

He was a fan-centered pedagogy that shows respect for the human «I», which creates conditions for self-realization of the individual student and reveals to him the spiritual treasures of humanity.

This attitude to training and education of the young generation of avant-garde creative cultural Master took over from his teacher and friend Glier, who not only studied, but also kept good relations throughout life.

Lessons Liatoshynsky as a reflection of his pedagogical concept – teacher-friend, who later acquired terminological cipher «Pedagogy of cooperation» were in a dissonance of contemporary trends and methodological approaches based on fruitful experience Liatoshynsky-time student in cooperation with his teacher Glier. However, now they (lessons) are not only historical value, but also saved the methodological value.

Liatoshynsky class consisted of different ages and creative aspirations of students, among whom found themselves G. Taranov, I. Belza, I. Shamo Shchurovsky Yu, L. Spasokukotsky, G. Vereshchagin, A. Andreeva, M. Frolov, M. Poloz, A. Kanerstein, Vladimir Ponomarenko, Yu Maystrenko, V. Kyrpan, L. Dychko, L. Grabowski, V. Silvestrov, I. Karabits, B. Field, E. Stankovic, G. Miretskiy, musicologists N. Matusevich, T. Ter-Ovanesova et al., which brought Ukrainian musical culture to world space.

With his students, emphasizes the author, B. Lyatoshynsky was not only work as the main subject, but all musically theoretical disciplines. Classes are accompanied by constant theoretical and analytical work. His students not only the constantly studied textbooks, but also valued the opportunity to hear a live performance and is already known and new compositions of his teacher.

One of the most valuable qualities of his mentoring gift, noted in the article, is to identify the individuality of each student, an effort formation of its creative personality, from a student start.

Education and general activity Liatoshynsky extend beyond his musical creativity – says the author, it was an absolute influence on the artistic and aesthetic and ethical education contemporaries.

Training and teaching system Liatoshynsky was closed on important details many specific professional issues, so it viddzerkalyys optimistic outlook, broad-minded, high intelligence, sophisticated artistic taste truly outstanding teacher. For thorough and rigorous analysis of characteristics of the problem emerges dominant creative thinking and self-expression of the artist.

As a thinker, he was typical to find and synthesize the most significant, valuable and amazing with teaching and performing experience different eras. Most of his pedagogical ideas had great scientific and practical perspective, as evidenced by their productive use and development of pupils and followers.

Key words: cultural heritage, educational activities, pedagogical concept of cultural work, the national school of composers, educational system, historical and cultural process, journalism, periodicals and professionalism.

Анотация

Добина Т.Г. Б. Лятошинский: три ипостиси одного таланта

Рассматриваются проблемы взаимосвязи педагогической концепции Б. Лятошинского с общетеоретическими и музыкально-психологическими темами; преемственности педагогических традиций в деятельности его воспитанников и последователей.

Ключевые слова: культурное наследие, педагогическая деятельность, педагогическая концепция, культурно-просветительская работа, композиторская школа, педагогическая система, историко-культурный процесс.

Надійшла до редакції 8.11.2014 р.

УДК 792.54

В.М. Драганчук

НЕ ЗАСВОЄНІ УРОКИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ІСТОРІЇ АБО УКРАЇНСЬКА НАЦІОНАЛЬНА ІДЕЯ САМООРГАНІЗАЦІЇ У ЛІТЕРАТУРНО-МУЗИЧНОМУ ДИСКУРСІ («ЗАХАР БЕРКУТ» І. ФРАНКА – «ЗОЛОТИЙ ОБРУЧ» Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО)

Художня культура як продукт відображення реальності і навпаки – засіб її програмування – містить відповіді на усі запитання, що стали ключовими у сьогоденні. Серед них – національна ідея та її осягнення, котра виражена у нетлінному артефакті літературно-музичного дискурсу – опері «Золотий обруч» Б. Лятошинського за повістю «Захар Беркут» І. Франка.

Метою даної розвідки є аналіз показу ідеї самоорганізації як «давнього громадянства» у Франка та її ретрансляції у площину музичного модернізму Лятошинським. Завдання: дослідити символіку «посрібленого ланцюга» у повісті «Захар Беркут» і «золотого обруча» в однойменній опері; показати втілення вказаної ідеї як українського міфу у контексті музичного модернізму.

Франко – особлива постать у феномені української ментальності, мислитель, що бачив перспективу європейського майбутнього, тому до сьогодні наше суспільство ставиться до нього з величезним душевним пієтетом і, водночас, пересторогою перед інтелектуальним осягненням глибин його думки. Вчений і поет, письменник і перекладач, громадський і політичний діяч... Титан «ренесансного типу», на чийх плечах постала нова українська національна думка як один із паростків європейської «весни народів», щоб «зайняти місце в хорі інших культурних націй» [21, 404], архетипний Doctor Universalis [19]. Розглядаючи національне кризь призму універсального, Франко і у творчості, і власним життям витворив образ-архетип українського Мойсея – національного провідника універсального духовно-релігійного типу, ставши у ряд поетів, котрі на складних відтинках української історії силою слова та волі замінили національних вождів, втіливши синкретичний національний архетип філософа-воїна – Сковородинський архетип.

Розкриємо непізнану книгу Франкового послання нащадкам, починаючи з тієї сторінки, яка формує цілісність українського духовного континууму від найдавніших часів до сучасності і показує ті сенси, які маємо і ми, і інші європейські народи усвідомити як основоположні, найбільш актуальні у сьогоденні. Замислюючись над історією Європи, протягом тисячі років суспільство припускалося однієї важливої помилки: трактувало свободу Європи як виключно її західноєвропейський здобуток. При цьому місійна роль України як «вічного європейського щита» від різноманітних східних навал нівелювалася. Знаходячись у центрі Європи географічної, Україна фактично стала частиною позаєвропейського простору, а сьогодні, в силу ментальних змін на європейській частині Росії, відвойовує своє право бути східним рубезем Європи, а не західним від Уралу. Історія повторюється як карма: Україна – «вічний щит». Тому завжди актуальною, сказала б, «доленосно актуальною» є візія Франка у «Захарі Беркуті» – творі воістину особливому ще й тому, що саме «Захар» став паростком для знайомства з літературною спадщиною митця у Наддніпрянській Україні, для єднання нації символічним ланцюгом – копним знаменом, котрим, переносючи від хати до хати, скликали на громадську раду, ланцюгом, де кожне кільце міцно тримає наступне, яким є для українців «громадський лад», а по суті – національна ідея самоорганізації. Символікою цього ланцюга Іван Франко по суті в художній формі відобразив принцип поєднання у синергетичну систему – систему самоорганізації, котру у проекції на культуру обґрунтував український вчений А. Свідзинський: «Процес самоорганізації ноосфери є культура» [17; 33]. Франко писав: «Глядіть на нього, на се знамено наше! З одного здорового пня вироблений весь той суцільний ланцюг, сильний і немов замкнутий у собі, а прецінь свобідний в кождім поединчім колісці, готовий прийняти всякі зв'язки. Сей ланцюг – то наш руський рід... Кожде колісце в тім ланцюзі – то одна громада, нерозривно, з самої природи зв'язана з усіма іншими, а, проте, свобідна сама в собі... живе своїм власним життям... Тільки така суцільність і свобода кожної поодинокі громади робить усю цілість суцільною й свобідною. Нехай тільки одно колісце трісне... то й цілий ланцюг розпадеться... От так і упадок вольних громадських порядків у одній громаді стає раною, котра приносить недугу, а то й заразу для цілого тіла нашої святої Русі...»; «...значення тої хоругви, що повіває на нашім знамені. Чому вона червона? Бо значить кров! До остатньої краплі крові повинна боронити громада своєї свободи, свого святого ладу!» [20].

Описаний ланцюг і є принципом, який лежить в основі синергетики – теорії самоорганізації, де об'єднання структур нижчого порядку, тобто «кілець» – місцевих громад, формує структуру вишого порядку – «ланцюг» – громаду всієї Русі. Як показує дослідження А. Свідзинського, цей принцип пояснює і феномен культури, і саме етноси є основними одиницями в культуротворенні [17, 33]. Імпульс до творення громадянства Франко програмує в українську ментальну матрицю через інтерпретацію легенди про гідних і відважних патріотів тухольців, про що письменник декларує у підзаголовку твору – «Образ громадського життя Карпатської Русі в XIII віці». Цей «образ» Франко подає як взірць для наслідування у сучасності. Самоорганізація як українська національна ідея проходить через весь його зміст, драматургічним апогеєм якого є передсмертний монолог Захара: «Батьки і браття!.. Чим ми побідили?... Ми побідили нашим громадським ладом, нашою згодою і дружністю. Уважайте добре на се! Доки будете жити в громадським порядку, дружно держатися купи, незломно стояти всі за одного, а один за всіх, доти ніяка ворожа сила не побідить вас» [20].

Саме цей, головний імпульс Івана Франка ретранслює Б. Лятошинський у літературно-музичному дискурсі, створюючи на лібрето Я. Мамонтова оперу під назвою, сенс якої

цілеспрямовано посилює у символі громадянства міфологічний, духовно-релігійний сенс. Символ самоорганізації – окутий сріблом ланцюг, копне знамено, на якому «спочиває наше й нашого духа-опікуна благословенство», в опері представ як «золотий обруч», «золоте коло» Дажбога, що є знаком і вищої духовної сили, і єдності громади. У музичному плані «золотий обруч» змальовується лейтмотивом, який складає «ланцюг» паралельних мажорних тризвуків у «золотому блиску» мідних духових, що символізують «золоті кільця». Відтак, опера стає артефактом культури, який окреслює часові горизонти українства, поєднуючи «золотим обручем» покоління в єдиному духовному континуумі, та просторові, долучаючи український міф до європейського міфологічного простору.

На ідею головного символу опери звертає увагу М. Новакович [12, 74–79], з сучасних позицій обґрунтовуючи основоположні сенси опери, які неможливо було відкрито висловити у радянську добу, як і в цілому сенс творчості Лятошинського [5–6; 8–10; 13–16]. Зрештою, так само складною була доля першопрем'єр «Золотого обруча» у сталінський 1930-й [4]. Філософською призмою для погляду М. Новакович став візіонеризм як різновид міфологізму, що розглядає паралельно з поетичним модерном першої половини ХХ століття, представленим Є. Маланюком, О. Лятуринською, Ю. Липою, О. Ольжичем, Ю. Дараганом, і мету якого декларує словами літературознавця В. Моренець – витворення «національного історіософського міфу України» [11, 293].

У цьому ряду українських митців композитор одним із перших звертається до княжої доби, після збірки «Сагайдак» (1925 р.) Ю. Дарагана, і повернеться до цього у пізній період творчості, в останній, П'ятій, «Слов'янській» симфонії (1955-1966 рр.), де використовує дві билинні теми зі збірки К. Данилова. З візіонеризмом М. Новакович пов'язує, по-перше, зацікавлення Лятошинського давніми пластами українського фольклору (у зборі матеріалів композиторові допомагав К. Квітка), що вже були актуалізовані в «Увертюрі на чотири українські теми» (1926 р.) і зазвучали в «Золотому обручі» в етностильовому варіанті у вигляді ліричної «Ой кувала зозуленька», коломийки «Гой, пора, підківочки», танцю та ін. По-друге – відмову від конкретизації та деталізації, в результаті чого «національне історичне минуле міфологізується» [12, 74], живе «надчасовим Життям, є чимось, що постійно існує, що ніби постійно повторюється і буде повторюватися далі, – а власне таким є принцип міфологічного мислення...» [11, 294]. І по-третє – на рівні мови та мовлення, що полягає у використанні архаїчних форм, які використовуються як буквально (майже 20 фольклорних зразків, насамперед календарно-обрядових), так і у трансформованому вигляді, що виростає до рівня узагальнення. Міфологізація першоджерела торкнулася і видозмін у низці персонажів та їх історій. Головний міф опери – викуплення – створюється через смерть Максима, що зближує його з християнським, і, водночас, з оперною міфологією Р. Вагнера.

Алюзії до Р. Вагнера та О. Скрибіна, які відмічали чимало дослідників стосовно різних площин опери, можемо звести до таких. По-перше, спорідненість на концептуальному рівні. Це аналогія «золотий обруч» – «золотий перстень». Це також паралельні аналогії і в опері Лятошинського, і в тетралогії «Перстень Нібелунга» Вагнера з християнським міфом викуплення: подібними є архетипні пари «батько» і «син» – Вотан із Зігфрідом і Захар із Максимом, кожен із героїв мають свою героїню, готову заради нього на самопожертву – Брунгільду та Мирославу. Очевидно, на «підкріплення» ідеї смерті-викуплення введено і Мавру – амбівалентний образ Маври-Смерті (що асоціюється чи то з грецькою богинею долі Мойрою, чи то з українською Марою), що оплакує тухольців, та Матері-Вітчизни, що голосить за дітьми [12; 76]. По-друге, алюзія до Вагнера та Скрибіна – на музично-мовному рівні, що проявляється у «суцільній» симфонізації та «інструменталізації» музичної тканини, внаслідок чого створюється особлива якість мовлення. Навіть у самих мотивах, створених Лятошинським, бачимо аналогії до вагнерівських – від використання фігури *circulatio* як символу кола в лейтмотивах «золотого обруча» та «золотого персня» аж до вплетення інтонацій «теми долі» з тетралогії в аріозо Максима з першої картини «Я смерд... Вона боярська донька», при чому опера лишається результатом «особистої візії митця» [12; 77]. У підтвердження додамо, що Лятошинський впітає інтонації вагнерівської «долі» і в сцену на майдані біля старого дуба, коли на тлі патріотичної молитви батька та всіх тухольців Максимове серце, сповнене внутрішнього конфлікту, крається за коханою Мирославою, донькою зрадника: вокальна тема «О доле, доле! Що дієш ти зі мною?» є трансформованим варіантом лейтмотиву долі з «Персня...» і звучить на тлі теми «Сторожа» в оркестрі.

Варіант цього мотиву звучить і як оркестрове зображення внутрішнього вагання Мирослави у сцені з пернем у татарському таборі, що супроводжує вокальну партію на основі теми кохання «Не можу я дарунки брать із рук, облитих кровію мого народу!» (друга дія, третя картина). Можемо відмітити також символічне використання висхідного пасажного «злету», яким є мотив «кування меча» у тетралогії, як другий елемент теми «Сторожа» – каменя, в якого Морана перетворила царя

велетнів. Повалення «Сторожа» для затоплення татаро-монголів дасть тухольцям перемогу, і цей елемент теми, спільний з вагнерівським мотивом «ковки меча», набуде переможного значення у сцені потопу (інтермецо в третій дії). Трель наприкінці злету ніби зображає світло, що осяє «Сторожа», – так само яскраво на сонці блищить золото Рейну.

У цілому опера основана на розвиненій системі лейтмотивів, що розпочинається від мотиву «золотого обруча» у вступі, створює драматургію ключових моментів опери, аж до фіналу, де звучать разом лейтмотиви й теми «золотого обруча» і Дажбога, смерті і кохання-любові. Так Лятошинський втілює апофеоз головної ідеї – індивідуальна смерть-викуп невіддільна від любові і від всезагальної духовної (Дажбог), і громадської (обруч) перемог. У результаті симфонізації персонажі, поряд із власними вокальними – декламаційного характеру – партіями отримують свої «інструментальні» партії. Це свідчить про особливу майстерність композитора і, водночас, зумовлює складність виконання та, з огляду на трагічну історію культури у радянську добу, непросту долю опери в умовах боротьби з «формалізмом» (згадаємо звинувачення Д. Шостаковича стосовно опери «Леді Макбет Мценського повіту» 1936 р. у сумнозвісній статті «Сумбур замість музики»). І третє – посилення інструментального складу: композитор використовує потрійний склад великого оркестру з розширеною групою ударних інструментів та акцентованою роллю мідних духових, що змальовує «блиск золота» обруча так, як і персня у Вагнера, і блиск далекої зірки у Скрябіна (особливу роль мідних духових у творчості Б. Лятошинського дослідив П. Вакалюк [2]).

Н. Новакович, вказуючи на аналогії в операх Лятошинського та Вагнера, робить висновок, що «композитор на національному ґрунті прагнув створити кодовий еквівалент Вагнерові» [12; 76], до чого додамо – у дусі скрябінського музично-мовного висловлювання.

Безумовно, алюзії до Вагнера є надзвичайно сильними, але існує семантична відмінність трактування «золотого обруча» та «золотого персня» при їх суто зовнішній аналогії, при цьому спорідненість із перснем Мстислава. У Вагнера це перстень підземного карлика-нібелунга, викований із золота з дна Рейну, призначення якого – дати володіння світом тому, хто його викує в обмін на відмову від Любові; історія персня також «нечиста»: викрадений перстень несе прокляття, його має повернути герой, не знаючий страху (Зігфрід); в результаті історія з перснем призводить до апокаліпсису – як символ викупу від зла головні герої, боги гинуть в апокаліптичному вогні.

У Лятошинського «золотий обруч» – це золоте коло Дажбога, небесного покровителя, ланцюг у вигляді персня, що складається з багатьох міцних кілець-громад: «Його обруч суцільний та замкнутий – то вільна єдність гірських громад!» – каже Захар Беркут на раді біля старого дуба (перша дія, друга картина); до цього знамена прикріплена кольору крові, «червона, кармазинова, сріблом вишивана» хоругва: «...хай же кожен, хто тут є, життям і кров'ю край боронить» – продовжив Захар; таким чином золотий обруч є духовно-релігійним і духовно-громадським символом, що єднає тухольців із божественною силою та між собою. Натомість є в опері і «справжній» перстень, котрий, на противагу «золотому обручу» як символу божественного світла, пов'язаний із «темними» героями. Як і в тетралогії, він здобутий нечесним шляхом (знятий з відрубаного пальця), його передає від Мирослави до Максима «темна» знахарка Мавра. Перстень не виконує своєї семантичної функції як «знак безпеки», яку йому надають татари. Не маючи духовно-міфічної сили, перстень не рятує Максима від жертвовної смерті: «Пета подав Мирославі зі свого пальця великий золотий перстень, здобутий ним у битві над Калкою з князя Мстислава. На персні був великий золотисто-зелений берил із вирізаними на нім фігурами. Мирослава вагувалася, чи прийняти дар від ворога, – може, навіть заплату за батькову зраду» [21]. Цей перстень у Лятошинського не набуває такого сенсу і значення, як у Вагнера, відтак не має своєї окремої лейтмотивної характеристики (на відміну від вагнерівського лейтмотиву долі, лейтмотив персня Нібелунга – «ковзаючих» донизу-вгору терцієвих рядів – в українській опері не зустрічаємо).

Таким чином, із двох кіл – нерозривного ланцюга, світлого божественно-громадського символу та «людського» персня із золотисто-зеленим берилом – перший стає виразником головної ідеї повісті та опери, яка називається на його «честь», а значення другого не стає особливим, і його роль лишається епізодичною. Тож він «відтіняє» та посилює вагомість символіки «золотого обруча-ланцюга».

Аналізуючи озвучення Франкової національно-духовної візії в опері, відшукаємо головні її сенси, зупинившись на важливих драматургічних моментах і музичних характеристиках.

Опера містить колоритний показ карпатсько-руського етносу (лірична «Ой кувала зозуленька», коломийка «Гой, цора, підківочки», танець) у першій дії і татарського табору у другій (що розпочинається х лейтмотиву монголо-татар), куди ввійшли яскраві жіночий перський, чоловічий китайський, індійський і заключний танці (згодом із них була укладена сюїта).

Розвиток подій розпочинається з любовної лінії – у сцені зустрічі Мирослави та Максима при порятунку від ведмеда (перша дія, перша картина). Тут Лятошинський як майстерний симфоніст створює музичне полотно на основі світлого, вираженого дієзною сферою у високому регістрі лейтмотиву кохання (з інтонаційною опорою на чисті квінти), що нагадує скрябінське мовлення: «Клянуся сонцем! Максим відважний! Тебе вовк я не забуду» (Мирослава), куди влітається лейтмотив долі з вагнерівського «Персня Нібелунга» – «Я смерд... вона боярська донька...» (Максим), після чого лейтмотив кохання драматизується, набуває болюче-драматичного звучання (і викладається у бемольній сфері). На цьому тлі першою вагомою у драматургічному сенсі кульмінацією стає сцена на майдані біля старого дуба (I дія, II картина), на котру скликають старці-закличники, що несуть знамено. Атмосфера дійства створюється засобами симфонізації музичної тканини, в якій переплітаються теми «Сторожа», старців-закличників, Захара Беркута і лейтмотив «золотого обруча». Суворо-епічний характер останнього, вирішеного діатонічно, символізує духовно-етичний первінь Карпатської Русі та створює відповідний настрій в опері, супроводжуючи монолог Беркута «Чесна громадо! Надходить буря на край наш рідний...», в якому сповіщає про небезпеку та продажність руських князів і бояр, котрі «за власть свою вони татарам один одного продають». Першою кульмінацією сцени є розповідь про священний обруч і його значення для тухольців: «Чесна громадо! Гляньте на це знамено наше», в якій активізуються лейтмотиви «золотого обруча», елемент теми старців-закличників, а з появою Тугара Вовка – і його лейтмотив. Друга кульмінація у сцені на майдані – діалог Захара Беркута та Тугара Вовка, що символізує конфлікт патріотизму та зрадництва як духовної чистоти та запроданства: «Великий Дажбоже! Не слухай цих огидних слів». Вона розпочинається з проголошення мідними духовими в оркестрі мотиву, який можемо назвати «лейтмотивом молитви» – висхідного ямбічного ходу із трьох звуків, гармонізованого септакордами, із зупинкою на останньому як на найвищій досягнутій вершині. Третя кульмінація – конфлікт кохання Максима до Мирослави, доньки зрадника Тунгара Вовка, і духовно-патріотичної зв'язки тухольців на чолі з батьком Захаром Беркутом. Це паралельне звучання молитви «Великий «Стороже»! з його темою та зізнання Максима «О доле, доле! Що дієш ти зі мною?», яке є трансформованим варіантом лейтмотиву долі з «Персня Нібелунга» Вагнера. Таким чином, в опері набуває особливої ваги образ Максима і лінія його любові з Мирославою – любові, що переходить через смерть героя.

У татарському таборі драматургічно важливим є момент передачі персня Мирославі як «знаку безпеки», де у супроводі її вигуку «Не можу я дарунки брать із рук, облитих кровію мого народу!», що побудований на темі кохання, в оркестрі знову ж звучить оновлений варіант вагнерівського лейтмотиву долі (почергово у низькому та високому регістрах, як вираження сумнівів Мирослави – «брати чи не брати?»). Під час розповіді про перстень Максимові (друга дія, п'ята картина) актуалізується лейтмотив кохання у трансформованих варіантах як у вокальній партії – «Прощай! Прощай! Соколе мій», так і в оркестровій, що набуває особливо патетичного, квазіскрябінського звучання (епізод *Appassionato*).

Повернення до осмислення духовно-національного сенсу опери відбувається з початку третьої дії (шоста картина), від сцени у печері Дажбога у скелях Зелеменя, де вночі виголошує свій монолог Захар Беркут. Тут звучить тема Дажбога – епічного характеру, з чергуванням підвищеного та натурального VII ступеня в *es-moll*, на фоні постійної рівномірної секундової фігури шістнадцятими «b»–«ces». Вона має інтонаційну спорідненість із темою «Сторожа», а акцент діатонічного ввідного звуку пов'язує її з темою Захара Беркута. Вся атмосфера нагадує розповідь Пімена з «Бориса Годунова» М. Мусоргського, також оповиту «сивою давниною», в епічному дусі, а Беркут набуває семантичного значення монаха... Натомість поява Тугара Вовка (в середині сцени) з пропозицією визволення сина в обмін на прохід татарам через Карпати активізує іншу грань образу-архетипу Захара – героїчну: відповідь «То краще нам усім загинуть, аніж сусідів наших зрадить» супроводжується патетичним звучанням лейтмотиву «золотого обруча». Патетичного розвитку тема З. Беркута набуває наприкінці шостої картини, у молитві старця «Пряєсний Дажбоже», в якій герой з першим ранковим промінням, яке освітлює «золоте коло» Дажбога, просить божественну силу дати «правдивий лад і міць, і мужність», послати «перемогу і визволити отчизну». Ще одна «знакова» фігура світової музичної семантики – «хрест» – кульмінаційно звучить на тлі грандіозної перемоги тухольців у вигуку Мирослави «о доле, доле!...» на словах «Ти жорстока» та розвивається далі. Від цього «хреста» розпочинається у Лятошинського фінал твору, який набуває сенсу патетико-переможного та героїко-трагічного водночас. Відходячи від фіналу повісті, композитор-модерніст посилює цей трагічний аспект світосприйняття.

Апофеозом патріотизму та пожертви-викуплення завершується опера. Тут звучать разом лейтмотиви й теми «золотого обруча» і Дажбога, смерті і кохання-любові, на тлі якого розвивається

інтрига: «Син мій! Живий!» – Захар Беркут; «Уб'ють його! Уб'ють!», «О боже! Боже! Не дай йому загинути!» – Мирослава на тлі патетичного звучання лейтмотиву кохання, «Одбили!», «Несуть! Несуть мого Максима» – Мирослава з хором, в партії оркестру – лейтмотив «золотого обруча»; «Коли живий – велика радість наша... А ні... Ще більша честь загинути за рідний край!» – Захар Беркут і лейтмотив «золотого обруча»... «Синку... Мертвий» – і лейтмотив смерті, що в інтонаційному діапазоні зменшеної терції і гармонізований у вертикальному об'ємі зменшеної октави висловлює усю щемливість і жаль батька. Загинути за рідний край – одвічна чеснота праукраїнського воїна, прославлена у «Велесовій книзі», «Слові по похід Ігорів» та інших взірцях героїчного епосу руських кшатріїв: «Б'є крилами Мати-Слава і кличе нас, / щоб ішли за землю нашу і билися за огнища племен наших; / се... бо суть русичі», – а смерті на прі як вищого блага: «...і повинні бути в чистоті тілесній і душі нашої, / яка ніколи не вмирає і не завмирає за час смерті тілес наших. / А загиблому на полі бою Перуниця дає воду живу попиту, / і, попивши її, йде (той) до сварги на коні білому. / І там Перуньо його зустрічає і веде до благ своїх, до палат своїх, / і там перебуває якийсь час і дістане тіло нове. / І так жити має і радіти прісно і до віку віків, / за нас молитву творячи» («Велесова книга» [3, 57]); «Русичи великая поля чрьлеными щиты прегородиша, / ищучи себѣ чти, а Князю славы» («Слово...» [18]). Зауважимо, що аналогії з Перуницею можемо побачити у «Золотому обручі» в образі Маври, котра оплакувала загиблих.

Таким чином, у фіналі на перший план виходить образ Максима, що уособлює ідею викупу, якого батько-громадянин добровільно віддав у пожертву заради спасіння народів Європи за Карпатами від нашествия татаро-монголів. Нагадаємо – «Коли живий – велика радість наша... А ні... Ще більша честь загинути за рідний край!». Цю ідею, успадковану від батька, у передсмертному слові виголошує патріот Максим: «...моя громадо... Не плачте... Наша перемога... О земле рідна... Щасливий я... До тебе... йду...», а в оркестровій тканині одноголосно, ніби символ смертельно пораненого воїна, звучить елемент лейтмотиву «золотого обруча» та поряд із ним – лейтмотив смерті. Та патетичну велич і трагедію смертельної миті переборює радість здобутої перемоги, котра постає вищою від втрати. Тому знову повнозвучно, у «золотому блиску» мідних духових та на фоні дзвонів звучить лейтмотив «золотого обруча»: «Щаслива доля – смерть прийняти в бою за батьківщину!», «Радісно горить наш золотий обруч! Бо перемога наша. То свято єдності громад!»

У цьому контексті відсутній заклочний «провидницький» монолог З. Беркута з повісті, в якому Франко пов'язує українське минуле – теперішнє – майбутнє. Чому? Можливо, сталінські реалії змусили акцентувати «минулість» подій, посиливши водночас міфологічність. Очевидно, не могли звучати слова Захара Беркута «Давнє громадство давно забуте і, здавалось би, похоронене. Та ні! Чи не нашим дням судилось відновити його? Чи не ми се жиемо в тій щасливій добі відродження, про яку, вмираючи, говорив Захар, а бодай у досвітках тої щасливої доби?» правдиво у радянському контексті. Попри це, Лятошинський дає настанову нащадкам бути воїнами-захисниками своєї землі через показ славного минулого: «Довічна слава й пам'ять тим, хто за громаду смерть прийняв!» – такою хоровою інтенцією на фоні дзвонів та лейтмотиву «золотого обруча» в октавному викладі у збільшенні завершується дійство.

«Золотий обруч» – особливий міфологічний континуум, що вписує національну ідею громадської самоорганізації та патріотичної звитяги, висловлену Франком, у широкий світовий музичний простір. Що здійснив композитор? Ідеєю «золотого обруча» посилив міфологічну, брахманську грань літературного артефакту Франка; у патетико-героїчному, кшатрійському контексті вольового ментального поля актуалізував трагічну грань; подав брахмансько-кшатрійську семантику опери у переможно-апофеозному сенсі як жертвність-викуп – життя сина як жертва на олтар перемоги, заради честі громади, місія якої – захист народів за карпатськими перевалами від татаро-монгольської навали. Такий імпульс передав Майстер-модерніст у літературно-музичний дискурс... Цей імпульс є сьогодні надзвичайно актуальним. Рефлексії над сюжетом Франка та його життям у мистецькому дискурсі приводять до думки, що Захар Беркут – це художнє втілення ідеального українського чоловічого сковородинського архетипу брахмана і кшатрія, мамаївський образ-архетип монаха первинної релігійності та воїна-патріота. Саме реалізація такого архетипу забезпечує виконання відвічної місії України – народу-«щита» Європи.

Список використаної літератури

1. *Бородавкін С.* Оркестр в опері Б. М. Лятошинського «Золотий обруч» / С. Бородавкін // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2011. – Вип. 37. – С. 276–292.

2. **Вакалюк П. В.** Роль труби в симфонічній творчості Бориса Лятошинського та Станіслава Людкевича : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / П. В. Вакалюк ; Львів. нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. – Л., 2009. – 17 с.
3. **Велесова книга** : духовний заповіт предків : [ритмічний переклад укр. мовою, дослідження та рецензії Б. Яценка]. – Вид. 2. – К. : Велес, 2006. – 256 с.
4. **Веселовська Г.** Життя сценічного твору : з історії першовтілення опери Б. Лятошинського «Золотий обруч за повістю І. Франка «Захар Беркут» [Електронний ресурс] / Г. Веселовська // Вісн. Львів. ун-ту. Серія мистецтво. – 2006. – Вип. 6. – С. 47–54. – Режим доступу : http://lnu.edu.ua/faculty/web_kultura/Visnyk_Cult-Arts/2006_06/Veselovska.pdf
5. **Загайкевич М.** Б. Н. Лятошинский и музыкальная франкиана / М. Загайкевич // Б. Н. Лятошинский : сб. ст. – К. : Муз. Україна, 1987. – С. 20–25.
6. **Запорожец Н. Б.** Н. Лятошинский / Н. Запорожец. – М. : Сов. композ., 1960. – 174 с.
7. **Козаренко О.** Музична мова Б. Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу / О. Козаренко // Українське музикознавство. – К. : Муз. Україна, 2000. – Вип. 29. – С. 116–124.
8. **Копица М.** Симфонии Б. Лятошинского : эпоха, коллизии, драматургия : исследование / М. Копица. – К. : Муз. Україна, 1990. – 134 с.
9. **Малозёмова А.** Из истории становления украинской советской оперы / А. Малозёмова // Музыкальная культура Украинской ССР : сб. ст. / [сост. Е. Алексеенко, И. Ляшенко]. – М. : Музыка, 1979. – С. 71–85.
10. **Малозёмова А.** Оперное творчество Б. Н. Лятошинского / А. Малозёмова // Борис Николаевич Лятошинский : сб. ст. / [сост. М. Копица]. – К. : Муз. Україна, 1987. – С. 63–73.
11. **Моренець В. П.** Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. : Україна і Польща / В. Моренець. – К. : Основи, 2001. – 327 с.
12. **Новакович М.** Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського) : монографія / М. Новакович. – Луцьк : Твердиня, 2012. – 168 с.
13. **Павлишин С.** Героическая национальная драма / С. Павлишин // Сов. музыка. – 1970. – № 8. – С. 36–38.
14. **Самохвалов В.** Борис Лятошинский [1895–1968] / В. Самохвалов. – Вид. 2. – К. : Муз. Україна, 1974. – 47 с.
15. **Самохвалов В.** Черты музыкального мышления Б. Лятошинского / В. Самохвалов. – К. : Муз. Україна, 1970. – 279 с.
16. **Самохвалов В.** Черты симфонизма Б. Лятошинского / В. Самохвалов. – К. : Муз. Україна, 1977. – 169 с.
17. **Свідзинський А. В.** Синергетична концепція культури / А. В. Свідзинський. – Луцьк : ВАТ «Волин. обл. друкарня», 2009. – 696 с.
18. **Слово о плъку Игоревѣ, Игоря сына Святъслава, внука Ольгова** [Електронний ресурс] // Ізборник : Історія України ІХ–ХVІІІ ст. Першоджерела та інтерпретації. – Режим доступу : <http://litopys.org.ua/links/inslovo.htm>
19. **Тихолоз Б.** Иван Франко – doctor universalis (секрети успіху) [Електронний ресурс] / Б. Тихолоз // Наук. т-во ім. Т. Шевченка. – Режим доступу : <http://ntsh.org/content/ivan-franko-doctor-universalis>
20. **Франко І. Я.** Захар Беркут / І. Я. Франко // Франко І. Я. Зібр. тв. : у 50-ти т. Т. 16. / І. Я. Франко. – К. : Наук. думка, 1978. – С. 7–154.
21. **Франко І. Я.** Одвертий лист до галицької української молодіж / І. Я. Франко // Франко І. Я. Зібр. тв. : у 50-ти т. Т. 45 / І. Я. Франко. – К. : Наук. думка, 1986. – С. 401–409.

Резюме

Розглядається втілення ідеї самоорганізації в опері «Золотий обруч» за повістю І. Франка «Захар Беркут». Проводяться паралелі міфотворчості Б. Лятошинського з «Перснем нібелунга» Р. Вагнера. Обґрунтовується невіддільність втілених в опері ідей індивідуальних смерті-викуплення і любові та всезагальних духовної (Дажбог) і громадської (обруч) перемог.

Ключові слова: національна ідея, громадська самоорганізація, літературно-музичний дискурс, міфологія, музичний модернізм.

Summary

Draganchuk V. The Unmastered lessons of European history or Ukrainian national idea of organizations of are in literary – musical diskysrs («Zahar is golden of Eagle» And. («Zahar is golden Eagle» And. Franco – «Gold Hoop» of B. Lyatoshinsky)

We consider the embodiment of self-organization in the opera «Golden Ring» on the novel by Ivan Franko «Zahar Berkut». Are parallels myth Lyatoshynsky the «Rings des Nibelungen» by Richard Wagner. Grounded inseparability ideas embodied in the opera individual death, redemption and love and universal spiritual (Dazhbog) and public (hoop) wins.

Analyzes the importance of creativity for Franko Ukrainian, especially – East society especially under current conditions to determine their own system of action. Situated in the geographical center of Europe, Ukraine has actually become part of non-European space, but today, because of mental changes in the European part of Russia, winning back our right to be the eastern borders of Europe and not from Western Urals. I mentioned the work of Ivan Franko was the germ to explore the literary heritage of the artist in Dnieper Ukraine, for the unity of the nation symbolic chain where each ring is firmly holds the following, which is Ukrainian for «public order», and in fact – the national idea of self-organization. This main impulse relays Franko B. Lyatoshynsky in literary and musical discourse.

Symbol self – okuty silver chain, on which «our rest and our spirit-guardian Blessings» in the opera representatives as «Golden Ring», «Golden Circle» Dazhboga that is a sign and higher spiritual power and unity of the community.

Among the artists Ukrainian composer one of the first appeals to Middle Ages, after the collection «Quiver» (1925) J. Daragan, and will return to this later period of creativity in the last five, «Slavic» Symphony (1955-1966 gg.), which uses two epic themes from the collection K. Danilov.

With two laps – unbroken chain of light divine-public character and «human» ring of golden-green beryl – the first is the spokesman of the main ideas of the novel and the opera, called his «honor», and the second value is not special, and its role remains episodic. So he «set off» and reinforces the importance of symbols «golden hoop chain».

«Golden Ring» – a special mythological continuum that enters the national idea of social self-organization and patriotic victory, Frank expressed in the wide world music space. What made the composer? The idea of «gold hoop» strengthened mythological, literary artifact Brahmin facet Franko in pathos and heroic, kshatriyskomu context volitional mental field actualized Gran tragic; filed Brahmanic-kshatriysku semantics Opera triumphantly in-apofeoynomu sense as ransom-sacrifice – the life of his son as a donation on the altar of victory, for the honor of the community, whose mission – protection for the peoples of the Carpathian passes the Tatar-Mongol invasion. This gave impetus Master of modernist literary and musical discourse... This momentum is extremely relevant today. Reflections on the plot of Frank and his life in art discourse leads to the conclusion that Zakhar Berkut – a perfect artistic expression Ukrainian skovorodynskoho male archetype Brahmin and Kshatriya, mamayivskyy image-monk archetype primary religious and warrior-patriot. It is this archetype implementation ensures the implementation eternal mission Ukraine – narodu – «shield» in Europe – emphasizes the end of the article the author.

Key words: national idea, social self-organization, literary and musical discourse, mythology, musical modernism, Ukrainian culture, composers creativity, intercultural contacts, Franko, B. Lyatoshynsky, Wagner, world classics, opera, myth-making.

Аннотация

Драганчук В.М. Неусвоенные уроки европейской истории или украинская национальная идея самоорганизации в литературно-музыкальном дискурсе «Захар Беркут» И. Франка – «Золотой Обруч» Б. Лятошинского

Рассматривается воплощение идей самоорганизации в опере «Золотой обруч» по повести И. Франко «Захар Беркут». Проводятся параллели мифотворчества Б. Лятошинского с «Кольцом нибелунга» Р. Вагнера. Обосновывается нераздельность воплощённых в опере идей индивидуальных смерти-искупления и любви, а также всеобщей духовной (Дажьбог) и общественной (обруч) побед.

Ключевые слова: национальная идея, общественная самоорганизация, литературно-музыкальный дискурс, мифология, музыкальный модернизм.

Надійшла до редакції 3.10.2014 р.