

УДК 008:312.421 (Мистецтвознавство)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-1-22>

Світлана КИСЛА,
orcid.org/0000-0002-7088-4062
заслужена артистка України, доцент,
доцент кафедри академічного співу
Київської муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра
(Київ, Україна) *kysla_natalja@ukr.net*

Анна АРЕФ'ЄВА,
orcid.org/0000-0003-4619-9281
кандидат філософських наук,
докторантка
Державного педагогічного університету імені Михайла Драгоманова
(Київ, Україна) *anna.arefieva@gmail.com*

КРЕАТИВНІ ЗАСАДИ ВОКАЛЬНОЇ ПЕДАГОГІКИ: ОПЕРНІ СИНТЕЗИ

Мета статті – визначити системотворчі напрями трансформації вокальної діяльності в музиці. **Методологія дослідження** визначається компаративним та системним підходами, які дають можливість провести порівняльний аналіз музичних шкіл виконавського мистецтва та визначити принципи формування цілісності синтетичного музичного образу на оперній сцені. **Наукова новизна статті.** Теорія вокальної педагогіки в контексті оперного співу ще мало досліджена в контексті соціокультурних систем рефлексії музики. Охарактеризовано міметичний, логістичний та рефлексивний підходи щодо формування вокальної майстерності на прикладі сучасних оперних шкіл. Креативна вокальна педагогіка, згідно моделі навчання Л. Руденко, формується як обрання відповідної домінанти (міметичної, раціоналізованої) в особистісному діалозі з тим, хто навчається співу, та орієнтована на розкриття культурно-історичного та естетичного потенціалу музичного твору. Доведено, що педагогічний процес не закінчується з навчанням в консерваторії, а складає креативний нерв актуалізації художнього синтезу в процесі постановки опери. Оперний синтез мистецтв реалізується на підставі актуалізації креативних можливостей виконавців та як діалог культур, метахудожні взаємодії акторів сценічної дії. Становлення оперного мистецтва в Україні ХХ століття свідчить про виникнення яскравих імен виконавців та формування національної самобутності опери. Синтезуючим витоком стає творча ініціатива диригентів, режисерів, співаків тощо. **Висновки.** Оперний синтез свідчить про те, що опера існує як сценічний синтез, синтез мистецтв, що здійснюються в імпліцитному вигляді в інших видах мистецтв. Вокал завжди є домінантною компонентою синтезу. Це завжди мультикультурний синтез, який свідчить, що опера, починаючи з італійського простору камерат, стає мультикультурним явищем, виходить на широку сцену, яку вона з самого початку зазначила як європейську, так і планетарну.

Ключові слова: музичне мистецтво, виконавська діяльність, вокальне мистецтво, опера, образ, синтез мистецтв.

Svitlana KYSLA,
orcid.org/0000-0002-7088-4062
Honored Artist of Ukraine, Associate Professor;
Associate Professor at the Department of Academic Singing
R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music
(Kyiv, Ukraine) *kysla_natalja@ukr.net*

Anna AREFIRVA,
orcid.org/0000-0003-4619-9281
Candidate of Philosophical Sciences,
Doctoral student
State Pedagogical University Mykhailo Drahomanov University
(Kyiv, Ukraine) *anna.arefieva@gmail.com*

CREATIVE PRINCIPLES OF VOCAL PEDAGOGY: OPERA SYNTHESSES

The purpose of the article is to determine the system-forming directions of the transformation of vocal activity in music. The research methodology is determined by comparative and systemic approaches, which make it possible to conduct a comparative analysis of musical schools of performing arts and to determine the principles of forming the integrity of a synthetic musical image on the opera stage. Scientific novelty of the article. The theory of vocal pedagogy in the context of opera singing has not yet been researched in the context of sociocultural systems of music reflection. Mimetic, logistic and reflexive approaches to the formation of vocal skill are characterized on the example of modern opera schools. Creative vocal pedagogy, according to L. Rudenko's model of learning, is formed as the selection of the appropriate dominant (mimetic, rationalized) in a personal dialogue with the one who is learning to sing, and is focused on revealing the cultural-historical and aesthetic potential of a musical piece. It has been proven that the pedagogical process does not end with studies at the conservatory, but is the creative nerve of the actualization of artistic synthesis in the process of staging an opera. The operatic synthesis of arts is realized on the basis of the actualization of the creative capabilities of performers and as a dialogue of cultures, meta-artistic interactions of stage actors. The formation of opera art in Ukraine in the 20th century testifies to the emergence of bright names of performers and the formation of the national identity of opera. The synthesizing source is the creative initiative of conductors, directors, singers, etc. Conclusions. Opera synthesis indicates that opera exists as a stage synthesis, a synthesis of arts that are implemented implicitly in other types of arts. Vocals are always the dominant component of the synthesis. It is always a multicultural synthesis, which shows that opera, starting from the Italian chamber space, becomes a multicultural phenomenon, goes on a wide stage, which from the very beginning it marked as both European and planetary.

Key words: musical art, performance, vocal art, opera, image, synthesis of arts.

Постановка проблеми. Фактор глобалізації культури, особливо вокального виконавства, говорить про стандарти усереднення і певної «попсовізації» музики. Найбільш гостро сучасна ситуація «втрати голосу» в просторі технічних інновацій як провідної підстави вокального виконавства виявилася в опозиції: звук – голос. Стало очевидним, що звучна матерія вокалу аж ніяк не завжди є голосом, а в більшій мірі презентує мікси звучання на основі тієї чи іншої обробки вихідного, іноді невисокої якості, виконавства. Горезвісна «фанера» вже давно стала легітимним фактором вокального простору культури.

У цій ситуації гостро стоїть проблема занепаду співу як такого, втрати креативного початку співочої культури. Іншими словами, категорія «креатив» стає важливим інтерпретативним фактором сучасного стану вокальної культури в цілому. Креація є перехід від небуття до буття. Тоді, як перехід з буття в буття суть творчість, а перехід з буття в небуття – деградація. Очевидно, що креація як основний фактор християнської культури (Бог творив світ з нічого) стала підставою для моністичної концепції вокалу співочої культури православного християнства – монодій як аналогу ангельського співу. Голос Бога, спадний з висот Духа, являє гармонію сутнього як самодостатнє буття звуку, який стає подібним співу ангелів.

Аналіз останніх досліджень. Культурологічні, естетичні, мистецтвознавчі та музикологічні дослідження діалогу культур та проблем вокальної педагогіки в контексті оперного мистецтва були здійснені М. Бахтіним, Дж. Д. Пітерсом, М. Черкашиною-Губаренко та ін. Адже мало

уваги приділено єдності педагогічного процесу з вокалу та оперного мистецтва.

Мета дослідження – визначити системотворчі напрями трансформації вокальної діяльності в музиці.

Виклад основного матеріалу. Як би не здавалися проблеми вокалу відомими, а іноді і дратівливими для технологів від вокальної педагогіки, вони свідчать про головне – голос не є просто звук, який вібрує в резонаторах та ін. Голос – це самодостатній образ персональності виконавця, яка тяжіє до досконалості, а іноді стає основою вокальної школи Еверарді, наприклад, та ін.

Втрата голосу в сучасних технологіях міксіндустрії ще не говорить про торжество звуку як гармонії аранжування. Виникає креативна ситуація здобуття «вокального небуття» сучасної культури, коли стають продуктивними роздуми про креативність вокальної педагогіки як пестування голосу (персональності виконавства), а не анонітного звучання комунікативного середовища спілкування за допомогою шоу-бізнесових або сучасних рок-оперних інсталяцій.

Вокальна педагогіка – це не сфера локального буття звуковидобування, становлення голосу. Це синтетична галузь гуманізації культури в цілому, коли голос стає визначальною константою буття людини. Це той голос, який пройшов вишкіл вокальної школи та вишкіл великої культури.

Класифікацію голосів за традицією встановлюють по їх висоті, що розділяє голоси на два класи: «різкі голоси» – сопрано, меццо-сопрано, контральто, «густі голоси» – тенор, баритон, бас. Це відновлює старовинну французьку класифікацію XVII і початку XVIII століття. Креативність –

це активний мімесис – успадкування традиції та її наслідування. Ця установка стає фундаментальною для багатьох європейських шкіл.

Під час своєї поїздки в Італію з знаменитим тенором Івановим Глінка ознайомився і з виконанням найкращих співаків того часу і з різними методами викладання італійських професорів (1830–1833) – Біанкі і Нодзарі, а потім навчався у знаменитій співачки Фодор-Менвель. В результаті цієї поїздки Глінка навчився співати, а після повернення в Петербург став давати уроки співу і виступав в концерті, виконуючи партії, наспівані Рубіні. Служачи в придворній капелі, Глінка відправився «для набору півчих» в Переяславль і там знайшов п'ять дискантів, які беруть «всілякі інтервали згідно з законами гармонії».

Крім викладання співу в інститутах, капелі і театральному училищі, Глінка давав уроки співу і на дому. З числа його учнів виділяються Лоді (тенор), Леонова, Артемовській (баритон) і відома петербурзька аматорка-співачка Білібіна, згодом учениця Даргомижського.

С. Сонкі (Зонкінд) по праву вважається основоположником раціональної школи вокалу. Звертаючись до основних принципів теорії, висунутої С. Сонкі, ми перш за все зупинимось на диханні, яке автор вважає найважливішою умовою «раціональної» постановки голосу і гарного фразування, посиляючись на відоме положення, що «мистецтво співу є школа дихання». У викладі автором теорії він весь час намагається підвести наукове обґрунтування під ті принципи, на яких будує свою теорію. Так, С. Сонкі подає ґрунтовний анатомо-фізіологічний нарис, в якому виявляє для свого часу солідну наукову підготовку. В кінцевому висновку автор зупиняється на діафрагматичному типі дихання, «яке при більш сильному вдиханні поєднується з боковим типом», тобто приходить до визнання необхідності застосування в співі костоабдомінального типу дихання. До цього приєднується вимога «затримки дихання», збереження верхньої частини грудної клітки в полурасширеному стані і, отже, вміння опанувати дією діафрагми як м'язу-антагоніста в процесі видихання, результатом чого є повільне і рівномірне видихання.

Занепад вокального мистецтва вважають автори раціональної школи виник завдяки відсутності хороших вчителів та зі стилем сучасної музики, що заглушає співаків, і нарешті, підвищеними вимогами, що пред'являються публікою до виконавців. Так, говорячи про сучасну музику, автори не без підстави стверджують, що старовинні композитори прекрасно знали голос, вміли для нього

писати і застосовували для нього високі художні та технічні вимоги, як до кращого виразника їхніх музичних ідей. Сучасні ж композитори зазвичай дивляться на голос співака, як на один з інструментів оркестру, дають йому другорядні контрапунктичні малюнки, доручаючи мелодію інструментам, і, що найважливіше, погано знають засоби і можливості людського голосу.

З багатьох представників вокальних педагогів Київської консерваторії ми зупинилися на унікальному досвіді педагогічної майстерності Лариси Архипівни Руденко, бо саме їй вдалося, на наш погляд, примирити емпіричне і раціональне начало співочого інструментарію як певного «легкого дихання».

Пристаюючи до до занять з початківцями, Лариса Руденко перш за все звертає увагу на постановку корпусу учениці. Постановка корпусу і голови має безпосередній зв'язок з правильним голосоведенням. Учениця повинна з перших кроків занять привчатися стояти в природній позі, з випрямленим хребтом і добре прямою спиною. Це допомагає правильному співочому подиху.

Суть креативної моделі педагогіки полягає в тому, щоб піти від емпіризму (роби, як я) і від суто раціональної дидактики, яка формується на інструментальному, локально-примусовому інструментарії створення і формування зовні заданих норм, правил, навичок та ін. Ніяка системи, що йдуть ззовні, принципи і методики, не створюють повноцінного художнього образу. Вся логіка формування художнього образу вокального твору просякнута дихотомією: звук – голос. Звук створюється, а голос дається. Але як дається? Як дар Божий, як індивідуальна манера самовираження і самоздійснення світу співака, як шлях до іншого, Великого іншого, Абсолюту, ідеалу. Голос Шаляпіна, Хворостовського, Лемешева ... Саме голос в світі голосів всіх можливих Інших говорить про індивідуальність інтонації, щастя сорадованія і печалі, щастя бути іншим в голосі Буття.

Як навчитися цій логіці буття? Вся філософія говорить – шляхом набуття небуття, креації як переходу від небуття до буття, з тиші в повноту звучання, готового згаснути, піти назавжди з цього світу. Єдності звучної та незвучної матерії в музиці присвячено багато досліджень, але навчити цьому не завжди можливо.

На наш погляд, креативна модель вокальної педагогіки можлива тоді, коли на рівних живуть моделі повноти чуттєвого світу і рацію звуковидобування, де здійснюється «мислення в різних площинах», як кажуть архітектори, формується

система рефлексивного досвіду бути в світі звуку й тиші одночасно, помічаючи і не помічаючи «роботи» цієї рефлексії. Сенс креативності рефлексивного начала в вокальному мистецтві полягає у виробленні індивідуального «тіла» звуку (образу), властивого тільки цьому, унікальному виконавцю.

Опера як цілісність сценічних, вокальних, драматургічних і інших ознак мистецтва є однією з тих синтезів, які пережили століття. Зараз вона проходить складний іспит на випробування спокусою глобалізації, модифікації образного потенціалу, надання їй тих властивостей, що роблять оперний сценічний простір більш поліфонічним, синтетичним, включаючим мультимедійні обробки і трансформації, навіть екранний простір.

На оперу впливає сакральне мистецтво, а опера в свою чергу впливає на сакральне мистецтво, адаптує в собі всю ту літургику, містеріальний синтез, який належить виконавству сакрального типу. Це одна із найближчих синтезів опери. Можна також стверджувати, що музичність оперного простору, в якій вихована пластика балетних ексерсисів потім вже належить балету самому по собі, який має пам'ять оперного гатунку і оперного поштовху, що ніколи не залишає балет.

Якщо говорити про діалог в оперному мистецтві, то діалог не варто зводити лише до інтеракції. Діалог культур, який в певній мірі стає вже формульною схемою або шаблоном інтерпретації, не потрібно визначати як суто екстенсивне явище спілкування. Діалог є явище полікультурне, суто європейське.

Так, Дж. Д. Пітерс констатує: «В певних колах діалог набув подоби священного статусу. Його вважають найвищою формою людського спілкування, сутністю ліберальної освіти і засобом учасницької демократії. Через свою двосторонність та інтерактивність діалог ставиться вище від однієї бічної комунікації мас-медіа і масової культури» (Пітерс, 2004: с. 41). Найчастіше вбачається лише комунікативний аспект поняття «діалог», але автор доводить що діалог – це лише своєрідна модель комунікації, яка надзвичайно універсалізується, цим поняттям зловживають. Більше того, діалог виглядає як певна надцілісність культурного спілкування, що не є його адекватним визначенням.

Дж. Д. Пітерс пише про дві моделі культурної інтеракції: діалог і розсіювання. Якщо діалог походить від Платона, Сократа, іменем якого просякнуті всі діалоги платонівського циклу, то розсіювання має іншу фігуру презентації – Ісуса Христа. Христос не впевнював розмовами, він впевнював чудом. Чудо, яке він ніс, тут же пере-

творювалось на дію, але феномен події, тобто дієвого втілення в образ, в образну конструкцію не помічався. Якщо сократичний діалог з самого початку маркував подією, був образним втіленням ситуації, то діалог в Біблії, діалог промов Христа – це вже дія як така.

Можна стверджувати, що М. Бахтін дуже гостро означив цей аспект і зазначив його як вчинковість діалогу (Бахтін, 1984). Дослідник пише, що діалог несе в собі подієвий аспект, який він зазначає як вчинок, але діалог несе в собі й феномен розсіювання. Тобто радикальний монологізм, радикальне заперечення інтеракції дає можливість свідчити, що будь-яке спілкування вже є диво. Це ж можна сказати і про оперу.

Опера як діалог мистецтв, як їх синтез, їх єдність водночас є образом дива, чуда – художній, вокальний, музичний образ, який впевнює не словами, не розмовами, а своєю образною сутністю. Ця образна сутність презентується як синтетизм, який походить ще від античної хореї і свідчить про нерозривний зв'язок мистецтв, який утворюється «тут і зараз» на сцені.

Якщо опера позбавиться цих можливостей онтологічного втілення образу на сцені, вона перетвориться на мюзикл, кіно-версію візуальної продукції та ін. Опера втратить глибинний образ дива, який не можна звести до діалогу. Але опера живиться саме діалогізмом, а внутрішня дихотомічність діалогу і дива, внутрішня напруга інтеракції, взаємодії, впливу проходить через всі ознаки видових специфікацій мистецтва і відбувається як одивнення, втілення дива, чуда в душі всіх тих, хто сприймає сценічний образ. Адже цей естетичний аспект глибинного діалогу в опері випадає із інструментарію дослідників опери як минулого, так і теперішнього часу.

Дж. Д. Пітерс пише: «Сократ і Ісус – центральні постаті для морального життя західного світу. З давнини їхні збіжності і розбіжності були предметом обговорення. Обидва вони були іронічними, відповідали запитанням на запитання; обидва вони – мученики, чие царство не в цьому світі; учителі, безпосередньо від яких до нас не дійшло жодного слова – тільки перекази певним чином упереджених учнів; і через те – особистості, чия історична актуальність викликає величезне здивування і зацікавленість. Обидва вони навчали любові і засіванню, але їхні наміри були різними. «Сократ» у платонівському «Федрі» пропонує один погляд на дискурсивну діяльність: античне життя діалогу. Притчі, приписувані «Ісусові» Євангеліями, дають інше бачення, незмінне і відкрите розсіювання, адресоване всім, кого

воно може стосуватися. Ці дві концепції комунікації – близький і тісний діалог і вільне розсіювання актуальні і сьогодні» (Пітерс, 2004: с. 43).

Отже, можна стверджувати, що сама проблема діалогу не є проблемою механізму переносу образів – комунікації, взаємодії. Це проблема, передусім, естетична та етична. Етична як звернення до кращого, іншого «Я», до абсолюту, від імені якого відбувається вчинок, подія, відбувається акт мистецтва. Естетична в тому розумінні, що це чуттєва передача енергії образного змісту і всього того, що поєднує людей в просторі комунікації.

На прикінці ХХ століття Україна має декілька театральних епіцентрів, які продукують оперне мистецтво. Можна вважати, що їх шість. Це Одеський, найстаріший національний академічний театр опери і балету, Київський національний оперний театр імені Т. Г. Шевченка, Львівський національний академічний театр опери і балету імені С. Крушельницької, Харківський національний академічний театр опери і балету імені М. Лисенка, Донецький національний академічний театр опери і балету імені А. Солов'яненка, Дніпропетровський національний академічний театр опери і балету. Можна ще вказати на такі відомі національні театри, як оперну студію при Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського та Муніципальний академічний театр опери і балету для дітей і юнацтва та ін.

Проте, якщо говорити про оперне мистецтво, звичайно, воно не визначається, ані кількістю театрів, ані кількістю вистав. Оперне мистецтво визначається духом, який є внутрішнім спокоєм сценічного простору, що потребує душі, потребує гурту, злагоджених сценічних зусиль щодо здійснення синтетичного комплексу того організму, який зветься опера. Можна вважати, що це банальні констатації, але ми про них мало говоримо. Можна стверджувати, що сьогоднішня ситуація оцінюється досить і досить по-різному. Це і не дивно. Не дивно тому, що ситуація, яка склалася у пострадянському просторі не може бути однозначно оціненою, але інколи дивним виглядають ті крайнощі і ті демаркації, які проводяться в просторі музичної культури.

Наведемо деякі назви опер з репертуару українських композиторів 50–90 років (список надається вибірково). В 1946–1959 роках виникають такі роботи, як «Собака на сні» Сандлера, «Лейлі і Меджнун» Мейтуса, «Честь» Жуковського, «Молода гвардія» Мейтуса, «Одним життям» Клебанова, «Богдан Хмельницький» Данькевича, «В степах України» Сандлера, «Довбуш» Люд-

кевича, «Украдене щастя» Мейтуса, «Назар Стодоля» Данькевича.

60-ті роки визначаються такими полотнами, як «Арсенал» Майбороди, «Пропозиція» Грабовського, «Тарас Шевченко» Майбороди, «Гайдамаки» Білаша, «Комуніст» Клебанова, «Загибель ескадри» Губаренка.

В 70-ті роки – «Мамай» Губаренка, «Вірочка» Іщенка, «Листи кохання» Губаренка. Поступово опера від монументальних офіційних форм презентації влади звужується, стає тим камерним простором, який досягає своєї межі в моноопері «Листи кохання». Проте оперний репертуар дуже важко знаходить свої обрії, які переважно тяжіють до ретроархіізуючих інсталяцій.

В 1963 році в спілці композиторів України обговорювалися твори молодих композиторів В. Сильвестрова і Л. Грабовського. Такі твори, як «Палата № 6» В. Зубицького і «Ведмідь» Л. Грабовського, так і не побачили сценічного втілення. Хоча твори «Арсенал», «Комуніст», «Червоні козаки», «Брати Ульянови» були тими, що не покидали рампу.

М. Черкашина-Губаренко дає широкий екскурс панорами бачення опери як своєрідних міжкультурних реалій, свідчить про те, що рятівним для України є звернення до слов'янського бароко. «Звертаючись до новітньої історії української оперного театру, слід згадати лідерів-диригентів, які піднесли його на нову висоту, здійснюючи самостійну художню політику. Серед них – Константин Симеонов і Стефан Турчак у Київській опері, Ігор Лацанич у Львові, Борис Афанасьєв в Одесі, а з часом – у Дніпропетровську. У Києві постановочний стиль готувався під вирішальним впливом сценографії Федора Нірода, спільно з яким у єдиній команді працював відомий режисер Дмитро Смолич. У Львові режисура не відзначалась яскравістю, але багато чого було досягнуто талантом унікального сценографа-мислителя Євгена Лисика. У Харкові певний час театр формувался переважно під впливом режисерських рішень. Головний режисер Володимир Лукашев протягом тривалого періоду був лідером-керівником колективу. Переважно режисерським в тіж роки був й Донецький театр, політику якого активно формував Євген Кушаков, хоча поряд із ним працював Ігор Лацанич, який лише після переїзду до Львова став у своєму театрі справжнім лідером», – констатує М. Черкашина-Губаренко (Черкашина-Губаренко, 2008: с. 123). Вона доводить, що музичний театр, опера є синтетичним явищем і реформатором оперного мистецтва були справжні лідери театральної сцени – співаки, режисери, або композитори.

Висновки. Між вокальною педагогікою та оперним мистецтвом існує глибинний зв'язок. Оперні вокальні школи завжди створювали співаки-практики, фактично опера як жанр сценічного мистецтва утворюється в класі провідного педагога-вокаліста. Одним з неперевершених педагогів була оперна співачка Лариса Руденко.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Пітерс Дж. Д. Слова на вітрі : історія ідей комунікації; пер з. англ. А.Іщенко. Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2004. 302 с.
2. Черкашина-Губаренко М. Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття. *Часопис національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. № 1, 2008. С. 118–126.
3. Bakhtine M. Les genres du discours, dans *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard. 1984.

REFERENCES

1. Piters, Dzh. (2004). Slova na vitri : istoriia idei komunikatsii; per z. anhl. A.Ishchenka [Words on the wind: a history of communication ideas]. Kyiv : Vyd. dim "KM Akademiia". 302 s. [in Ukrainian].
2. Cherkashyna-Hubarenko, M. (2008). Yevropeiskyi opernyi teatr novoho tysiacholittia [European Opera Theater of the New Millennium]. Chasopys natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho. № 1. S. 118–126. [in Ukrainian].
3. Bakhtine, M. (1984). Les genres du discours, dans *Esthétique de la création verbale* [The genres of discourse, in Aesthetics of verbal creation], Paris, Gallimard. [in France].