

standing Ukrainian violinist Oleg Krysa of the different socio-political, spiritual and geographical «noosphere» — Ukrainian, Russian and American. Investigate various sources and vectors of its socio-cultural concert and educational activities in the world.

Key words: Oleg Krysa, creative and aesthetic outlook, violin performance and teaching in the Ukrainian diaspora.



УДК 78.01+784.96

Е. Бондарь

СОВРЕМЕННОЕ ХОРОВОЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВО: НОВЫЙ СИНКРЕТИЗМ ИЛИ СИНТЕЗ ИСКУССТВ?

Статья посвящена анализу современной хоровой концертной практике, которая реализуется посредством субъективно-исполнительского осмысления композиторского текста, выражается в творческом экспериментировании при создании художественных образов, с привлечением глубинно-родственных средств искусства.

Ключевые слова: синкретизм, синтез, хоровое творчество, театрализация, визуализация, интерпретация.

Целью статьи является исследование специфики современного хорового творчества в аспекте взаимодействия вокально-хорового, театрального и других видов искусств. Среди главных задач данной статьи определяем следующее: определить и разграничить понятия «синкретизм» и «синтез» в контексте современного хорового творчества; выявить основные «магистральи» в исследовании взаимодействия интонационно-художественных явлений в хоровом творчестве; обозначить «права и свободы» исполнителя, и в первую очередь — дирижера.

В. Живов справедливо писал, что давно уже провозглашен новый подход к хоровой педагогике с позиции музыканта-художника, интерпретатора, «режиссера-постановщика» музыкального произведения, а не «изготовителя» и «настройщика» хора [6]. К этому замечанию следует добавить, что современное хоровое творчество, требования концертной практики диктуют необходимость сочетать в музыканте-исполнителе не только вышеобозначенные качества, но также исполнительские качества актера, зачастую танцора и ведущего (если

речь идет о непрерывной композиции), «режиссера-постановщика» не только музыкального произведения, но каждого отдельного концертного номера и всего концерта в целом. Таким образом, дирижер сегодня должен не только «прочитать» композиторский текст и донести его до хористов, не только обеспечить достойное техническое его исполнение, не только удивить и вдохновить хористов и слушателей интонационно-художественной интерпретацией этого текста, но и предложить слушателю «хоровое действо» с полноценным и интересным визуальным рядом: театрализованным, часто оформленным с хореографической, световой стороны; достаточно популярным является также использование реквизита и пр. Иными словами, сегодня музыканту-художнику предлагается проинтерпретировать композиторский замысел, выступив со-творцом конечного продукта. А, как известно, «интерпретация» — понятие донельзя изменчивое и восприимчивое, открытое всем ветрам культуры и жизни в целом, зависит от того, что нынче «носят» в творчестве, каковы взаимоотношения творчества с исполнительством, что за традиции актуальны, на какой сцене и в окружении каких произведений или партнеров играет артист, и много, много других разных обстоятельств» [10].

Ю. Мостовая, которая активно занимается исследованием театрализации как метода художественной интерпретации, высказала следующую мысль: «Возвращение к национальным традициям хорового исполнительства сподвигло музыкантов обратиться к аутентичным формам существования музыкального искусства, что предполагает активное взаимодействие звука и пластики в их синкретичном единстве. Кроме того, современные исполнители активно обращаются к произведениям композиторов-постмодернистов, в том числе в жанре *performance*, который уже по своей сути является театральным» [7, с. 16].

Как же можно рассматривать происходящее? Музыкальная история сделала новый виток, и мы встречаемся с неразрывностью слова-песни-танца-действия как с новым синкретизмом? Или следует все же говорить о синтезе различных видов искусства в их самодостаточности?

Говоря о сопоставлении понятий синкретичности и синтеза в сфере хорового искусства, приведем значение данных терминов (понятий) в соответствии с их этимологией: Синкретизм — неразделенность, слитность, характерные для начального, неразвитого состояния любого явления; Синтез — объединение, соединение связанных

между собой явлений, предметов действительности. В предложенном контексте ключевыми для нас могут стать следующие определения: для синкретизма — нераздельность и слитность, а для синтеза — объединение, соединение.

Е. Назайкинский, рассуждая о трех исторических формах бытия музыки, подчеркивал, что синкретическая форма включает в себя слитность не только искусства и бытия, не только средств, позднее отошедших к различным видам искусства, но и особую временную слитность звеньев самого процесса. Иными словами, сама музыкальная идея, ее воспроизведение и восприятие подчинялись принципу триединства времени, пространства и действия [9, с. 118]. Кроме того, для синкретической формы бытия музыки ранних этапов развития характерно единство триады «творец — исполнитель — адресат», поскольку амплуа автора, исполнителя и слушателя представляли собой единое целое, не мыслились отдельными звеньями в творческом процессе. Таким образом, говоря о синкретичности, мы имеем в виду внутреннюю органичность происходящего. Однако в этом варианте существования музыки принято подразумевать и отсутствие специальной исполнительской техники, мастерства (ведь мы говорим не просто о творчестве, а о продукте творчества, возведенного в ранг искусства). А говоря о синтезе музыкально-художественных явлений в хоровом творчестве, подразумеваем объединение нескольких видов искусства (имеем в виду не только жанровое направление, но и уровень исполнения) с целью получения наиболее яркого, информационно насыщенного, экспрессивного музыкального явления. А как известно, искусство апеллирует к эмоциям, к ощущению, а от ощущений и эмоций мы требуем глубины.

Произведение искусства должно быть «открытием», оно должно удивлять, давать слушателю, зрителю новый образ, мощные, интенсивные по силе воздействия эмоции. Каждое из художественных средств современного исполнительства (интонационно-художественные, моторные, визуальные и т. д.) обладает своим объемом смыслово-выразительных возможностей, «обусловленных как объективными свойствами и жизненными связями данного средства, так и сложившейся в ходе музыкально-исторического процесса способностью этого средства вызывать определенные представления и ассоциации» [6, с. 17]. Применение же каждого из средств, и, соответственно, их понимание (расшифровка) зависят от контекста, в котором данное средство выступает, равно как и от эмоционально-

образного багажа личного опыта слушателя. «Искусство никогда не может быть объяснено до конца из малого круга личной жизни, но непременно требует объяснения из большого круга жизни социальной» [2, с. 113].

Таким образом, перед исполнителем (в первую очередь перед дирижером) стоит непростая задача: избрать наиболее убедительные музыкально-художественные средства из различных видов искусств для создания яркого художественного образа. Ибо художественное творчество, по мысли А. Гильдебранда, заключается в отборе форм воздействия [4, с. 194]. И здесь мы должны различать следующие направления:

– запрограммированные композитором соединения выразительных средств. В данном варианте композитор посредством ремарок обозначает желательные передвижения, мизансцены, использование реквизита и т. п. Например: еще в книге Ц. Когоутека можно найти свидетельства того, что Штокхаузен указывал на определенную расстановку в зале 4 оркестров и 4 хоров для своего произведения «Carre» (1960 г.) ; в авторском предисловии к партитуре «Adoratio Sancta Mariae» (1999 г.) днепропетровский композитор В. Мужчиль указывает, что в начале произведения должно быть затемнение, а потом на сцену с зажженной свечой выходит исполнительница партии сопрано. А далее, при появлении цитаты из произведения Д. Каччини, В. Мужчиль указывает: «В глубине сцены с левой стороны видно силуэт артистки с зажженной свечой, которая после окончания музыки Д. Каччини исчезает»;

– исполнительски-отобранные посредством творческого эксперимента. Источником «режиссерского вдохновения» могут служить как вокально-хоровые исполнительские приемы (крик птиц в произведении Ю. Алжнева «Шедрівка», репродуцирование обрядового действия в кантатах Л. Дичко, имитация звучания ударной установки в пьесе В. Мужчиля «Прощай XX век» и т. п.), так и собственно желание исполнителей «досказать», усилить внимание к происходящему, акцентировать отдельные смысловые, образные моменты. Так, в телевизионной трансляции концерта Николаевского женского хора под руководством С. Фоминых (запись 2004 года) мы имели возможность наблюдать исполнение диптиха «Острова дитинства» В. Степурка, где в I части нашли применение треугольник, звоночки, черные платки и разноцветные перчатки; актерская игра и сценическое движение хористов. А в части «Ку-ку» из концерта для хора «Черный

квадрат» В. Мужчия исполнители применили визуальное (хореографическое и световое) изображение образа лесной бури: «ломаные» движения хористов при поддержке светового мерцания, мигания.

В контексте сказанного выше отметим, что следует обратить отдельное внимание непосредственно на личность исполнителя, дирижера, поскольку принято различать творчество художника, создающего концепцию мира, будь то толкованием его сущности или же воплощением идеального образа, и работу художника, «подражающего», копирующего явления [1, с. 193].

Продолжая размышления об особенностях и возможностях исполнительской интерпретации, приведем высказывание Г. Шохмана: «Как слушатель, я готов приветствовать любую интерпретацию... если она открывает что-то новое в давно известном, дает свежую пищу для размышлений или вызывает острое сопереживание. Однако для музыканта-исполнителя, стоящего на позициях «верности» композитору», именно расшифровка нотного текста является базисной проблемой, решением которой должен определиться весь характер интерпретации. Следовательно, чем шире возможности такой расшифровки, тем разнообразнее и богаче могут быть исполнительские трактовки» [11]. И именно музыка второй половины XX века, равно как и указанные выше исполнительские тенденции, создают наиболее богатую почву не только для расшифровок, но и для творческого прочтения, с привлечением всех средств художественной выразительности различных видов искусств.

Воплощение в смысле «озвучивания» нотного текста можно представить как озвучивание форм, эмоций, ощущений и т. д., уже переработанных его (дирижера) представлением об идеальном звучании, и уже отобранных, «отфильтрованных» средствами и формами воздействия. Для дирижера важнейшим вопросом — в технически-хороведческом смысле — становится определение некоего противопоставления: восприятие звучащего материала и представление об идеальном звучании.

Что же касается «незапланированного» в нотном тексте художественного воздействия, то при появлении чего-то нового появляется такая реакция на раздражитель, которую еще И. Павлов называл рефлексом «что такое». А выбор новых средств, методов и форм воздействия, их соединения и т. п. обусловлен исполнительским и человеческим пониманием, образованием, опытом дирижера, его художественной интуицией. Как справедливо отмечал Е. Назайкинский,

смысловый анализ художественного текста произведения можно делать только с позиций различных индивидуумов, которые, естественно, обладают разными представлениями о мире. А для того, чтобы понять, как будет воспринято произведение или его фрагмент, необходимо знать, каково содержание опыта человека [9, с. 75]. С другой стороны, как отмечал Платон в диалоге «Ион», сами поэты меньше всего знают, каким способом они творят. Принципиально важным, на наш взгляд исполнителя, становится следующая позиция: «чем дольше мы сможем воздерживаться от видения вещей привычным образом, тем глубже мы будем осознавать их истинную природу, которая выходит за пределы понятий и определений» [5, с. 76]. Ведь широко известным является утверждение, что привычка убивает интуицию и даже то, что мы называем творческим порывом.

Что же становится основой для выбора того или иного «приглашенного» вида искусства? Например, как известно, пространственно-двигательные образы возникают в связи с «симметрией» звучащего материала (равенство длительностей, интонационно-высотная повторность и т. п.); с изобразительными моментами произведений (например, крик чаек в «Притче Со-творение» Ю. Алжнева); а также на жанровой основе (например, «Коломийки» В. Волонтира). Кроме того, компонентами формирования впечатления о широком, глубоком пространстве, открытом просторе являются такие интонационно-художественные явления, как просветление тембра, которое ассоциируется с удалением «источника звука», предмета на некоторое расстояние, представление отзвуков или эха, отражение звуков, создание звучащего фона, «декорации». Исследованием пространственно-двигательных представлений достаточно обстоятельно занимался Е. Назайкинский. Он отмечал, что с темброво-светлостной предпосылкой иногда действует и ассоциативная связь высоких и низких звуков с предметами, соответственно, малых и больших размеров (т. е. имеется в виду изменение видимых масштабов объекта при его удалении или приближении). И далее он пишет о том, что «чем больше источников низких частот в звучании музыкального произведения, тем более рельефной кажется стереофоническая пространственная картина оркестра или вокального ансамбля...» [9, с. 121]. Для формирования же впечатления звучащего пространства, погруженности в звук интересным нам представляется опыт А. Вацека, который использует мизансценическую расстановку хористов в зале — перефразируя театральное «зритель на сцене» — «хор в зале».

Отдельного внимания заслуживает вопрос о необходимости актерской подготовленности как дирижера, так и хористов. Имеем в виду свободу сценического движения, мимического выражения, и, конечно же, не только высотно-громкостного, но и образно-смыслового наполнения интонационно-художественного процесса исполнения. Так, примером может послужить произведение С. Губайдулиной «Посвящение Марине Цветаевой» в № 4, где в соответствии с ремарками автора два слова — «все великолепно» — должны исполняться: «восхищенно, радостно, восторженно, восторженно до изнеможения, празднично, выкрик, легкомысленно, задумчиво, с большим достоинством и хорошо поставленным голосом, утвердительно, устрашающе утвердительно, утвердительно до остервенения». Помимо этого, исполнение современной хоровой музыки, для которой характерны такие исполнительские параметры надэкспрессивного интонирования (термин наш. — *Е. Б.*), как высотно-тонированный говор, хаотичная речь, свист, лай, завывание, шипение, выкрикивание максимально высоких (низких) звуков и т. п., практически невозможно вне включенности актерской игры. Например: исполнение произведения «Aglepta» детским хором Одесской музыкальной академии; «Диво Дивне» В. Степурко в исполнении капеллы «Орея», где использовались выкрики, имитация криков птиц, шепот, такие приемы алеаторики, как речевая контролируемая импровизационность, фонетическая серия в свободном темпе.

Л. Бухонская, рассказывая о подготовке к исполнению произведения Л. Дичко «Золотослов», подчеркивала что необходим «новый подход к амплу хора, который своим поведением, своим участием в мизансценах создавал действие. Когда не только слушаешь, но еще и смотришь на хор, то характер восприятия несколько изменяется»; и далее, рассказывая о подготовке «Французских фресок», указывала, что были использованы танцевальные фрагменты — также для усиления специфического колорита. «С того времени мы сотрудничаем с хореографом, который учит хор двигаться на сцене» [12, с. 102]. В этом направлении — визуализации, театрализации — хорового исполнительства также удачно работал камерный хор «Київ» под руководством Н. Гобдича. Так, например, очень интересная и эффектная премьера «Симфонии-диптиха» Е. Станковича прозвучала в 2001 году, когда хоровое звучание сопровождал слайдо-фильм «Оптического театра Г. Нагорного», много лет работал Николаевский женский хор под руководством С. Фоминых, хоровая капелла «Орея» под

руководством А. Вацека; детские хоровые коллективы (например, в Одессе — это «Забава» — художественный руководитель С. Смирнова, «Solomusica» — художественный руководитель Е. Бондарь и др.).

Еще одним интересным аспектом исследуемой проблемы становится понятие исполнительского стиля в следующем контексте: современная исполнительская практика показывает, что именно сейчас интенсивно происходит «поиск творческого лица» в каждом творческом коллективе. Более того, на наш взгляд, можно говорить о наметившихся тенденциях:

— выделение приверженцев «строгого» академического стиля: использование исключительно академической манеры звукоизвлечения, статичности коллектива; дирижер использует традиционную мануальную технику управления коллективом на протяжении всего концерта;

— формирование «театрализованного» исполнительского стиля: владение несколькими манерами звукоизвлечения (академической, народной, эстрадно-джазовой), использование различного видеоряда, театрализации, декорации, костюмы; дирижер может не руководить коллективом «напрямую», может не использовать мануальную технику, может исполнять роль солиста или хориста;

— становление «универсального» исполнительского стиля. Коллективы — представители данного направления развития обладают возможностью выбирать комплекс художественного воздействия в зависимости от музыки, целевой аудитории, концепции концерта и т. п.

В любом случае, следует сразу же сделать оговорку, что каждая составляющая понятия «стиль» и «стиль исполнительский» в том числе обладает множеством характеристик, граней, и достаточно сложно охватить это понятие и явление во всей целостности. Но, даже представляя такое фрагментарное рассмотрение, мы не умаляем творческой свободы исполнителя в любой из предложенных тенденций, ибо, пользуясь высказыванием Шохмана, «не может истинно творческий человек не привнести что-то личное в любое свое высказывание, в любое деяние». И продолжая там же: в музыке следует видеть не просто нотные знаки, требующие всего лишь грамотного прочтения, а «некую духовную субстанцию, пусть не всегда определяемую словами, но, тем не менее, вполне реальную, с которой можно и нужно взаимодействовать».

Подводя итог вышесказанному, можно прийти к нескольким выводам:

– каждое произведение предлагает исполнителю некоторое свободное пространство в сфере неслышимого, то что «может быть» или «имеется в виду»;

– тенденция к использованию сонорных элементов звучания, таких как изображение звуков природы, животных и пр., реконструктивное воспроизведение специфики традиционного аутентичного пения и обрядовости, использование подражательного звучания тембром и особенностям инструментальной музыки и т. п., диктует необходимость такой оснащённости хористов, которая бы позволяла не только вокально-технически, хормейстерски, но и актерски обеспечивать формирование художественного образа;

– усиление тенденции к привнесению элементов сценического движения, танца, мимики, использование реквизита, речевого фона, декламации, разговора как относительно самостоятельного художественного явления и пр. на высоком исполнительском уровне позволяет говорить о современном хоровом творчестве как о синтетической жанровой области, которая имеет развитую деятельностную основу;

– современная концертная практика хоровых коллективов демонстрирует своеобразную импровизационную свободу в создании художественного образа, тенденцию к исполнению авторского текста в жанре «хорового спектакля», «действия». Соответственно, все выразительные возможности должны анализироваться как параметры художественного образа в комплексе. Ведь, как высказывался Ф. Гершкович, «настоящее музыкальное произведение, независимо от своих размеров, представляет собой явление, не менее самодавяющее, чем галактика. В нем все количества уравниваются, аннулируют друг друга, и тем не менее высвобождается та энергия, которая выдает себя, не без основания, за присущие нам чувства...» [3, с. 66].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Волков Н. Процесс изобразительного творчества и проблема обратных связей / Н. Волков // Психология художественного творчества : Хрестоматия / [сост. К. В. Сельченко]. — Минск : Харвест, 2003. — С. 191–214.
2. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. Выготский / [общ. ред. В. В. Иванова, коммент. Л. С. Выготского и В. В. Иванова, вступ. ст. А. Н. Леонтьева]. — 3-е изд. — М. : Искусство, 1986. — 573 с.
3. Гершкович Ф. Ф. Гершкович о музыке / Ф. Гершкович. — М. : Советский композитор, 1991. — 308 с.

4. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / А. Гильдебранд ; [пер. Н. Б. Розенфельда и В. А. Фаворского / вступ. ст. А. С. Котлярова]. — М. : Логос, 2011. — 138 с.
5. Лама Ангарика Говинда. Искусство и медитация / Лама Ангарика Говинда // Психология художественного творчества: Хрестоматия. — Минск : Харвест, 2003. — С. 70–91.
6. Живов В. Хоровое исполнительство: Теория. Методика. Практика / В. Живов. — М. : Владос, 2003. — 272 с.
7. Мостова Ю. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : дис... канд. мистецтвознавства : 17. 00. 03 / Ю. Мостова. — Харків, 2003. — 158 с.
8. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1972. — 384 с.
9. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке / Е. Назайкинский. — М. : Владос, 2003. — 248 с.
10. Нестьева М. Тема почти вечная / М. Нестьева // Советская музыка. — 1991. — № 8. — С. 2–8.
11. Шохман Г. Размышления о стиле / Г. Шохман // Советская музыка. — 1991. — № 8. — С. 8–12.
12. Хоровий процес очима виконавця // Студії мистецтвознавчі : Театр. Музика. Кіно. Число 2 / [голов. ред. Г. Скрипник] ; НАНУ, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. — К. : ІМФЕ, 2003. — С. 99–106.

Бондар Є. Сучасне хорове виконавство: новий синкретизм чи синтез мистецтв? Стаття присвячена аналізу сучасної хорової практики, котра реалізується крізь суб'єктивно-виконавське осмислення композиторського тексту, втілюється в творчому експерименті при створенні художніх образів, з залученням глибинно-споріднених мистецьких засобів.

Ключові слова: синкретизм, синтез, хорова творчість, театралізація, візуалізація, інтерпретація.

Bondar E. Modern choral performance: new syncretism or synthesis of Arts? The article analyzes the contemporary choir practice that is realized through subjective understanding of the performing composer text, it embodied in a creative experiment in creating artistic images, involving deep-related art facilities.

Key words: syncretism, synthesis, choral works, theatricality, visualization, interpretation.

