

ОКСАНА ЛЕТИЧЕВСЬКА

**ХОРОВІ СЦЕНИ В ОПЕРІ МИКОЛИ ЛИСЕНКА
«ТАРАС БУЛЬБА»: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ**

Історія життя видатного твору української оперної класики на сцені Київського оперного театру (нині Національної опери України) була тернистим шляхом пошуків і вдосконалень, подекуди сповнених справжнього драматизму. На різних етапах редакційної та постановочної роботи над оперою ціла плеяда митців прагнула наблизити первісний Лисенків задум до сценічного втілення, у якому українська героїчна народна драма підносилась до художнього рівня світового оперного мистецтва.

Поетика геніального твору М. Гоголя, покладеного в основу лібрето опери, споріднена з духом кобзарських дум, історичних пісень, у яких оспівується лицарська відвага та козацьке побратимство, боротьба «за волю й славу». Епічний колорит, героїка, притаманні цим жанрам народної творчості, знаходять утілення у партитурі опери і сприймаються крізь призму романтичного світовідчуття митця кінця ХІХ століття. Образи головних героїв – Тараса, Остапа, Насті, Кобзаря – набувають рис типізованих народних образів. Водночас, не менш важливу роль у розвитку музичної драматургії опери відіграють хорові сцени: народ та козацьке військо стають колективними героями, мужніми патріотами, однастайними у своїх переконаннях.

У народних сценах М. Лисенко певною мірою наслідував традиції вистав сучасного йому українського музично-драматичного театру. Крім безпосереднього значення у розвитку сценічної дії, побудовані на фольклорному матеріалі музично-танцювальні елементи у цих виставах відтворювали народну стихію, яскраві народні звичаї та обряди. У хорових сценах «Тараса Бульби» композитор використав не лише мелодизм, а й жанрову семантику фольклорних джерел, які стають складовими музичної драматургії. Такий підхід робить оперу національною не лише за

змістом, а й за жанровою основою. У виконавській інтерпретації хорових сцен опери слід враховувати ці особливості, дбати про те, щоб не втрачався зв'язок з народними традиціями, з духом народного виконавства.

Відомо, що М. Лисенко сам приділяв велику увагу постановці хорових сцен. Учасник першої вистави оперети «Різдвяна ніч» (1875) згадував: «<...> Дійсно, се не був той оперний хор, де хористи здебільшого стоять стовбурами, наче їх зовсім не обходить те, що діється на кону. Ні, Лисенків хор – це було саме життя. Розуміється, що й з боку музичного хор був на високості свого завдання»¹. Із критичних зауважень у листах композитора до свого лібретиста і режисера М. Старицького можна зробити висновок, що М. Лисенко прагнув «життєвості» народних сцен, якнайточнішого наслідування життя, побуту селян, яскравих звичаїв та обрядів, зокрема, таких, як сватання, весілля. Як видатний дослідник фольклору, М. Лисенко глибоко розумів необхідність виявлення та збереження передусім духовного наповнення народного першоджерела: «<...> Вчіться на сірій свитині, на грубій сорочинці, на дьогтяних чоботях: там бо душа божа сидить», – писав він у листі до Ф. Колесси².

У фольклорній естетиці хорових епізодів, спорідненій із природністю, відвертістю людських почуттів та вчинків, композитор бачив саме те тло, на якому мають розгортатися морально-етичні колізії драми М. Гоголя. Емоційна наснаженість народних і козацьких сцен є важливою складовою художньої виразності героїчної народної драми. Вдало віднайдені постановниками засоби втілення, які відповідають задуму композитора, сприяють створенню переконливої інтерпретації твору.

¹ Кобилянський Л. Спомини про М. В. Лисенка / Л. Кобилянський // Літературно-науковий вісник. – К. ; Львів, 1913. – Кн. 12. – С. 497.

² Лист М. В. Лисенка до Ф. М. Колесси № 242 від 22 квітня 1896 р. // Лисенко М. В. Листи / Микола Лисенко ; [упоряд. Р. М. Скорульська]. – М. : Муз. Україна, 2004. – С. 259.

Прем'єра «Тараса Бульби» на сцені Київського оперного театру відбулася 1927 року, проте, незважаючи на чудовий вокально-сценічний ансамбль виконавців (М. Донець, Д. Захарова) та безумовний високий професіоналізм постановників, вона отримала неоднозначні оцінки. Хоча музична частина вистави, підготовлена диригентами О. Орловим та М. Вериківським, не викликала нарікань, художня єдність вистави порушувалася розбіжностями у творчому підході режисера Г. Юри та сценографа вистави А. Петрицького. Ще менш вдалою була постановка 1929 року за участю диригента М. Радзівєвського, режисера В. Манзія та сценографа І. Курочки-Армашевського. Ці митці, утілюючи модні на той час тенденції «осучаснення» класики, намагалися пов'язати виставу із подіями сьогодення (опера мала закінчуватися панорамою збудованого Дніпрельстану)¹.

Розуміння значення фольклору в опері М. Лисенка знайшло переконливе втілення у новій редакції «Тараса Бульби», роботу над якою Л. Ревуцький, Б. Лятошинський та М. Рильський почали у 30-і роки ХХ ст. Час потребував появи масштабного, монументального твору, гідного репрезентувати українську класику на оперній сцені. Видатні музиканти – автори редакції – органічно відчували інтонаційну стилістику музичної мови оригіналу. Героїко-епічний колорит партитури було збережено та підсилено новими виражальними засобами яскравої оркестровки. До опери було додано і нові епізоди, створені на народнопісенному матеріалі, зокрема закулісний хор «Коло млину, коло броду» та славнозвісну пісню «Засвітали козаченьки», перед тим використану М. Лисенком в опереті «Чорноморці».

Уперше опера у новій редакції прозвучала у сезоні 1936–1937 років. Диригентом-постановником був В. Дранишников, режисером – Й. Лапицький, хорові сцени готував М. Тараканов. Після прем'єри, за різноманітними вказівками тогочасних радянських ідеологів, автори

¹ Станішевський Ю. Національна опера України / Юрій Станішевський. – К. : Муз. Україна, 2002. – С. 152–153.

неодноразово переробляли та допрацьовували партитуру. До наступних змін «Тараса Бульби» на київській сцені долучалися такі митці, як диригенти Н. Рахлін, С. Столерман та К. Симеонов, режисер М. Смолич. У сезон 1954–1955 років було поставлено найбільш вдалий, за оцінками сучасників, та остаточний варіант редакції. Ця вистава увійшла до історії театру як підсумок творчих пошуків авторів редакції та постановників опери на сцені Київського театру. Органічна єдність народної поетичності та суворої патетики, відтворена диригентом О. Климовим та режисером В. Скляренком (учнем Л. Курбаса) створила певну традицію постановки опери (принаймні, пізніше втілення твору М. Лисенка у Київському театрі не внесли принципових змін ані до редакції, ані до режисерського бачення).

Яскравою сторінкою вже сучасної історії виконання опери стало втілення «Тараса Бульби» видатним диригентом Стефаном Турчаком (прем'єра 1981 року за участю режисера Д. Смолича та хормейстера Л. Венедиктова). Запальний артистичний темперамент С. Турчака, його глибоке відчуття експресії народних мелодій та героїко-романтичного пафосу партитури створили органічну та яскраву інтерпретацію опери. Диригент приділив багато уваги роботі з виконавським ансамблем: органічному поєднанню звучання оркестрової партії, солістів і хору. Це сприяло втіленню послідовного розвитку усіх ліній драматургічної структури вистави.

Кульмінаціями розвитку драматичних колізій в інтерпретації диригента стали масштабні народно-хорові сцени, що якнайкраще відповідало первісному задуму композитора. Згідно із задумом постановників, хорові сцени опери мали свою драматургічну лінію розвитку – зображення мук і страждань народу – народження протесту – утвердження героїки визвольної боротьби. «Хор у виставі прозвучав не тільки як яскраво індивідуалізована “колективна дійова особа”, але й як могутня, незборима сила»¹.

¹ Рожок В. Стефан Турчак / Володимир Рожок. – Харків : АРС, 1994. – С. 114.

Яскравим і переконливим звучанням хорових сцен хормейстер-постановник Лев Венедиктов надав виставі образної цілісності. На час постановки «Тараса Бульби» він мав великий досвід роботи з театральним хором, майже 10 років (з 1972) очолював цей творчий колектив, виконавська майстерність якого значно зросла, і він став повноцінною складовою оперного дійства у творах різного жанрово-стильового спрямування. І тоді, і сьогодні особливу увагу хормейстер приділяє хоровому звучанню, його тембровому забарвленню, національно-стильовій визначеності виконуваних творів. За словами Л. Венедиктова, «безтембровий звук є безнаціональним». В інтерпретації «Тараса Бульби» також особливо виразно простежувалися риси, притаманні українському хоровому виконавству: яскрава насичена звучність, емоційність, гнучкість нюансування.

У 1992 році у Національній опері України відбулася нова прем'єра «Тараса Бульби» за участю диригента-постановника В. Кожухаря, режисера-постановника Д. Гнатюка та хормейстера-постановника Л. Венедиктова. Ця інтерпретація, що стала гідним продовженням традиції відтворення вистави на київській сцені, ще раз продемонструвала важливість засобів хорового виконання для втілення музичної драматургії опери.

Основою музичної мови хору є народнопісенна стихія. Народна пісня представлена тут у широкому спектрі жанрових різновидів – історичному, лірико-побутовому, жартівливому. У музичній драматургії твору цей пласт фольклорної стихії існує у широкому діапазоні – це і хорфон, і хор-побутова сценка, і хор, що розкриває образ героя, його емоційний стан. Усе жанрове багатство народної пісні служить утіленню основної ідеї твору – виявленню самовизначальної, волелюбної сили українського народу. Утілення духовного наповнення народної пісні уможливорює синтез етнографічно-зображального та героїко-романтичного в інтерпретації опери.

Звучання хорових епізодів у виставі було збагачено специфічними виражальними засобами, притаманними виконанню хорових обробок народних пісень, такими, як яскраві динамічні та штрихові контрасти (жартівливі пісні), поступове тембральне насиченням хорової фактури (ліричні пісні), підкреслення з допомогою артикуляції танцювальної метро-ритмічної основи (у жанрових народних сценах).

Героїко-романтична спрямованість інтерпретації втілювалася засобами хорової виразності, характерними для цього стилю: застосуванням крайніх точок динамічного діапазону – напруженого, стриманого *pp* та патетичного, експресивного *ff*, поступового *crescendo* у побудові хорової фрази, частим використанням агогічних нюансів, зокрема патетичного *ritenuto* у кульмінаційних та кадансових фрагментах.

У першій картині, експозиції музичної драми, на тлі протистояння двох ворожих сил – польської шляхти та українського народу – уперше з'являються головні герої опери: Тарас та його сини. Символічно дія розпочинається піснею Кобзаря, народного співця, образ якого є романтичним уособленням духовного лідера. Прагнення волі й справедливості народ виголошує через сповнену динамізму та рішучості репліку чоловічого хору – «Треба рятувати волю й славу!», яку постановники визначали як локальну кульмінацію цього епізоду. У партитурі вступ позначений акцентом та динамікою *f*. Хормейстеру вдалося створити компактне, виражене у співвідношенні горизонталі та вертикалі, насичене звучання чоловічого хору. Підсиленою дублюванням в оркестрі тембрально виразною басовою партією підкреслено героїчне забарвлення. У наступних тактах несподіване переривання звучання хору у високій теситурі та раптове *riano* знаменують появу «ворожого» образу – з'являється загін польських комісарів. Таким чином, виконавськими засобами хорового звучання яскраво та образно підкреслено ситуацію протистояння, яка стає зав'язкою драматургічного конфлікту.

На відміну від попередніх патетичних акцентів, у виконанні другої пісні Кобзаря «А мій батько орендар» панує легкість та певною мірою удавана веселість (народ намагається ввести в оману польський загін). Обробка народної мелодії зроблена в традиційній куплетній формі з двома періодами, застосовано типову для народного багатоголосся поліфонічно-підголоскову фактуру. Жартівлива народна пісня – ніби традиційна жанрова сценка, вставка в тканину музичної драми, але жанровий колорит тут – «гра на публіку». І це підкреслювалося в хоровому виконанні деякою «холодністю», знебарвленням звучання, що контрастувало з тембровою «наповненістю» попереднього епізоду.

Після прощання Тараса з синами та ліричної розповіді Андрія про зустріч із прекрасною панною відбувається повернення до сфери героїчної патетики. Пісня Кобзаря та Остапа з хором «Ой чи довго ще нам» звучить як гімн визвольної боротьби. Хор застосовується тут у повному складі. Мішаним хоровим чотириголоссям підкреслюється відчуття спільного піднесення та рішучості в цьому епізоді, до речі, тематично пов'язаному з увертюрою до опери. Визначена диригентом і хормейстером виконавська інтерпретація цього хорового епізоду знаменувала зростання емоційної хвилі. Як відзначає Л. Венедиктов, «<...> хор мав завдання лаконічно, природно перейти від жанрового колориту попереднього епізоду до пафосу справжньої героїки. Це насправді глибоко вражаюча метаморфоза – зміна стану натовпу»¹. У хоровому виконанні плавний перехід від жанрової до героїчної сфери відбувався завдяки поступовій зміні не лише виписаної в партитурі динаміки, а й тембру та характеру звучання – від напруженого *pp* до рішучого *ff*.

Образи польської шляхти в опері супроводжуються характерними фанфарними інтонаціями мідних інструментів. У звучанні групи чоловічого хору (образ польських комісарів) панували окличні, «гонорові» інтонації, гострі ритмічні акценти.

¹ Інтерв'ю з Л. Венедиктовим. – Особистий архів О. Летичевської.

Друга дія опери – святкування в хаті Тараса з нагоди повернення синів з навчання. У колі родини та друзів продовжується розвиток основних образів. Водночас у цій родинній сцені показано стосунки батька з дітьми, драму матері, яка розлучається з синами, відображено узагальнену картину народного життя. Розкриття цієї внутрішньої змістовності відбувається головним чином через хорову сцену. Але, на відміну від першої дії, героїко-патетичний акцент в інтерпретації було змінено на жанрово-побутовий та лірико-психологічний.

Піднесено-святковий хор «Слава» завдяки динамічному та емоційному наповненню претендує на роль хорової кульмінації другої дії. У зверненні гостей до господарів відчутні урочисті інтонації колядок. Контрастні протиставлення звучання груп хору, поєднання гомофонно-гармонічних та поліфонічних епізодів асоціюються зі стилістикою панегіричного партесного концерту. В інтерпретації цього епізоду Л. Венедиктов спрямовує виражальні засоби виконання на створення загального святкового настрою. Для втілення музичної драматургії особливе значення має використання звучання мішаного хору, яке контрастує з похмурим колоритом чоловічого хору в першій дії. Хормейстер віднайшов особливий світло-сяючий тембр жіночих голосів, співзвучний із настроєм Тараса: «Навіть кров заграла, ніби років із двадцятків з плеч упав!»

Наступні епізоди складають традиційну оперну хорову сцену пісенно-танцювального характеру. Підкреслюється жанровий колорит, а також емоційний стан героїв від радості зустрічі до драми розставання.

Жартівливою піснею «Ой дівчина горлиця», яку виконує Тарас з хором, змальовано ще одну рису героя опери. Йому властиві не тільки мужність і патріотизм, а й весела, жартівлива вдача. Тому у виконавській інтерпретації хору підкреслено легкий, танцювальний характер цього фрагменту.

Зовсім іншим настроєм проникнуте звучання хору «Коло млину, коло броду» – одного з найбільш зворушливих епізодів дії, у якому втілено глибоку драму жінки та матері. Фактура цієї пісні – поліфонічно-підголоскова, форма – куплетно-варіаційна. Структурою композиції визначено поступовий розвиток динаміки й нюансів хорového виконання. Закулісне звучання хору було стишене, майже «безтілесне» («чим тихіше, тим краще» – казав Лев Венедиктов). Однак із появою експресивних реплік солістки посилювалась відкрита емоція, зростала динаміка (від *piano* до *forte*). Л. Венедиктов убачає у звучанні саме цього хору «емоційний перелом» музичної драматургії. Дещо повтореним прийомом, використаним у першій дії, але вже на більш інтимній емоційній ноті, хорове звучання змінювало жанровий колорит народної сцени на героїчний.

Найцікавіша та найяскравіша хорова сцена в опері – Січ, сцена козацької Ради. Специфіка цієї картини – застосування виключно чоловічого складу хору. Образна сфера – змалювання героїчної, розгульної стихії Запорозького війська – вимагає обов'язкової насиченості, експресивності, масштабності хорového звучання, що висуває певні вимоги до збільшення чоловічого хору. У реальних умовах існування багатьох оперних колективів це створює труднощі для сценічного втілення «Тараса Бульби». У виставі Національної опери кількісний та якісний склад артистів хору дав змогу створити переконливу інтерпретацію сцени Ради. За задумом М. Лисенка, звучання хору та окремих його груп у цій сцені має бути максимально наближене до народної мови, живого емоційного спілкування. В інтерпретації хормейстера це завдання вирішено через надання окремим групам хору інтонаційної персоніфікованості, чим водночас не порушується єдина образна сфера картини.

Розпочинають сцену впевнено рішучі акорди хору «Гей, не дивуйтесь, добрі люди», написаного на основі ві-

домої народної пісні¹. У подальших речитативних репліках хору про необхідність скликати Раду хормейстер зімітував пульсуючі звукові хвилі неспокійного натовпу, підсиливши акцентуванням відокремлені за часом вступи басової та тенорової партій.

Більшій персоніфікованості набувало хорове звучання в сцені виборів отамана. У партитурі кожна з трьох груп козаків, які пропонують свого кандидата, має власну лінію мелодичного та динамічного розвитку. Окрема група хору (баси) створює образ січових дідів – старих досвідчених козаків. Їх звучання відзначалося більшою «поважністю», стриманістю.

На відміну від попередніх утілень «Тараса Бульби» (зокрема, вистави 1937 року), у сучасній редакції В. Кожухаря – Л. Венедиктова інтерпретатори не намагалися відобразити соціальне чи психологічне розшарування козацького війська, хоча розподіл хору надає можливість для контрастів у виконанні. Поведінка окремих груп зображалася у сцені як жива реакція народу, об'єднаного спільною метою – підготовкою до битви з ворогом, що логічно підводило до одностайного заклику всіх хорових груп «Рушаймо всі!».

Якщо сцена Ради – хорова кульмінація опери, у якій найповніше втілено узагальнений образ козацтва, гордий та незалежний дух народної стихії, то завершальний хор «Засвистали козаченьки»² є своєрідним лейтмотивом цієї стихії. Уперше прозвучавши в увертюрі до опери, мелодія пісні вже в могутньому виконанні чоловічого хору набуває

¹ Граф Іллінський наприкінці XVIII ст. називав цю пісню «хлопською марсельзою». Див. Шеффер Т. Музика в побуті / Т. Шеффер // Історія української музики. – К., 1989. – Т. 1. – С. 330.

² Ця пісня, авторство якої приписується Марусі Чурай, має інший варіант тексту – «Засвіт встали козаченьки».

особливого значення. Кульмінаційна роль цього хору в музичній драматургії вимагає й особливого виконавського підходу. Продиктовану автором ремарку «хор поступово заповнює сцену» у хоровому звучанні підкреслено дуже повільним збільшенням динаміки – від *p* до *ff* – та зростаючим тембровим наповненням. Важливим у виконавській інтерпретації Л. Венедиктова було створення образу «вільної, широкої народної пісні» (Л. Венедиктов), що досягалося застосуванням у хоровому співі ланцюгового дихання. Виконання цього епізоду ускладнюється поєднанням ритму маршової ходи та «широким диханням» вокальної фрази. Досягнувши органічної єдності, хормейстер у співпраці з диригентом вистави В. Кожухарем створили емоційно-піднесене звучання та узагальнено-змістовне наповнення цього епізоду, що набув домінуючого значення у створенні образно-виконавської цілісності вистави.

У четвертій дії опери у виконавській інтерпретації підкреслено драматургічний прийом контрастного протиставлення двох музичних образних сфер. Закулісний хормолитва служить фоном для розкриття образу Марильці. В інтерпретації Л. Венедиктова він майже позбавлений емоційності, адже співають «стомлені та виснажені» люди і його звучання різко відрізняється від тембрально насичених «народних» та «козацьких» епізодів.

Особливістю втіленої В. Кожухарем останньої редакції Л. Ревуцького та Б. Лятошинського є відсутність хорового фіналу, наявного в попередніх версіях. Кульмінацією фіналу стає вбивство Тарасом сина Андрія – найбільша концентрація експресії міститься в сольних епізодах (аріозо Тараса, арія Остапа). Завершується вистава написаною авторами редакції симфонічною картиною «Штурм Дубна».

Особливості сценічного життя опери «Тарас Бульба» були пов'язані зі змінами історично-культурної ситуації, які відбувалися від часів її написання М. Лисенком до со-

годення. У геніальній повісті М. Гоголя композитор побачив гідний сюжет для втілення ідеї національної самосвідомості, яка проростала з піднесеної емоційної наснаги народних сцен та з мужнього духу запорозької вольниці. Постановки опери в редакції М. Ревуцького та Б. Лятошинського, зроблені в радянські часи, безумовно, не були позбавлені тогочасних ідеологічних впливів, й ідея національного самовизначення, закладена в партитурі, підмінювалась на театральній сцені більш прийнятною ідеєю народно-визвольної боротьби. Чудова виконавська інтерпретація опери, зроблена на початку 80-х років С. Турчаком, суттєво змістила акценти. У творчій співдружності з хормейстером Л. Венедиктовим звучання хорових сцен, які ґрунтуються на фольклорному матеріалі, стало втіленням глибокого національно-патріотичного змісту опери. В останній на київській сцені постановці «Тараса Бульби», здійсненій В. Кожухарем уже у Незалежній Україні, розвивалися найкращі виконавські традиції театру.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кобилянський Л. Спомини про М. В. Лисенка / Л. Кобилянський // Літературно-науковий вісник. – К. ; Львів, 1913. – Кн. 12. – С. 487–500.
2. Лист М. В. Лисенка до Ф. М. Колесси № 242 від 22 квітня 1896 р. // Лисенко М. В. Листи / Микола Лисенко ; [упоряд. Р. М. Скорульська]. – К. : Муз. Україна, 2004. – С. 254–259.
3. Станішевський Ю. Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: Історія і сучасність / Юрій Станішевський. – К. : Муз. Україна, 2002. – 736 с.
4. Рожок В. Стефан Турчак / Володимир Рожок. – Харків : АРС, 1994. – 204 с.
5. Шеффер Т. Музика в побуті / Т. Шеффер // Історія української музики. – К. : Наук. думка, 1989. – Т. 1. – С.329–343.

Оксана Летичевська. Хорові сцени в опері Миколи Лисенка «Тарас Бульба»: виконавський аспект. Розглянуто історію постановок опери М. Лисенка «Тарас Бульба» на сцені Київського оперного театру. Доведено, що інтерпретація хорових сцен хормейстером Л. Венедиктовим мала велике значення для створення образно-художньої цілісності вистави.

Ключові слова: оперний хор, виконавська інтерпретація, хорові сцени.

Оксана Летичевская. Хоровые сцены в опере Николая Лысенко «Тарас Бульба»: исполнительский аспект. Рассмотрена история постановок оперы Н. Лысенко «Тарас Бульба» на сцене Киевского оперного театра. Доказано, что интерпретация хоровых сцен хормейстером Л. Венедиктовым сыграла важную роль в создании образно-художественной целостности спектакля.

Ключевые слова: оперный хор, исполнительская интерпретация, хоровые сцены.

Oksana Letychevska. Choral Scenes in Mykola Lysenko's Opera "Taras Bulba": Performing Aspect. Article is devoted to the history of statements of M. Lysenko's "Taras Bulba" at the Kyiv Opera theatre. It is proved that interpretation of choral scenes by chorus master L. Venediktov has played the important role in creation of the figurative-art integrity of performance.

Key words: opera chorus, performing interpretation, choral scenes.