

### ІНТЕРПРЕТАЦІЙНЕ БУТТЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ВОКАЛЬНОГО ТВОРУ В АКТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ

*Хуторська Анна Йосифівна*

*кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри  
сценічної мови Харківського національного  
університету мистецтв імені І.П. Котляревського  
ORCID: 0000-0001-6933-8286*

Інтернет-адреса публікації на сайті:

<http://www.economy-confer.com.ua/full-article/4110/>

Тема інтерпретації композиторського твору виконавцями різних спрямувань вже довгий час знаходиться у топі наукових штудій, що є показовим з точки зору актуальності ролі особистості у творчому процесі. Тому поява дисертаційного дослідження Ю. Ніколаєвської «Музична комунікація як інтерпретативний феномен» стала знаковою подією, бо основною її тезою є пріоритетність для сучасної культури суб'єкта мистецтва над об'єктом. Суб'єкта позначено як Homo Interpretatus, на відміну від Homo Ludens до якого ми вже звикли. Комунікативним простором спілкування визнано «твір як потенційну семіотичну структуру, що програмує процес сприйняття/розуміння» [1, с. 19].

Це був довгий шлях від людини граючої до людини інтерпретуючої, у мистецькій «гойдалці» де з одного боку терезів тяжіння до всього справжнього, первозданного – фольклорна автентичність, барокова музика загра на старовинних інструментах, нашарування композиторських ремарок у сучасному нотному запису, що мають втримати виконавця у полі власне композиторського замислу. На іншому боці цих мистецьких терезів джазова імпровізаційність, пріоритетність постаті аранжувальника чи саунд-продюсера над автором у естрадній музиці, а також повна довіра до виконавця у деяких академічних сучасних композиціях, де і метро-ритмічна складова, і навіть звуковисотність віддані на відкуп виконавцю. Тобто, у суперечці порядку та анархії, виграє остання, і це вже визнає сучасна мистецька наука. Однією зі сходинок до цього була і є інтерпретаційність буття художнього образу вокального твору в акторській творчості.

Як відомо, роботу співака (будь якого спрямування) над твором можна охарактеризувати як виконання, інтерпретацію або імпровізацію. Важливими чинниками для подібної диференціації стають якісні та кількісні зміни, що їх вносить виконавець в оригінальний твір – тобто глибина інтерпретаційності та її напрям. На відміну від композитора, що може й не ідентифікувати себе з героєм твору, виконавець у момент репетиції чи виступу завжди стає таким

героєм. Тож на створення художнього образу працюють (або не працюють) природні властивості голосу – тип, тембр, а також вік співаючої людини та «вік голосу» – адже це вже характеристики героя, від яких досить складно абстрагуватися. Композитор у своєму баченні також розраховує на певний тип голосу та намагається окреслити це у нотному тексті, або безпосередньо – твір написано для сопрано, альту, тенора, або опосередковано – через використання теситури, діапазону, що є більш прийнятним для того чи іншого голосу. Так, високі голоси частіше асоціюються з молодістю, згадуючи оперні ампула Радамес – назавжди тенор, а Аїда – сопрано. Голосові ампула в опері, то фактично останній форпост композиторського задуму на шляху до режисерського свавілля, що характеризує реалії сьогодення.

Саме відношення до композиторського тексту як об'єкту виконавської інтерпретації стає тим наріжним каменем, за яким розходяться шляхи акторів та співаків академічного спрямування. Навіть, якщо останні відносяться до *Homo Interpretatus*, адже вокаліст, якщо він собі не ворог, не стане виконувати твір, що йому не підходить за голосом. В оперній постановці це неприйнятно, адже є загальний тональний план, а у царині камерної музики є традиції виконання.

Співаючий актор може знехтувати цим пунктом з огляду на деякі причини. По-перше – коли актор на сцені чи у кадрі є втілювачем режисерського задуму, що таким чином може підкреслити щось у події чи персонажі. По-друге – актор може змінити усе і від себе – через імпровізацію, занурившись у творчий процес. Адже звучання голосу не є самоцінним, важливішим стають інтонаційна правдивість та виразність забарвлення, тож можна транспонувати будь який нотний текст. Міра інтерпретаційності в акторському співі завжди вища, але вона має бути підкріплена режисерським задумом чи власне акторським рішенням, що має художні підстави. По-третє – докорінні зміни можливі при створенні каверів, мешапів, шаржів, пародій та інших характерних перетворень, коли актор постає у концертній обстановці.

У подібному нехтуванні композиторським задумом актори споріднені з естрадними та джазовими співаками, що також завзято ламають стереотипи, та до будь яких творів підходять з позицій джазового стандарту, що може бути втілений у будь яких тембрах, не мають гендерної приналежності. Навіть такі сталі характеристики як стиль та жанр також втрачають свої нормативні позиції. Музичний артефакт стає беззахисним перед виконавським свавіллям, бо єдине, що має значення, то смак *Homo Interpretatus* та вподобання слухачької аудиторії. «Ave Maria» Ф. Шуберта – твір дуже складний з витонченою ритмо-інтонаційною структурою у виконанні Флор Янсен – фронтвумен фінського симфонік-метал гурту «Nightwish», втрачає свої первісні якості через зміни в акомпанементі. У даній інтерпретації жорсткий та грубий саунд навмисно протиставлено легкому голосу співачки – цей контраст дуже виразний, тож акомпанемент розширює інтерпретаційні можливості через зміни тембральних та фактурних якостей. Звісно, актори також часто цим користуються, у жанрових трансформаціях на театральній сцені найчастіше використовується гітара у руках актора. Якщо у театральній постановці герої

наспівує аріозо під власний гітарний супровід, це сприймається як вихід до камерності – на кшталт міському романсу з зовсім іншим спектром виразових засобів.

Вокальний твір має багато можливостей для створення різно-векторних інтерпретаційних стратегій виконавцем. Часто таким пошукам в акторській творчості слугує поетичний текст – першоджерело вокального твору. Вибірково підкреслюючи ти послаблюючи окремі слова, надаючи їм різне тембральне забарвлення актор може актуалізувати ті грані художнього образу, повз які пройшов сам композитор, тобто наблизитись до імпровізаційного дискурсу буття музичного твору. Академічний вокаліст у пошуках власної інтерпретації не вийде за рамки інтерпретаційних традицій, адже головним серед його завдань є адекватна передача композиторського задуму через пошуки власної своєрідності. Тому й зміни будуть у виконавському рівні тексту (звукова емісія, агогіка, динамічне та ритмічне нюансування, тембральне забарвлення), також можуть бути зрушення на змішаному композиторсько-виконавському рівні (темп, вербальні позначення, інтонування поетичного тексту). Актор знаходиться в іншій ситуації, оскільки власне вокальне виконавство слугує лише засобом для розкриття образу ролі, «персонажного» мислення, що знаходиться у консонансі чи дисонансі з заспіваним твором. Тож він може йти далі та вносити зміни на композиторському рівні тексту (фактура, артикуляція, штрихи, формообразуюча динаміка, ритмічний малюнок, звуковисотність та навіть форма, тобто цілісність композиції). Такі зміни можуть призвести до кардинальних зрушень в образно-емоційній площині твору та нівелюють композиторський задум. Підтвердження цієї тези можна знайти у науковій літературі, так Л. Шаповалова та інші дослідники вважають, що коли мова йде про відносини між автором твору та актором, що співає, «необхідною є взаємодія двох закономірностей – нейтралізації та компенсації, на кожному рівні звернення до тексту. Композитор, створюючи пісню, нейтралізує окремі елементи поетичного першоджерела, натомість компенсуючи їх за рахунок музичної виразності, і актор, виконуючи твір на сцені, нівелює окремі елементи художнього артефакту, компенсуючи це власною виразністю та новим контекстом» (переклад мій – А.Х.) [2, с.142].

Обираючи приклади я намагалася знайти щось в сучасному українському кінематографі, бо це на слуху, та мене вразила одна проста річ – актори майже не співають у сучасному кіно, якщо це не мюзикл (на кшталт оновленої «Гуцулки Ксені» Я. Барнича) чи якісь комедійні епізоди («Одинадцять дітей з Моршина», «Сказане весілля»). Вже традиційним є створення саундтреку відомими виконавцями чи використання відомих композицій. У цьому ключі дуже цікавою є пісня «Чому?» С. Джамаладінової (співачка Джамала) створеної до стрічки «Поводир», де співачка грає одну з ролей. Цей твір вона виконує й на концертах, але часто в іншому аранжуванні. У якості саундтреку композиція звучить дуже проникливо та трагічно, дисонуючи з поетичним рядом, що й намагалася підкреслити у даному випадку співачка на прохання режисера. Контекст концертних виступів може бути зовсім не схожим на сюжетний простір кінофільму, тож і співачка знаходить інші варіанти звучання голосу, або

доповнює власний виступ відеорядом, щоб налаштувати слухачів концерту на потрібній настрій.

Питання малої кількості виконуваних на екрані пісень у сучасному українському кіно дуже цікаве, на мій погляд на це є ціла низка причин, що можуть стати окремим об'єктом наукового розгляду. Наведу лише декілька міркувань. Змінився мистецький дискурс, і кіно як жанр напрацювало палітру власних виразових засобів, що тяжіють до реалістичності зображення дії. Та театральна умовність, де герой у момент найбільшого потрясіння починає співати вже не «в моді», зараз режисер просто вдасться до накладення фонові музики чи пісні, що буде співзвучна емоціям, почуттям, діям героя. Взагалі фонові музика почала відігравати більш значну роль, вона нарешті «відіграла» свої провідні позиції з часів німого кіно. Фонова музика супроводжує нас по всяк час, тож якщо кадр лишається без музичного обрамлення – це також привертає увагу глядача. Ще одна причина мабуть в тому, що й вимоги до співу у кадрі занадто високі, ми звикли до професійного виконання запрошених співаків. Використовуючи типологію жанрів музики Х. Бесселера можна стверджувати, що якщо у другій половині ХХ ст... музика у кадрі ще поділялася на ту, що подається у якості естетичного феномену (*Darbietungsmusik*) та ту, що вживається у побуті, використовуючи прикладні жанри (*Umgangsmusik*), то зараз кількість «повсякденної» музики збільшилася у рази, а варіант «музики, що подається», переродився у створення саундтреку. Але ось на театральній сцені ситуація поки що інша, хоча й тут режисери йдуть на використання фонограм, якщо актор співає невпевнено, чи звуко-підсилюючої апаратури.

Інтерпретаційність підходу до реалізації художнього образу вокального твору акторами можна диференціювати за відношенням до вербального та вокального компонентів твору. Зазвичай актори обирають вербальний компонент, до прикладу можна навести багато вистав на сцені Харківського державного академічного театру ляльок імені В.А. Афанасьєва. Багато вистав йдуть з пісенним супроводом, що створюють композитор К. Палачова та аранжувальник Г. Гуриненко. Актори співають під фонограми у яких подано мелодію, але на сцені вони можуть продекламувати майже увесь текст пісні, використовуючи характерний тембр, що личить персонажу. Автору статті довелося співпрацювати з акторами театру у виставі за мотивами української народної казки «Івасик-Телесик», де було використано багато народнопісенного матеріалу – колискових, обрядових пісень. Але ось ключовий негативний образ Зміївни потребував знаходження нових, дисонуючих мотивів, у співпраці з актором ми зробили акцент на декламуванні двох рядків, що постійно повторювалися у різних голосових регістрах – від штробасу до фальцету, що надавало їм містичного характеру, звісно, у цьому випадку не йшлося про красу співу, бо його функція була протилежною. Усі варіанти інтерпретаційного буття художнього образу вокального твору у акторській творчості мають свої сильні сторони, що проявляються при взаємодії з режисерським задумом.

### **Список використаних джерел:**

1. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ–початку ХХІ ст.): дис.... докт. мистецтвознав.: 17.00.03 //Одеська нац. муз. акад. ім. АВ Нежданової. Одеса. 2021. 36 с.
2. Sharovalova, L., Nikolaievskaya, Y., Mykhailova, N., Romaniuk, I., & Khutorska, A. Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects). AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research. Special Issue no, 11(2), 141-146.