

**ДО ПИТАННЯ ГЕНЕЗИ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРИ.
ДРАМАТУРГІЧНА РОЛЬ ХОРУ В ОПЕРІ С. ГУЛАКА-
АРТЕМОВСЬКОГО «ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ»**

В статті здійснюється спроба простежити зародження та основні віхи розвитку оперного жанру в Україні. Увага акцентується на опері “Запорожець за Дунаєм” С. Гулака-Артемовського як етапному творі окресленого жанру. Увиразнюється драматургічне значення хору в опері.

Ключові слова: українська опера, С. Гулак-Артемовський, “Запорожець за Дунаєм”, хорові сцени, драматургічна роль, музично-театральне мистецтво, театральна постановка.

У музично-театральному мистецтві України одне з чільних місць належить оперному жанру. Саме в оперіякнайповнішеразкривались різні соціокультурні процеси, що відбувалися в Україні протягом довготривалого періоду культурного становлення.

Народившись, досить пізно (порівняно з європейським зразком) та розвиваючись в руслі західноєвропейських тенденцій, українська опера мала своє національне підґрунтя та власний шлях історичного становлення. Безпосередніми збудниками зародження музично-театрального мистецтва стали різноманітні культурні дійства, що традиційно відбувалися в Україні з давнини.

Різні дійства, безперечно, супроводжувалися колективними зібраннями, а відтак, саме в колі суспільного об’єднання відбувалося зародження нових музично-театральних жанрів. Тому відзначаємо особливу роль колективного начала, в якому природно практикувався народний хоровий спів. Поступово такий вид музикування набував усе більш професійних рис, звідси відбулося й збільшення його музично-драматургічної ваги. А відтак, хорові епізоди та сцени стали важливим носієм образу народу не лише у масових народних дійствах, але й органічно акумулювалися у оперному жанрі. Саме розгорнуті сцени, із залученням хору, досить часто стають кульмінаціями драматургічного розвитку, стверджуючи основні ідеї та розкриваючи принципи оперної композиції.

У зв’язку з цим досить актуальним є різнобічний розгляд значення хорових епізодів у творах національного оперного жанру.

Вивченню становлення оперного мистецтва в Україні присвячені ґрунтовні розвідки багатьох дослідників. Праці М. Бялик, Л. Архімович, Л. Корній, М. Черкашиної-Губаренко, О. Ізваріної, М. Гордійчук, Б. Грінченка, О. Корчової та багатьох інших розкривають широкий спектр досліджень музично-теоретичного та естетико-стилістичних особливостей українського оперного мистецтва.

Метою цієї розвідки є узагальнення специфіки становлення українського оперного мистецтва, а також виявлення значення драматургічних функцій хору в першій українській класичній опері «Запожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського.

Передвісниками зародження оперного мистецтва в Україні стали різноманітні театральні вистави, що одночасно розвивалися в народно-побутовому житті, в стінах навчальних закладів, в середовищі панських маєтків. Найбільш популярними у селянських колах були різноманітні обрядові вистави, зокрема, що пов'язані з календарно-обрядовим циклом. Такі язичницькі дійства (ніч на Івана Купала, Масниці) паралельно співіснували з християнськими обрядами та святкуваннями.

Одним з них, що й до сьогодні продовжує свою традицію, залишається святкування Різдва Христового, що здавна супроводжувалося так званою вертепною драмою. В її основі був ляльковий театр, що мав свою специфічну форму вираження (двоповерховий будиночок, що поділявся на два яруси, відповідно до сюжетного змісту). З часом він перетворився у яскравий вуличний театр з переодяганнями та різноманітними забавами. За принципом побудови драматургії лялькового театру двом поверхам різдвяної скрині відповідали дві частини дійства. Перша – висвітлювала традиційно релігійний сюжет, друга – демонструвала народно-побутове дійство. Між цими частинами виконувалися різноманітні інтермедії, в яких співи, ансамблеві хорові епізоди та інструментальний супровід були важливою складовою театрального дійства, що і надавало йому видовищності та оригінальності.

Не менш унікальним явищем української культури є шкільні драми, відомі ще з XVII століття. Назва «шкільна» пов'язана, безпосередньо із виконавцями ролей, якими ставали спудеї навчальних закладів, зокрема Острозької, Києво-Печерської Академії (за часів якої цей жанр отримав кульмінаційного розвитку).

Драми переважно створювалися викладачами поетики. За тематикою це були твори здебільш релігійного змісту, в яких висвітлювалися різні християнські повчання та біблійні сюжети (народження Ісуса Христа, чудесні діяння святих: Богородиці, св. Миколая та ін.).

В цих виставах музика слугувала в якості доповнення до театральнo-сценічного дійства. Важливу роль у музичному оформленні виконували хорові номери. Зазначимо, що «хор виконував функцію персонажу. Як свідчать тексти співів хору, він роз'яснював, коментував дію, засуджував негативні вчинки одних персонажів, співчував іншим, прославляв героїв драм; були співи хорів і моралізуючого спрямування» [4, 453–454]. Така функція хору в якості коментатора подій за драматургією еподібною до хорових сцен античної драми.

Зазначимо, що шкільна драма, безперечно мала вплив на розвиток музично-театрального мистецтва. В цьому випадку як і у вертепних виставах, особливу роль відіграли так звані інтермедії, що виконувалися між частинами драми. Їх значення полягало у внесенні розважального моменту, розігруванні гумористичних сцен. Головними діючими особами виступали «селяни, пани, представники різних національностей – українці, поляки, росіяни, білоруси, євреї, цигани» [4, 451]. Саме такі розважальні зв'язки, на думку Л. Корній спряли «зародженню світського напрямку українського театру» [4, 451].

Хоча з плином часу шкільна драма зникає під тиском зміни навчального устрою (переходу від світської програми до духовної), зміною керівництва (яке забороняло театральні постановки), однак її значення, без сумніву, для розвитку майбутнього оперного мистецтва залишається особливо вагомим. Саме у таких театральних виставах «відбувалося становлення історичної національної української драми і зароджувався ґрунт для опери Нового часу» [3, 268].

Умовний історичний поділ України на Праву- та Лівобережну в значній мірі визначав специфіку розвитку театрального мистецтва у кожній з них. Безумовно, кожна з частин поділеної України зазнавала впливу сусідніх країн, через розвиток та зміцнення зв'язків між культурно-мистецькими осередками.

Так, у Західній Україні «із переходом під австрійську владу Галичини (1772) та Буковини (1775) з'являються німецькомовні, польські професійні мандрівні театральні трупи. А в 1795 році у Львові був відкритий і стаціонарний театр у колишньому костелі єзуїтів, у якому спочатку діють німецькомовна, а згодом – польська трупа» [7]. Хоча про питання постановки власних національних вистав ще не йшлося, що пояснювалося, насамперед, відсутністю репертуару, однак виступи цих мандрівних труп мали величезне мистецько-просвітницьке значення. Вони відкривали принади театрального обр'ю для світського слухача.

Театральні постановки з 1797 року почали також виконуватися студентами богослов'я у Львівській духовній семінарії. Саме в стінах цього закладу з часом з'являються перші постановки п'єс рідною мовою (зокрема «Весілля на Русі», 1838 р., різні інтермедії). Якщо в цих театральних постановках переважала домена слова, то у наступних важливою складовою є музичне оформлення. Прикладом може слугувати «сценічна народна картина зі співами «Проциха» Рудольфа Моха, до якої дуже гарну музику скомпонував о. Михайло Вербицький» [7]. Одним із прикладів активного розвитку музично-театральної культури на Правобережжі є і відкриття українського аматорського театру у Коломії у 1847 році.

У Лівобережній Україні «ще у XVIII столітті козацька верхівка з метою організації культурних розваг та дозвілля почала створювати свої невеликі акторські трупи та оркестри інструментальної музики» [7]. Культурно освітянський підйом спостерігаємо з часу гетьманства Кирила Розумовського, який створив у Глухові свій театр (1741 р.), залучивши до постановки як приїжджі трупи, так і місцеві виконавські сили.

Репертуар театру охоплював широкий стилістичний діапазон. На сцені виконувалися «п'єси Есхіла, епічні поеми Гомера, ставилися п'єси західноєвропейських авторів, інтермедії та діалоги українських письменників (Івана Некрашевича, та ін). У бібліотеці К. Розумовського були драматичні твори старогрецьких письменників, а також твори таких видатних драматургів як Гольдони, Мольєра, Шекспіра, тощо» [7]. Як зазначає Ірина Сенюра у цьому театрі була показана і балет-опера «Венера і Адоніс» французького композитора А. Демарша за текстами В. Шекспіра. Тобто, вже на початку XIX століття українці були вже знайомі із зразком західноєвропейської опери, до якої у постановці залучалися солісти, хор, балет та оркестр.

Особливої популярності в цей час набувають театральні постановки в будинках дворян. Виконавцями ролей у таких виставах ставали представники інтелігенції. Відсутність спеціалізованої освіти надавала їм аматорського характеру. Такими осередками стали маєтки «Д. Трощинського, А. Лобанова-Ростовського, родини Тарновських» [1]. Однак не зважаючи на любительський, на перший погляд, характер таких постановок їх наповнення, виконавські сили (серед яких був і І. Котляревський), репертуар, що складався з п'єс «російських (Я. Княжніна, М. Сумарокова, М. Хераскова, М. Загоскіна, Д. Фонвізіна, І. Крилова) та західноєвропейських драматургів (Ж.-Б. Мольєра, А. Коцебу)

драматургів») [1] доводили зовсім протилежне. Саме в цих постановках пробуджувались мистецькі погляди, закладалися паростки національної свідомості. Зрештою «діяльність аматорського театру і прогресивний настрій інтелігенції, яка висунула ідею заснування постійного загальнодоступного театру призвели до виникнення Полтавського «вільного» театру у 1818 році» [1], яким керував з часу заснування і до 1821 року Іван Котляревський. Створення театру відкривало широкі обрії для розвитку вже повноцінного світського жанру. Саме для цього театру І. Котляревський пише свої п'єси «Наталка Полтавка» та «Москаль-чарівник», які стали своєрідними символами зародження національної самосвідомості. В «Наталці Полтавці» вперше серед українських п'єс в центрі сюжетної лінії постали прості виходці з народу, зі своїми характерами, звичаями, стражданням та радістю. Українська мова, легке сприйняття поетичного викладу, правдивість розкриття українського менталітету, приналежного дійовим особам, відвертість висловлювань, емоційна наповненість, оригінальний сюжет, пронизаний тонким гумором – усі ці складові вплинули на те, що ця п'єса у подальшому стала одним із зразків класики українського театру.

Мистецьке значення «Наталки Полтавки» для становлення українського театру є надзвичайно важливим. Насамперед, п'єса своїм спрямуванням позначила вектор розвитку українського театрального мистецтва, який згодом оберуть для себе Г. Квітка-Основ'яненко (п'єса «Сватання на Гончарівці»), Т. Шевченко («Назар Стодоля») та інші. Також у ній закладено основу для створення самобутнього жанру – української опери. Сам І. Котляревський окреслював свою п'єсу як «малоросійська опера». Пісні, що були введені між розмовними діалогами завдяки своїй глибині, щирості, співучості стали однією з головних принад вистави. Свідченням цього є майбутнє самостійне життя цих пісень як народних. Приєднаймося до думки Віти Сарацин, що ця «малоросійська» опера «заснована на традиціях народного мелосу цілком закономірно: саме в пісні – ліричній чи героїчній, за гердерівською тезою, найбільш точно й проникливо кристалізується «дух народу» – його національний характер і духовно ціннісна система» [6, 132]. Попри значне музичне наповнення провідна роль у п'єсі все ще залишається за розмовними діалогами. Однак, безперечно, що поява п'єси І. Котляревського стала безпосереднім передвісником народження української опери, поєднавши риси «водевілю, зінгшпілю, комічної опери з розмовними діалогами, вертепу, шкільної драми» [1].

Саме такі театральні постановки сприяли активному зростанню культурно-мистецького осередку, об'єднанню кола однодумців. Такий зріст призводить до створення прошарку творчої еліти, інтелігенції, який обирає шлях становлення самобутнього національного мистецтва. Тому поява у 1862 році першої національної опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського є результатом довготривалого історичного процесу зародження та становлення цього жанру в Україні. Поява повноцінної опери з перевагою музики над словом знаменувала новий шлях розвитку національного музичного мистецтва.

Продовжуючи традиції І. Котляревського, С. Гулак-Артемовський обирає головними діючими особами звичайних представників народу.

Дві центральні драматургічні лінії (лірична, що представлена партіями Андрія – Оксани, та жартівлива, яку втілюють Іван Карась – Одарка) розкривають особливості характерів, змальовують побут, звичаї представників українського селянства. Глибоко національний задум опери сприяв зверненню і до відповідних народно жанрових прототипів, якими виступили пісня, романс. Однак не лише на жанровому, але й безпосередньо на мелодико-тематичному рівні проявляється зв'язок з народно-пісенною творчістю. Цьому свідченням як приклад, є низхідні секстові інтонації у романсі Оксани з І дії «Місяцю ясний, зорі прекрасні», або ж мінорні трихордові постпівши у пісні Одарки «Ти гуляєш дні і ночі». Зрештою, майже у кожному сольному номері прослідковуємо тісний мелодико-гармонічний зв'язок з інтонаціями жартівливих, ліричних народних пісень.

Контрастні за характером образи солістів є центральними в драматургії опери, саме їм належить провідне значення у розвитку головної сюжетної лінії. Музичні портрети кожного з героїв передають психологічні стани, що так притаманні окремо взятій особистості з народних верств. З їх уст звучать оспівання в коханні, жартівливі залицяння, звинувачення, виправдання. Однак, поза цією побутовою тематикою виявляється головний підтекст опери – бажання повернутися до своєї неньки, України. І в цьому аспекті як вираження народно-колективного начала, безумовно, найбільшу роль відіграє хор. Саме хорові сцени додають опері масштабно-патріотичного значення.

Вперше образ народу показаний в опері відразу після увертюри, на початку І дії. Хор «Ой збирайтесь працювати», що виконується за кулісами, розкриває образ працюючого, стриманого народу, що тужить за своєю Батьківщиною («за тобою, Україно, вік ми будемо тужить»). Музично-тематичний матеріал номеру, як зауважує Л. Кауф-

ман, «інтонаційно пов'язаний з поширеною українською колядкою «Бачить бог, бачить творець» [2, 112]. Композитор успадкував з оригіналу пісні напрямок інтонаційного руху, додавши власну гармонізацію, що витримана в стилі народно-пісенного багатоголосся (про що свідчить терцова втора жіночих голосів, квартові гармонічні ходи басового голосу). Цей хоровий номер є своєрідним виразом лейтмотиву туги народу. Його поява вносить у загальну драматургію елементи світлої, ліричної ностальгії. Так, він звучить після пісні Оксани «Прилинь, прилинь» у I дії, а також після каватини Карася з II дії «Тепер я турок, не козак».

Безумовно, найяскравішим епізодом опери, в якому одне з чільних місць відіграє хор, є фінальна сцена з III дії. В цьому фрагменті «хор несе важливе ідейно-смісловне навантаження. Це «жива, діюча і мисляча народна маса, яка гостро реагує на події, що відбуваються» [2, 126]. Підхоплюючи фрази головних героїв, хор стає носієм виразу основної думки опери, що передає спільну мрію українського народу.

Перший номер – це сцена молитва Андрія з хором «Блаженний день, блаженний час». Номер побудований на діалогічному співставленні соліста та хору. Усю сцену пронизує музично-тематична єдність. Настрої внутрішнього емоційного піднесення, що закладені у вступі, органічно передаються у партію соліста. Квартові висхідні вступні інтонації, чистота та піднесеність тональності C dur, розлогий, фігураційний (арфоподібний характер супроводу), на який накладається рельєфна, інтонаційно виразна, із затримкою на кульмінаційних вершинах інтонаційна лінія соліста, виражають благородство, велич прагнень та думококремої особистості. А ось вступ хору, що будується на тому ж ладогармонічному, тематичному матеріалі виражає духовну піднесеність усього народу. Використана композитором акордово-гармонічна фактура у хорі, що збагачується *divisi* жіночих голосів, надає цьому фрагментові характерних рис святкового гімну. Подальший вступ партії Андрія сповнений наростання внутрішньо емоційного руху. Хвилювання від очікування омріяної радості волі та повернення на Батьківщину, вдало передається у супроводі розкішними, фігураційними заповненнями, які пронизують номер до самого завершення. Тема соліста складається з двох контрастних періодів. Якщо перший піднесений, святковий, то другий овіяний настроєм м'якої жури. Паралельний мінор, зміна характеру супроводу на акордово-піщикатний, сентиментально-ляментозні інтонації у вокальній партії навівають тугу, переживання, що панують в душі дійової

особи. Однак поява хору, яка будується на піднесено-святковій темі розвіює усі передчуття тривоги. Якщо перший вступ хору, за задумом композитора має виконуватися на тихій динаміці (*p*), виражаючи внутрішній стан людей, що досягли омріяного, то друге проведення – це маестозна декламація-виголошення українського народу про її досягнуті бажання.

Емоційно-піднесеним підсумком, не лише III дії, але й усієї опери є фінальний номер «Там за тихим, за Дунаєм». Легкий, жвавий вступ оркестру вносить образний та музично-тематичний контраст у настрої колективної гімнічної ейфорії попереднього номеру. Партія Оксани, що звучить на слова «Там за тихим за Дунаєм» спирається на грайливі, танцювальні інтонації. Про що свідчать октавні стрибки, оздоба інтонаційної лінії дрібними прикрасами (форшлагами). Як і в попередньому номері загальний запал сцени відтіняється вступом партій ліричного характеру. В першому випадку такий епізод виконує Карась («Верби, явори похилі»), в другому – Одарка («Україно, рідний край»). Квартові висхідні інтонації, хвилеподібний характер руху мелодії, загальний стан смутку та задушевності споріднюють їх з другою, лірично темою Андрія з минулого номеру. Однак, усі внутрішні жалі в мить тануть при вступі хору на першій танцювально-жартівливій темі Оксани на текст «Там за тихим за Дунаєм». Широке розташування хорових партій, що підсилене граничною динамічною звучністю (*ff*), акордово-гармонічна фактура надає звучанню масштабності, піднесеної переможності. Кульмінацією всього розвитку є друге проведення хору, на яке накладаються ще й партії солістів. Емоційною вершиною стає метро-ритмічна зупинка на слові «край». Подальше тематичне завершення сольних партій, на яке накладаються акордово-гармонічні дублювання хору та оркестру доводить свято народного гуляння до переможної, святково-піднесеної логічної крапки.

Підсумовуючи вище викладений матеріал, приходимо до висновку, що опера «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського є зразком першої національної опери України. Складний шлях зародження та становлення цього жанру відбувався протягом тривалого періоду. Передмовою появи стали дійства, що пов'язані із язичницькими, християнськими обрядами, шкільною драмою. Чималі імпульси до створення оперного жанру надали п'єси І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, в яких діалогічно-поетичні сцени супроводжувались музичним доповненням. І саме поява опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, з перевагою музики над діалогічними вставними епізодами, стала вінцем довготривалого розвитку.

Поряд з солістами, вагоме драматургічне значення отримує хор. Саме він стає виразником думок, прагнень та бажань українського народу. В драматургічному плані він відіграє роль не лише коментатора подій, що перекликається з античною драмою, але і активного діалогічного співбесідника. Залучення хору у фіналі опери сприяє розширенню оперної сцени, надаючи звучанню особливої духовної піднесеності. Відтак, хор як вираз колективного начала стає важливою драматургічною одиницею загального сценічного дійства.

Література

1. Ізваріна Олена. Музично-театральні вистави як передумова становлення оперного мистецтва в Україні / О.М. Ізваріна // VII культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаса: культурна трансформація сучасного українського суспільства. – Секція 6: Культурно-історична пам'ять – режим доступу: www.culturalstudies.in.ua
2. Кауфман Л. С. С. Гулак-Артемовский / Л. С. Кауфман. – Москва: Музыка, 1973 – 168 с.
3. Корній Л. Історія української музики: підручник для вищих муз. навч. закладів / Л. П. Корній – Київ – Харків – Нью-Йорк: М. Коць, 1996 – 314 с.
4. Корній Л. Українська шкільна драма XVII – першої половини XVIII століття як предтеча національного музично-драматичного театру / Л. П. Корній // Науково-методичний збірник. – Київ: Національна музична Академія України ім. П. Чайковського: [Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства], 2010. – Вип. 89. – С. 446–460.
5. Корчова О. Один погляд на проблему оперної цілісності / О. О. Корчова // Українське музикознавство / Науково-методичний збірник. – Київ: Національна музична Академія України ім. П. Чайковського: [Питання організації художньої цілісності музичного твору], 2005. – Вип. 51. – С. 59–67.
6. Сарапин В. «... По-нашому і про нас писати...»: «Наталка Полтавка» Івана Котляревського як національна художня опозиція до водевілю «Козак-стихотворец» Олександра Шаховського / В. В. Сарапин // Рідний край: Альманах Полтавського педагогічного університету / Полтавський педагогічний університет ім. В.Г. Короленка. – Полтава, 2009 – № 2 (21) – С. 124–133.
7. Сенюра І. Зародження українського театру – режим доступу: <http://www.sde.org.ua/zmi/zvoda/item/2111-zarodjennya-ukrajinskogo-teatru.html>

Ирина Куриляк. К вопросу генезиса украинской оперы. Драматургическая роль хора в опере С. Гулака-Артемовского “Запорожец за Дунаем”. В статье совершается попытка проследить зарождение та основные путь развития оперного жанра в Украине. Внимание акцентируется на опере “Запорожец за Дунаем” С. Гулака-Артемовского как этапном произведении жанра. Особенно выделяется драматургическое значение хора в опере.

Ключевые слова: украинская опера, С. Гулак-Артемовский, “Запорожец за Дунаем”, хоровые сцены, драматургическая роль, музыкально-театральное искусство, театральная постановка.

Iryna Kuryliak. The question of the genesis of the Ukrainian opera. The dramatic role of the chorus in opera “Zaporozhets’ za Dunaem” by Semen Gulak-Artemovskiy. This article deals with the question of genesis of Ukrainian opera, which had its own national ground and own way of historic incipience. Various cultural performances, that traditionally had place in Ukraine from the antiquity became as pathogens of the germination of musical-theatrical art. The object of the given research is generalization of the specificity of incipience of Ukrainian opera and, also the detection of value of the dramatic functions of chorus in the first Ukrainian classical opera “Zaporozhets’ za Dunaem” by Semen Gulak-Artemovskiy.

The dramatic performances, school dramas, theatrical productions in the houses of nobilities became precursors of the opera in Ukraine. In these performances art views wakened up, laid the dawning of national consciousness. There began to develop small acting troupes, orchestras of instrumental music, theatres in which the plays of Russian, Ukrainian and West-European dramatists were performed. Actually, the play by Ivan Kotlyarevskiy “Natalka Poltavka” had an extremely important artistic value; there was laid the foundation for the creation of original genre – Ukrainian opera. There is no doubt that the appearance of this play was the direct precursor to the birth of Ukrainian opera. That’s why, the appearance in 1862 of the first national opera “Zaporozhets’ za Dunaem” by Semen Gulak-Artemovskiy is the result of a long-term historical process of the germination and establishment of this genre in Ukraine. The appearance of a meaningful opera with the advantage of the music over words marked a new way of development of the national musical art.

The article discusses the question of the dramatic role of chorus in opera “Zaporozhets’ za Dunaem” by Semen Gulak-Artemovskiy. S. Gulak-Artemovskiy, continuing the traditions of I. Kotlyarevskiy, chooses as the main protagonists ordinary representatives of the demos. The chorus plays a big role in the opera, as an expression of the people’s collective principles and actually, that choral scenes add to opera scale-patriotic values. An important

dramatic value gets the chorus in addition to the soloists. It becomes the mouthpiece of opinions, aspirations and desires of the Ukrainian nation. In dramatic plan, it does not only play the role of the commentator of the events that resonates with ancient drama, but plays the role of an active dialogue interlocutor. Involvement of the chorus in the finale of the opera, promotes the expansion of the opera stage. Then, chorus as an expression of collective principles becomes an important dramatic unit of the general stage action.

Keywords: *Ukrainian opera, S. Gulak-Artemovskiy, “Zaporozhets za Dunaem”, choral scenes, dramatic role, musical-theatrical art, theatrical productions.*
