окремі куплети цієї вокальної композиції з'являються протягом фільму кілька разів, і у фіналі вона звучить повністю, драматургічно узагальнюючи основний любовний задум твору. Таким чином, музична строфа дуету «Три голубки» застосовується як лейттема, яка неодноразово виявляє та акцентує ліричну лінію драматургії фільму, та у художньому плані відіграє провідну роль у створенні та розкритті образів головних героїв картини.

Одним з яскравих прикладів функціонування лейттеми «Три голубки» у «Сватанні гусара» є її використання в драматичній кульмінації фільму – Сцені спроби самогубства Лихваря (після відмови «Князя» придбати картину та усвідомлення Лоскутковим свого розорення), яка вирішена у фільмі в музичному модусі. Ця вокальна композиція «Що наше життя? – Міраж!» побудована у вигляді «хибного» дуету Лихваря та Лізи, де чергуються тематично не пов'язані один з одним тексти чоловічої та жіночої партій. Так, Лихвар, перебуваючи у відчаї через фінансовий крах («Иссякнул мой родник, Светильник мой угас, С деньгами мы цари, Без денег мы не люди») (рос.), наважується на самогубство («Нет, в этой жизни всей, Одна петля надежна, Так пусть она возьмет, Все, чем я дорожил») (рос.); одночасно його дочка Ліза невтішна через нездійснені очікування в коханні («Притворяться, лицемерить, Как все просто для гусар, Никому не надо верить, Правду папенька сказал») (рос.) і ворожить на воску.

Музичне вирішення Сцени безсумнівно надає більшій емоційній насиченості багато в чому водевільно-гротескній драматичній вершині фільму; двопланова конструкція вокальної композиції активізує драматургічний розвиток картини та прискорює наближення розв'язки; також присутність вокального виконання персонажів у кадрі визначає його приналежність до простору екранної дії картини.

Композиція «Що наше життя? – Міраж!» має куплетну форму з приспівом, де куплети належать партії Лихваря, а приспиви – партії Лізи. Контрастність сюжетної дії розкривається в музиці через зіставлення ладового і тонального забарвлення чоловічої (fis-moll) та жіночої (A-dur) партій; полярності їх співочих стилів: речитативного в партії Лихваря (діапазон Ais-d¹, зм. 11) та наспівного в партії Лізи (діапазон d¹-e², м. 9), хоча другий період приспіву динамічніший і активніший за перший. Саме перший період у жіночій партії представлений вже знайомою глядачеві музичною строфою з дуету «Три голубки» («Три голубки белоснежных, Разлетелись, кто куда, Нет ни веры, ни надежды, И любовь теперь одна» (рос.)), що наочно демонструє присутність основної ліричної лейттеми у фільмі.

Висновки. Звернувшись до теми вокального виконавства у фільмі «Сватання гусара» (1979) (за мотивами водевілю М. Некрасова «Петербургський лихвар»), у статті розглянуто питання про взаємозв'язок вокальних композицій фільму з його драматургією та визначено їх роль у сюжетно-образній концепції кінокартини.

На основі проведеного аналізу музичних та виконавських компонентів основних вокальних композицій фільму: Марш гусар «На сонці зброя блищить»; Романс «Відігнувши куточок фіранки»; Пісня Гусара «Честь»; Монолог Лихваря «Гроші»; Сцена Лихваря та Актрисок «Врятуйте, допоможіть!»; Дуєт Лізи та Налимова «Три голубки»; Сцена Лихваря та Лізи «Що наше життя? – Міраж!», виявлено властиву їм спільність щодо вокальних характеристик та положення у художньому просторі фільму. У вокально-технічній площині ця тотожність проявляється у використанні композитором у всіх розглянутих музичних номерах наступних компонентів: неширокого вокального діапазону (до півтора октав); нескладного ритмічного рисунка; досить простого мелодійного фразування та помірної звукової динаміки; зручного для співака гармонічного інструментального супроводу.

Виявлено, що всі розглянуті вокальні композиції у «Сватанні гусара» використані в одному з трьох основних художніх просторів фільму (дієгетичний (простір екранної дії); метадієгетичний (суб'єктивний простір персонажа); недієгетичний, або екстрадієгетичний (простір автора)), а саме – дієгетичному, що вказує на важливу роль вокальних номерів у створенні художнього екранного дійства за мотивами водевілю М. Некрасова.

Встановлено, що у драматургічному плані розглянуті у статті вокальні номери пов'язані з елементами композиції фільму. Так, експозиція фільму розгортається на тлі Маршу гусар; зав'язка дії відбувається під час виконання головним героєм Налимовим Романсу «Відігнувши куточок фіранки»; розвиток дії пов'язаний з декількома вокальними номерами та сценами, у тому числі, Сценою Лихваря та Актрисок «Врятуйте, допоможіть!», Мисливською піснею Ростомасова «Велика справа – порода!», Піснею Князя «Гей, які гори!» та іншими номерами; кульмінація фільму – сцена спроби самогубства Лоскуткова – представлена вокальною композицією Лихваря та Лізи «Що наше життя? – Міраж!»; а щаслива розв'язка завершує картину на тлі виконання дуету Налимова та Лізи «Три голубки». Таким чином, виявлено пряму кореляцію елементів композиції фільму та вокальних композицій, що визначає першорядну роль вокальних номерів у сюжетно-образній концепції картини.

Відзначено активізуючу розвиток екранної дії роль окремих вокальних композицій (Сцена Лихваря та Актрисок «Врятуйте, допоможіть!», Сцена Лихваря та Лізи «Що наше життя? – Міраж!»), виконання яких безпосередньо поєднане з дією фільму, що в ракурсі заданої у статті проблематики підтверджує тісний взаємозв'язок вокальних номерів із драматургічною сферою кінокартини. Визначено, що у фільмі застосовується музична лейттема – строфа з дуету «Три голубки», яка у драматургічній площині проводить та узагальнює ліричну ідею фільму.

Відзначено, що вокальні номери у фільмі представляють різні художні сфери картини: ліричну (Романс «Відігнувши куточок фіранки», Дуєт «Три голубки»), гротескно-комедійну (Монолог Лихваря, Сцена Лихваря та Актрисок), гротескно-драматичну (Сцена Лихваря та Лізи «Що наше життя? – Міраж»), жанрову (Марш гусар, Пісня Гусара «Честь»). Разом із тим, на нашу думку, основним драматургічним завданням вокальних номерів фільму «Сватання гусара» (1979) є яскраве, ємне, концентроване виявлення та демонстрування художніх образів героїв фільму, їх емоційного стану. У художньому плані кожна із проаналізованих композицій є яскравою коляцією відповідного персонажа, який виконує вокальний номер, і нерозривно пов'язана з ним у просторі екранної дії.

Таким чином, тісний взаємозв'язок вокальних композицій з драматургією фільму «Сватання гусара» (реж. С. Дружиніна, 1979) (за мотивами водевілю М. Некрасова «Петербурзький лихвар») демонструє широкі художні можливості музично-вокальної сфери у створенні виразних рельєфних образів персонажів та безпосередньо у розвитку екранної дії, що у поєднанні визначає стрижневу роль вокальних номерів у сюжетно-образній концепції картини.

Перспективи подальших досліджень проблематики вокального виконавства у кіномистецтві пов'язані з поглибленим вивченням різних аспектів вокальних складових у фільмах різних жанрів.

Список використаної літератури

1. Гладков Г. Песни из спектаклей и кинофильмов. Москва : Сов. композ., 1988. 81 с.
2. Гладков Г. Песни из телефильмов. Москва : Сов. композ., 1985. 72 с.
3. Деникин А. А. Модель диетического анализа звука в экранных медиа. *ЭНЖ «Медиамузыка»*. 2013. № 2. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html
4. Михеева Ю. В. Музыка как элемент театризации кинофильма. *Музыка. Искусство, наука, практика*, 2017. № 1 (17). С. 56-63. URL: https://kazancons.ru/images/magazine/iheyeva_17.pdf
5. Некрасов Н. Полн. собр. соч. и писем: В 15 т. / АН СССР. Ин-т русс. лит. (Пушкин. дом); редкол. : М. Б. Храпченко (гл. ред.) и др. Т. 6. Драматические произведения, 1840-1859 гг. / [подгот. текстов и коммент. К. К. Бухмейер и др.] Ленинград : Наука. Ленингр. отд., 1983. 719 с.
6. Планида М. Ю. Водевиль в отечественной музыкальной культуре (конец XVIII – начало XXI века): трансформация жанра : автореф. дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 / Ростов. консерватория. Ростов н/Д, 2019. 25 с. URL: <https://www.dissercat.com/content/vodevil-v-otechestvennoi-muzykalnoi-kulture-konets-xviii-nachalo-xxi-veka-transformatsii-zha>

References

1. Gladkov G. Pesni iz spektakley i kinofilmov. Moskva : Sov. kompozitor, 1988. 81 s.
2. Gladkov G. Pesni iz telefilmov. Moskva : Sov. kompozitor, 1985. 72 s.
3. Denikin A. A. Model diegeticheskogo analiza zvuka v ekrannyih media. *ENZh «Mediamuzyka»*. 2013, № 2. URL: http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html
4. Miheeva Yu. V. Muzyka kak element teatralizatsii kinofilma. *Muzyka. Iskustvo, nauka, praktika*, 2017, № 1 (17). S. 56-63. URL: https://kazancons.ru/images/magazine/iheyeva_17.pdf
5. Nekrasov N. Polnoe sobranie sochineniy i pisem: V 15 t. / AN SSSR. In-t rus. lit. (Pushkin. dom); redkol. : M. B. Hrapchenko (gl. red.) i dr. T. 6. Dramaticheskie proizvedeniya, 1840-1859 gg. / [podgot. tekstov i komment. K. K. Buhmeyer i dr.] Leningrad : Nauka. Leningr. otd-nie, 1983. 719 s.
6. Planida M. Yu. Vodevil v otechestvennoy muzykalnoy kulture (konets XVIII – nachalo XXI veka): transformatsiya zhanra : avtoref. dis. ... kand. iskusstvoved. : 17.00.02 / Rostov. konservatoriya. Rostov n/D, 2019. 25 s. URL: <https://www.dissercat.com/content/vodevil-v-otechestvennoi-muzykalnoi-kulture-konets-xviii-nachalo-xxi-veka-transformatsii-zha>

VOCAL COMPOSITIONS IN THE FILM «THE HUSSAR'S WOOING» (BASED ON M. NEKRASOV'S VAUDEVILLE «PETERSBURG MONEYLENDER») : DRAMATURGICAL ASPECT

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

The musical and performing components of vocal compositions of the film «Hussar's Wooing» (based on M. Nekrasov's vaudeville «Petersburg Moneylender») (1979, directed by S. Druzhinina) are analyzed from the dramaturgical point of view. The similarity of the placement of vocal numbers in attitude to the diegetic artistic space of the film has been revealed; full connection of vocal numbers with the elements of the film's composition has been established; the use of a musical keynote (a stanza from the duet «Three Doves») which synthesizes the lyrical idea of the film has been considered; the importance of vocal compositions for representing different artistic spheres of the film (lyrical, grotesque-comedic, grotesque-dramatic, genre) has been noted. It is determined that the main dramaturgical

task of the movie vocal numbers is to expressively and convincingly reveal the characters' artistic image, which predetermines the primary role of vocal compositions in the movie's plot-shaped conception.

Key words: movie music, vocal number, vaudeville, plot and imagery concept of the movie.

UDK 784.95

VOCAL COMPOSITIONS IN THE FILM «THE HUSSAR'S WOOING» (BASED ON M. NEKRASOV'S VAUDEVILLE «PETERSBURG MONEYLENDER») : DRAMATURGICAL ASPECT

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

The purpose of this article is to identify, on the basis of analysis of musical and artistic and performing characteristics of vocal compositions in the film «Hussar's Wooing» (1979), their correlation to the dramaturgy, and to define their role in the plot and imagery of the movie.

Research methodology. The article uses general scientific approaches and methods: analytical, comparative; a special part is made by specific musical-theoretical methods: musical-performing, analysis of musical forms and vocal-technical analysis.

Results. Based on the analysis of musical and artistic and performing characteristics of vocal compositions in the movie «Hussar's Wooing» (1979, directed by S. Druzhinina), it was concluded that the placement of the vocal numbers in attitude to the art spaces of the movie, is similar, namely that they are in diegetic space; there is a complete connection between the vocal numbers and the compositional elements of the film; there is a musical leitmotif that synthesizing the lyrical message of the movie (a stanza from the duet «Three Doves») is used throughout the film; the vocal numbers in the film represent different artistic areas of the picture (lyrical, grotesque-comedic, grotesque-dramatic, genre). In our opinion, the main dramaturgical aim of the vocal parts of «The Hussar's Wooing» (1979) is a bright capacious concentrated revelation and demonstration of the characters' artistic image, their emotional state, which determines the primary role of vocal compositions in the plot-shaped conception of the film.

Novelty. The article reveals the relationship of vocal compositions in «The Hussar's Wooing » (1979) to the play-acting, and determines their role in the narrative and figurative structure of the movie.

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: movie music, vocal number, vaudeville, plot and imagery concept of the movie.

Надійшла до редакції 28.04.2022 р.

УДК 78.01:781.7

ТЕМА КОХАННЯ У ПІСЕННИЙ КУЛЬТУРІ: СПЕЦИФІКА ТА ТИПОЛОГІЯ

Каблова Тетяна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва, м. Київ

<https://orcid.org/0000-0002-6664-5288>

DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.vi40.531>

kablovatania@ukr.net

Каданцева Наталія – доктор філософії, викладач кафедри сольного співу, Одеська національна музична академія ім. А. Нежданової, м. Одеса

<https://orcid.org/0000-0001-7768-4509>

Тетеря Віктор – народний артист України, професор кафедри академічного та естрадного вокалу, Київський університет ім. Б. Грінченка, м. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-6172-9255>

Запропоновано систематизацію естрадно-пісенної творчості на тему кохання з урахуванням її специфіки та типології. Розглянуто умови існування таких вокальних творів у динаміці смислових змін масової культури. Проаналізовано текстові, гармонічні, мелодичні особливості естрадних пісень на тему кохання та виявлено їх характерні спільні риси та внутрішні розбіжності. З'ясовано, що естрадно-пісенна творчість на тему кохання за своїм символічним змістом тяжіє до створення концептуального комунікаційного простору, який в умовах певного культурно-історичного періоду втілює закодовану інформацію щодо цінностей та поглядів соціуму на стосунки людей.

Ключові слова: естрадно-пісенна творчість, масова культура, пісні про кохання.

Постановка проблеми. Музичне мистецтво ХХ–ХХІ ст. характеризується безпрецедентною різноманітністю форм інтерпретації, причому ця тенденція безпосередньо пов'язана з набуттям ним усе більш широких світоглядно-інтегруючих функцій. Тому інтерпретація, перш за все – художня, все частіше розуміється як складний загальнокультурний феномен, що набуває особливої актуальності в сучасному мистецтвознавстві.

Сфера творчої категорії, яка стосується уявлень, фантазії звуку і образу, інтелекту та інтуїції співака уособлює поняття інтерпретації. Адже діалог виконавця і композитора, виконавця і слухача, в