

ЗАГАЛЬНОТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИКОЗНАВСТВА

УДК 78. 01+782. 1

О. Рощенко

МІФОЛОГЕМА ПОШУКІВ РАЮ У НАЦІОНАЛЬНОМУ ОПЕРНОМУ МІФІ ЛИСЕНКА — СТАРИЦЬКОГО «ТАРАС БУЛЬБА»

Розкрито специфіку втілення міфологеми пошуків раю в національному оперному міфі Лисенка-Старицького «Тарас Бульба».

Ключові слова: Україна, рай, національний оперний міф, міфологема пошуків раю, міфологема втраченого раю.

Створення національного оперного міфу — умова розвитку музичного мистецтва. Відтворення в опері національної картини світу, сакральної історії народу свідчить про зрілість його самопізнання й самосвідомості. Така взаємозалежність склалася історично і обумовлена більш ніж чотирьохсотрічним взаємозв'язком опери й міфу: саме опері як масштабному, синтетичному роду мистецтва по силах відобразити цілісність міфомислення.

Якщо наявність оперного міфу визначає стан розвитку національної культури, то вивчення особливостей національного оперного міфу відображає рівень розвитку вітчизняного музикознавства. *Дослідження національного оперного міфу репрезентує нині один із напрямків сучасного оперознавства.* Дійсно, єдність міфу і опери неодноразово ставала об'єктом дослідження щодо флорентійської *dramma per musica*, французької ліричної трагедії, німецької музичної драми, російської опери. Поруч з тим український національний оперний міф як тема спеціального наукового дослідження очікує на глибинне вивчення, оскільки досі не утворювало об'єкт спеціального наукового розгляду. Національний міф в українській опері — свідцтво нетлінності національних ідеалів — має значну й величну історію, нараховує безліч різноманітних зразків,

що представляють **феномен української оперної міфотворчості**. Тому вивчення національного українського оперного міфу являє нині одну з найбільш значенневих перспектив розвитку вітчизняного музикознавства в цілому й оперознавства зокрема.

Метою даного дослідження є визначення особливості втілення міфологеми пошуків раю в національному оперному міфі Лисенка — Старицького «Тарас Бульба». У національному оперному міфі Лисенка — Старицького «Тарас Бульба» у якості головної, центральної складової постає міфологема-ідея пошуків раю як ідеалу, божественної досконалості, відображення (віддзеркалення) світу небесного у земному вимірі. Значення саме цієї міфологеми у якості центральної у «Тарасі Бульбі» як національному оперному міфі обумовлено тим, що пошуки раю — одна з найкрасивіших і найтрагічніших водночас міфологем української міфології, національної ментальності. Чи не найголовніша її риса полягає у властивому їй носіям постійному тяжінні до ідеалу, уособленням якого є рай. Поєднання близькості й недоступності властиві розумінню раю в українському світі: рай для носія української свідомості є символом водночас й «цього» (природного й рукотворного) світу, побудування якого можливе за життя, й «того» — потойбічного — світу, яким є, однак, не лише уявлення про вічний спокій, але й омріяна недосяжність втаємниченого споглядання, можлива лише у мрії-видінні, завдяки якій розкривається глибина й краса української душі. Заради наближення або навіть оволодіння тим ідеалом, уособлення якого є рай, українець здібний на дію, на поступок, подвиг, самозабуття й самопожертву.

*Значення міфологеми пошуків раю в українській ментальності, міфології й історії обумовлюється змістовно-етимологічною природою імені нашої країни. У якості внутрішньої рими¹, яка для поетів різних часів була засобом викривання внутрішнього, прихованого сенсу, закладеного в імені, **Україна містить слово-образ «рай», що виокремлюється у межах пов'язаного із нею семантичного простору завдяки алітерації**. Поруч з тим, згідно із думкою письменниці Оксани Іваненко, що її можливо виокремити з сюжету повісті «Великий шум», походження імені «Україна пов'язано із словом «Край» [1, с. 272] у значенні «рідний край». Крім того, слід навести й таку етимологічну розшифровку, згідно з якою словотворення **Україна містить в собі у якості складової слово-зміст «країна», тоді як початкове «У» або «В» (Вкраїна) вказують той***

¹ Цей тип рими визначив Юсиф Бродський у процесі аналізу вірша М. Цветаєвої «Новогоднее», присвячене шануванню пам'яті М. Рильке.

єдиний з усіх можливих напрямів, що приведе до її обіймів віддалену душу («У країну» або «В країну»). Якщо поєднати обидві етимологічні розвідки, то вийде, що *походження імені «Україна» містить у собі вказівку на напрям, що призведе до раю, дотого краю, до тієї країни, що є його омріяним поколіннями втіленням.*

Українській свідомості властиве дивне поєднання гарячого почуття захвату й відсторонення символів раю як носіїв божественного змісту, відчуття одночасності реальності і удаваності раю; милування, томління за ідеальною красою та відчуття туги за її майбутньою швидкоплинною втратою, за зруйнованим, втраченим земним раєм. Оскільки пошуки раю пов'язані із милуванням красою як його начиним уособленням, до міфологеми пошуків раю приєднуються *міфологеми краси*. Українське серце переповнює трагічне відчуття подібності оточуючої дійсності до раю, яка, на відміну від раю небесного, не володіє якістю одвічності. Прикладом неоднозначності тлумачення земного раю є пісня «Стоїть гора високая». У відтвореному в ній часопросторі є всі ознаки земного раю, властиві національній ментальності: світова вісь — вертикаль, що поєднує земне й небесне («гора високая»), її потрійне відображення в образі світового дерева («три верби схилилися»), земна горизонталь («річечка»), літнє тепло, що доповнює картину Райського саду. Видіння раю доповнює картина його майбутнього перетворення, сум за втратою короткочасної краси та незворотністю молодості. Знання майбутньої долі від початку, передчуття короткочасності раю, швидкоплинності його краси, молодості й життя надає картині раю відбиток удаваності (*«неначе справді рай...», але ж не рай...*) й тугою одзивається у серці. *Український земний рай нерідко виступає як солодка утопія, мрія, сон, примара, міраж.* Ось чому в українським всесвіті у єдності із міфологемою пошуків раю діє значеннєве коло *міфологеми втраченого раю*.

Розгортання міфологеми пошуку раю в українському всесвіті проходить по усій кривій змісту, доходячи до власної протилежності — видіння paradise обертається на втручання inferno, короткочасне перебування у раю — на одвічні пекельні муки. Завдяки тому, що *в українській міфології удаваний рай приховує дихання пекла, яке, на свою чергу, має зовнішні ознаки раю,* закон метаморфози дістає абсолютно-го втілення: відбувається матеріальна зміна на кшталт карнавального перетворення.

Антиномічне зіставлення райської краси і пекельних страждань у межах українського космосу відзначив Тарас Шевченко: *«Не називай*

її ти раєм»... Апофатія, відсторонення, відчуження супроводжують тимчасове видіння з ознаками раю, що приховують войовниче пекло («у тім раю ... я бачив пекло...»).

Рай і пекло розташовані на вертикалі українського сакрального всесвіту, і між ними немає такої межі, яку б герой українського солярного міфу не міг би подолати. *Романтична подвоєність, дво-світовість властиві як тлумаченню раю/пекла в картині українського світу, так й тій особистості, мрії й дії якої проводять її стежинами раю, перетвореного на пекло. Вроджений романтизм, романтична свідомість є характерною ознакою національного українського міфу, способу життя.*

Україна — країна — рай — омріяна, втрачена, відроджена — уподібнюється птаху Фенікс, що, спляючи себе, відроджується. Властива українській міфології семантика розвитку міфологеми пошуку раю віднаходить в національному оперному міфі Лисенка — Старицького повне й своєрідне відтворення.

Україна і рай — ключові слова опери Лисенка — Старицького, між якими існують міцні, глибинні зв'язки. Відтворюючи метаморфозу рай/пекло, Лисенко й Старицький спираються на її прототипи у національній міфології.

Рай в лисенковому «Тарасі Бульбі» як національному оперному міфі є водночас й реальним, й удаваним, недосяжним. Адже рай є одночасно і тією дійсністю, що оточує героїв, тією світобудовою, якою є Український космос як даність, як константа, і тією віддаленою ретро- або перспективою, тим втраченим минулим або нездійсненим майбутнім, що постає як видіння, сон, мрія, вимальовується у свідомості героїв, заради відродження, відбудування якого чи не кожен з них здатний на самопожертву. Наявні в опері антиномічні, полярні, й водночас розташовані за принципом доповнюваності картини раю надають їй рис не тільки своєрідної галереї, але й є відображенням принципового для міфу типу утворення світобудови, а саме локусного й фрагментарного. У підсумку оперний міф поєднує в собі симфонізм як метод організації властивого йому хронотопу (безперервність тяжіння до раю постає у якості тієї засади, що обумовлює необхідність втілення принципу наскрізної драматургії) й сюїтність (картинність), що виникає унаслідок постійної зміни картин-видінь раю. Крім того, послідовність антиномічних, полярних картин раю у творінні Лисенка — Старицького свідчить про властиву йому романтичну двоствітовість, що постає як риса національного оперного міфу.

Досить по-різному уявляють герої національного оперного міфу Лисенка — Старицького, чим є той незрівняний, прекрасний рай на землі, досягнення якого уявляє собою життєву мету чи не кожного з них. Але об'єднує їх здатність на самопожертву заради досягнення цього неперевершеного ідеалу, подібного до раю.

Міфологема пошуків раю, що має декілька протилежних мрій-уявлень-втілень, в опері Лисенка — Старицького **розкривається настільки фундаментально, розлого, що вбирає до свого справді космічного оберту широке коло міфологем-ідей й міфологем-образів, що постають як її супутники**, необхідні задля передачі надто неоднозначного змісту, властивого їй, що поступово розкривається у її розвитку. Саме у зв'язку із міфологемами-супутниками міфологема пошуків раю досягає повного й остаточного розвитку. За таких умов центральна міфологема проходить повне коло перетворень аж до її повернення до нібито власного початку, поданого, одначе, у цілком метаморфизованому вигляді-стані. Досягання фінальної стадії розвитку завдяки проходженню фази очищення (катарсису) означає можливість початку нової дії: кінець опери володіє імпульсами начала, стадії «і» й «t» утворюють поліфонічну, вертикально утворювану єдність. Серед міфологем-супутниць, які сприяють розвитку центральної міфологеми пошуків раю, — міфологеми-ідеї подвигу, зречення (зради), жертви, покарання (страсти); типова для опери-драми ХІХ ст. міфологема-ідея вибору; міфологеми краси (й споглядання-милування забороненою красою, красою іншого світу), мрії, томління, *кохання-раювання*, *Liebesblik*, *Ewigweibliche*, *Liebestod*, міфологема втраченого раю (вигнання з раю), метаморфози рай/пекло (раю, що перетворюється на пекло — *paradise /inferno*). Поруч із міфологемою пошуків раю наскрізний розвиток має *міфологема-ідея свята* — обов'язкова у міфі космологічного типу (до космологічного міфу належить оперний міф Лисенка — Старицького). Міфологема свята пронизує оперу від почутку до кінця, від утворення (народження) українського світу в його бездоганній красі, освяченій церковними дзвонами, через родинний, козацький, шлюбний, поминальний етапи — до фінального відродження. Центром кожної дії й картини є свято. У своєму розгортанні міфологема свята проходить повне міфологічне коло (цикл), супроводжуючи розвиток міфологеми пошуків раю.

Метаморфози раю, що приводять до його втрати й перетворення на пекло, поява видіння раю серед пекельного жару стає ознакою *мі-*

фологеми дива, що є прикметою розгорнення українського оперного космологічного міфу, відтвореного Лисенком — Старицьким.

Здавалося б, у опері рай віднайдено одразу, з самого початку: це — Україна соборна, нездолна, у розмаї красот й щедрот. Саме цю картину раю відтворено у 1-й картині, з її сакральним центром, світовою віссю, у якості якої виступає **Братський монастир як початок творіння світобудови**. Сцени 1-й картини містять образи раю: як символу нездолної соборної України (1-ша картина); як рогу достатку (2-га картина — «Ринок на Подолі»); як втілення просвіти й віри православної («козакові подобає просвітити перше розум і добром палити серце, щоб він знав, що є на світі наша віра православна, наша мати Україна» — з аріозо Тараса «Наглядайте ж за синами»), Вічного спочину (семантика *Regietmaeternam* прихована у аріозо Тараса «Коли ж, подужаний літами» з 3-ї сцени 1-ї картини 1-ї дії).

Образ раю як любові уперше з'являється у фіналі першої картини (№ 4 «Сцена і дует»). Розгортання міфологеми кохання-раювання розпочинається з дуету непорозуміння синів Тараса — розсудливого Остапа («Що ти верзеш, шалений!»; «Оте кохання премерзенне для козака жорстокий кат!»; гоголівське «і пропав козак...» перетворюється наприкінці 1-ї картини у репліку Остапа «Пропа! Здурів!», коли Андрій біжить до коханої й палкого Андрія («Не зрозуміть тобі святині! За раювання ті хвилини оддав би я своє життя!»).

Щире бажання Андрія «хоч здалеку оту красу побачить» свідчить про введення міфологеми споглядання, милування забороненою красою незнаного раю. У жанрі оповідання (любовної оповіді), властивого романтичній музичній драмі (вердієвсько-вагнерівська традиція), розкриває герой поки що таку недовгу історію свого кохання. Те, що Андрій заради того, щоб бачити Прекрасну Незнайомку ходить до костюлу, що освідчення героя у коханні відбувається біля стін Братського монастиря, означає авторське тлумачення його любові як святого почуття. Саме кохання, стріла якого вразила серце Андрія, з першого ж погляду (*Liebesblick*) й назавжди «вирвало» його з звичного життя, підіймає його з побутової повсякденності до висот раю, до храмової, алтарної краси Божої, втіленням якого є його «святиня», його «цариця». Музично-словесний портрет прекрасної панни (друга частина оповіді Андрія) відтворює риси властивої Незнайомці містичної, надземної, опоетизованої, божественної вроди. «Зоря»; «янголине обличчя»; «мармурове чоло»; очі-зорі, «як неба Божого бла-

кить» — ознаки ідеального образу Вічножіночого, янгола — вісника незнаного ідеального світу, раю.

Не випадково у музичній мові опери саме тут виникає стильовий контраст: до партії Андрія входять риси віртуозної ліричної арії в італійському стилі (композиторські ремарки а *piacere*, *Cadenzaadlibitum*, *dolcissimo*, *Affetuoso*). Музичні засоби виразності, серед яких — жанрові риси баркароли, тембр кларнету-соло, що в романтичній опері став символом ідеального, невинного в образі жінки, знаком *Ewigweibliche* (інструментальні «портрети» веберівської Агати й вагнерівської Ельзи), хвилеподібна мелодична лінія, що має ознаки арійного стилю, ідилічний *F-dur*, відповідають традиціям створення ідеального образу. На особливу увагу заслуговують форшлаги, введені до вокальної партії Андрія. Так у словесному портреті героїні, її непрямій характеристиці виникає перший прояв того наскрізного музичного виразового прийому, за допомогою якого в опері відтворюється образ *Марильці — райської пташки*, що мріє щебетати на волі («у всьому розкошувати, потішатись, жартувати, й щебетати»). І в її арієті в жанрі мазурки (№ 6 з 2-ї картини), і в арії у темпі вальсу (№ 7) трелі, що містяться не лише в оркестрі, а й у вокальній партії, де припадають на слово «рай», яке багаторазово повторюється («моє коханнячко і рай! рай! рай! рай! рай!»), надають героїні риси тієї дивовижної істоти, оселею якої є рай. Отже, традиційний прийом віртуозного співу набуває тут функції символу, призначення якого — трансценденталізація образу героїні, співвідношення її із божественним світом, із раєм.

Наявність фігури трансформованого, ніби «збільшеного форшлагу» (або форшлагу, поданого у збільшенні; або не перекресленого форшлагу) в останній репліці Андрія, у якій ідилічний *F-dur* перетворений на трагічний *f-moll* (№ 34 — «Прощая, Марильцю, зоре!»), дозволяє зробити висновок: *форшлаги й трелі постають як наскрізна інтонація раю, кохання-раювання*, що поєднує душі Марильці й Андрія і в земному почутті, і у смертельному смутку. Наявність наскрізних інтонацій раю (трелі й форшлаги) й мотиву «Тра-ла-ла» дозволяє трактувати арієту у жанрі мазурки і арію у темпі вальсу як своєрідний диптих.

Почуття Андрія постає як втілення саме того кохання, що властиве українському серцю, що відповідає національному архетипу (відображений, зокрема, в пісні «Ніч яка місячна»). Те, що любов Андрія є справді високим почуттям, що звернена вона до ідеального втілення дівочості, надає оперній дії, близької до шекспірівській фабули «Ромео

і Джульєтти», високого трагізму. Крім того, семантичні функції, надані Лисенком й Старицьким Андрію й Марильці, надають можливість провести *аналогію із властивими вагнерівським Зігфриду й Брюнхільді: призначені у порушення встановлених законів для спасіння світу вони, випробував гоніння, гинуть, будучи не в змозі виконати величну місію.*

Нарешті, ще один образ раю завершує 1-шу картину 1-ї дії. Це — пов'язана із найзначнішим жанрово-стильовим контрастом оперної драматургії 1-го акту сцена величної ходи католицької процесії, яка супроводжує сценічну появу Прекрасної Незнайомки — Андрієвої «цариці». Видіння відстороненої краси католицького раю на чолі із його янголом, його «перлиною» кличе Андрія до свого «саду». Музичними ознаками «видіння» католицької церкви є, зокрема, початкове й фінальне тремоло в оркестрі, введення якого надає ефект свого роду «мерехтіння», примарності, що супроводжує цю картину на початку і наприкінці 1-ї дії. Введення сцени видіння католицького раю має символічне значення: католицька віра потребує від Андрія жертви, яку він має заплатити за те, що віддасть йому свою «перлину». Тут міститься загроза майбутнього зречення. Тут перехресчуються спокуса і спокута.

Поруч із експозицією низки картин раю у 1-й дії містяться передумови й його обернення на пекло, й пошуків «іншого раю», «справді раю», які розпочинає Андрій. Отже, від початку надана в оперному міфі низка картин раю (*paradiseapriori*) не є однозначною: вона охоплює різні уяви про нього, а його ствердженню погрожує втрата.

Життя і смерть, радість і печаль, рай і пекло поєднані в українському всесвіті. Картина любовного раю у покої Панни-воєводівни має «пекельне обрамлення»: це — хор українських дівчат-невольниць, що оплакують й мріють про втрачену Україну-рай (2-го картина 1-ї дії), і сцена гніву Воєводи та очікуваного катування незваного гостя (фінал 1-ї дії). Сцена дівочого раю оточена картинами чоловічих вторгнень (спочатку — Андрія, потім — Воєводи). Але якщо вторгнення Андрія до дівочого раю Марильці спонукає до пробудження очікуваної любові, то поява Воєводи погрожує його існуванню. І знов, за законом міфологічної метаморфози, властивій українському всесвіту, відбувається перетворювання волі на неволю, пекло обертається на рай, рай — на пекло.

Символічною є зміна часопростору: замість відкритого, нескінченного топосу, властивого раю у 1-й картині 1-ї дії, відбувається експонування закритого, містичного втілення раю у покої дочки Воєводи: кохання Марильці й Андрія, що тільки-но народжується, є таємницею.

Марильчини мрії про кохання-раювання сповнюють речитатив і арієту: для героїні почуття є важливішим за шляхетські «чесноти». У опері дістає розвитку типова для гоголівських творів ситуація: милування красунею власною вродою доти, аж поки її серця не торкнеться кохання. Сцена переодягання Андрія у панну (№ 7) є втіленням не стільки глузування дівчини із закоханого хлопця, скільки засобом-замаскованого, завуальованого зізнання у коханні до «схизматика». Таке розуміння сцени і арії у ритмі вальсу підтверджує можливість трактування образу Марильці як втілення не лише шляхетських гордошів, поверхового кокетування, а й здатності на глибоке почуття. Суперечливі риси образу героїні містяться в інтонаційній драматургії: тема ліричного вальсу в оркестрі, яка уособлює внутрішній світ гордової й ніжної Марильці, розгортання прихованого любовного почуття контрастує вокальній партії, насиченій гротескно-іронічними репліками речитативного складу. Риси «сміхового» театру супроводжують сценічну травестію: «Я кохаю вас, моя крулево», — звертається Марильця, удавано глузуючи, до переодягненого закоханого бурсака. Двоплановість інтонаційної драматургії, властивий їй принцип одночасного контрасту у своєму розвитку дістає кульмінації у заключному розділі арії-вальсу — кодї *Piu mosso*. Саме тут відбувається остаточне зняття інтонаційної подвійності: ліричне торжествує над іронічним, зовнішній, показовий, «сміховий» пласт поглинається внутрішнім, глибинним почуттям: вальсове поривання охоплює й вокальну партію, домінує в оркестровій «післямові». Щире любовне зізнання долає ознаки ігрового стилю. Марильця — райська пташка перестає грати у любов, зізнаючись у коханні мовчазному обранцю. Оркестрова музика вальсу виходить (виривається!) на перший план: почуття більше не огортає умовність гри. Так остаточо розкривається семантична функція героїні на цьому етапі розвитку оперної драматургії: Марильця — співуча райська пташка, пташка у любовному раю, раю до гріхопадіння, до вигнання, що чекає кохання і радісно вітає його. Початкова «гра у рай» має перетворитися на справжній рай кохання із притаманним йому стражданням, перебуванням у невідомості та очікуванням, розлукою та смертю (*Libestod*).

Наприкінці вальсу вперше в партії Марильці виникає ключове слово опери «рай», безпосередньо пов'язане із коханням («мое коханнячко і рай!»). Його супроводжують ті трелі, що спочатку з'явилися у першому вокальному соло райської пташки (у мазурці). **М. Лисенко використав метод інтонаційного випередження словесного змістоутво-**

рення: інтонаційний образ раю виник у арієті-мазурці, тоді як його поєднання із вербальним еквівалентом відбулося наприкінці арії-вальсу.

Видіння любовного раю короткочасне: вторгнення Воеводи й його світи (драматургія вторгнення) відповідає семантичній функції руйнування, вигнання з раю (втеча Андрія). Поруч з тим, Марильця відстоює свій рай, рай кохання.

Наступний прояв розвитку міфологеми пошуків раю спрямований на його відбиття у *сфері раю материнського родинного, родового (дія 2, картина 3)*. Тут містяться усі ознаки сімейного, родового раю. Краса і затишок української хати, щедрість і щирість української душі пов'язані із продовженням розвитку міфологеми рогу достатку («Хліб і сіль давай сюди до столу!»; сцена застілля). Тут втілюється архетип української матері, здатної на жертвність, самопожертву в ім'я щастя своїх синів-соколів. Але й тут картина раю збігається із стражданням. Картина «Святого сімейства», яка вимальовується у свідомості Насті і здається нібито такою звичайною й реальною, обертається на нездійснену мрію-утопію. І чим вона є прекраснішою, тим більшою трагедією обертається. Єдина «одрадість» Насті — діти, з якими пов'язане її життя (колискова завдяки застосуванню методу узагальнення через жанр поєднує спомини про минуле й мрії про майбутнє — одруження синів, пестування онуків), не належать і не можуть їй належати: їх матір'ю є Україна, яка потребує їх життя в ім'я волі народу.

Сцена втраченого сімейного раю є перетин, збіг картин раю: сімейний спокій поглинає вторгнення видіння раю Запорізького — втілення козацької волі. Втеча з материнського раю «соколят», руйнування раю сімейного, його перетворення на пекельне страждання компенсує ствердження вогняного, сонячного козацького раю Запорізької січі, пов'язаного з ним солярного міфу. Поруч з тим відсторонення сімейного раю не є зреченням від нього: авторське співчуття Насті — безмежне.

Вторгнення картини Запорізького раю у межі раю сімейного вирішено подібно до того, як у картину любовного раю, що вимальовується у свідомості Андрія, проникає видіння ходи католицької церкви (фінал 1-ї картини 1-ї дії). Це спостереження дозволяє дійти такого висновку: *вторгнення контрастної картини раю, явленою як видіння, у межі попередньої райської ідилії постає у якості принципу оперної драматургії.*

Запорізька Січ, Січе-мати є тим втіленням раю, яким є вільна нездолна Україна, на охороні якої — українське воїнство — носій мужності, єдності, патріотизму (3-тя дія, 4-ї й 5-ї картини й фінал).

Розвиток міфологеми кохання-раювання продовжується, починаючи з 6-ї картини 4-ї дії. Про її важливість у формуванні національного оперного міфу свідчить така риса драматургії: **саме з повернення до розвитку міфологеми кохання-раювання розпочинається репріза опери**. Про зазначену закономірність свідчить ряд сюжетно-ситуативних, сценічних та інтонаційно-драматургічних ознак. Спомини-мрії Андрія про події дворічної давнини, що відбулися у Києві, де «образ пишний», «небесна, ясна врода» спородили в його душі «чуття незнане» (каватина). Тут знов образ коханої породжує ті ж порівняння, що у свідомості героя сформувалися ще у зоні експозиції: «святиня», «зоря». «Зорею» називає Андрій Марильцю й в дуєті № 27 з 4 дії (розділ Allegrettoconfuoso «Зоре моя вечірняя»), й у передсмертній сцені («Прощай, Марильце, зоре!»). Отже, **зоря постає у якості найважливішого, наскрізного з системи сакральних апелювань [2], що утворюють розгорнуте магічне ім'я героїні, яке бере участь у змісто- і формоутворенні національного оперного міфу Лисенка — Старицького**. Саме цей сакральний імператив, що входить до розгорнутого магічного імені Марильці, підкреслює її **глибинний зв'язок із Андрієм як героєм солярного міфу: його кохана — зоря — супроводжує персоналізоване втілення героя-сонця на усіх етапах проходження життєвого й смертельного шляху, подібного до того кола, що його вимальовує сонце у своєму небесному та підземному бутті**.

Прикметою повернення до розгорнення міфологеми кохання-раювання є введення до 6-ї картини 4-ї дії вербально-інтонаційних та сюжетно-ситуативних ознак любовного раю, сформованих у 1-му акті. Показово, що вербально-інтонаційні ознаки раю передують його сюжетно-ситуативним показникам. Серед вербальних ознак найбільш красномовною є репліка з каватини Андрія, що подумки звертається до Марильці: «Кому даруєш **тихий рай?**»; серед інтонаційних — введення рис італійського оперного стилю, зокрема мелізмів й форшлагів, що символізують солов'їні трелі, які линуть з райських кущів (див., наприклад, фрагменти, пов'язані із словами: «Заледве впало моє око»; «чуття незнане зайнялось»; «ясну вроду»). Згадка Андрія про рай кохання призводить до повернення «італійського стилю» із властивими йому ознаками образу Марильці — райської пташки. Характерно, що поширення мелізматики пов'язане із

кодою каватини, де відроджується надія Андрія на збереження кохання: орнаменталістика є домінантною ознакою вокального стилю молодшого Бульби — *ліричного героя*.

Значну роль у формуванні репризи оперного міфу має низка вербально-інтонаційних смислообразів з арії Татарки, що вимальовують тугу Марильці у раю, котрому загрожує погибель. Це — двічі повторена фраза «колишній рай», а також призиви до відновлення раю, що можливо за умови переходу Андрія — ліричного героя із світу часу до пристанища вічності («Там на лоні дівчини і години, й хвилини в *раюванні небеснім* умруть!»). Надзвичайно значущим з точки зору розвитку міфологеми кохання-раювання є введення тих апелювань до розгорнутого магічного імені Марильці, що містяться в арії Татарки, які свідчать про трактування образу героїні як дивовижної райської істоти. Це її порівняння із пишною квіткою й соловейком — тією самою райською пташкою, метафоричні ознаки образу якої М. Лисенко завдяки інтонаційному випередженню вимальовував у «сценах любовного раю» 1-ї дії. Що ж стосується орнаментального стилю, властивого арії Татарки, то його природа має бути поясненою не лише втіленням художнього завдання надати орієнтального колориту, властивого національній музичній мові наперсниць головної героїні. Метою тут є створення картини любовного раю, що згасає, гине, зберігаючи, однак, свою пишну красу. Це — картина любовного раю напередодні його втрати. Тільки повернення до нього Андрія — сонячного героя — може відновити його, перетворити на «справді рай».

Не лише відтворення ремінісцентно семантизованих вербально-інтонаційних характеристик раю свідчить про початок репризи у межах національного оперного міфу. Послідовність подій 6-ї картини 4-ї дії є уподібненою до ситуативної організації 4-ї картини 1-го акту. Спомини про кохану приводять до вторгнення-видіння любовного раю. Цього разу у функції «видіння» постає Татарка — вісниця Марильці (другий етап репризи).

До числа сценічно-ситуативних ознак репризи слід віднести і наявність семантичної функції утримувача Андрія від переходу-втечі до «іншого раю». Якщо наприкінці 1-ї картини цю функцію виконує Остап, то у 6-й вона пов'язана з Тарасом. Але ані братерське, ані батьківське застереження відносно небезпечності не може зупинити закоханого Андрія.

Нарешті, нова втеча Андрія до польського стану (третій етап репризи) завершує 6-ту картину 4-ї дії й перший репризний «блок» оперного міфу.

Другий репризний блок оперного міфу поєднує риси, властиві фіналу 1-ї картини й картині 2. Друга втеча-повернення Андрія до польського світу вимальовує образ раю, що має ознаки пекла — голодна смерть переслідує Марильцю й її оточення (7-ма картина 4-ї дії). Сцена молитви у каплиці є переосмисленою репрізою першої сценічної репрезентації католицької сфери у фіналі 1-ї дії. Але якщо на початку опери католицька віра є торжествуючою, то у 7-й картині її образ поданий у пасіонному стилі. І як і у разі першої сценічної появи, героїня міцно пов'язана з власним оточенням. Але і в найжахливішу хвилину Марильця сповнена думок про коханого — «ворога милого». Складний, суперечливий душевний стан героїні виражають інтонама раю (див. фрагменти *Andantino* «шука кохану, милу постать»; *Con ultimadolor* «Лийтесь, сльози»), що знов передує вербальному еквіваленту («Хоча на мить приплинь, мій раю») і драматичні молитовні покаяння («Рятуй мене, цариця Божа, не вільна я спинить нудьги!»).

Молитовне каяття та любовні зізнання Марильці чергуються із відчуженим звучанням католицької молитви або проходять на її фоні. Принцип монтажної драматургії застосований задля відображення контрастних станів: відстороненого католицького хору, що, за задумом композитора, має звучати на фоні органу, і сплесків каяття, палкої молитви, каяття Марильці («постать ворога милого, щоб ніколи не дізнались, чим зрадниця закохалась!»), її відчайдушного сподівання: «Хоча на мить прилинь, мій раю... сльозу зілять з його сльозою...». Не на життя, на смерть запрошує у зруйнований рай Марильця свого обранця; не вічність обіцяє вона йому — лише мить. Марильця перетворюється з грайливої «райської пташки» на трагічну (драматичну) героїню, із окраси, «перлини» польської шляхти — на відчужену від неї страдницю, з янгола — на грішницю, що кається.

Поява Андрія, котрий у страдниці, грішниці бачить уособлення янголиної краси, святиню, царицю, «диво див», актуалізує розгорнення міфологеми споглядання-милування. Вторгнення Андрія — рятівника перетворює пекло (яке колись було раєм) на рай. Любовний дует (№ 27) відкриває інтонація-ствердження «Так ось де рай!» в партії закоханого героя. У якості жанрово-стильової моделі аріозо Андрія *Andante cantabile* («За хвилю, мить одну такого раювання») постає арія в італійському орнаментальному стилі: аріозо належить до низки тих вокальних соло, що розкривають образ раю (раювання).

Кульмінацією любовного дуету є розділ від *Andante tranquillo con duolo* й до кінця № 27. Його сутність слід визначити як поєдинок шля-

хетності й визначити такі етапи: Марильця нагадує Андрієві про його обов'язок («тебе зове твій заповіт, братерство, батько, Україна!»); Андрій, попри короточасні вагання, обирає кохання, зрікаючись України; сумісна любовна клятва «до суду». Любовний рай знайдено.

Сцена й дует Марильці й Андрія (№ 27) має вагоме значення з точки зору розвитку інтонаційної семантики, пов'язаної із розгорненням міфологеми кохання-раювання у музичній драматургії. Якщо весь попередній інтонаційний процес її оформлення обумовлений зв'язком із інтономемою раю у вигляді солов'їних трелей, то у любовному дуеті формується й розгортається інтонаційний символ раю кохання, що має гімнічне жанрове походження (його перше проголошення міститься на початку дуету у фразі Андрія «Так ось де рай!»). По мірі розвитку любовної сцени у польському палаці гімнічна інтонома кохання-раювання набирає сили, затверджуючись у фінальному розділі — клятві закоханих (її кульмінація припадає на Cadenza).

Міфологема кохання-раювання в музичній драматургії оперного міфу набуває розвитку у зв'язку із двома інтономемами раю. Семантика першої з них обумовлена тим, що у якості її першообрази постає солов'їна трель як ознака раю. Семантика другої пов'язана із гімнічною жанровою моделлю. Якщо «солов'їна» інтонома раю, виходячи з її семантично-композиційної функції в оперному міфі, має бути трактована як музичне втілення мрії про рай кохання, видіння раю, то гімнічна інтонома раю набуває значення раю знайденого.

Наступний етап розвитку інтонаційного розвитку міфологеми кохання-раювання (№ 28, фінал 4-ї дії) характеризується синтетичним поєднанням інтономом кохання-раювання й виникненням інтонаційної *синтагми раю (райської синтагми)*. Її сформовано у партії Андрія: перший етап звернення козака до пана Воеводи заснований на інтономі раю знайденого («Не треба, ні: я те чинив з душі»); заключний — на інтономі видіння раю («Одно благав, отдай перлину!»). Репліці Марильці, що звучить після фраз гніву й обурення пана Воеводи, властива інша логіка: інтонома видіння раю («Ні, він мене кохає понад все на світі») переходить у інтоному знайденого раю («він мій, він наш, благослови!»). Сцена клятви закоханих, молитви й благословіння молодих Воеводою характеризується торжеством інтономі знайденого раю. Поруч з тим наявна в партії Андрія *райська синтагма* засвідчує відчуття примарної подвійності, що характеризує стан душі героя: «страшений чад», «щастя отрута» охоплює розум й серце

героя, що зв'язує себе клятвою вірності («Новітній вітчизні все мое життя!»).

З № 28 пов'язаний третій репризний сценічно-ситуативний блок у конструюванні оперного міфу. Його прообразом є сцена вторгнення Воеводи до любовного раю Андрія і Марильці у фіналі 1-ї дії. Показово, що й в експозиції, й в репризі оперного міфу поява Воеводи відбувається у фіналах актів (відповідно 1-му і 4-му). Поруч із структурною відповідністю, обидві сцени появи батька Марильці вирізняє докорінна зміна семантичного навантаження. Якщо у першому випадку то було вторгнення месника, який здійснював функцію вигнання «зłodія» з дівочого раю, то у репризному блоці Воевода з'являється як носій ампула шляхетного батька, що воліє дякувати рятівнику. Отже, поруч із зміною семантичної функції Воеводи відбувається й відповідна зміна семантичної функції й українського козака (принаймні у свідомості польського пана).

Крім зазначеної зміни семантичних героїв, що відбувається на значній відстані у часі й просторі оперного міфу, у фіналі 4-ї дії відбувається й ще одна — стрімка й безпосередньо сценічна переміна функцій героїв. Батьківський гнів змінює батьківська втіха, покірність Христу й Божої Матері: у свідомості Воеводи Андрій — «ворог, еретик» — перетворюється на «сина» (зміна апелятиву). Батьківське благословення «на віки вічні», клятва Андрія на вірність «новій вітчизні», шлюб, присвята у полковника завершують дивне перетворення, що відбувається протягом фіналу 4-ї дії. Однією із зовнішніх ознак (атрибутів) перетворення, яке відбулося з Андрієм, є шарф, яким його перев'язує Марильця: в українському світі дівчина б огорнула би свого коханого хустиною.

Неоднозначність, семантична подвійність подій й функцій героїв притаманна фіналу 4-ї дії: рай кохання, якого, нарешті, досягають закохані, є породженням зради й страждань й є віддзеркаленням того пекла, що скоро поглине своє примарне дивовижне відображення, яке має ознаки *paradisi*.

4-й дії оперного міфу властива настільки вагома концентрація подій, оснований на логіці перетворення, дива як перехрещення особистісних планів, яка можлива лише у *paradisi як символа aeternam*. Ознакою «справді раю» є об'єднання усіх моментів часу у вічності. Поеднання миті і вічності містять у собі клятви вірності у любові: за мить кохання-раювання герої здатні віддати й дійсно віддадуть життя. Вже за життя під час шлюбної церемонії Андрій і Марильця — «ясна

пара» — вже знаходяться біля воріт раю, нібито зазираючи у його безкінечність й слухаючи хоровий спів ангелів. Але перед тим, як увійти у ворота раю, закохана пара мусить пасти у пекельну безодню, де згорять їх молоді життя, й відновитися для *vita aeternam*.

Початок 5-ї дії повертає до реконструкції архетипів українського всесвіту. Характерно, що саме тут, напередодні трагічної кульмінації у розвитку національного оперного міфу, Тарас у гімнічному аріозо *Andantepathetico* («Що у світі є святіше»), подібного до громадянсько-філософського *Credo*, проголошує ті моральні настанови, що утворюють основи українського раю. Його заporукою є суспільні й релігійні цінності, зокрема — братерська єдність, любов до України й «славна віра», які, на думку Тараса, є вищими за родинно-сімейні відносини й особисте щастя. За таких умов Андрієв рай кохання, в якому особисте превалює над суспільним, приречений на перетворення на пекло й загибель.

Пентада останніх сцен опери-міфу (№ 32–34) пов'язана із падінням до найнижчих рівнів пекла, катарсичним зціленням й стрімким злетом козаків з тенет *inferno* до перемоги.

У трагічній кульмінації опери — сцені страти Андрія, цьому втіленню пекла, променю райського сьйва подібна основана на інтонемі видіння *paradisi* прощальна фраза героя, звернена до коханої. Підкреслюючи роль міфологеми кохання-раювання в оперному міфі, Лисенко й Старицький надають ім'я власне безіменній героїні Гоголя, що сприяє одухотворенню образу коханої Андрія. Її ім'я у сценічній дії опери проголошується єдиний раз — в останньому слові лицаря Андрія «Прощай, Марильцю, зоре!». Становлення образу польської панни як розгорнутого магічного імені відбувається за такою логікою: від сакральних апелювань, найважливішим серед яких є наскрізний апелювання «зоря», відбувається прорив до ім'я власного, яке виникає наприкінці розвитку ліричної драми.

Фінал 5-ї дії побудовано за принципом пересемантизованого (трансформованого) віддзеркалення, об'єкт котрого — 1-ша дія. Це *віддзеркалення* світової осі українського всесвіту. Якщо там відбувалося вторгнення поляків до української святині, то у фінальній дії українці посягають на подолання священних меж польського світу, її *axismundi*. Оперна дія розгортається між двома світами, організованими кожен навколо власної *axismundi*.

Жодне з представлених у опері-міфу видінь раю не виключає інше. Між картинами раю в оперному міфі діє відношення доповнюванос-

ті: вони утворюють свого роду сюїту (сюїту картин раю), що проникнена симфонічним розвитком.

Завдяки послідовному розгортанню міфологеми пошуків раю, яка у своєму розвитку дістає розвитку й образу-змісту кохання-раювання, відбувається поєднання двох жанрових утворень національного міфу: історико-героїчну оперу доповнює опера лірична («ліричні сцени»).

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Іваненко О. Великий шум // Оксана Іваненко. Твори : в 5 т. — К. : Веселка, 1968. — Т. 3. — Повісті. — С. 239–359.

2. Рощенко Е. Г. Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (нумерологический и ономастологический методы анализа музыки) : [монография]. — Харьков : ХНУРЕ, 2007. — 128 с.

Рощенко Е. Мифологема поисков рая в национальном оперном мифе Лысенко — Старицкого «Тарас Бульба». Раскрыта специфика воплощения мифологема поисков рая в национальном оперном мифе Лысенко — Старицкого «Тарас Бульба».

Ключевые слова: Украина, рай, национальный оперный миф, мифологема поисков рая, мифологема потерянного рая.

Roschenko E. Mythologeme search of paradise in the national opera myth Lysenko-Stariiskogo «Taras Bulba». «There was disclosed specificity of embodiment searching for paradise mythologem in national myth by Lysenko-Stariiski «Taras Bulba».

Key words: Ukraine, paradise, national opera myth, searching for paradise mythology, lost paradise mythology.



УДК 781. 68

О. Котляревська

ПРОБЛЕМИ ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «СМИСЛ» У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНОГО ТВОРУ

У статті розглядаються питання, які стосуються специфіки визначення особливостей смислових структур музичного твору. На особливу увагу заслуговує можливість передачі інформації засобами невербальної мови. У статті також розглядаються основні типи феномена «смысл»: а) внутрішній та зовнішній; б) образний і функціональний; в) потенцій-