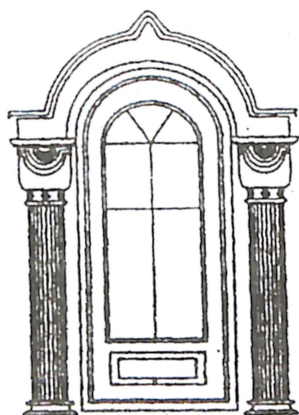


МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ



УКУЛЬТУРА УКРАЇНИ

ВІПУСК 5
Мистецтвознавство

Збірка наукових праць



Харків ХДАК 1999

Ю.В.Мостова

ТЕАТРАЛЬНІСТЬ В СУЧАСНОМУ ХОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Підвищена зацікавленість питанням позамузичного в музиці не є випадковою для сучасної естетичної науки. Активна взаємодія різноманітних способів сприйняття світу в ХХ ст. притягла до себе й музику, у зв'язку з чим набула суттєвої актуальності необхідність її комплексного вивчення.

Перші наукові дослідження, пов'язані з питаннями взаємодії різних художніх систем у сучасній музичній культурі, належать до 70-х років. Серед цих матеріалів увагу привертає робота В. Конен «Театр и симфония», що вперше широко розвинула проблему позамузичного в музиці. Її головним матеріалом стала віденська класична симфонія, яка виявила свою театральну сутність та можливість її сприйняття подібно до музичної драми.

Значним внеском у дослідження проблеми «театральності» стала стаття Б. Мейлаха «Комплексное изучение творчества и музыковедение», в якій автор наголошує на необхідності визначення еквівалентів образності в літературі, музиці, живописові, а також докладно аналізує специфічний для сучасної музики прояв позамузичного джерела, що має назву «театральність».

Загальноестетичне та культурологічне значення процесу міжвидового синтезу в сучасному мистецтві наголошував М. Каган у роботі «Морфология искусства». Пізніше його ідеї розвинула Т. Куришева в науковій праці «Театральность в музыке».

Дослідження проблеми театральності в галузі хорової музики нині ще не отримало належної системності. Це питання завжди розглядалось у контексті інших стильових процесів (в працях Г. Григор'євої, І. Земцовського, І. Гулеско, А. Клотиня, Г. Головинського, Н. Горюхіної, Л. Пархоменко), але театралізацію хорових жанрів слід вивчати як самостійну композиторську та виконавську тенденцію, з урахуванням її художньої та психологічної специфіки.

Досліджуючи шляхи розвитку музичного мистецтва, слід звернути особливу увагу на багатозначність поняття «театральність» у зв'язку з тією чи іншою історичною епохою. Вживаючи цей термін у широкому значенні, ми маємо на увазі сценічність твору, тобто його здатність втілюватись у візуальні та пластичні образи.⁵ В більш вузькому розумінні поняття «театральність» може використовуватись для позначення належності

⁵ При цьому зовсім не обов'язково цю спроможність реалізувати, але наявність подібного потенціалу потребує уважнішого ставлення до виконавської інтерпретації твору.

композиції саме до театрального жанру (опера, музичний спектакль, номери до театральної постанови, кінематографічна музика та ін.). Зважаючи на це, ми будемо вживати цей термін у широкому значенні, оскільки нас цікавить не музика в театрі, а театральність в музиці.

Питання історичної зумовленості існування цього явища є найважливішим, бо наявність елементів театралізації цілком залежить від типу світогляду, який відповідає кожному культурному періодові. На початку культурного розвитку людства мистецтво виникло як засіб спілкування. Якщо докладно проаналізувати архаїчну музику, легко дійти висновку, що її основною функцією є інформаційно-прикладна. За умов відсутності сформованої мови основними засобами спілкування стали звук, ритм та дійство.⁶ З цієї синкретичної звукопластичної мови ритуалів пізніше вирости макро-жанри, а потім і види мистецтва: танець, спів, декламація. Два останні назавжди залишилися поруч, у точці їх зіткнення і виникло мистецтво вокального та хорового співу. Отже, говорячи про архаїчну культуру, ми не можемо вживати термін «театральність», оскільки вона як самостійне явище виникла значно пізніше, з розвитком писемності (але все, що ми будемо відносити до цього поняття, вже тоді було однією із складових частин синкретичного мистецтва).

В процесі розвитку людського суспільства різні за своїми властивостями складові первісного мистецтва поступово відокремлювалися і починали свою власну еволюцію. Саме це відокремлення зумовило активний пошук нових засобів виразності, художніх прийомів, оригінальних підходів. Довгий шлях власного розвитку різних видів мистецтва привів до високого розквіту кожного з них, до створення багатьох шедеврів літературної, музичної, живописної та хореографічної творчості. XX сторіччя внесло в цю систему значні корективи: ті жанри, що перебували на межі двох чи більше видів мистецтва, почали проникати навіть в найчистіші їх прояви. Взаємодія змінилася взаємопроникненням, а пізніше і злиттям – почалася ера синтезу. Але якщо розуміти цей термін як поєднання окремих складових частин, то чи може бути правомірним його використання стосовно явищ, що певний час складали єдине ціле? Мабуть, логічніше розглядати процес взаємопроникнення різних видів мистецтва як повернення до їх синкретичного стану на якісно новому рівні.⁷ Зазначимо, що це стосується як видів та жанрів мистецтва, так і стилів, напрямів, течій, засобів виразності, специфіки мислення тощо. Тому не викликає сумнівів наявність загальних закономірностей існування і розвитку творчого матеріалу, чи то є звук, слово,

⁶ Під терміном «дійство» ми розуміємо не просто пластичне втілення художнього змісту, а всі дії, що мають конкретну інформаційно-практичну мету.

⁷ Автор поки що утримується від терміна «неосинкретизм», але вважає його досить точним у даному випадку.

колір або жест. Оскільки в основі будь-якого творчого процесу лежить почуття і замисел, закономірності ці слід шукати у природі самої людини – творця, виконавця, глядача. Саме завдяки цьому можна прогнозувати наявність еквівалентних тенденцій, законів і принципів створення художнього образу в театральній драматургії та інтонаційно-образній сфері музичної творчості.

Асоціативна природа сприйняття музики є першорядною причиною виникнення питання щодо її «театральності», тобто спроможності викликати у слухачів пластичні та візуальні асоціації, що на перший погляд не має прямого відношення до хорового виконавства.

Головною особливістю, що відрізняє хорову та вокальну музику від інструментальної, є наявність тексту. Отже, будь-який твір підпорядковується не тільки і не стільки законам музики, скільки законам мовлення. Специфіка звукової та словесної інформації полягає у тому, що під час її сприйняття кожен із нас уявляє собі відповідний візуальний ряд. Якщо суто звукові враження спроможні викликати різноманітні асоціації не тільки у декількох слухачів, а й у одного в різний час, то словесна інформація є більш конкретною, має власну логіку і майже не припускає розбіжностей в трактуванні.

Літературна концептуальність хорових творів має багато спільного з концептуальністю драматургії, яка також має вербальне походження. Таким чином, будь-який хоровий твір підпорядковується текстовому «сценарію», який набуває виразності через музичні засоби. Аналіз сучасних стилевих процесів у галузі хорової музики свідчить про те, що повернення до синкретичності жанрів чи навіть видів мистецтва потребує від виконавців нового сприйняття процесу інтерпретації хорових творів. Прашуючи над виконавською трактовкою хорової партитури, ми повинні привести два головних складники – текст і музику – до органічної взаємодії. Це завдання є найскладнішим для диригента, оскільки завжди існує ризик схилитись до панування однієї з цих сфер.⁸ Уникнути цього можна тільки створенням загальної цілісної драматургічної лінії розвитку матеріалу: текстового і музичного. Тільки чітке розуміння того, як, в якому напрямі і якими засобами здійснюється цей розвиток, дозволяє максимально розкрити зміст твору.

Немає сенсу нагадувати, що кожному жанрові хорової музики відповідає власний тип музичної драматургії зі своїми характерними особливостями. Тому, наприклад, хорова мініатюра потребує зовсім іншого підходу, ніж оперна сцена.

На думку Т. Куришевої, з двох шляхів відбиття в музиці театральності мислення перший, зовнішній, охоплює все, що, подібно театрові, спирається на синтез; другий, внутрішній, реалізує театральні властивості в суто

⁸ Найчастіше це перевага музичної логіки над текстовим змістом.

музичному звучанні, поза осмисленим словом або словесно викладеним сюжетом. Внутрішня театральність не пов'язана з певним жанровим колом, зовнішня, природно, домінує в жанрах сценічних. Але обидві вони спрямовані за межі власне театральних форм, впливаючи на інші музичні види і стимулюючи виникнення нових. Спробуємо докладніше розглянути можливості жанрів хорової музики стосовно подібних контактів з театральним мисленням.

Порушуючи принцип історизму, почнемо аналіз засобів театралізації хорових жанрів з оперної сцени, тому що саме в ній найбільш наочно можна простежити загальні закони театральної драматургії

XX століття з його вибухом театральності й розквітом режисерської творчості висунуло до опери особливо високі вимоги з видовищно-театральної позиції. «Настоящий спектакль [...] может построить только режиссёр-музыкант» - стверджував Мейерхольд.⁹ Він надавав особливого значення ритму і темпові акторської гри, вимагав музичної організованості пластичного і словесного малюнка ролі, де навіть пластична «партитура» вже створена автором, і головним завданням режисера є точна розшифровка композиторського задуму.

В роботі «Законы оперного спектакля» К. С. Станіславський наголошує на підпорядкованості музики сценічним законам дії. Дійсно, такі категорії, як “надзавдання”, “дія” та “контрдія”, “композиція” та “архітектоніка” цілком дієспроможні в опері, оскільки вони вже закладені в лібрето. Але в режисурі існують і складніші поняття, наприклад, “атмосфера”, “темпоритм”, “зерно” образу. “Зерном” і Станіславський, і Немирович-Данченко вважали ту найдрібнішу частинку, з якої виростає п'єса чи роль, найсуттєвішу, найголовнішу. Прямим еквівалентом цього поняття в музиці є лейтмотив (інтонація, тема). Закони його існування такі, як і в драматургії. Зерно образу – інтонація – залишається незмінним, але залежно від контексту набуває різноманітної семантики, не втрачаючи водночас головної характеристики. В свою чергу, розуміння всіх процесів взаємодії цих «зерен» здатне пролити світло на глибинні течії у стосунках персонажів, тобто підтекст. Перевага музичного матеріалу полягає в тому, що такий хиткий і невизначений у текстовій драматургії, тут підтекст набуває цілком конкретного, недвозначного виразу. Аналогічної конкретизації в оперній сцені набувають й інші драматургічні елементи: темп, ритм, атмосфера. Наприклад, тільки в музичній виставі автор може досить точно визначити динаміку. Таким чином, засоби художньої виразності музичної сфери допомагають в побудові пластичного малюнка твору і навпаки. Розуміння режисерського темпоритму часто допомагає у трактуванні авторського темпу, якщо він не має метрономічних параметрів. Цей взаємозв'язок є

⁹ Рудницький К. Режиссёр Мейерхольд. – М. 1969. – С. 248.

переконливим доказом того, що хорова сцена в опері – явище синтетичне, але всі засоби її драматургічного та музичного розвитку свідчать, що в цьому жанрі найяскравіше відбивається так звана “зовнішня” театральність.

У хоровій мініатюрі «внутрішня» театральність є найважливішою, «зовнішня» не набула розвитку в даному жанрі. Крім того, розміщення хору на сцені не передбачає пластичної імпровізації. Але саме завдяки цьому і розгортається прихована внутрішня драматургія таких творів, бо тяжіння до більшої виразності штовхає композиторів до пошуку інших засобів, крім зовнішнього ефекту.

Драматургія хорової мініатюри є найскладнішою для розуміння, оскільки є менш конкретною і цілком залежить від уміння автора донести свій задум до інтерпретаторів. Такі твори надають виконавцям велику творчу свободу, тому кількість трактувань багатьох із них сягає інколи декількох десятків.

На відміну від хорової оперної сцени, серед засобів театралізації, які використовуються в хоровій мініатюрі, найбільшого поширення набули темброво-фактурні, ладо-гармонічні та агогічні.¹⁰ Невеликі за обсягом форми потребують від авторів тонкого володіння засобами музичної виразності, саме тому для хорової мініатюри часто характерні короточасні зіставлення різних груп хору, відносно швидкі зміни ладо-гармонічного забарвлення, відхилення від основного темпу, музичний розвиток стає немовби стиснутим у часі. За таких умов композитори рідко використовують засоби “зовнішньої” театральності. Звичайно, вони мають деякі авторські ремарки стосовно специфіки їх виконання, починаючи від розміщення хору на сцені і до можливих звукових ефектів (вигуки, хлопки та ін.)

Таким чином, ми розглянули два жанри, які є полярними щодо театральності: один із них тяжіє до її зовнішніх проявів, а другий – до внутрішніх. Між цими полюсами розташовані такі жанри, як кантата, ораторія, інші різновиди хорів із супроводом та духовні твори.¹¹

Найбільш цікавими жанрами щодо театральності є ораторія і кантата. Обидва виникли в сфері ритуальних дій, мають більш-менш конкретну сюжетну лінію та персоніфікацію дійових осіб, використовують можливості як хору, так і інструментального супроводу. Саме ці два жанри хорової музики дають повне уявлення про засоби та прийоми театралізації. Особливо це стосується сучасних творів, оскільки в них набули широкого поширення

¹⁰ Слід особливо відзначити, що в кожному жанрі хорової музики є твори, які майже зовсім позбавлені проявів будь-якої (внутрішньої чи зовнішньої) театральності.

¹¹ Більшість духовних хорових творів не має вираженої театралізації, бо за своїм змістом вони спрямовані на досягнення слухачами спокійного духовного стану, відчуття розмежування з реальністю, але й вони завжди мають свою власну логіку існування.

різноманітні засоби музичної виразності, відбилися особливості загальних процесів інтеграції жанрів, стилів та видів мистецтва.

Серед багатьох творів цих жанрів найяскравішими є неофольклорні, які зберегли особливості автентичного мистецтва. Звертаючись до кантатно-ораторіального жанру української хорової спадщини, потрібно зважати на існування двох типів неофольклорних творів – пісенного та обрядового походження, які дуже відрізняються між собою. Пересвідчитись у цьому можна навіть при загальному порівняльному аналізові творів Л. Дичко та Є. Станковича.

У своїх творах Л. Дичко спирається на пісенні фольклорні традиції. Автор використовує елементи театралізації, які характерні для епічних жанрів першоджерел: пряма мова, діалогічна побудова, сюжетність, конфліктний розвиток. Цікавий синтез тематичного матеріалу кантати “Червона калина”, витриманий у народному стилі і оформлений сучасними засобами виразності, знаходить застосування у симфонізації строфічно-куплетних структур, широкому використанні принципів варіантного розвитку і остинатності, в темброво-колеристичному трактуванні хорової тканини. Хор у Л. Дичко звучить як динамічний інструмент, який розкриває основну концепцію твору. Зовсім інша картина вимальовується у Є.Станковича. Його твори часто мають обрядове походження, саме тому в них набувають формоутворюючого значення такі прийоми, як остинато. Ритуальна природа композицій обґрунтовує і їх темпо-ритмічну організацію. Тут дуже рідко трапляються агогічні відхилення від основного темпу, що відповідає властивостям ритуального руху. Хор у Станковича є носієм усіх головних інтонаційно-стильових та драматургічних особливостей твору в цілому.

Це лише приклад, але якщо проаналізувати неофольклорні твори в межах світової культури, можна переконатися, що ритуальна образність характерна лише для творчості слов'янських композиторів. На Заході значного поширення набула традиція звернення до пісенних витоків фольклору. Прикладів тому досить багато – «Триумфи» К. Орфа, хорові твори Б. Бріттена, опуси нововіденців та ін.

Отже, українські неофольклорні твори ритуального походження заслуговують на особливу увагу. Їх ритуальна змістовна основа запропонувала композиторам відмовитись від традиційної класичної манери викладення матеріалу та повернутись до синкретичних джерел. Неофольклоризм взагалі відрізняє велика свобода використання методів, засобів, прийомів різноманітних видів та жанрів мистецтва, найбільший діапазон пошуку нових форм музичного висловлювання, вільна виконавська манера. Саме цей напрям нині є носієм яскраво виражених театральних тенденцій і тому заслуговує на вивчення з позицій цього актуального аспекту для сучасного виконавства.

Нині українське мистецтво повертається до свого автентичного коріння. Відроджуються давні ремесла, пригадуються забуті традиції – все це зумовлено загальним підвищенням рівня національної самосвідомості. В межах цієї суспільної тенденції зростає зацікавленість до давнього (язичницького) фольклору. Менталітет сучасної людини потребує отримання максимуму інформації. Саме тому перед виконавцями постає проблема інтерпретації цього матеріалу.

На жаль, в нашій країні мало використовуються технічні досягнення науки на користь мистецтву. Сучасне сценічне обладнання спроможне надати виконавцям яскраву палітру нових засобів виразності. Прикладом подібної взаємодії може стати постановка сценічної кантати К. Орфа «Карміна Бурана» у виконанні льодового балету за участю майстрів світложивопису та піротехніки. Під час живого виконання твору на льоду відтворювалися своєрідні світлові декорації, «життя» яких цілком підпорядковувалось законам музичної та сценічної драматургії. Україна нині позбавлена можливості створювати подібні спектаклі. Отже, тим більшого значення набуває майстерність самих музикантів, їх спроможність створювати «звуковий театр».

Театральність, яку ми розуміємо не лише як ознаку жанрової приналежності, але і як особливу властивість сучасної музики, можна протиставити деяким іншим течіям нинішнього мистецтва. Пуантілізм, мінімалізм, серійна техніка – це напрями, які «мислять» не стільки законами живого драматургічного розвитку, скільки конструкціями. Ймовірно, в цьому полягає основна причина «елітарності» такої музики. Таким чином, саме наявність зерна театралізації у музичному творі є запорукою доступності його сприйняття.

Вивчаючи цю проблему, слід також пам'ятати, що спорідненість художніх принципів і прийомів у різноманітних видах мистецтва зумовлена не стільки їхнім взаємовпливом і взаємопроникненням, скільки існуванням єдиних законів життя художнього образу, законів, витоки яких започатковані в самій свідомості людини, його психології. Такі поняття як «розвиток», «динаміка», «атмосфера», «темпоритм» прийшли в мистецтво з реального життя, впливають із його законів, його природи. Мистецтво творить людина, і тому воно не може бути відірвано від неї, її життя, її суті...

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс. – М., 1971.
2. Выготский Л. Психология искусства – Изд. 2-е, перераб. и доп. – М., 1968.
3. Гулеско И., Виханская А. Новые принципы воплощения фольклора в хоровом композиторском творчестве // сб. науч. трудов Санкт-Петербургской академии культуры – С.-П., 1995. – С. 88 – 104.

4. Каган М. Морфология искусства. – Л., 1972.
5. Курышева Т. Театральность в музыке. – М., 1984.
6. Станиславский К. Собрание сочинений. Т. 2, 4. – М: Искусство, 1954.