
**ОПЕРА «МОЙСЕЙ» М. СКОРИКА
В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНИХ
ТА ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ТРАДИЦІЙ**

Опера «Мойсей» М. Скорика привертає увагу не тільки як твір знаковий для творчості її автора (це перша опера в спадщині всесвітньовідомого композитора), але і як одна з резонансних українських оперних прем'єр 2000-х років. Незважаючи на нетривалу історію існування, опера була поставлена у Львівському (2001) та Київському (2006) оперних театрах, показана в багатьох обласних центрах України й Польщі. Здійснено видання її клавіру, випуск аудіо- та CD-записів, рекомендовано для вивчення в музичних ВНЗ тощо.

Неодноразово твір М. Скорика та його постановки ставали предметом обговорення на сторінках друкованих і електронних видань (музично-критичні та наукові статті українських мистецтвознавців О. Берегової, Л. Кияновської, Є. Куришева, Б. Пономаренка, Т. Швачко та ін.), дискусій на інтернет-форумах. Ці факти свідчать про інтерес до опери як музикантів-фахівців, так і широких слухацьких верств користувачів «всесвітньої павутини».

Серед наукових публікацій фундаментальне значення мають праці Л. Кияновської та О. Берегової, в яких здійснюється постановка основних проблемних питань, пов'язаних з вивченням названої опери М. Скорика [1; 4; 5]. Не зважаючи на те, що проблема «традиції — сучасність» окреслена в роботах дослідників, зовсім невивченим на даному етапі залишається аспект спадкоємності опери «Мойсей» з національними театральними традиціями втілення Біблійної теми. Цим зумовлюється *актуальність* та *новизна* запропонованої статті, *мета* якої полягає у висвітленні багатоканальних зв'язків твору М. Скорика з естетикою та стилістикою барокового мистецтва.

Інтерпретація Біблійної теми в сучасній опері априорі не могла б оминати традиції втілення духовного сюжету в музично-театральних формах минулого. Як відомо, джерелом формування традиції втілення Біблійної теми в національній культурі є шкільний театр XVII—XVIII ст., з якого, за Л. Корній, і починається розвиток українського професійного музично-драматичного мистецтва загалом [6; 7].

Шкільний театр виник в українських навчальних закладах із запровадженням у них «слов'яно-греко-латинської» системи освіти. Вистави шкільного театру — шкільні драми, — уявляли собою тип музично-дра-

матичного твору переважно релігійного змісту у жанрах містерії Різдяного та Великоднього циклів, міраклю, мораліте. Вказаний тип вистави сформувався під впливом західноєвропейської духовної драми, яка, в свою чергу, генетично пов'язана з античною драмою, середньовічною літургічною драмою, ренесансною містерією. Шкільні драми писались педагогами й вихованцями Києво-Могилянської академії (М. Довгалевський, Г. Кониський, Ф. Прокопович, Д. Туптало та ін.) згідно з нормами, що закріплені в тогочасних наукових працях з поетики та риторики.

У зв'язку з ліквідаторською політикою російського царизму щодо автономії України, 1767 року вистави шкільного театру було заборонено. Після штучно організованого занепаду шкільної драми її функцію перейняв на себе український вертеп, який став на довгі роки чи не головним осередком збереження національної ідентичності, мови, культури в цілому.

Відродження інтересу до українських шкільних драм відбулось в кінці ХІХ — на початку ХХ ст. Цікаво, що серед тих, хто займався вивченням та підготовкою цих творів до видання був й Іван Франко. В ХХ столітті деякі принципи барокового шкільного театру (виведення на сцену алегоричних постатей, близьке до шкільної драми використання хорового співу тощо) відродились у виставах театру «Березіль» Леся Курбаса 1920-х років [7]. У сучасній театральній культурі втілення цих ознак демонструють деякі вистави Львівського академічного театру імені Л. Курбаса (режисер — лауреат Національної премії України імені Т. Шевченка, заслужений діяч мистецтв України Володимир Кучинський). Зокрема, вистава за твором Г. Сковороди «Вдячний Еродій», що складається з декількох притч морально-дидактичного змісту, супроводжується акапельним ансамблевим виконанням духовних кантів у манері православного церковного співу.

У чому ж полягає зв'язок опери «Мойсей» М. Скорика з українським національним варіантом шкільної драми?

У джерелах з питань вивчення шкільної драми (Л. Корній, В. Петець, В. Резанов, Л. Софронова та ін.) типологічні особливості останньої визначаються її спрямованістю на художнє розкриття автором релігійної теми, певною характеристикою персонажів драми та способів їх зображення на сцені (Біблійні, міфологічні або історичні, а також алегоричні (умовні) персонажі, потойбічні істоти; наявність фігури читця, хору), жанровою специфікою та композиційно-драматургічною структурою драми (пролог — викладення фабули /не більше п'яти актів/ — епілог; наявність інтермедії¹), бароковими естетико-філософськими уявленнями-

¹ Інтермедія (лат. *intermedius* — той, що знаходиться посередині) — контрастна за змістом та системою персонажів сцена (переважно комічна) між «серйозними» частинами шкільної драми. Є проявом у шкільній драмі характерної для естетики бароко антитезності високого та низького [6; 8].

ми (алегоричність, антитетичність мислення, поетика контрастів, установка на видовищність).

Охарактеризуємо детальніше проявлення цих ознак в опері «Мойсей» М. Скорика².

Літературна основа опери — поема «Мойсей» І. Франка написана на вільно трактований Біблійний сюжет. Фабула твору поєднує в собі окремі, до того ж значно переосмислені, факти Біблійної історії життя пророка Мойсея (сорокалітнє блукання пустелею; повстання народу під керівництвом Корея, Авірона³ і Датана /Числа 16:1–3/; відлиття народом Золотого Тільця і поклоніння йому /Вихід 32:1–20/), а також характерний для Євангелія й агіографічної літератури /але відсутній у П'ятнадцяти книжках Мойсея/ мотив спокушання святих.

Виходячи із загальноновизнаної в літературознавстві думки про трактування поеми «Мойсей» І. Франка, передусім, як алегорії⁴ української нації на шляху її «сходження до себе, до власної національної самості» (цит. за: [5, с. 494]), в концептуальному плані оперу М. Скорика можна віднести до типу *опери-алегорії*. Її об'ємна в смислово-відношенні концепція може пояснюватись на загально-філософському та загально-релігійному рівнях, у Біблійному, національно-історичному та автобіографічному контекстах тощо. Зокрема, на загальнофілософському рівні основна ідея твору може формулюватись як «пошук істини», в контексті релігійного світогляду — як процес богопізнання, ідея «служіння Богові», в контексті конкретної Біблійної оповіді — як шлях Пророка та його послідовників до «Землі обітованої», в контексті української історії — як шлях самоусвідомлення українців як нації.

Нерідко літературознавці трактують франкового Мойсея в автобіографічному ключі, в проекції особистої драми поета: «Душевна драма Франка — це була трагедія кількох поколінь, напоєних отрутою доктрин XIX ст. <...> Зрештою, І. Франко сам був поводителем для свого народу, ведучи його до царства земного, де реальне життя побудоване на засадах духовних цінностей» [9, с. 248]. Разом з тим, як слушно зазначає Л. Кияновська, М. Скорик, «перенісши колізії «Мойсея» з-перед ста літ у день сьогоднішній, <...> вільно оперує тим колом музичних знаків, які утво-

² Авторами лібрето опери є Б. Стельмах та М. Скорик.

³ В Біблії згадується дві постаті зі схожими іменами: Аарон — це брат і соратник Мойсея; Авірон — це заколотник, якого за участь у повстанні настигла Божя кара.

⁴ Алегорія (грец. *allegoria* — іносказання) — літературний прийом, основою якого є іносказання. Цей прийом, разом з символікою та емблематикою відповідає типовому для бароко принципу опосередкованого розкриття матеріалу, відображення одного явища через інше. Саме через це літературні твори бароко мали прихований смисл, який вимагав інтерпретації і роз'яснення [6; 8].

рюють реальне звукове середовище нашого щоденного буття, саме через нього він виходить на метафору сучасного шляху до Землі обітованої» [5, с. 506].

Відповідно до загальної концепції основні персонажі опери М. Скорика виявляють типологічну спорідненість з персонажами шкільної драми, набуваючи *символічного* або *алегоричного* характеру. Так, Біблійний образ пророка Мойсея — законодавця, вождя і визволителя єврейського народу, — має в опері певний надчасовий зміст, трактується як символ самовідданого служіння Богові й народу. Сили контрдії — заколотники Авірон і Датан — виступають проявом сумнівів, недовіри, зла і насильства.

З метою унаочнення складності внутрішнього життя головного героя в опері діють полярні за сутністю містичні персонажі: представники «потоїбчних сил» (чорний ангел Азазель та Йохаведда⁵) та Божий Глас Єгови⁶. На думку літературознавця В. Сулими, втілюючи в поемі образи і Єгови, і Азазеля, І. Франко прагнув художньо відтворити людську роздвоєність, проблему одвічного вибору, який має робити людина між духовним і тілесним, між небесним і земним, між ірраціональним і раціональним, між божественним і диявольським. Сам І. Франко пояснював, що у роль Азазеля він «поклав найсильнішу частину демонської спокуси, що може захитати віру найсильнішого характеру» [9, с. 249].

Введення містичних героїв пов'язане з характерним моментом театральної естетики бароко: рельєфно показати як сили добра й зла борються за володіння душею людини. Центральне місце у II дії опери посідають сцени спокушання Пророка силами зла, які прагнуть посягти в його душі сумнів у вірності визначеного Богом шляху. Мойсей зміг з честю подолати два етапи спокуси. На першому етапі (№ 18) Азазель звинувачує Мойсея в гордині, з якої Пророк, начебто, розпочав похід у Землю обітовану. На другому етапі (№ 21) лжематір Йохаведда жаліє свого сина Мойсея, який мов би дуже втомився, став слабким. Після третього етапу (№ 23), коли Азазель і Йохаведда разом переконали Мойсея в сумному пророцтві (шлях, яким він веде свій народ, в майбутньому призведе до трагічних для народу наслідків), Пророк таки зневірився, промовивши (№ 24) «Горе моїй недолі <...> одурив нас Єгова!». Літературознавець М. Зубрицька у зв'язку з цим відзначає наявність в тексті поеми елементів абсурдності, які «пов'язані з проблемою пошуку смислу буття, проектуванням людиною свого майбутнього, її забіганням

⁵ Йохаведда — це ім'я померлої матері Мойсея. У сценах спокушання демони відтворюють голос і обличчя Йохаведди, щоб заплутати Мойсея, тому цей образ характеризується як лжематір.

⁶ В тексті поеми І. Франка Бог має ім'я «Єгова».

уперед» [3, с. 114]. Заглядування уперед, прогнозування майбутнього виявилось катастрофічним для Пророка і зумовило смислову трагічність франкової інтерпретації Біблійної постаті.

Цікавим з погляду переломлення естетики шкільної драми є момент «уявної присутності» Єгови (№ 24). Показовим є прийом Його характеристики: Єгова на сцені не з'являється, всі чують лише його гучний голос. У партитурі опери зазначено, що Глас Божий може озвучувати солуючий бас або хор. Подібний прийом характеристики пов'язаний з регламентацією сфери зображення на сцені в епоху бароко. За Ф. Прокоповичем, не всі події треба відтворювати на сцені, зокрема, «священні таїнства нашої віри <...> не личить виставляти через підвишену велич» (цит. за: [6, с. 29]). Заборона на зображення в шкільному театрі божественних істот обумовлена також відомим християнським догматом «Бога человеком невозмож-но видети, на Него же не смеют чини Ангельстии взирати»⁷.

У пролозі та епілозі «Мойсея» М. Скорика своєрідно представлена фігура *читця* (Поета), обов'язкова для частин, що обрамовують шкільну драму. Образ Поета можна вважати, по-перше, своєрідним символічним двійником Мойсея, по-друге, алегоричним відображенням постаті самого І. Франка. З вуст Поета-пророка, який усвідомлює своє месіанське призначення звільнити народ з духовного полону, лунають ідеї, що мають відгук у народних мас (хор).

Неодмінним учасником і шкільної драми, і опери «Мойсей» є хор. «Провідна роль хору, абстраговане тлумачення окремих образів, певна статичність розгортання» — усі ці ознаки дозволили Л. Кияновській визначити жанр даного твору як опера-ораторія [5, с. 507]. В опері М. Скорика хор найчастіше виконує персонажну функцію, сприймаючись як голос народу. У масових сценах хор є безпосереднім учасником усіх етапів розвитку конфлікту бунтарів і прихильників Мойсея. У містичній сцені (№ 18) хоровий спів Голосів пустелі створює ефект відлуння спокусливої промови Азазеля.

Характерним принципом шкільної драми є сполучення сцен релігійного характеру з інтермедіями, хорового співу із танцями. Функцію *інтермедії* в опері виконує видовишна фінальна сцена І дії «Поклоніння Золотому Тільцю» (№№ 13–16), що поєднує хоровий та хореографічний компоненти. Як відомо, довгий час християнська церква спрямовувала на танці свої численні заборони. Відомий полеміст епохи бароко І. Вишенський писав, що не можна «сатане оферу танцями и скоками чинити». Ця директива пов'язана з переслідуваннями будь-яких виявів язичницького релігійного культу. Однак, у шкільних драмах, де підкреслюється конфлікт християн і язичників, наприклад, у драмі «Володимир» Ф. Прокоповича (1705), танці використовувались у сценах поклоніння язичницьких жер-

⁷ Цитата з 9 пісні «Канона покаянного ко Господу нашому Ісусу Христу».

ців їхнім ідолам. Отже, логіка введення балетної сцени в опері М. Скорика окрім мотивації з боку вельми актуальної для барокового театру видовищності, відповідає зазначеному релігійному канону.

Чергування сцен релігійного характеру з інтермедіями, сполучення містики й реалізму, набожності з богохульством свідчить про ознаки *міс-теріальності* на генетичному рівні жанрової структури твору.

За Ф. Прокоповичем, шкільна драма «повинна зображати такі події, які могли відбуватися протягом двох–трьох днів» [6, с. 29]. У відповідності до цієї вимоги *єдності дії і часу*, дія опери М. Скорика відбувається в Синайській пустелі в останні дні життя головного героя.

Композиційна структура опери також свідчить про відповідність нормативам шкільної драми. Нагадаємо, що остання має включати як обов'язкові компоненти пролог і епілог, а також викладення фабули між ними не більш, ніж у п'яти актах. Подібна структурна логіка спостерігається і в опері М. Скорика:

Пролог

I дія (1–2 карт.)

«*Мойсей і сини Ізраїлю*»

Основна дія

II дія (3–5 карт.)

«*Мойсей і потойбічні сили*»

Епілог

Основна дія опери, що відбувається в двох актах (п'яти картинах), обрамовується прологом та епілогом. Це надає побудові оперного цілого рис аркоподібності, але, в даному випадку не є ознакою смислової замкненості. Епілог опери є значно скороченим варіантом прологу. Якщо в пролозі логіка емоційно-смислового розгортання йде від страждання і болю до надії на світле майбутнє, то в епілозі використаний лише матеріал закінчення прологу, пов'язаний з образами мрії. Такий епілог, за словами Л. Кияновської, сприймається «як щось незмірно бажане, але віддалене, як міраж в пустелі, аніж реальний образ» [5, с. 527].

Окремо слід наголосити на зв'язку ідеї композиційної двочастинності основної дії з принципом антиномічності мислення, характерного для епохи бароко. У двох актах опери здійснюється розвиток її основного конфлікту «віри і невіри» в зовнішньому (I акт) та внутрішньому (II акт) планах дії.

Сценічні версії опери «Мойсей» успадковують ще один важливий естетичний принцип барокового театру, а саме прагнення вразити глядача надзвичайними сценічними ефектами в моменти зображення потойбічних сил (№ 18) і надприродних явищ (№ 25 — картина бурі як Божої кари під час смерті Мойсея). Так, у постановці Львівського театру сценічне оформлення названих моментів пов'язане із залученням хореографічного компоненту, запусканням диму; особливого значення набуває кольорове підсвічування. Усе це значно підвищує видовищність оперного спектаклю і, дійсно, справляє на глядачів яскраве враження.

Окрім характерних ознак втілення Біблійної теми в національному театральному мистецтві в опері «Мойсей» М. Скорика слід відзначити багатогранні впливи західноєвропейського музичного бароко.

Перш за все, відзначимо уважність ставлення композитора до відтворення в музиці смислового навантаження поетичного тексту. Мається на увазі використання музично-риторичних фігур та символів епохи бароко, підкреслення семантичної ролі тональності й тембру. Про те, що це є усвідомленим принципом, свідчать слова самого композитора: «Зразком написання духовної музики для мене служили, передусім, найбільші шедеври світової культури в цій сфері — твори Й. Баха та Г. Ф. Генделя. Я завжди подивляв їх унікальне відчуття біблійного слова, здатність перевтілити його в музиці, знайти геніально просту точку пети́ну слова і музичної інтонації» (цит за: [5, с. 66]).

Найчастіше в оперному полотні М. Скорика вживаються такі музично-риторичні фігури як *anabasis* та *catabasis*. Так, *anabasis* застосовується у № 7 в партії Мойсея на словах «Най царює над нами вовік отой кедр на Лівані!», «Ви ж буйайте до неба!». У № 19 мелодична лінія вокальної партії Мойсея поступово піднімається більш, ніж на октаву: «Так, з низин тих, мрачних і лячних, я хотів їх підвести до світлих висот, до свободи і честі!», де найвищі звуки символічно лунають на слові «свобода». Фігура *anabasis* звучить навіть в партіях представників царства пітьми Азазеля і Йохаведи: «Се піднявся страшний Вавілон» (№ 23).

Catabasis уперше зустрічається в пролозі на словах Поета, звернених до поневоленого, несвідомого своєї місії народу: «Тобі на таблицях залізних записано в сусідів бути гноєм». У № 8 в партії Мойсея названа фігура вживається на словах «замість статися сіллю землі, станеш попелом підлим» та «будеш ти мов розчавлений черв, що здихає на шляху». Цю ж фігуру зустрічаємо у вокальній партії Єгови (№ 24), що ілюструє такі слова «Тут і кості зотліють твої, на вірець і для страху всім, що рвуться вперед до мети і вмирають на шляху!».

Серед інших музично-риторичних фігур епохи бароко протягом опери знаходимо й наступні: *passus duriusculus* та *saltus duriusculus* (жорсткі хроматичні ходи та стрибки у вокальних партіях Авірона у № 4, Датана у № 9, Азазеля у № 18), *suspiratio* (короткі паузи у вокальній партії Поета, що зображають зітхання), *tmesis* (у № 18 в партії Мойсея зображає афект страху за допомогою розчленування вокальної мелодії паузами) тощо.

М. Скорик використовує також музично-риторичний символ *xреста*, за яким історично закріпилося значення хресних мук, страждання. Особливо промовистим є використання цього символу у вокальних партіях Поета (у Пролозі на словах «Народе мій, замучений, розбитий») та Мойсея (у № 23 на словах «Горе мій недоли!»).

Значну роль в опері «Мойсей» відіграє *семантика та драматургія тональностей*. Так, тональний план першого розділу Пролога знаходить-

ся в основному у сфері бемольних мінорних тональностей (*g-moll, es-moll, c-moll, as-moll*), які традиційно асоціюються в музиці з похмурими образами. У другому ж розділі Прологу («Та прийде час»), пов'язаного з образом надії на краще майбутнє, М. Скорик використовує більш світлі за колоритом дієзні мажорні тональності (*G-dur, Gis-dur, E-dur, Fis-dur*). Ефект ладотонального контрасту відобразився і у завершальному акорді Прологу, в якому по вертикалі поєднуються мажорний та мінорний тризвуки: *G-dur* та *g-moll*. Таке мажоро-мінорне забарвлення фінального акорду прологу може свідчити про амбівалентність трактування в опері конфлікту світла й темряви, добра й зла, віри та зневіри.

Сольні номери Мойсея найчастіше знаходяться у сфері похмурих тональностей, семантика яких підкреслює трагічну приреченість головного героя. Тональність *c-moll*, що символізує смерть в бавіських «Страстях за Матфієм», звучить у багатьох моментах виступів Пророка (№№ 6–8), у хоровому епізоді після смерті Мойсея (№ 26).

В опері М. Скорика знаходимо п-риклади, що підтверджують усвідомлення композитором *семантичної ролі тембру*, при чому як вокального, так і інструментального. Показово, що для характеристики величких Біблійних постатей композитори нерідко обирали саме тембр баса. Зокрема, ця закономірність спостерігається в «Страстях за Матфієм» Й.-С. Баха, де партію Ісуса виконує бас, також в партіях Мойсея в ораторії «Ізраїль в Єгипті» Г. Ф. Генделя, опері «Мойсей в Єгипті» Дж. Россіні. У руслі цієї історичної традиції знаходиться вокально-темброве рішення образу Мойсея в опері М. Скорика.

Певне семантичне значення в партитурі М. Скорика має тембр труби. І це не випадково. Зі Старого Заповіту відомо, що Сам Бог наказав Мойсею зробити дві срібні труби, викарбовані для виконання перших ритуальних функцій: богослужбової та військової⁸. Господь наказав зробити тільки срібні труби. Тому вони мали священний статус і називали-

⁸ Про це розповідається в книзі Чисел з «П'ятикнижжя Мойсея», розділ 10: «1. И сказал Господь Моисею, говоря: 2. сделай себе две серебряные трубы чеканные, сделай их, чтобы они служили тебе для созывания общества и снятия станов; 3. когда затрубят ими, соберется к тебе все общество ко входу скинии собрания; 4. когда одною трубою затрубят, соберутся к тебе князья и тысяченачальники Израилевы; 5. когда затрубите тревогу, поднимутся станы <...> тревогу пусть трубят при отправлении в путь; 7. а когда надобно собрать собрание, трубите, но не тревогу; 8. сыны Аароновы, священники, должны трубить трубами; это будет вам постановлением вечным в роды ваши; 9. и когда пойдете на войну в земле вашей против врага, наступающего на вас, трубите тревогу трубами — и будете воспомянуты пред Господом, Богом вашим, и спасены будете от врагов ваших; 10. и в день веселия вашего, в праздники ваши, и в новомесячья ваши трубите трубами при всесожжениях ваших и при мирных жертвах ваших, и это будет напоминанием о вас пред Богом вашим, Я — Господь Бог ваш» (цит. за: [2, с. 114]).

ся священними трубами. Їх положення в дохристиянську епоху схоже зі значенням дзвонів в християнську еру.

Семантика трубних гласів у Старому Заповіті, за В. Грачовим, пояснюється залежно від контексту. Під час богослужіння трубний глас усвідомлювався як символ присутності Бога, мольба Богу про прийняття жертви, про вигнання злих духів; під час війни, баталій — як тривога, яка включає в себе мольбу до Господа про дарування перемоги, сигнал до атаки на полі битви, що надихає воїнів. У будь-яких ситуаціях, резюмує В. Грачов, трубні сигнали мали сакральний смисл: усі вони асоціювались з волею і гласом Божим [2, с. 116].

Трубні гласи в опері М. Скорика звучать перед появою Мойсея та його промовами. У музикознавчій літературі цей мотив труб отримав назву «лейтмотива пророцтва». Зокрема, він звучить перед першою появою Мойсея на сцені (№ 6). У контексті змісту твору семантика тембру дозволяє композитору підкреслити, що Мойсей не просто людина, а Пророк Божий, всі його вчинки і промови ініційовані Божою волею і є її безпосереднім вираженням.

Як відзначає В. Грачов, іноді удаваними, хибними трубними гласами користувались заколотники, зрадники. Це спостереження пояснює нам причину введення тембру труби в № 9, де інструментальні репліки труби супроводжують промову заколотника Авірона; в № 18, де сигнал труби передуює появі демона Азазеля. Недобрі, темні сили прагнуть ввести народ (№ 9) та Мойсея (№ 18) в оману, хибно імітуючи трубний глас як вираження Божественної волі.

Паралелі з культурою західноєвропейського бароко примножуються наявністю *ознак пасіонності* в сюжетно-драматургічній канві твору М. Скорика. Так само, як і в бахівських пасіонах, у сюжеті опери «Мойсей» розвинена емоційно-психологічна лінія страждання головного героя, контурно накреслена типова для пасіонів логіка «зрада — суд — розп'яття (смерть)». Паралелі з епізодом «Моління про чашу» в «Страстях за Матфієм» Й.-С. Баха викликає ситуація молитовного звернення Мойсея до Єгови «Обізвися до мене ще раз! Обізвися мій батьку!» (№ 17). Функція деяких скорикових хорів викликає аналогії з хорами *turbae* (№ 11 в епізоді побиття й вигнання Мойсея хор заколотників під проводом Авірона і Датана проголошує «За каміння! Нехай загине!») та хорами лінії співчуття в пасіонах (№ 26). Інтонаційно-конструктивну подібність до теми вступу зі «Страстей за Матфієм» виявляє початкова тема Прологу з оперної партитури М. Скорика (поступальний висхідний мелодичний рух, витримана гармонічна опора у басу). Рисами спорідненості з бароковими ораторіями на Біблійний сюжет пов'язаний декламаційно-псалмодичний стиль вокальної партії Мойсея, що поєднує в собі ознаки мелодекламації, кантилени і псалмодії.

Усе вищезазначене засвідчує наявність в опері М. Скорика «Мойсей» розвиненої системи зв'язків з традиціями національного та західноєвро-

пейського бароко. Якщо закономірності композиційно-драматургічної будови твору виявляють спорідненість з національними театральними традиціями, то особливості його музичної мови характеризуються чітко вираженою опорою на музично-інтонаційний досвід західноєвропейського бароко. Відсутність прямих паралелей між інтонаційною атмосферою опери М. Скорика і традиційним музичним оформленням українських шкільних драм (православний церковний спів, духовні канти) пов'язане, вірогідно, з прагненням композитора настроїти слухача не стільки на національно-релігійний, скільки на надпросторовий, надконфесіональний рівень сприйняття концепції твору.

Список використаних джерел

1. Берегова О. М. Опера «Мойсей» у контексті сучасного українського культуротворення / О. М. Берегова // Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. — Вип 9. — К. : ДАКККіМ, 2006. — С. 136–144.
2. Грачев В. Н. Сакральные смыслы ветхозаветных трубных гласов и русская военно-духовая музыка: отрицание генезиса или сохранение традиции? / В. Н. Грачев // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст: Материалы науч. конф. — Сб. 47. — М. : Науч. тр. МКГ имени П. И. Чайковского, 2004. — С. 113–122.
3. Зубрицька М. О. Смысл і абсурдність буття у поемі І. Франка «Мойсей» / М. О. Зубрицька // Сучасність. — 1993. — № 2. — С. 110–115.
4. Кияновська Л. О. Музична візія франкового пророка («Мойсей» М. Скорика в контексті та поза контекстом постмодернізму) / Л. О. Кияновська // Мистецькі обрії' 2005–2006. — Вип. 8–9. — К. : АМУ, 2006. — С. 177–183.
5. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: людина і митець : монографія / Л. О. Кияновська. — Львів : Незалежний культурологічний журнал «І», 2008. — 591 с.
6. Корній Л. П. Українська шкільна драма і духовна музика XVII — першої половини XVIII ст. / Л. П. Корній. — К. : Інститут української археографії АН України, 1993. — 185 с.
7. Корній Л. П. Українська шкільна драма XVII — першої половини XVIII століття як предтеча національного музично-драматичного театру / Л. П. Корній // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства : зб. статей / [ред.-упор. М. Р. Черкашина-Губаренко]. — Вип. 89. — К. : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. — С. 446–460.
8. Литературный энциклопедический словарь. — М. : Сов. энциклопедия, 1987. — 752 с.
9. Сулима В. І. Біблія й українська література / В. І. Сулима. — К. : Освіта, 1998. — 400 с.

Дерев'янченко О. О., Овчинникова Г. А. Опера «Мойсей» М. Скорика в контексті національних та західноєвропейських традицій. Стаття присвячена дослідженню опери «Мойсей» М. Скорика в аспекті спадкоємності з національними та західноєвропейськими традиціями втілення Біблійної теми. Виявлено багато-

каналні зв'язки твору М. Скорика з естетикою та поетикою української шкільної драми, музично-риторичним тезаурусом західноєвропейського бароко.

Ключові слова: М. Скорик, І. Франко, опера «Мойсей», українська шкільна драма, музично-риторичні фігури.

Деревянченко Е. А., Овчинникова А. А. Опера «Мойсей» М. Скорика в контексте национальных и западноевропейских традиций. Стаття посвящена рассмотрению оперы «Мойсей» М. Скорика в аспекте преемственности с национальными и западноевропейскими традициями воплощения Библейской темы. Выявлены многоканальные связи произведения М. Скорика с эстетикой и поэтикой украинской школьной драмы, музыкально-риторическим тезаурусом западноевропейского барокко.

Ключевые слова: М. Скорик, И. Франко, опера «Мойсей», украинская школьная драма, музыкально-риторические фигуры.

Derevianchenko O., Ovchinnikova G. M. Skoryk's opera «Moses» in the context of national and Western European traditions. The article is devoted to consideration of M. Skoryk's opera «Moses» in the aspect of succession with national and Western European traditions of embodiment of biblical theme. Multichannel connections of M. Skoryk's work with aesthetics and poetics of Ukrainian school drama, musical-rhetorical thesaurus of the Western European Baroque are revealed.

Key words: M. Skoryk, I. Franko, opera «Moses», Ukrainian school drama, musical-rhetorical figures.