

УДК 78.071.1(477):792.54(438.38)

ХРИСТИНА ФЛЕЙЧУК

**ДРАМАТУРГІЧНО-КОНЦЕПТУАЛЬНІ ДОМІНАНТИ
ОПЕРИ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО
«ЗОЛОТИЙ ОБРУЧ»**

**(ПОСТАНОВКА ЛЬВІВСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО АКАДЕМІЧНОГО
ТЕАТРУ ОПЕРИ І БАЛЕТУ ІМЕНІ ІВАНА ФРАНКА, 1970)**

Розкрито драматургічну концепцію опери Б. Лятошинського «Золотий обруч» у постановці Львівського державного академічного театру опери і балету імені І. Франка (1970 рік)¹. На основі аналізу клавіру опери у виконавській редакції диригента-постановника Ю. Луціва, спогадів маестро, рецензій на спектакль та відео-запису опери здійснено спробу цілісного наукового осмислення найважливіших факторів успішного сценічного втілення монументальної партитури композитора.

Досліджено вплив найвагоміших виконавських правок Ю. Луціва на постановочну концепцію загалом та на сценічне вирішення епічних сцен спектаклю, зокрема. Проаналізовано ступінь відповідності драматургії львівської вистави авторському задуму Б. Лятошинського. Купюри, внесені диригентом-постановником у композиторський текст, зумовили в окремих випадках суттєве зміщення драматургічних акцентів львівської постановки «Золотого обруча» у бік епіки. Трактовка образів головних персонажів, у цілому, збігається із задумом Б. Лятошинського, але суттєвих корективів зазнала драматургічна сутність партії Маври. Її образ повністю перенесено із побутової сфери у ранг високого епічного узагальнення.

Детально продуманий підхід маестро Ю. Луціва до виразного сценічного розкриття мовно-декламаційних інтонацій вокальних партій персонажів опери зумовив також внесення багатьох дрібних правок у їх ритміку, а також відповідні корективи для узгодження словесних і музичних акцентів.

Констатовано, що, у цілому, всі музично-інтерпретаційні, режисерські, художні символи, узагальнення і драматургічні акценти львівської постановки здійснені у глибокому суголоссі з музикою Б. Лятошинського. Аналіз таких еталонних виконавсько-інтерпретаційних версій може послужити ключем до нових odkroven' mo voyu natsional'nogo mystetstva.

© Флейчук Х. О.

¹ Сьогодні театр носить назву Львівський національний академічний театр опери та балету ім. С. Крушельницької.

Ключові слова: виконавська редакція, драматургія, сценічний образ, інтерпретація.

29 квітня 1970 року на сцені Львівського державного академічного театру опери і балету ім. І. Франка відбулася прем'єра опери Бориса Лятошинського «Золотий обруч» в її новій редакції. Постановка, яку справедливо вважають найяскравішою культурною подією в Україні початку 1970-х, не лише реабілітувала оперу, замовчану протягом майже 40 років від часу її перших сценічних прочитань, а й принесла композитору «офіційне» визнання його творчості – посмертне нагородження (1971) Державною премією імені Т. Г. Шевченка¹. Премію одержали і львівські постановники – диригент Юрій Луців, режисер Дмитро Смолич і художник Євген Лисик.

У зв'язку з нещодавнім ювілеєм Б. Лятошинського цікаво актуалізувати не раз аналізовані вже провідними музикознавцями сценічно-драматургічні концепції тріумфальної постановки. Провідний лейтмотив ювілейних заходів – «Україна в боргу перед ним»² та «вчимося гордитись»³. На превеликий жаль, до сьогодні жоден оперний театр в Україні не зміг запропонувати прем'єру чи бодай поновлення цього опусу Б. Лятошинського, який «...стоїть на рівні вершинних досягнень світового мистецтва»⁴. Тоді, на зламі 60–70-х, «...крім труднощів, пов'язаних із засвоєнням складної партитури, монументальної сценічної вистави, доводилося переборювати поширене в деяких мистецьких колах твердження про «нетئاتральність» і «важку дохідливість» твору Лятошинського...»⁵. Сьогодні, коли питання «нетئاتральності» і

¹ Малозьомова О. Оперні драми і колізії / О. Малозьомова // Музика. – 2015. – № 3–5. – С. 42.

² Копиця М. З висоти земної вічності / М. Копиця // Музика. – 2015. – № 3 – 5. – С. 11

³ Там само. – С. 11.

⁴ Малозьомова О. Оперні драми і колізії / О. Малозьомова // Музика. – 2015. – № 3 – 5. – С. 38.

⁵ Загайкевич М. Вдруге – через 40 років / М. Загайкевич // Музика. – 1970. – № 5. – С. 8.

«важкої дохідливості» «Золотого обруча» спростовані (передусім завдяки постановці 1970 року), постає, очевидно, новий гіпотетичний ряд суб'єктивних і об'єктивних перешкод, з'ясування яких виходить за межі статті. Її мета – науково осмислити досвід успішного сценічного втілення опери. Аналіз думок диригента-постановника спектаклю Ю. Луціва (занотованих під час приватних бесід з маестро у березні-травні 2016), порівняння їх з його виконавськими правками, зафіксованими у клавірі «Золотого обруча», огляд значної кількості рецензій на цю постановку та перегляд відеозапису спектаклю, у якому власне й констатовано високу художню доцільність інтерпретаційних пошуків постановників, уможливили більш-менш цілісний характер дослідження.

Роль Ю. Луціва, професора, народного артиста, лауреата Національної премії України ім. Т. Г. Шевченка, головного диригента Львівського державного академічного театру опери та балету ім. І. Франка (1963–1973) була ключовою у створенні нової постановки цієї опери, безапеляційно «заветованої» ще у 30-х роках. Не вдаючись у деталі її «тернистої»¹ передісторії, звернемося безпосередньо до спогадів диригента-постановника, викладених на початку бесіди про «Золотий обруч»:

У 60-х рр. я часто виїжджав на гастролі, у тому числі й до Києва. Там ми багато спілкувалися з Костянтином Симеоновим [головним диригентом Київської опери – Х. Ф.]. Саме К. Симеонов передав мені ідею постановки «дуже цікавої», за його словами, опери і її партитуру. Він працював з Б. Лятошинським над новою редакцією «Золотого обруча». За рік до його відходу з театру я включився в їхню роботу [у 1967 р. К. Симеонов переїхав до Ленінграду – Х. Ф.].

Загальний напрямок наших з К. Симеоновим думок був однаковим – від побутовізму, який в перших постановках займав суттєву нішу в драматургії опери, – в сторону

¹ Детально про це див.: Юзюк І. Із секретів його диригентської майстерності / І. Юзюк // Маестро Юрій Луців : збірка статей. – Львів : Сполум. – 2001. – С. 32.

епіки. Це, звичайно ж, обговорювалося з Б. Лятошинським (хоч йому було шкода деяких етнографічних моментів). Тому, я відчував моральне «добро» на ті редакторські втручання, які робив також і згодом, під час безпосередньої підготовки до прем'єри¹.

Згадані Ю. Луцівим «редакторські втручання» найбільше привертають нашу увагу, адже за своєю сутністю і масштабами вони сміливо могли б претендувати на «третю редакцію» «Золотого обруча». Тому аналіз найважливіших виконавських правок маестро і дослідження їх впливу на інтерпретацію постановників і становить завдання пропонованої статті.

Залишаючи музику Б. Лятошинського, фактично, недоторканою, Ю. Луців здійснив багато купюр, що в окремих випадках суттєво змістило драматургічні акценти. Відповідно були переосмислені драматургічні завдання дійових осіб, що зумовило деякі зміни в лібрето. У багатьох випадках здійснено дрібні текстові правки і скориговано, у зв'язку з ними, ритміку вокальних партій (виправлення переважно максимально увиразнювали смисл висловлюваного). Більшість малих соло в хорових епізодах передані партіям *tutti*, у фіналі опери уведено епізод з четвертої картини («плач Маври») в оновленому тембровому викладі.

Загалом, драматургічну концепцію спектаклю маестро окреслив так: «Сконцентровано показати героїко-епічну велич народу, який фактично оборонив Західну Європу від монголо-татарської навали». Така ідея абсолютно суголосна задуму Б. Лятошинського, який прочитується на сторінках партитури, а її яскравому сценічному втіленню й були підпорядковані правки, внесені диригентом і адаптовані постановочною групою.

Прагнення трактувати «Золотий обруч» як «масштабну історичну оперну драму»² зумовило те, що основний наголос

¹ Тут і надалі у статті пряму мову Ю. О. Луціва виділено курсивом.

² Терещенко А. К. Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка / А. Терещенко. – К. : Муз. Україна, 1989. – С. 133.

у виставі припадає на сцени широкого епічного мазка, яких і стосується більшість виконавських корективів. Проаналізуємо їх мотивацію з погляду драматургічних завдань постановки. Інтерпретаційне вирішення початку спектаклю зазнало найбільших розходжень з концепцією композитора, хоча, за словами Ю. Луціва, «добро» на «*львівський варіант*» від Б. Лятошинського постановники отримали». Так, уже з четвертим тактом вступу відкривалася куліса і розпочиналося величне епічне дійство – обряд поклоніння і жертвоприношення Дажбогу. Драматично яскраве ***Sostenuto e maestoso***, в якому експонувався фанфарний лейтмотив «золотого обруча», завдяки купюрі, одразу продовжувалося заключним розділом увертюри ***Tempo I*** (з тим самим інтонаційним ядром), створюючи потужно сконцентрований у своєму лаконізмі музично-смысловий епіграф опери, доповнений сценічно-візуальним компонентом.

Наступною купюрою закривалося ***Allegretto semplice*** першої картини (із сольними репліками хлопців «Чудова полонина! Тут би погуляти...»¹). Натомість урочисто трактоване речитативне ***Andante*** Маври² продовжувало епічну сцену. Її піднесений спів та й сама постать на підвищенні біля жертвенника, з офірним ягням у руках, швидше нагадували верховну жрицю, аніж «бабу Мавру», яка, за оригінальним текстом лібрето «усім, усім пораду й ліки»³ мусила давати.

Вербальний текст, який звучав з уст цієї героїні, природно довелося змінювати, підпорядковуючи його драматургічній концепції. Тому рядки («Ось деревій... і чорнобиль... Гаразд, гаразд... Усе в пригоді стане... Багато лиха між людей... А всі несуть його до баби Маври... Усім, усім пораду й ліки мушу я давати...»⁴) у львівській постановці мали інший

¹ Лятошинський Б. Золотий обруч. Опера на три дії, вісім картин. Лібрето Я. Мамонтова (за повістю І. Франка «Захар Беркут»). – Київ : Музична Україна. – 1973. – С. 15.

² Там само. С. 16.

³ Там само. С. 17.

⁴ Там само. – С. 16–18.

варіант: «Ось деревій... і чорнобиль... Тобі, Тобі, Великий боже наш! Весни промінням освіти ти землі нашої громади... Усім, усім, пораду й сили дай нам, боже наш»¹. Спів Маври супроводжувався символічним принесенням дарів (вінків із зілля) до жертovníка Дажбога.

Хор «Ой кувала зозуленька» продовжував величний тон розгортання сценічної дії, заданий першими акордами опери, знову-таки, набуваючи драматургічного забарвлення, інакшого, ніж у Б. Лятошинського. Його характер інтерпретувався не в лірико-побутовому, а в епічному ключі. Диригент-постановник зняв вказані композитором позначення *solo* у перших фразах партій тенорів і сопрано, вніс кілька тактів купюри між першою і другою частинами хору (тут були короткі сольні репліки дівчини і хлопця «Ой гарно ж як! Ось де потанцювати!»²), трактуючи останню як своєрідний ритуальний танець (з балетною хореографією). Так етнографічно-побутова сцена набувала більш урочистого характеру, що відповідало головній меті постановників.

В одній з найбільш розлогих рецензій на львівську виставу «Золотого обруча» мистецтвознавець Марія Загайкевич окреслила корективи диригента «...загалом виправданими і доцільними...»³. Вона дивувалася лише, чому «...знято гуцульський танець у першій дії...»⁴ [саме він мав би слідувати в «Золотому обручі» за хором «Ой кувала зозуленька» – Х. Ф.]. «Адже цей епізод», продовжує М. Загайкевич, – «одна з найкращих сторінок партитури – яскраво розцвічує і прикрашає сценічну дію, а також несе велике драматургічно-сміслові навантаження»⁵.

¹ Борис Лятошинський. Золотий обруч. – Київ : [укрмузфонд], 1966. – С. 18–19.

² Лятошинський Б. Золотий обруч. Опера на три дії, вісім картин. Лібрето Я. Мамонтова (за повістю І. Франка «Захар Беркут»). – Київ : Музична Україна. – 1973. – С. 20.

³ Загайкевич М. Вдруге – через 40 років / М. Загайкевич // Музика. – 1970. – № 5. – С. 8.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

Ю. Луців пояснював таке вирішення «драматургічною концепцією постановників», одним із головних завдань якої було «уникнення побутовізму». Маєстро додає також цікавий коментар: «Правду сказавши, гуцульський танець до бойків теж трохи штучно “приклеєний”, але його музика справді чудова і Марії Загайкевич, вочевидь, було шкода доброї музики. Рівно ж, як шкода мені було увертюри, написаної на темах опери...».

Отже, завдяки диригентським корективам, провідна епічна лінія опери експонувалася на самому її початку, набуваючи у подальшому розгортанні вистави свого втілення. Наступною серед головних масових сцен епічного спрямування була «Рада», названа Ю. Луцивим, очевидно, зважаючи на поетичний текст, яким розпочиналася друга картина «Золото обруча»: «Чесна громадо! Чи воля ваша держати нині раду?»¹. У ній постановники теж здійснили велику купюру, переходячи від оркестрового вступу одразу на ***Poco meno mosso e solenne***², під час якого вносили знамено громади. Закриття купюрою епізоду, який містить чудовий поліфонічний хор (абсолютно відповідний концепції постановників у плані музичної драматургії), обґрунтоване лібрето. Головна ідея постановників львівського спектаклю – представити в опері сильну, монолітну націю, соціальні суперечності в якій перед навалою ворогів відходять на другий план. Основним змістом пропущеного епізоду була боротьба саме проти соціальної нерівності: «Одвіку не було над нами ні князів, ні бояр»³. Завдяки купюрі, головна сутність «ради» виражена у словах старійшини-авторитету громади Захара Беркута («Чесна громадо! Надходить буря на край наш рідний: татари на Червону Русь ідуть!»⁴), якими народне віче й розпочиналося.

¹ Лятошинський Б. Золотий обруч. Опера на три дії, вісім картин. Лібрето Я. Мамонтова (за повістю І. Франка «Захар Беркут»). – Київ : Музична Україна. – 1973. – С. 69.

² Там само – С. 63–68.

³ Там само – С. 66.

⁴ Там само – С. 71.

У львівській постановці однією з найяскравіших за своїм сценічним вирішенням була шоста картина «Золотого обруча» з епічним монологом Захара Беркута «Давно, давно те діялось». У ній воїни з мечами в руках, одягнені у червоні плащі та шоломи, гідні у своїй суворій статиці й синхронності рухів, творили спільно з білосніжною постаттю сивобородого Захара (за порівнянням Ю. Луціва, «*майже Мойсея*») єдиний величаво-розмірений темпоритм розгортання хорової сцени. Обидві щойно згадані картини утверджували ідею постановки: відтворити не просто волелюбну бойківську громаду, а частину великої відважної нації русинів, яка зупинила на своїй землі жорстоку навалу татарських орд.

Багато малих купюр як у згаданих сценах, так і на інших сторінках опери, загалом мали утримати тон викладу подій спектаклю максимально сконцентрованим і напруженим. Кожна з них має своє логічне музично-формотворче й драматургічне обґрунтування, яке заслуговує окремого аналізу. Внесені диригентом скорочення не були єдиною формою «редакторського втручання» в партитуру. Заради неодноразово акцентованої маестро концепції – «*максимально витягнути із “Золотого обруча” епіку*» – у фіналі опери було повторено музику одного з найдраматичніших епізодів – «*плачу Маври*», яким вона оплакувала загиблих у бою за садибу Тугара Вовка. Влучний і яскравий коментар-опис цієї сцени (закінчення четвертої картини) наводить М. Загайкевич: «...Після кривавої битви лежать заснули вічним сном руські воїни. Над їхніми тілами ридає тухольська жінка Мавра... Драматична, прониклива музика співу-плачу лунає за сценою, посилена мікрофоном, що надає їй якогось «космічного» забарвлення. У цей момент, вихоплений з темряви прожектором, з'являється на фоні неба величний малюнок жінки, немов застиглої в розпачливому пориві. І здається, що це не просто Мавра, а Мати-земля оплакує загибель своїх синів»¹.

¹ Загайкевич М. Вдруге – через 40 років / М. Загайкевич // Музика. – 1970. – № 5. – С. 9.

Трактований постановниками саме в такому ключі, цей уривок музики Б. Лятошинського перенесено у фінал опери, тепер уже для оплакування Максима як узагальненого образу. На тлі симфонічної музики «плачу», збагаченої тембром хорового *tutti* (символу всенародної єдності), воїни урочисто піднімають на мечях тіло загиблого і несуть його перед громадою. Цей короткий, драматично яскравий реквієм виражає задум композитора (і лібретиста), викладений у заключних тактах «Золотого обруча»: «Довічна слава й пам'ять тим, хто за громаду смерть прийняв!»¹ (їх закрито купюрою). Доданий епізод у львівській постановці настільки органічний для драматургії вистави, що без нього, здається, вона втратила б свою архітектонічну стрункість та ідейну довершеність.

За виконавською редакцією Ю. Луціва, опера завершується словами Захара: «Погляньте, діти! Радісно горить наш золотий обруч!», яку наступною фразою – «Бо перемога наша. То свято єдності громад!»² – підхоплюють усі солісти і хор.

Навіть побіжний аналіз вузлових епічних сцен, їх талановитого режисерського і художнього вирішення й високопрофесійного музичного оформлення дав змогу виявити художньо переконливе прочитання головної ідеї «Золотого обруча». Сценічне розкриття соціальної і любовної лінії опери хоч і було не менш яскравим, воно свідомо підпорядковувалось епіко-героїчному началу.

Відповідно виліплювали постановники й образи головних персонажів «Золотого обруча», умовно розподілені Ю. Луцивим на різносторонні та однопланові. В образі Тугара Вовка «шукали різнобарв'я», адже він був не тільки зрадником, а й люблячим батьком, і боярином, щиро відданим королю Данилу. Ці моменти тонко відображені в інтонаціях. Виконавець цієї ролі Олександр Врабель дуже добре їх пере-

¹ Лятошинський Б. Золотий обруч. Опера на три дії, вісім картин. Лібрето Я. Мамонтова (за повістю І. Франка «Захар Беркут»). – Київ : Музична Україна. – 1973. – С. 250.

²Там само. – С. 249.

давав завдяки драматургічній гнучкості та твердому, дзвінкому голосу. Такими ж різносторонніми є й образи Максима у виконанні Володимира Ігнатенка, і Мирослави, партію якої виконували Ніна Тичинська і Тамара Дідик.

Образи Захара, Бурунди і Маври мислились переважно одноплановими. Володимирі Луб'яному, за словами маестро, «...образ народного поводиря-пастора Захара вдавався без особливих зусиль». Грізним поводитирем моголів постав Віктор Лужецький, партію «Маври-берегині дуже добре виконувала Тамара Поліщук».

Якщо зазначена трактовка образів Тугара, Максима, Мирослави, Захара, Бурунди загалом збігається із задумом Б. Лятошинського, то драматургічна сутність партії Маври зазнала деяких корективів. Вона постала берегинею прадідівської віри і звичаїв і була після Захара значним авторитетом громади. Сценічно це показано і в обряді жертвоприношення у першій картині, і в сцені, коли вона оплакує полеглих у бою за садибу Тугара Вовка, а далі – наприкінці спектаклю. Один епізод в ролі Маври (коли вона приходить в татарський табір і передає полоненому Максимові від Мирослави перстень Бурунди і жіночий одяг) постановники доручили виконувати іншій тухольській жінці (мецо-сопрано), оскільки він, «*суттєво б применшив вагу образу Маври, який мав підсилувати епічну сторону драматургії “Золотого обруча”*»¹.

Детально продуманий підхід диригента-постановника до виразного сценічного розкриття мовно-декламаційних інтонацій у вокальних партіях опери потребував внесення багатьох дрібних правок у їх ритміку, а також відповідних корективів для узгодження словесних і музичних акцентів. Наведемо кілька показових прикладів: У партії Мирослави замість шістнадцяткового «...цьому одважному молодико-

¹ На початку сьомої картини в епізоді передання персня та жіночого одягу Максимові його кількаразові звертання, «Мавро», було замінено двоскладовими «хто ти?» і «де ти?»

ві...»¹, звучало дещо ширше, а отже, вагомніше: «...цьому од-
важному легію...»² (приклад 1 та 1-а):

Приклад 1.

Мирослава



- ро - ду цьо - му від - важ - но - му мо - ло - ди - ко - ві!

Приклад 1-а.

Мирослава



- ро - ду цьо - му від - важ - но - му ле - гі - ню!

Часто малі коректури здійснено в партії Тугара Вовка: його
представлення «...з княжого міста Галича...»³ замінено логі-
чнішим – «...із княжого міста Галича...»⁴ (приклади 2 та 2-а):

Приклад 2.

Тугар Вовк



з кня - жо - го міс - та Га - ли - ча

¹ Лятошинський Б. Золотий обруч. Опера на три дії, вісім картин. Лібрето Я. Мамонтова (за повістю І. Франка «Захар Беркут»). – Київ : Музична Україна. – 1973. – С. 46.

² Борис Лятошинський. Золотий обруч. – Київ : [укрмузфонд], 1966. – С. 66.

³ Лятошинський Б. Золотий обруч. Опера на три дії, вісім картин. Лібрето Я. Мамонтова (за повістю І. Франка «Захар Беркут»). – Київ : Музична Україна. – 1973. – С. 79.

⁴ Борис Лятошинський. Золотий обруч. – Київ : [укрмузфонд], 1966. – С. 113.

Приклад 2-а.

Тугар Вовк

Музична нотация на басовій лінійці в 6/8 ритмі. Текст під нотами: із кня - жо - го міс - та Га - ли - ча. Підкреслені ритмічні групи: п'ятизвуччя під «жогоміста» та тризвуччя під «Галича».

У фразі «Плювать мені на цей поганий суд»¹, очевидно, для більшої випуклості ритмічно розширено другу її половину² (приклади 3 і 3-а):

Приклад 3.

Тугар Вовк

Музична нотация на басовій лінійці в 3/4 ритмі. Текст під нотами: - вать ме - ні на цей по - га - ний суд. Підкреслені ритмічні групи: тризвуччя під «- вать ме - ні» та акцентовані ноты під «на цей по - га - ний суд».

Приклад 3-а.

Тугар Вовк

Музична нотация на басовій лінійці в 3/4 ритмі. Текст під нотами: - вать ме - ні на цей по - га - ний суд. Підкреслені ритмічні групи: тризвуччя під «- вать ме - ні» та акцентовані ноты під «на цей по - га - ний суд».

Зміщено ритмічні наголоси й у вживанні Тугаром Вовком імені татарського воеводи Бурунди. У друкованому клавірі ритмічні акценти припадають на другий склад (Бурунди), у львівському варіанті внесено логічні правки: музичний наголос співпадає з останнім складом (приклади 4³ і 4-а⁴):

¹ Лятошинський Б. Золотий обруч. Опера на три дії, вісім картин. Лібрето Я. Мамонтова (за повістю І. Франка «Захар Беркут»). – Київ : Музична Україна. – 1973. – С. 89.

² Борис Лятошинський. Золотий обруч. – Київ : [укрмузфонд], 1966. – С. 125.

³ Лятошинський Б. Золотий обруч. Опера на три дії, вісім картин. Лібрето Я. Мамонтова (за повістю І. Франка «Захар Беркут»). – Київ : Музична Україна. – 1973. – С. 146, с. 174, с. 195.

⁴ Борис Лятошинський. Золотий обруч. – Київ : [укрмузфонд], 1966. – С. 215

Приклад 4.

Тугар Вовк



(ва) - ля - тись пе - ред Бу - рун - до - ю - бе - га - ди - ром!

Приклад 4-а.

Тугар Вовк



(ва) - ля - тись пе - ред Бу - рун - до - ю - бе - га - ди - ром!

У партії Бурунди, за лібрето Я. Мамонтова, багато слів вжито у неправильних відмінках. Але, з погляду постановників, з уст грізного воєначальника, яким мав бути цей персонаж, *«така мова виглядала б занадто комічною, а крім того, часто міг губитися зміст сказаного ним»*. Тому всі «неправильності» було виправлено (*«Навряд, чи Бурунда бодай кілька слів міг сказати українською взагалі»*, – додає маестро).

Наведемо короткий уривок з тексту Бурунди за друкованим клавiром і відповідні зміни:

«Дивна порядок ваш – Порядок дивний ваш.

Князь против бояра(ів), бояра(и) против князя і народу.

Ну, а народ против усяка(ої) **власть (влади)»**

(ритм теж було несуттєво видозмінено відповідно до кількості складів¹).

Проаналізувавши найважливіші «редакторські втручання» диригента Ю. Луціва, які, за його словами, *«...викристалізувались у повному творчому взаєморозумінні із цілою постановочною групою»* та їх значення у формуванні цілісного концептуального каркасу спектаклю, вкажемо на справді непересічне художнє й громадянське

¹ Лятошинський Б. Золотий обруч. Опера на три дії, вісім картин. Лібрето Я. Мамонтова (за повістю І. Франка «Захар Беркут»). – Київ : Музична Україна. – 1973. – С. 128, 129; Борис Лятошинський. Золотий обруч. – Київ : [укрмузфонд], 1966. – С. 188.

значення вистави «Золотий обруч» (1970), що так важливо сьогодні для нашої держави.

Усі музично-інтерпретаційні, режисерські, художні символи, узагальнення і драматургічні акценти львівської постановки, здійснені у глибокому суголощі з музикою Б. Лятошинського, безумовно, заслуговують на окреме дослідження, особливо зважаючи на кризу сучасної оперної режисури. Адже такі виконавсько-інтерпретаційні версії, еталонні в їх цілісно художньому прочитанні, дають ключ до нових одкровенень мовою національного мистецтва.

Список використаної літератури

1. Загайкевич М. Вдруге – через 40 років / М. Загайкевич // Музика. – 1970. – № 5. – С. 7–9.
2. Копиця М. З висоти земної вічності / М. Копиця // Музика. – 2015. – № 3 – 5. – С. 4–11.
3. Малозьомова О. Оперні драми і колізії / О. Малозьомова // Музика. – 2015. – № 3 – 5. – С. 38–43.
4. Терещенко А. Львівський державний академічний театр опери та балету імені Івана Франка / А. Терещенко. – К. : Муз. Україна, 1989. – 208 с.
5. Юзюк І. Із секретів його диригентської майстерності / І. Юзюк // Маєстро Юрій Луців : збірка статей. – Львів : Сполом. – 2001. – С. 27–34.

Нотні джерела

6. Лятошинський Б. Золотий обруч. Опера на три дії, вісім картин. Лібрето Я. Мамонтова (за повістю І. Франка «Захар Беркут»). – Київ : Музична Україна. – 1973. – 251 с.
7. Борис Лятошинський. Золотий обруч. – Київ : [укрмузфонд], 1966. – 352 с.

References

1. Zahaikevych M.P. (1970). Vdruhe cherez 40 rokiv [For the second time in 40 years]. Muzyka. – Music., 4, 7–9 [In Ukrainian].
2. Kopytsia M.D. (2015). Z vysoty zemnoi vichnosti [From the height of mundane eternity]. Muzyka – Music., 3–5, 4–11 [In Ukrainian].
3. Maloziomova O.I. (2015). Operni dramy i kolizii [Opera dramas and collisions]. Muzyka – Music., 3–5, 38–43 [In Ukrainian].

4. Tereshchenko A. (1989). Lvivskiy derzhavnyi akademichnyi teatr opery i baletu imeni Ivana Franka [I. Franko Lviv State Academic Theatre of Opera and Ballet]. Kyiv: Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].

5. Yuziuk I.S. (2001). Iz sekretiv yoho dyryhentskoi maisternosti [From the secrets of his conductor's skills]. Lviv: Spolom [In Ukrainian].

6. Liatoshynskii B.M. (1973). Zoloty obruch. Opera na try dii, visim kartyn. Libretto Ya. Mamontova (za povistiu I.Franka "Zakhar Berkut"). [Golden Hoop. An opera in three acts and eight scenes. Libretto by Ya. Mamontoff (by the I.Franko's novella "Zakhar Berkut")]. Kyiv: Muzychna Ukraina. [In Ukrainian].

7. Borys Liatoshynskii. (1966). Zoloty obruch. [Golden Hoop]. Kyiv: Ukrmuzfond. [In Ukrainian].

Кристина Флейчук. Драматургически-концептуальные доминанты оперы Б.Лятошинского «Золотой обруч» (постановка Львовского государственного академического театра оперы и балета им. И.Франко 1970 г.). Раскрыта драматургическая концепция оперы Б. Лятошинского «Золотой обруч», поставленной в Львовском государственном академическом театре оперы и балета им. И. Франко в 1970 году. Базируясь на анализе клавира оперы в исполнительской редакции дирижера-постановщика Ю. Луцива, воспоминаний маэстро, рецензий на спектакль и видеозаписи оперы, автор предпринял попытку целостного научного взгляда на наиболее важные факторы успешного сценического воплощения монументальной партитуры композитора.

Исследовано влияние важнейших исполнительских правок Ю. Луцива на постановочную концепцию в целом и на сценическое решение эпических сцен спектакля в частности. Проанализировано ступень соответствия драматургии львовской постановки авторскому замыслу Б. Лятошинского. Купюры, внесенные в композиторский текст дирижером-постановщиком, вызвали в отдельных случаях существенное смещение драматургических акцентов львовской постановки «Золотого обруча» в сторону эпики. Трактовка образов главных персонажей, в целом, соответствует замыслу Б. Лятошинского, но существенных корректировок получила драматургическая сущность партии Мавры. Ее образ полностью изъят из бытовой сферы в ранг высокого эпического обобщения.

В деталях продуманный подход маэстро Ю. Луцива к выразительному сценическому раскрытию речевых декламационных интонаций вокальных партий персонажей оперы вызвал также внесение им большого количества мелких изменений в их ритмику и соответственные коррективы по согласованию словесных и музыкальных акцентов.

Констатировано, что, в целом, все музыкально-интерпретационные, режиссерские, художественные символы, обобщения и

драматургические акценты львовской постановки сделаны в глубоком соответствии с музыкой Б. Лятошинского. Анализ таких эталонных исполнительских интерпретационных версий может послужить ключом к новым откровениям на языке национального искусства.

Ключевые слова: исполнительская редакция, драматургия, сценический образ, интерпретация.

Hrystyna Fleychuk. Dramaturgic and conceptual dominants of B. Lyatoshynsky's opera «Golden Hoop» (staged by the I. Franko Lviv State Academic Theatre of Opera and Ballet's). The dramaturgic concept of B. Lyatoshynsky's opera «Golden Hoop» in the I. Franko Lviv State Academic Theatre of Opera and Ballet's staging (1970) was disclosed. Based on the opera clavier analysis in the performing redaction by the conductor and stage manager Yu.Lutsiv, memoirs, performance notices, and opera videorecording, it was attempted to entirely scientifically comprehend the most important factors of the successful scenic realization of the monumental score by the composer.

The impact of the most important performing corrections by Yu.Lutsiv on both the staging concept in general and scenic solution of the performance' epic scenes in particular was explored. The accordance of the Lviv performance dramaturgy with the author's idea of B. Lyatoshynsky was analyzed. The corrections of composer's text made by conductor and stage manager caused in some cases the important changes of dramaturgical accents of «Golden Hoop»'s Lviv staging to the sphere of epic. The interpretation of opera's main characters' types in general corresponds with the author's idea of B. Lyatoshynsky. But significant corrections concern the dramaturgical essence of the Mavra's character. Her scene type was fully taken from the everyday life sphere to the range of the high epic generalization.

The maestro Yu.Lutsiv's detailed point of view to the expressive scenic reflection of the linguistic and declamation intonations of the opera characters' vocal parts also caused many small corrections of the rhythm structure and the corresponding corrections according to the coordination of word and music accents.

It was stated that all music and interpretational, scenic artistic symbols, generalizations and dramaturgical accents of Lviv performance were made in deep conformity with B. Lyatoshynsky's music. The analysis of such reference performing and interpretative versions may serve as a key to new revelations in the language of national art.

Keywords: performing redaction, dramaturgy, scenic character, interpretation.