

ОЛЕНА КОРЧОВА

**ДЕЯКІ МІРКУВАННЯ ЩОДО ЖАНРОВОЇ
ПРИРОДИ ОПЕРИ МИКОЛИ ЛИСЕНКА
«ТАРАС БУЛЬБА»**

Опера М. Лисенка «Тарас Бульба», цей, за словами класиків лисенкознавства, «найкапітальніший його опус»¹, безперечно є головним досягненням української музичної культури у цьому жанрі. Ця опера постає в центрі певної національно-художньої жанрової системи, від якого радіально розходяться промені і до минулого (героїчний епос та родинно-побутова лірика у фольклорному варіанті) і до майбутнього (сучасний оперний розворот національної ідеї та героїчної образності у «Золотому обручі» Б. Лятошинського, «Квіті папороті» Є. Станковича, «Мойсеї» М. Скорика...). Тим важливіше охопити всі можливі чинники, які вплинули на жанрову природу цієї опери та досягти визначеності у цьому далеко не вичерпаному, а можливо, й невичерпному питанні.

До написання статті автора спонукало цілком прагматичне завдання: спробувати прояснити загально-вживане, та навіть і «офіційне» навчально-методичне формулювання жанрового визначення опери М. Лисенка. Адже педагогам-практикам добре відомо, що процедура жанрової дефініції є наріжним моментом процесу вивчення будь-якої опери. У випадку ж із лисенківським «Тарасом» поширені у більшості підручників і монографій формулювання мають такі особливості: 1) у них містяться численні «різночитання» і водночас є спільна прив'язка до генерального поняття «народна музична драма»; 2) вони, вочевидь, позначені впливом колишньої радянської ідео-

¹ Архімович Л., Гордійчук М. М. Лисенко. Життя і творчість / Л. Архімович, М. Гордійчук. – 3-тє вид., доп. і перероб. – К. : Муз. Україна, 1992. – С. 122.

логії, якого дуже важко позбутись і який заважає сучасному сприйняттю опери як показового творіння пізньюромантичної доби; 3) вони не враховують всіх художньо-образних складових у комплексі.

Об'єктом розгляду в цьому разі обрано не авторську редакцію, яка, на жаль, досі ще не стала основою сучасних оперних постановок і тому має своєрідну «віртуальну» форму наукового поширення, а «реальну» редакцію М. Рильського – Л. Ревуцького – Б. Лятошинського, тиражовану у численних виставах і записах і тому соціологічно-реалізовану.

Міркування 1. Європейський жанровий контекст

Першим кроком на шляху з'ясування жанрової природи опери є врахування контекстних історичних даних, які не завжди потрапляють до уваги дослідників. Період створення опери М. Лисенка – 80-і роки XIX століття – загалом можна вважати початком жанрової кризи у західноєвропейській, а частки і в російській музичній культурі. Розгортається досить болісний естетико-стильовий процес – «перетин» романтичного та після-романтичного етапів оперної еволюції. Завершення вагнерівської доби, фактичний відхід від регулярної практики Дж. Верді, велими суперечливі прагнення представників молодшого покоління призвели до часткової дезорієнтації уявлень щодо жанрового ідеалу та до розмивання його національних схем. Водночас результатом цієї кризи стала поява суттєвих жанрових новацій, спільних для тогочасних провідних західно- та східноєвропейських композиторів:

- засвоєння вершинного жанрового рівня опери-драми, тобто граничне ускладнення драматургічно-сміслового наповнення опери;

- перерозподіл функцій між речитативним та аріозним викладом на користь першого, що свідчить про подальше «реалістичне» зближення музики і слова;

- розшарування оперної драматургії на кілька рівнозначних сюжетно-образних ліній, і, як наслідок, започаткування явища полі-конфліктності;

– поєднання двох типів драматургічного розвитку – дієво-конфліктного та оповідно-епічного;

– поява численних жанрових мікстів на фоні прискореної національно-жанрової диференціації (французька лірична опера, німецька легендарно-міфологічна драма, російська епічно-казкова опера, італійська веристська мелодрама та ін.).

Складний сам по собі, розглянутий європейський контекстний чинник накладається на специфічну українську ситуацію «започаткування жанру» в його повноцінному високопрофесійному варіанті. Усі окреслені історичні обставини навіть не опосередковано, а цілком безпосередньо вплинули на лисенківський твір, який постав переконливою ілюстрацією неоднозначних жанрових процесів та виявився буквально «приреченим» на складну жанрову організацію.

Її головний вияв – «жанровий дуалізм». Цей вислів належить З. Юферовій, автору одного з найкращих аналітичних досліджень твору. На її думку, зазначений жанровий дуалізм походить від гоголівського художнього тексту, який відтворює «ідею єдності героїчного й ліричного»¹. Справді, повість М. Гоголя, згідно із законами романтичної естетики, поєднує у собі риси *героїчного епосу*, розгорнутого на реальному національно-історичному матеріалі, та *ліричної «поеми у прозі»*, сюжетний ряд якої є фантазійним, авторським. Будучи винятково тонким і вельми досвідченим інтерпретатором М. Гоголя, М. Лисенко (спільно з М. Старицьким) не просто врахував наявність дуалізму, а й поклав його в основу оперного цілого, поширивши дуалістичний принцип принаймні на три структурні рівні – сюжетний, композиційний та інтонаційний.

¹ Юферова З. Б. Драматургічні і стильові риси народних сцен в опері М. Лисенка «Тарас Бульба» / З. Б. Юферова // Українське музикознавство: міжвідомч. наук.-метод. зб. – Вип. 27. – К.: КГК ім. П. І. Чайковського, 1992. – С. 120.

Міркування 2. Жанрове визначення

На жаль, сталою традицією більшості аналітичних публікацій, присвячених опері М. Лисенка «Тарас Бульба», є якщо не ігнорування, то, як мінімум, недооцінка факту жанрового дуалізму. Цікаво, що можна простежити навіть типовий у таких випадках «сценарій» аналізу: на початку роботи, у її експозиційному розділі міститься цілком справедлива констатація наявності двох типів конфлікту, зовнішнього та внутрішнього, відповідно – й двох драматургічних планів, вказується на неподільність епіко-героїчного та лірико-психологічного в художньому «складі» опери. Далі, у «розробковому» розділі зазвичай відбувається завуальована зміна ракурсу в бік моно-жанровості та моно-конфліктності; більш детально аналізуються масово-героїчні сцени. Врешті, у «репризі» відбувається незворотна аналітична модуляція до моністичного, лінійного жанрового визначення твору як «народної героїчної музичної драми». Другорядні різночитання у таких сценаріях стосуються не опозиції «героїчна» чи «лірична» опера, а опозиції «опера» чи «драма».

На підтвердження можна навести низку визначень із таких базових праць: монографії Л. Архімович та М. Гордійчука, другого тому академічного видання «Історія української музики» (автори розділу – Т. Булат та Л. Олійник), уже згадуваної статті З. Юферової «Драматургічні і стильові риси народних сцен в опері М. В. Лисенка «Тарас Бульба».

Так, скажімо, Т. Булат і Л. Олійник наводять аж чотири жанрових визначення: перше – найбільш об'єктивоване, родове і нейтральне – «музична драма»; друге – авторське визначення М. Лисенка – «історична опера» (згідно з клявіром 1912 р.); третє – «історико-драматична опера»¹ – ніби узгоджує два попередні; нарешті, четверте – «народна музична драма»² – є фінальним визначенням.

¹ Булат Т. П., Олійник О. С. Опера творчість / Т. П. Булат, О. С. Олійник // Історія української музики : у 6 т. – Т. 2 : Друга половина XIX ст. / Т. П. Булат, М. М. Гордійчук, С. Й. Грица та ін. ; редкол. тому: Т. П. Булат (відп. ред.) та ін. – К. : Наук. думка, 1989. – С. 217.

² Там само. – С. 229.

Л. Архімович та М. Гордійчук подають такі близькі дефініції: «українська героїчна опера»¹ та «перша монументальна історико-героїчна опера»².

З. Юферова в експозиції своєї статті наголошує на двох рівнозначних жанрових складових. Дуже важливо, що спершу дослідниця вказує на «ознаки лірико-психологічної драми», проте потім зазначає, що «в цілому твір вирішений у плані історико-героїчної опери»³. У кінці ж статті авторка стверджує: «<...> Є необхідність уточнити авторське визначення “Тараса Бульби” як історико-героїчної опери швидше як тематичне, аніж як жанрове й підкреслити перевагу драматичного елемента в обох його іпостасях – народно-патріотичному і ліричному <...> Усе це дозволяє кваліфікувати оперу як народну історико-героїчну драму»⁴.

Міркування 3. Інтонаційний дуалізм

Відтак доводиться констатувати, що наведені визначення, покладені в основу загальноновживаних формулювань, дещо відрізняються від авторського та принципово не враховують ліричної складової. На протигагу подібним визначенням через базову структуру «народної опери» чи «народної драми» (що, очевидно, є калькою з поширеного в радянських дослідженнях жанрового визначення «Бориса Годунова» М. Мусоргського), можна запропонувати інше визначення, у якому по можливості враховується не тільки сюжетно-композиційний, а й інтонаційний рівень жанрово-образного дуалізму. Шлях до такого альтернативного визначення лежить через тематичний аналіз лейттеми та ключових соль-

¹ Архімович Л., Гордійчук М. М. Лисенко. Життя і творчість. – 3-є вид, доп. і перероб. / Л. Архімович, М. Гордійчук – К. : Муз. Україна, 1992. – С. 123.

² Там само. – С. 136.

³ Юферова З. Б. Драматургічні і стильові риси народних сцен в опері М. Лисенка «Тарас Бульба» / З. Б. Юферова // Українське музикознавство : міжвідомч. наук.-метод. зб. – Вип. 27. – К. : КГК ім. П. І. Чайковського, 1992. – С. 120.

⁴ Там само. – С. 133.

них фрагментів партій Тараса, Андрія і Остапа. Як видається, саме в них М. Лисенко послідовно реалізував ідею дуалізму. І в лейттемі, і в сольних сценах головних героїв спільного родинного кола закладено певний інтонаційний конфлікт, протиставлення двох типів інтонації – епіко-героїчної, яка ґрунтується на пісенно-маршових фольклорно-побутових джерелах, та лірико-експресивної, похідної від пісенно-романсових та думно-плачових джерел.

У лейттемі це виглядає як протиставлення закличного мотиву висхідної квартової природи, на якому сформовано цілісний масив побудови, і типового пісенно-романсового завершального мелодичного кадансу-оспівування (VII підв. – III – II – I). Зазвичай у лейттемі вбачають і «вчувають» саме її енергійний «пружинний» початок, її героїчний зачин і менше уваги приділяють закінченню. Проте специфічне «ліризоване» завершення лейттеми (яке, принагідно зазначимо, знаходить адекватне продовження в лірико-експресивному плані в наступному періоді увертюри Л. Ревуцького) точно відповідає фіналу опери в авторській версії; у ньому, за словами З. Юферової, «композитор втілює кульмінаційний момент боротьби антагоністичних сил, підсумок якої не ясний»¹. Конфліктний дуалізм наявний у лейттемі навіть на «молекулярному» інтервальному рівні як протиставлення чистої кварта (героїчна фанфара на початку) та зменшеної кварта (лірико-трагічне зітхання наприкінці).

У тій чи іншій мотивній модифікації завершальний мелодичний каданс лейттеми представлений у численних сольних фрагментах, зокрема й у початковому та завершальному аріозо Тараса, які мають підкреслено-ліричне наповнення. Часом такі мотивні ремінісценції набувають виняткового смислового значення. Так, наприклад, вони обрамляють арію Остапа: це оркестрове проведення елементів

¹ Юферова З. Б. Драматургічні і стильові риси народних сцен в опері М. Лисенка «Тарас Бульба» / З. Б. Юферова // Українське музикознавство: міжвідомч. наук.-метод. зб. – Вип. 27. – К.: КГК ім. П. І. Чайковського, 1992. – С. 132.

лейттеми у вступі (два такти до ц. 330¹) та вокальне проведення у фіналі арії на словах «Прощай, прощай, коханий брате мій» (ц. 380), де початкова героїчна кварта перевтілюється у трагедійно-ліричну словесно-інтонаційну лексему останнього прощання. Не менш очевидним стає ліричне прочитання похідних від лейттеми мотивів у першому соло Андрія – його розповіді «Я йшов недавно повз майдан...». За тією ж схемою спочатку пісенний каданс-оспівування звучить в оркестрі у кларнета соло (третій такт до ц. 290), а потім висхідний квартовий мотив з'являється у вокальній партії у репліці «Дивись! Дивись! Моя кохана!» і в психологічній «вторі» в Остапа «Здурів!.. Пропав!..» (ц. 360).

Утім, найкрасномовнішим є проведення лейттеми в особистісному лірико-драматичному смисловому ракурсі у сцені прощання Насті з синами. В оркестрі вона звучить у притишеній динаміці та хоральній фактурі і без завершального кадансу, ніби в обірваному вигляді. А одночасно з цим у вокальній партії у двох словесних фразах героїні «Хай господь ...боронить вас...» представлені обидва інтонаційні елементи – переінтовований висхідний квартовий (у вигляді терції) та кадансовий на основі низхідної зменшеної кварта (ц. 830). Відтак важко погодитися з твердженням З. Юферової, та й багатьох інших, про те, що «лейтмотивно-тематична система пов'язана не з індивідуальним, а з народно-героїчним началом і служить розкриттю патріотичної ідеї опери»².

Дуалізм героїчної та ліричної жанрово-інтонаційних сфер відображено не тільки у «вертикальному» зрізі лейттеми, а й у горизонтальній площині оперного тексту, тобто в самостійному тематизмі сольних сцен Тараса, Андрія та

¹ Тут і далі посилання на цифри і сторінки подаються за клавиром опери видавництва «Музична Україна» 1987 року.

² Юферова З. Б. Драматургічні і стильові риси народних сцен в опері М. Лисенка «Тарас Бульба» / З. Б. Юферова // Українське музикознавство: міжвідомч. наук.-метод. зб. – Вип. 27. – К.: КГК ім. П. І. Чайковського, 1992. – С. 133.

Остапа. У навчально-науковій літературі часто можна натрапити на хрестоматійну тезу про те, що партії Тараса і Остапа мають героїчну основу з відповідною опорою на маршово-епічні інтонації переважно козацьких пісень, тоді як партія Андрія вирішена в ліричному ключі і написана в романсово-аріозному вокальному стилі. Така теза породжує уявлення про образно-інтонаційне протиставлення, принаймні, розмежування цих персонажів. Але неупереджений аналіз музичного тексту доводить, що таке твердження є не тільки схематизованим і спрощеним, а навіть і хибним: адже в усіх трьох партіях, звісно, у різних пропорціях, наявне дуалістичне поєднання героїчного і ліричного, маршово-епічного й аріозо-плачового. Так, одним із головних прийомів характеристики братів є показ через дует чи діалогічну сцену, у яких застосовується спільний, монолітний за образністю тематизм, наприклад, у героїчному, енергійному міні-дуеті на початку сцени прибуття синів «Хай тепера хто поткнеться» з третьою картини (ц. 250). Мужній, емоційно «твердий» речитатив на основі стабільної ритміки та широкої консонантної інтерваліки є спільним інтонаційним «полем» усіх трьох партій.

Полярним спільним елементом є плачовий, представлений, наприклад, у завершальному аріозо Тараса «Ох, яку тяженну каменюку» або ж у речитативному вступі до арії Остапа «Андрію, брате мій!». Загалом же плачове начало в сольних чоловічих партіях виявляється у численних «квазі-плачових» зачинах початкових вокальних фраз у речитативах, які починаються з мелодичної вершини і ритмічної затримки з подальшим рівномірно-низхідним заповненням. Ліричне й героїчне тут поєднуються у надзвичайно складний і водночас семантично-чіткий комплекс. Найяскравіший приклад – початок знаменитого аріозо Тараса «Що у світі є святіше». Ця тема постає як результат двох попередніх тематично-сміслових трансформацій: плачового зачину Насті «Хто одніме в мене діти?» та фатальної репліки Андрія зі сцени освідчення Марильці «Що для мене товариство?». Алюзійна інтонаційна подіб-

ність усіх трьох інваріантів цієї мелодичної ідеї дає змогу кваліфікувати її як другу, умовну лейттему не фіксованої, а мотивно-варіантної природи (зазначимо, що такі теми є типовими для опер ХХ століття).

Міркування 4. Думний фактор драматургії

Отже, смисловий стрижень дуалістичної інтонаційної концепції М. Лисенка – це смислова неподільність героїчної та ліричної сфер, єдність епічно-маршового та аріозно-плачового жанрових начал, врешті, поєднання оповідності й картинності з дієвістю та наскрізністю. Усіма зазначеними художніми параметрами характеризується іманентно-національний жанр думи, який фактично перетворюється на жанрову вісь опери. Дума задіяна не тільки у предметному, безпосередньому вигляді у партії Кобзаря, а й у численних опосередкованих ракурсах: у метроритмічному ракурсі, у якому поєднуються пружний «чоловічий» пульс епічних пісень та слабка й вибаглива «жіноча» ритміка плачової природи; у структурному ракурсі, у якому панує свобода komponування сцен й немає симетрії у розподілі оперного тексту на картини, представлений майже імпровізаційний сюжетний виклад із незвичним для героїчної опери «відкритим» фіналом; врешті, у драматургічному ракурсі, у якому інтенсивна, гостро-конфліктна дієвість поєднується з епічною оповідністю та ситуаційною повторністю. Щодо останнього, то виняткового драматургічного значення набувають зовні «прохідні», сюжетно-епізодичні, але трагічно-вибухові в емоційному сенсі монологи Товкача та Задорожного, роль яких дорівнює ролі вісників нещастя в античній трагедії.

До того ж, загальний композиційний силует опери в редакції Л. Ревуцького – Б. Лятошинського впритул наближається до гіперболізованого оперного образу думи з інструментальним зачином (увертюра) та двома повторними награваннями (оркестрове завершення четвертої картини та фінал опери), з початковою «заплачкою» («Ой криче ворон») і героїчною сольною кульмінацією («Гей, літа орел»), з

величними картинами минулого (Сцена виборів кошового) та гострими, афективними епізодами оплакування (Настею синів та Остапом брата). Таким чином, унікальні щодо художнього універсалізму риси української думи поширюються не тільки на інтонаційний зміст лисенківської опери, а й на її жанрово-драматургічну природу.

Міркування завершальне

Глибина й неосяжність гоголівського тексту, його видовий (об'єктивний історичний матеріал чи суб'єктивна літературна концепція) та жанровий дуалізм (повість чи поема) знайшли свою переконливу реалізацію в оперній концепції М. Лисенка. Романтична теза щодо дуалістичної поляризації дійсності («двосвіття») представлена в «Тарасі Бульбі» як колізія несумісності етичного й егоїстичного, товариського та інтимного, родинного та поза-родинного, соціального та особистісного світів. Кожен із трьох героїв-чоловіків є носієм заданої апріорно конфліктності та уособленням драми протистояння, неузгодженості належного і реального, закономірного і стихійного розвитку подій. Цілком очевидно, що цей конфлікт має психологічну природу й відповідає смисловим засадам зрілої лірико-психологічної опери-драми. Водночас кожен із них є часткою українського народу, який показаний у батальному конфліктному зіткненні з історичним ворогом – польською шляхтою. Зрада Андрія, суто суб'єктивний сюжетний чинник, загострює «звучання» масового конфлікту і призводить, за сучасною театральною термінологією, до «конфлікту конфліктів», різкого перетину героїчно-батальної та лірично-психологічної драматургічних ліній. Але у фіналі опери, особливо в авторській версії, батальна лінія завершується за законами епічної, а не конфліктної драматургії, тоді як лірична лінія доводиться до трагедійного апогею у сцені вбивства.

Тому, маючи на меті відновлення паритету героїчно-го і ліричного змістових компонентів, пропонуємо формально визначити твір М. Лисенка як жанровий мікст героїко-історичної опери та лірико-психо-

логічної драми, багатократно апробований у творчості сучасників композитора, наприклад, в «Аїді» Дж. Верді. Ювелірна жанрова робота М. Лисенка та його безпомилкове національне сприйняття сюжету, індивідуалізований композиційно-інтонаційний малюнок опери, її високопоетичний художній стрій дають змогу сформулювати також і метафоричне жанрове визначення твору як опери-думи. Новаторство М. Лисенка як представника пізньоромантичної оперної культури виявляється в особливому психологічно-віртуозному характері оперного речитативу (на що неодноразово звертала увагу Л. Корній), у знаковому поєднанні засад епічної та конфліктної драматургії, у створенні свого, яскраво-персоніфікованого варіанту лейтмотивної організації оперної партитури.

Таким чином, геніальна повість М. Гоголя знаходить у М. Лисенка співмірну оперну інтерпретацію, яка є початком модерного європейського культурного міфу Тараса Бульби, що поширюється нині не тільки на музичний театр, а й на сучасний його правонаступник – кінематограф.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архімович Л., Гордійчук М. М. Лисенко. Життя і творчість. – 3-є вид., доповн. і перероб. / Л. Архімович, М. Гордійчук – К. : Муз. Україна, 1992. – 256 с.

2. Булат Т. П., Олійник О. С. Оперна творчість / Т. П. Булат, О. С. Олійник // Історія української музики : у 6 т. – Т. 2 : Друга половина XIX ст. / Т. П. Булат, М. М. Гордійчук, С. Й. Грица та ін. ; редкол. тому: Т. П. Булат (відп. ред.) та ін. – К. : Наук. думка, 1989. – С. 183–236.

3. Юферова З. Б. Драматургічні і стильові риси народних сцен в опері М. Лисенка «Тарас Бульба» / З. Б. Юферова // Українське музикознавство : міжвідомчий наук.-метод. зб. – Вип. 27. – К. : КГК ім. П. І. Чайковського, 1992. – С. 120–137.

Олена Корчова. Деякі міркування з приводу жанрової природи опери Миколи Лисенка «Тарас Бульба». порушено питання про перегляд жанрового визначення твору із сучасних пострадянських музикознавчих позицій. Розглянуто зовнішні жанрові чинники – історико-культурний європейський контекст та жанровий характер літературного першоджерела. Наявність жанрового дуалізму в тексті повісті М. Гоголя екстраполюється на оперний текст М. Лисенка, який аналізується у ракурсі інтонаційного дуалізму героїко-епічного та лірико-драматичного начал.

Ключові слова: романтизм, жанр, опера, жанрове визначення, інтонаційний конфлікт.

Елена Корчевая. Некоторые размышления о жанровой природе оперы Николая Лысенко «Тарас Бульба». Поставлена задача пересмотра жанрового определения произведения с позиций современного постсоветского музыковедения. Рассматриваются внешние жанровые факторы – историко-культурный европейский контекст и жанровый характер литературного первоисточника. Наличие в повести Н. Гоголя жанрового дуализма экстраполируется на оперный текст Н. Лысенко, который анализируется в ракурсе интонационного дуализма героико-эпического и лирико-драматического начал.

Ключевые слова: романтизм, жанр, опера, жанровое определение, интонационный конфликт.

Olena Korchova. Some Reflections about Genre Nature of Mykola Lysenko's Opera "Taras Bulba". In the article the task of revising the genre definition of opera from the standpoint of the modern post-Soviet musicology is selected. In this point external genre factors – the historical and cultural European context and genre character of literary original source are examined. The presence of genre dualism in the M. Gogol's novel is extrapolated on M. Lysenko's opera text, which is analyzed from the perspective of intonation dualism of heroic/epic and lyric/dramatic basics.

Key words: romanticism, genre, opera, genre definition, intonation conflict.