

ОПЕРА-БАЛЕТ «ВІЙ»: ПРЕОБРАЖЕННЯ ДАНСАНТНОСТІ У СКЛАДНОМУ МІЖВИДОВОМУ СИНТЕЗІ

У статті крізь призму дансантисті розглядається авторська концепція композитора В. Губаренка в опері-балеті «Вій».

В статтє сквозь призму дансантиности рассматривается авторская концепция композитора В. Губаренко в опере-балете «Вий».

The article is devoted to consideration of author conception of composer V/Gubarenko in opera-ballet «Viy» through the prism of dancing.

«Вій» М. Гоголя належить до найпривабливіших мистецьких сюжетів. Його глибина і багатозначність від часу створення провокували появу все нових і нових прочитань як лібретистами, так і композиторами. Ця проза викликала до життя оперні транскрипції А. Горєлова (1897, Чернігів); К. Моора (1903, Прага); М. Вериківського (1946); оперету, а по суті казку-феєрію М. Кропивницького, симфонічну поему Б. Яновського (1899), постановки 20-х рр, що належали О. Вишні та Д. Улагай-Красовському, твори малих форм.

Епоха кіно не могла не зреагувати на скарби подібного сюжету. Поява «Вія» на великому екрані була сприйнята глядачами із захопленням: дебют К. Єршова, що поставив фільм 1967 року¹; [11, с.138] став за нинішньою термінологією явищем «резонансним» і в творчості молодого режисера започаткував низку творів із гострими моральними проблемами і психологічним дослідженням характерів, які завжди поєднувалися із ліричними інтонаціями. Серед акторських робіт відзначали образ Хоми Брута, створений Леонідом Куравльовим [11, с.222], Панну Сотниківну у виконанні пластичної Н. Варлей, Сотника – С. Шкурата [11, с. 501]. Своїм успіхом фільм значною мірою завдячив і роботі художника Н. Маркіна [11, с. 254] та оператора Ф. Проворова [11, с. 335]. Стилю останнього завжди були притаманні високий професіоналізм, живописність колористичних рішень, детальна розробка всіх елементів кадру і темпераментний світловий малюнок, що уповні проявилось у новій кінострічці. Музика К. С. Хачатуряна відзначалась характерною гостротою, гротесковістю, а водночас поетичністю і ліризмом [11, с. 465]. Без сумніву, фільм був відомий В. Губаренку, який не міг пропустити поза свідомістю театрального композитора своєрідне, щедро насичене пластикою і співом поетичне полотно, колоритні живописні

¹ Перша екранізація «Вія», що належить російському художнику, оператору і режисеру В. Старевичу [11, с. 407], була здійснена 1918 року.

побутові сцени і моторошні ірреальні епізоди якого надовго залишались у пам'яті.

Метою статті є розгляд авторської концепції композитора В. Губаренка в опері-балеті «Вій» крізь призму дансантистості.

Губаренко реалізував свій перший гоголівський задум неочікувано і нетрадиційно, немов поєднуючи національну традицію музично-театральної практики і сучасне йому пластичне бачення гоголівської прози: він звернувся до жанру опери-балету. Введення хореографічних номерів етнографічного плану до музичних спектаклів на Україні здавна було нормою, навіть правилом. Але разом з тим корені цього феномену сягають кінця XVII ст. і пов'язані з традиціями французького музичного театру, античністю, міфологією. Певним чином досвід і традиція відбилися у двох останніх операх М. Лисенка («Енеїда», 1910 та «Ноктюрн», 1912), де були намічені основні лінії жанрово-стильових новацій, зокрема поєднання оперної та балетної лексики. Поява опери-балету в Україні пов'язана з «Волзькою баладою» Г. Жуковського¹ – зразком формального поєднання двох жанрів. На основі здобутків попередників Губаренко знайшов свою модель міксту, де показав сили, що самостійно існують в різних сферах. Вони співвідносяться за принципом день-ніч: опера – (день, свідомість); балет – (ніч, підсвідомість, з глибин якої і впливає свідомість). Далі міфологічна фабула розв'язується парадоксально. Фольклорний матеріал, який зазвичай вирішувався у етнографічному плані, композитор узагальнив до рівня міфу через накопичення дансантистості.

Лібрето нового «Вія» створили музикознавець М. Черкашина та режисер Л. Михайлов. Керуючись заповітом В. Мейєрхольда бачити окремий твір автора в контексті усієї його спадщини, вони розширили сюжет повісті, додавши до нього фрагменти народно-поетичної творчості, пам'ятників стародавньої української літератури, інших творів М. Гоголя та його старших сучасників [5; 6; 16 с. 90 – 95].

Увагу авторів привернула до себе багатозначність літературного джерела і те, що минуле у творах М. Гоголя «дозволяє виявити головні риси народного характеру: невичерпний оптимізм, яскравість поетичного сприйняття, широту й розмах душі, вільної від усіляких догм» [5, с. 6]. Однак, при перенесенні на сцену, органічність поєднання реальних життєвих і побутових фрагментів із картинами фантастичного світу літературного оригіналу могла бути втрачена.

Саме цим застереженням аргументує вибір подвійного жанру М. Черкашина у статті «Проблема соотношения слова, музыки и действия в современной украинской опере». Щоб зберегти «таємницю сюжету і стилю повісті Гоголя» у сценічному варіанті, «було знайдено поєднання опери із розвиненими вокальними партіями, яскравими масовими сценами, виразно змальованими сценічними характерами, і узагальненого балетно-симфонічного плану...» [20, с. 65] Про необхідність балетної імплантації

¹ Його прем'єра відбулась 1975 року на сцені Харківського АТОБу.

говорив і автор музики, пояснюючи, що “хореографія дозволяє робити переходи від яскравої побутовості, гумору, поетичної лірики до таємничо-ірреального світу” [5, с. 6]. Танок Панночки Гоголя,¹ партія якої в спектаклі вирішена виключно хореографічними засобами, вміщений у контекст відчайдушно-радісних або побутово-активних епізодів партитури. Так жанрова подвійність, виявлена авторами вже на першому етапі роботи над лібрето, трансформувалась в опозицію дансантиності та вокальності опери-балету: у союзі самостійних мистецтв узгоджувались закони обох музично-театральних видів мистецтва. Водночас специфіка кожного з цих жанрів диференціювала побутове і фантастичне вже самою відмінністю власних виразових засобів.

Робота над новим задумом почалася 1979 року, після завершення композитором «Запорожців» і Другої камерної симонії. Через рік, у Харкові, партитура твору була закінчена, та його шлях до сцени виявився непростим. Створений на замовлення союзного міністерства культури, «Вій» довго «стукав у двері» різних театрів, де про нього «пам'ятали» [19, с.25], але світло рампи опера-балет побачила лише 19 вересня 1984 в Одесі. У створенні спектаклю брали участь диригент Б. Афанасьєв, режисер А. Почиковський, балетмейстер В.Смірнов-Голованов і художник Є. Лисик.

Поставлений в рік 175-літнього ювілею великого письменника, губаренківський «Вій» викликав шалений успіх у глядачів і супроводжувався широким висвітленням у пресі. На сцені Одеського театру він ішов більше 200 разів. Виставу також показували на Всесоюзному огляді у Мінську, возили до Москви, висували на здобуття Державної премії, зробили телевізійну версію.

На сторінках періодики (див. перелік використаної літератури) нове творіння однозначно оцінювалося високо і позитивно, як новий крок у розвитку українського музичного театру і балету зокрема. [13, 15]. Рецензенти відмічали органічну єдність оперного і балетного пластів (Г. Челомбітько), які «існують немов би в одному вимірі, як в поліфонії, де паралельно розвиваються різні голоси» (М. Ігнат'єва) [10]; яскраву національність музики твору (13, 17, 18,); оригінальність і новаторське вирішення [15,13]; використання сучасної музичної мови, ускладнення та збагачення хореографічної лексики акробатичними та гімнастичними елементами. [14, с.40].

У роздумах про новий спектакль М.Нест'єва перша відмітила епічну складову твору і дійшла висновку, що спроба композитора сприйняти і трактувати «Вію» «як своєрідний мікрокосм, з антитезою добра і зла, мрії і реальності, обумовлена світовідчуттям письменника» [14, с. 39].

Головною знахідкою вважалося включення до оперного тексту стилістики балету [Н. Некрасова, М.Загайкевич, М. Черкашина] «Уведення

¹ За усіма традиціями російської музики носії зла, фантастичні чи ірреальні істоти також були позбавлені «права голосу» і таким чином виокремлювались із людського середовища.

балетних сцен у музично-драматичну версію «Вія» мало назвати вдалим і театралью ефектним прийомом, – писала М. Загайкевич, – саме вони стали істотним чинником проникнення у фантазмагоричний світ Миколи Гоголя, відображенням властивого для письменника дивовижного поєднання реального і містично-потойбічного». [9, с.68].

Пишне видовище, жанр якого визначали то як містерію (Г. Челомбїтько), то як драму-притчу (Н. Некрасова), а то й взагалі порівнювали із життєм, варіантом народного епосу, думою про Хому Брута (М.Нестьєва), викликало постановку серйозних проблем. Даючи ретроспективну оцінку спектаклю, хормейстер Одеської опери Л. Бутенко підкреслює актуальність вирішення теми і відносить спектакль до зразків «сучасного синтезу». Він вважає, що ідея твору «втілилась у симультанності дії, вражаючих паралелях як у музиці, так і у пластиці», тобто у тому, «чим живе зараз кінематограф». [3, с. 170.] Автор відмічає також характерний для музики Губаренка «особливий дух, притаманний лише Україні» – «найтонший ліризм», «неймовірну космогонічність» і, водночас, «відчуття динаміки сьогоднішнього дня». [3, с. 169, Перекл мій, Г. П.]

Оперу-балет, історію її виникнення і особливості сюжету докладно й глибоко дослідила М. Петриченко у дисертаційному дослідженні «Жанрово-драматургический поиск и специфика трактовки литературных первоисточников в оперном творчестве В. Губаренко» [20 с. 74 – 84], «Вій» і донині фігурує у солідних статтях, демонструючи свою невичерпну глибину і змістовність [12, с 106-119.]

У «Вії» використання театралью, оперного і балетного компонентів є дивовижно рівноправним і найяскравіше з усієї творчості підтверджує унікальність композиторського мислення. Спектакль значною мірою спирається на сценічну дію: не пантоміма, а саме комплекс акторського (психологічного, мімічного), танцювальюго і оперного начал. Передумови подібного явища закладені у партитурі.

Розгортання сюжету у новому творі (опера-балет складається з 3-х дій (4-х картин) з прологом та епілогом) відбувається стрімко і напружено. Випадкова ярмаркова зустріч Панни Сотниківни та Хоми Брута продовжується на хуторі серед нічного степу. Після побиття Панночки бурсак читає псалтир над покійницею, наражаючись на ірреальну небезпеку. Загибель філософа у нерівній боротьбі із інфернальними силами відновлює баланс реального та ірреального (як зникнення Снігуроньки) у світі.

Значною мірою така стрімкість залежить від подвійності жанру, а саме від взаємодії оперного і балетного пластів та від монтажного зіставлення контрастних за змістом «кадрів», що і було помічено Л. Бутенко (див. вище). Монтажність, «кадровість» будови на різних рівнях (від сцени до цілого твору), притаманні кінематографу і осучаснюють музично-театральний жанр. У «Вії» контрастно змінюються не тільки масові та сольні епізоди, радісні чи ліричні фрагменти, реальні та фантастичні картини, а й оперно-балетні плани. Їх складна взаємодія – стрижень конструкції, основа драматургії, що продукується унікальним мисленням композитора-драматурга.

Багатоплановість драматургії, поліфонія змістовних пластів і самодостатність музичних ліній, подібно драматургії Ф. Достоєвського, описаної М. Бахтіним, – на різних рівнях наповнює твір Губаренка.

На цій багатоплановій контрастності побудоване лібрето. Пролог, що відбувається у класі Києво-Могилянської колегії змінює бурхливе вирування ярмарку (I картина), де вперше зустрічаються головні герої. Друга дія – нічний степ, хутір із вже незрозумілими подіями, політ на відьмі і «смерть» Панни Сотниківни. Два плани наступної картини (III дія) водночас реалізують родовий контраст комічних «плотських» ігор Бублейниці з Хомою та жалобного плачу за Панною у хаті Сотника. Натомість четверта картина (тієї ж третьої дії), контрастуючи двом попереднім реальним побутовим планам, відбувається у церкві на хуторі Сотника і розгортає контраст по лініям реального-ірреального, християнського і сатанинського, внутрішнього і зовнішнього світів. В Епілозі на тлі танцювально-хорових купальських ігор відбувається побутовий, і, водночас, символічний діалог Тита Халяви і Тиберія Горобця.

Пролог, що «виріс» із окремих фраз письменника, в процесі роботи зазнав змін¹ і в кінцевому варіанті має лише одну картину, яка відкриває спектакль енергійно-світлим (*Vivace, scherzoso*) хором. Експонуючи безупинну радість бурсаків з приводу закінчення навчального року, він одразу показує і контраст цієї радості із умовною щирістю «пісні покаяння» при появі Ректора.

У першій картині першої дії «Ярмарок на Подолі» радісний характер Прологу продовжує хоровий рефрен. Тут одразу й відбувається зав'язка дії – поява Хоми у супроводі інструментального награшу [ц.38] і Панни Сотниківни [ц.44, *Duramente ff*]. Ремарка клавiру повідомляє: «З дочкою і Нянькою в супроводі Свирида і Дороша на ярмарку з'являється Сотник». Але їх поважний вихід перебиває підпилий Циган із сонними фантазіями [ц.44-48] і загальна суєта, що стихає лише згодом (ц.57). В кульмінації, у цц. 58-59 (*Agitato, ff*), немов закликаючи до уваги, звучить тричі повторений фанфарний мотив двох труб *con sord mf*, передуючи появі головної героїні. Цей мотив з'являється на загальному зниженні діапазону оркестрового галасу і є передвісником наступного таємниче-тривожного стану, коли навіть звучання ярмарку відступає перед важливою подією. Ремарка супроводить таке затишшя поясненням немов би другого плану: «Стецько, що нарешті зібрав свою поклажу (горщики – Г.П.), раптово зустрічається поглядом із Панною Сотниківною і завмирає в німому здивуванні». Насправді це ще одна риска в поглибленні контрастів реального і ідеального, побуту і потойбічності, буденності і піднесеності. Надалі фанфарний мотив зростається з характеристикою Панни – хоралом струнних на мінімальній звучності (*pp*), з додаванням колористичних тембрів вібрафона та дзвіночків, який С. Лашенко називає лейтмотивом «краси» [Лаш, Ідея...с.113]. З таким

¹ Це видно з порівняння клавiру і більш раннього авторського екземпляру партитури.

визначенням можна було б погодитися, якщо не звертати увагу на фанфарний мотив. Дуже лаконічний, але обов'язковий компонент характеристики героїні є ключем для розуміння відмінності бачення краси письменником і композитором. На думку І. Анненського, «Краса була для Гоголя близька до нещастя» і завжди спотворена стражданням [1, с. 533]. «Це було уособлення переможеної (...) краси-муки» [1, с. 533].

Губаренко ж цей відтінок характеристики не читає, він бачить красу так, як бачив її І. Тургенєв – як магічну, потужну, пануючу і владну силу, яка «обезвольє, обезсилює» людину [1, с. 534] – і цей ракурс для нього головний.

Уже перше проведення характеристики героїні (*Meno mosso assai, religioso*) супроводжується речитативом Стецька, що завмирає у захваті, побачивши Панну («Гляди, краса какая, глаз не оторвать, аж запекло в груди и занемели ноги. Ой, лышенько, ой, грех какой! Видать черт попутал») – ц.60. Опозиційна ідея вокальності-дансантиності тут лише заявлена, хоча контраст вже програмується на різних напрямках: нагреш - хорал, речитатив - рух, вокал - жест. Поєднання різних планів реалізується також через приховану поліритмію (дводольний лейтмотив накладається на загальну тридольну метрику), горизонтальний динамічний контраст загального галасу і «німої» сцени, ярмаркового руху і раптової його зупинки. У характеристиці героїні підкреслена непевність, несталість, – своєю винятковістю, чужорідністю вона «не вписується» у загальний пульс життя. Невизначеність посилена інтонаційним ходом на низхідну малу септиму і наступним хитанням мелодичної лінії у межах великої секунди. Усі наступні проведення хоралу «краси» (ц.105, 184, 229) не несуть будь-яких змін. На героїню ніхто і ніщо не впливає. Її суть залишається холодно-незмінною, а розмірений рух сприймається як «завороженість» чи чарівність, супроводжується авторською позначкою *religioso*. Хорал Пани як вираз її сутності, реалізований хореографічними засобами, як спонування прояву існування, проходить з мінімальними фактурними змінами при її контактах із Нянькою [ц 105], Сотником [ц 128-131], і на відстані – з Хомою [ц 136]. При цьому він ніяк не виділяється у сольну чи головну думку (мотив, ідею, лінію), а влітається у загальний ярмарковий побутовий матеріал.

Лише один раз у першій картині, нічим не завуальовані, проявляються емоції гордовитої красуні. Схвильований танцювальний монолог героїні (*Agitato*) проходить у піднесеній непарній метриці (2 на s) і повнозвучній динаміці. Його початок поєднує тридольну мелодію і акорди на 6/8, до музичної тканини вводяться знайомі фанфари труб (ц.161) Вражена відвертою сценою Бублейниці з Хомою, Панна висловлює почуття сум'яття, ревності, кохання. Дансантина якість пластичної мелодії її вислову знову проявляється як емоційний вираз. Напроти, у характеристиках побутових персонажів ярмарку, що мають енергійний характер, і, навіть, у багатьох пісенних епізодах партії Хоми поява танцювальних ознак (плясових мотивів) характеризує дансантиність як первинну якість. Цікаво, що попри відсутності

фольклорних цитат¹ подібні фрагменти мають яскраво національне забарвлення.

Після експозиції, даної у першій дії при переважанні оперного плану, у другій багатоманітність стосунків головних героїв, власне – розвиток взаємин – розкриті в основному хореографічними засобами. Балетна сцена зображує нічну зустріч героя із начебто старою відьмою, фантастичні картини польоту, сон Хоми. Пропорційне відношення хореографії і вокалу тут зворотне першій картині і сприймається як антитеза реальному світові, людським почуттям, оперному началу. Дзеркальним відбитком хореографічного монологу Панни виглядає аріозо Хоми «Чувство сладкое» [ц.259+4], що навіть інтонаційно споріднене із лейтмотивом краси. Дансантист також виступає у новій (відносно першої картині) якості – як виразна змістовність, але, водночас, несе і яскраве емоційне навантаження.

Доповнена антитеза і третьою складовою «містерії»: ноктюрн Купальської ночі, також вирішений засобами хореографії, не вуалює самостійної значущості симфонічного плану.

Індиферентність I і II актів, їх існування «на різних орбітах» схрещуються у свідомості і у долі однієї людини – бурсака-філософа.

Обидві картини третьої дії відбуваються на сцені, поділеній навпіл на володіння Сотника і Бублейниці. Але в «реальному» світі домінує людське – вокал, в ірреальних прошарках дії на хуторі – хореографічні засоби. Остання дія, як синтезуюча реприза твору, включає і хореографічну лінію, і цікавий двоплановий оперний матеріал. Образ Вія, подібно до хорової партії Голови в «Руслані» М. Глінки втілюється в ансамблевій, але хореографічній формі.

Сконцентрованість зла у церкві вимагала розв'язання. Рішенням лібретистів розгул потойбічних сил врівноважується реальністю Епілогу, зміною дансантистного ритму вокальною кантиленою, інфернальних образів – фольклорними. Автори закінчують свою оповідь оперними засобами (Хор «Ой, на Івана Купала»), але із притаманним народній традиції поєднанням пісні з танком, що є водночас апофеозом дансантистності і апофеозом вокальності. Таким фіналом скріплюється оперно-хореографічний синтез, а в свідомості глядача залишається фантастичне відчуття двоїстості реального світу.

Водночас, у такому фіналі розкривається концептуальна авторська позиція, яку можна прослідкувати, немов у інфрачервоному світлі, лише через Дансантистність. В інших ракурсах, «при денному освітленні», вона невидима, «не читається». Початково Епілог планувалося писати на прозовий текст «Чуден Днепр...», як кантиленийний пейзаж України, що обіймає собою все суще на її просторі. Створивши прекрасний хор, композитор відмовився від нього через невідповідність власній концепції. Він усвідомив загрозу повтору концентрації зла, згубність і неможливість його виходу у простір, зрозумів, що вічна сила ритму повинна бути звільнена від руйнівного начала.

¹ На відміну від попередніх звернень до цього сюжету М. Кропивницького та М. Вериківського, що повною або значною мірою використовували народний матеріал.

Перемогти, нівелювати, змінити його негативний знак на позитив можна лише уведенням до вокальної сфери, що і відбувається в Епілозі. Дансантизм тут виходить за межі музичного вислову, підіймається на рівень сутнісних характеристик музичного образу, які можуть трансформуватись чи переживати метаморфози.

Висновки

В партитурі Губаренка є те, чого немає ні у Гоголя, ні в лібрето твору, а є притаманною композиторові тенденцією відчуття глибинного потоку, на якому тримається вся музика як єдине ціле. У відомому сюжеті композитор відкрив концепцію олюднення стихії (глибинний архетип Снігуроньки), на якій виникла відмічена рецензентами «органічна єдність» оперного і балетного пластів.

Література:

1. Анненский И. Избранные произведения. – Л.:Художественная литература, 1988. – 733 с.
2. Анненский И. Книги отражений. М.: Наука, 1979. – 679 с.
3. Бутенко Л. Слово про композитора // Віталій Губаренко: сторінки творчості. – К.: НМАУ, 2003 – С. 1`69 - 170.
4. Гейвандова К. Перше прочитання // Музика. – 1985. – № 4.– с.12
5. Губаренко В. А тепер “Вій” // Культура і життя. –1981. – 5 квітня. – С. 6.
6. Губаренко В. Києву присвячую (Величальна місту-герою) // Музика. – 1982. – № 2. — С.4 – 5.
7. Ермаков Е. Слагаемые успеха // Вечерняя Одесса. – 1984. – 30 августа.
8. Загайкевич М. Нове прочитання // Музика. – 1984. – № 1.
9. Загайкевич М. Балетний світ Віталія Губаренка // Віталій Губаренко: сторінки творчості. – К.: НМАУ, 2003 – С. 62-69.
- 10.Игнатъева М. Дуэт балета и оперы // Советская культура. – 1984.
11. Кино: Энциклопедический словарь / Гл. ред. С. И. Юткевич. – М.: Советская энциклопедия, 1986. – 640 с.,96 л. ил.
- 12.Лащенко С. Идея «Страшной красоты»// ВГубаренко: сторінки тв. – 2003 – С. 106-119.
- 13.Некрасова Н. Адаптація класики чи самобутнє прочитання?, Музика. – 1985. – № 2.–
- 14.Нестъева М. В союзе с композитором, СМ, 1985 № 8
- 15.Олейник Л. Единство муз // Правда Украины. - 1984. – 3 ноября. - С. 4. («Вій» в Одессе)
- 16.Петриченко М. Жанрово-драматургический поиск и специфика трактовки литературных первоисточников в оперном творчестве В. Губаренко: Дисс... канд. искусствоведения. – Киевская государственная консерватория. – 17.00.02. – Киев, 1992. – 264 с.
- 17.Почиковський А.“Вій” на Одеській сцені // Культура і життя. – 1984. – 1 квітня.

18. Челомбитько Г. Сохраняя дух гоголевской поэтики // Советский балет, 1985. – № 2.
19. Черкашина М. Музичний театр Віталія Губаренка – історичний контекст, риси драматургії // Віталій Губаренко: сторінки творчості. – К.: НМАУ, 2003 – С. 5 -32.
20. Черкашина-Губаренко М. Р. Проблема соотношения слова, музыки и действия в современной украинской опере // Музыка і театр на перехресті епох: Збірник статей: У 2 т. – Т. 1. – Київ, 2002. – 184 с., стор.63.

Резюме: В статье сквозь призму дансантиности рассматривается авторская концепция композитора В. Губаренко в опере-балете «Вий».

Полянська Галина Миколаївна. Полтава-29, Жовтнева 66-А, кв. 40.