

УДК 78.03; 782.6/782.9

Наталя Мендюк

**ОСОБЛИВОСТІ ВТІЛЕННЯ МІФОЛОГЕМИ РУСАЛКИ
В ОПЕРАХ «УТОПЛЕНА» М. ЛИСЕНКА
ТА «НА РУСАЛЧИН ВЕЛИКДЕНЬ» М. ЛЕОНТОВИЧА**

У статті розглянуто міфологему як проміжну ланку між архетипом та художньою творчістю. На прикладі міфологеми русалки простежені основні закономірності її втілення в операх «Утоплена» М. Лисенка та «На русалчин великдень» М. Леонтовича, виявлено особливості їх музично-драматичного прочитання.

Ключові слова: архетип, міфологема, опера, М. Лисенко, М. Леонтович.

Архетипи є невід'ємними універсальними художньої культури людства, які структурують людську свідомість на «глибинному емоційному рівні» та дозволяють висвітлити в мистецтві найяскравіші ідеї та образи, виявити ті чи інші особливості семантичних полів у творчості митців різних епох. За К. Г. Юнгом, архетипи є своєрідними первинними прамоделями, які на перших етапах розвитку етносів сприяли формуванню художнього світогляду. Однак у ході історичного розвитку, модифікуючись у різних народностей, вони зберігають у собі ті першообрази, які повною мірою відповідають етнокультурам, тим самим впливаючи на особливості фольклору, міфології чи навіть національної ментальності.

Серед українських вчених, хто розробляв цю проблематику, хочеться виділити Сергія Кримського, який переніс вчення на український ґрунт. Користуючись ідеями та поглядами Г. Сковороди, М. Костомарова, П. Юркевича, П. Куліша та ін., поєднавши в ній значну кількість теологічних і релігійно-філософських концепцій, вчений створив унікальну класифікацію етнонаціональних архетипів. В її центрі архетипова тріада «Дім-Поле-Храм», яку наскрізно пронизує принцип софійності. Давньогрецький «софос» як мудрість життя, як гармонія етичного, раціонального та естетичного ставлення до світу є ідеалом для філософа. С. Кримський виділяє два види софії: «небесна» – «потенціальність буття, організм ідей» [5, с. 107] та «тварна», суть якої в святості життя, що «впливає із задуму буття, його проекту і творчого первня» [5, с. 107].

Повертаючись до К. Г. Юнга та аналізуючи архетипи колективного позасвідомого, можна сказати, що архетипи не є розвиненими образами, а лише праобразами, які видозмінюються залежно від часу, місця, соціокультурного середовища, індивідуума чи особистості. Архетипи – це свого роду коди, схеми, які з плином часу стають символами-образами, невід'ємною складовою чи навіть основою міфологічного знання, набувають певних форм і стають змістовними структурами у художній творчості.

За Юнгом, художнє втілення архетипу є своєрідним перекладом цього коду на мову, зрозумілу для сучасників. Тобто відбувається перехід від архетипального першообразу до художнього образу. Архетипальний першообраз, як ідеальний образ, не є пасивним дзеркальним відображенням – це результат певної психічної діяльності суб'єкта. Особливістю художнього образу є його суб'єктивна сторона, яка спеціально фіксується, набуваючи певного смислу і художнього характеру.

Характеризуючи вчення К. Г. Юнга про колективне позасвідоме, А. Руткевич підкреслює, що архетипальні образи завжди супроводжували людину: «Вони є джерелом міфології, релігії, мистецтва. У цих культурних утвореннях відбувається поступове шліфування сплутаних і жахливих образів, вони перетворюються на символи, усе більш прекрасні за формою – загальні за змістом» [8, с. 15]. По суті, архетип поєднує в собі сталі образи та поняття в єдину цілісну структуру. В свою чергу він є нерозривним, універсальним комплексом та вихідним елементом, який формує розгорнутий цілісний міф.

М. Северинова наводить класифікацію російських науковців А. Пелипенка та І. Яковенка [7], які вводять «поняття «культурного позасвідомого» та розробляють схематичну структуру сфери. Вони виокремлюють сім рівнів, серед яких 5 є рівнями культурно-позасвідомого, а два останніх – рівні свідомого, що свідчить про те, що на ранніх етапах архетип перебував на стадіях формування, піддаючись різним впливам, постійно змінювався та реконструювався на більш пізніх стадіях художньої діяльності. Отже, архетип є лише відправним пунктом, культурним кодом: «Модифікуючись у процесі історичного розвитку, архетипи зберігають ті генокоди, які відповідають етнокультурам як частинам загальносвітової культури та подані в національних образах культури», тим самим є напряму пов'язаними із ціннісно-значеннєвим стрижнем та формуванням ментальних рис народу» [9, с. 181–182].

Етнонаціональні архетипи в повній мірі втілюються у міфології, народних віруваннях та народній творчості, становлячи таким чином, своєрідну проміжну ланку поміж архетипом та мистецьким втіленням, адже їх символи, теми та образи стали ґрунтом для художньої творчості.

В українській культурі, як в одній із найдавніших, усі вищевказані процеси втілились у повній мірі. Чимало міфологічних образів, мотивів, структур виокремились, ставши основою для мистецької творчості. Одним із найбільш поширених зразків даного явища є міфологема русалки, що отримала втілення в мистецтві різних стильових епох.

Оригінальне її втілення можемо спостерігати в українській композиторській творчості. Серед численних зразків даного явища значно виділяються дві опери: «Утоплена» М. Лисенка та «На русалчин Великдень» М. Леонтовича. Хоча створені вони на різні сюжетні основи (першоджерелом «Утопленої» є однойменна повість М. Гоголя, опера М. Леонтовича створена на основі казки Б. Грінченка) та в майже сорокарічному часовому проміжку (перша – у 1883 році, друга – у 1919 р.), все ж основні риси образів русалок не лише співпадають, а й цілком відповідні першооснові – народним віруванням. Насамперед йдеться про місце їх локалізації, причини перетворення на русалок, амбівалентність характеру тощо.

Навіть за наявності такої кількості спільного в образній сфері, музичне втілення міфологеми буде значно відрізнятися, адже композитори належать до різних генерацій, що закономірно зумовило деяку відмінність естетичних поглядів та стильових рис митців.

Образ русалок в опері Миколи Лисенка «Утоплена» цілком співзвучний із провідними стильовими особливостями творчості митця. У більшості випадків міфологема показана як збірний образ та втілена з використанням характерної для композитора етномузичної знакової системи, яка полягає у щільному зв'язку із

фольклорними джерелами. Яскравим підтвердженням цьому факту виступають хорові епізоди, серед яких хор русалок «*Вже місяць над нами високо*» (№ 26), танок русалок (№ 27) та гра у ворона (№ 28), під час якої Левко викриває відьму серед русалок, а Панночка віддячує йому. Однією з найбільш характерних рис таких номерів є вже типове для М. Лисенка використання модальності, яку, по суті, можна назвати одним із провідних принципів ладогармонічної мови композитора, для якої властиві часті гармонічні відхилення, постійне «балансування» поміж тональними центрами, що наближує подібні епізоди до фольклорних зразків.

Що ж стосується мелодики в хорових епізодах, які пов'язані із міфологемою русалки, то тут вона є надзвичайно розвиненою, має широкий діапазон. Як зазначає О. Козаренко, в хорових номерах цієї опери неодноразово можна зустріти таке явище, як «полішаровість вертикалі» [1, с. 76], джерелом якої є народна традиція одночасного виконання різних пісень кількома гуртами.

Майже у всіх наведених зразках можемо спостерігати їх вирішення у традиціях народного багатоголосся підголоскового складу та переважно терцієво-секстові співвідношення голосів, які знову ж таки лише сприяють загостренню етнохарактерності номерів.

Окрім зображення міфологеми як збірного образу, в опері присутня і її індивідуальна характеристика – партія Панночки. Дотичним до міфологеми русалки можемо вважати й образ Левка. Обидві сольні партії втілені в романтичних традиціях та доволі органічно поєднані із принципом модальності, який, по суті, став провідним для зрілого періоду композитора.

В сольних епізодах Панночки і Левка також простежується загострене ставлення до поетичного тексту, що вплинуло на їх форми (переважно наскрізні), на добір гармонічних засобів (М. Лисенко в повній мірі застосовує увесь арсенал гармонічних засобів, властивих для західноєвропейських композиторів-романтиків: різкі тональні зіставлення, еліпсис, використання альтерованих співзвуч тощо) та безпосередньо на мелодику (застосування двох її типів: пісенної мелодики, близької до фольклору, та мелодики із рисами мелодекламаційності).

Значна роль у формуванні цілісного образу міфологеми русалки належить оркестру. За сюжетом, усі події відбуваються уві сні Левка, про що свідчать численні інструментальні епізоди, з допомогою яких отримала свій яскравий вияв типово романтична тема сновидінь, марень. В більшості випадків вона пов'язана із використанням семантики поліфункційності та явища децентралізації ладу (Чарівний сон, № 25), на що також вказує О. Козаренко у праці «Феномен української національної мови» [1, с. 75]. Подібні явища можна спостерігати також у партіях Панночки, Левка (це, передусім, використання тритонів, збільшених та зменшених співзвуч, різкі зіставлення далеких тональностей переважно з великою кількістю знаків – 4 і більше; до порівняння, все, що стосується збірного образу русалок та реальних персонажів опери – переважно 1–3 знаки). Вони спрямовані на показ фантастичності подій, що відбуваються, та ірреальної сутності міфологеми.

В образах опери «*На русалчин Великдень*» М. Леонтовича знайшли своє відображення дві найважливіші тенденції творчості митця. Перша пов'язана з тим, що композитор, будучи послідовником М. Лисенка, у «процесі формування та оновлення мистецьких констант зберіг акцент на глибинних національних архетипах»

(використання міфологем у сфері образності, значна роль пісенних лексем тощо) [1, с. 134].

Як і М. Лисенко, М. Леонтович при змалюванні образу активно використовує національні фольклорні джерела, однак принциповою відмінністю від творчого методу першого є принцип їх добору. Йдеться про те, що М. Леонтович використовує переважно вузькооб'ємні елементарні поспівки примітивного багатоголосся, лапідарне голосоведення та ритм, які простежуються практично у всіх хорових епізодах опери, де русалки показані як збірний образ. Серед них, хори русалок «*Нам тепер час погуляти*» (№ 8), «*Ой гори, ой світи, місяченьку*» (№ 10), «*Ой гори, ой світи, білолиций*» (№ 15), «*Хай іде, насува чорна хмара*» (№ 17), «*Ой ти, сестрице новенька!*» (№ 18), «*Скажи, що з давен без коріння росте*» (№ 23) та ін.

Відмінним від подібних зразків опери Миколи Лисенка є крайній лаконізм фактури, який можемо спостерігати також у численних обробках народних пісень Миколи Леонтовича. Цей комплекс, у свою чергу, запозичений композитором із найдавніших пластів календарно-обрядового фольклору. Митець був одним із перших, хто звернувся до подібних зразків. За свідченням К. Квітки, Лисенка мало цікавила ця сфера фольклору, адже в більшості випадків він звертався до ліричних, родинно-побутових та історичних пісень. М. Леонтович досягнув широкі можливості архаїчних музичних лексем. У своїх обробках та у хорових номерах опери «*На русалчин Великдень*» він застосовує такі прийоми, як бурдон в басу, часто використовує унісони, що є кардинально відмінним від терцієво-секстових співвідношень в хорах опери М. Лисенка. Нерідко в хорових партіях митець «потовщує» унісони паралельними квінтами чи тризвуками, що свідчить про кардинально новий підхід до фольклору, який, за О. Козаренком, через кілька десятиліть, у 60–80-х рр., вилетіть у «нову фольклорну хвилю».

Друга тенденція полягає у використанні цілком модерністичних засобів. Однак тут варто зазначити те, що на українських теренах модернізм мав ряд особливостей. Однією з провідних є щільний зв'язок із категорією національного та народження «нового» в межах «старого».

О. Козаренко вважає, що це явище яскраво спостерігається саме в музичному мистецтві, адже порівняно із західноєвропейським, в ньому новації впроваджувались доволі помірковано, що й спричинило переважання романтичного естетичного акценту (використання етнохарактерних архетипів та міфологем у сфері образності, значна роль лексем народної пісенності, опора на етнохарактерну інтонаційність М. Лисенка тощо).

У творчому доробку М. Леонтовича, як і у творах Кирила Стеценка та Якова Степового можемо спостерігати тенденцію, яка стане провідною для музичного мистецтва першої третини ХХ століття – «тенденцію інтелектуалізації творчого процесу і письма» [1, с. 135]. Вона проявилася у значному збільшенні поліфонічних засобів, формуванні змішаного гомофонно-поліфонічного типу викладу та зростанні ролі інструментальної музики.

Широке застосування поліфонічних засобів спричинило до подолання симетрії складних побудов та наскрізності розвитку. Усі вищезазначені риси зустрічаються і у хорових епізодах опери. Також Леонтович застосовує поліфонічну форму канону (ц. 3 квартету русалок, починаючи від слів «*Трав і квітів дуже*

рясно»), різного роду імітації (ц. 1 хор русалок № 17 – «Хто зневажати смів» та ц. 4 того ж номеру). Одним із найбільш яскравих епізодів опери у поліфонічному сенсі, на нашу думку, є хор лісових страхіть (№ 27), який повністю побудований з використанням прийому імітації, що спрямовано на створення напруженості та драматизму моменту, коли Козак не впорався із загадкою, а русалки покликали на допомогу усі лісові створіння, щоби вирішити, як покарати юнака.

Що ж стосується інших засобів музичної виразності, то в опері можемо спостерігати поступове розмивання чіткої ладотональності, та навіть вихід у політа атональність (у М. Лисенка хроматизми виникали лише задля відтворення емоційних спалахів (партії Панночки та Левка)), нове трактування дисонансу (у М. Леонтовича дисонантна вертикаль часто виникає переважно від накладання кількох самостійних ліній, що знову ж таки пов'язано із значенням поліфонії) та зростання ролі семантики збільшених гармоній для відтворення тасмничих, фантастичних образів та подій.

В опері композитор обирає принцип музичної драматургії, спрямований на розкриття діалектичної специфіки образу русалок (поєднання лірико-фантастичного та реального, піднесеного та буденного). Важливим є також факт створення М. Леонтовичем індивідуалізованого інтонаційного строю для кожного з персонажів, що сприяє розкриттю внутрішньої багатогранності образу русалок, адже міфологема в обох творах має як збірну, так і індивідуальну характеристики. В опері є п'ять окремих персонажів русалок (Перша, Друга, Третя, Четверта та Нова русалки), для вокальних партій яких властивими є етнохарактерні, танцювальні та експресивно-драматичні інтонації, та образ Козака. У його вокальній партії спостерігаємо застосування речитативності, мелодекламаційності як засобів для створення тривожної атмосфери та загострення ірреальності подій, що відбуваються.

В усіх ліричних фрагментах опери проявилася тенденція до створення національного варіанту європейської великої форми поемного типу, для якої властивим є часте використання секвенційного розгортання тематичних побудов (аріозо Козака (№ 1) «*Та де ж це я*», хор русалок (№ 10) «*Ой гори, ой світи, місяченьку*», пісня Першої русалки (№ 14) «*Перестав мене милий любити*», пісня Другої русалки (№ 16) «*Я на світі жила сиротою*» тощо). Про цей факт також свідчить принцип побудови опери: незважаючи на те, що у партитурі чітко вказана номерна структура, увесь музичний матеріал твору органічно групується у широко розбудовані й завершені сцени, які природно змінюють та доповнюють одна одну.

Як влучно зазначає О. Козаренко, «в опері М. Леонтовича, як і в другій симфонії Л. Ревуцького яскраво відчутний «гімн пантеїстичному світовідчуттю. Він відтворює сутнісну в українській культурі тематичну лінію, що йде від Гоголя і через багато років відгукнеться у фольк-опері Станковича «Цвіт папороті» [1, с. 144].

В опері М. Лисенка «Утоплена» та в опері М. Леонтовича «На русалчин Великдень» міфологема русалки отримала неповторне та оригінальне втілення. Спільним для творів обох митців є висвітлення образу у збірній та в індивідуальній формі. Однак, незважаючи на чималу кількість подібних сюжетних та образних рис, музично-драматичне прочитання має ряд відмінностей. В опері М. Лисенка сцена «Чарівного сну» займає лише половину третьої дії, у М. Леонтовича образ русалок отримує втілення впродовж усього твору та поряд з образом Козака є провідним в опері.

В композиції М. Лисенка повною мірою втілилась сформована ним самостійна національна музична мова, яка полягала у синтезі західноєвропейських досягнень із національними фольклорними джерелами. Що ж стосується М. Леонтовича, то міфологема є органічним поєднанням лисенківських та модерністичних тенденцій творчості композитора.

Natalia Mendiuk. Features of personalization of the mythologem of mermaid in operas «The Drowned Maiden» by Mykola Lysenko and «On the Water Nymph's Easter» by Mykola Leontovych.

Archetypes are integral universal of humanity`s art humanity`s culture those structure people`s consciousness on “deep emotional level” and allow to show the in art the most brightly ideas and images. But in the course of history modifying in different nations archetypes keep initial images those are appropriate to ethnic cultures, influencing on the features of folklore, mythology and even national mentality.

Ethnic national archetypes are completely embodied in mythology, popular beliefs and popular art, being peculiar intermediate between archetype and art embodiment because their symbols themes and images became a basis for art.

In Ukrainian culture as one of the most ancient all processes described above were embodied completely. One of the most common examples of this phenomenon is a mythologem of Mermaid that was embodied in the different art styles.

It can be observed in Ukrainian music. Among many samples of this phenomenon two operas are notable: M. Lysenko`s opera “Utoplana” (“Drowned Maiden”) and M. Leontovych`s opera “Na Rusalchyn Velykden” (“On the Water Nymph's Easter”). Despite different plots and forty-years difference of creation time the main features of the mermaid`s image are not only similar but are relevant to primary source – popular beliefs (places of their localization, reasons of their transformation, character ambivalence etc.).

Even in the presence of such number of common in the images scope, music embodiment of the mythology is different in both operas because both composers represent different generations and it caused divergence in aesthetical minds of the artists.

Mermaids in M. Lysenko`s opera “Utoplana” are consonant with the main features of his music style. In most cases mythology showed as a collective image and is embodied using ethnic music system and close connection with folkloric sources that is appropriate composer`s style. Good examples of this are choir episodes (mermaid`s choir (№ 26), dance of mermaids (№ 27), and “Raven game” (№ 28)). After detailed analysis of these episodes was deduced that they are written in the tradition of popular polyphony also third and sixth intervals between voices prevails. It approaches these episodes with ethnic music.

A great role in forming an integral image of mythologem orchestra plays. In accordance to plot all events take place in Levko`s dream and there are a lot of instrumental episodes describing typically romantic atmosphere of dreams, deliriums. In most cases it is connected with semantic of polyfunctionality and decentralization of mode («Magic dream», № 25).

In the images of M. Leontovych`s opera «Na Rusalchyn Velykden» two main his music features were shown. First is connected with M. Lysenko`s influence: being his follower during process of forming and renewal of art constants M. Leontovych kept an accent on deep national archetypes (using mythologems in an image scope, a big role of song tokens etc.).

In contradistinction of M. Lysenko, M. Leontovych used mainly small elementary motives from simple polyphony, lapidary voice moving and rhythm that can be deduced in all opera`s choir episodes where mermaids are shown as a collective image. In choir episodes there are similar

means as in folk songs arrangements: sustained bass, unisons are often used, parallel fifths and triads, etc.

Second feature is connected with using modern means. In particular it is said about a great role of polyphony that caused overcoming of symmetry of complicated structures and through development, standing out of strict tonality, new interpretation of dissonance and semantic of augmented chords for describing of mysterious, fantastic images and occasions.

Based on our analysis of mythology in two Ukrainian operas is deduced: 1) In M. Lysenko's opera is completely realized formed by him independent national music language that consists in synthesis of western-european achievements with national folkloric tradition; 2) in M. Leontovych's opera mythologem is an organic combination of M. Lysenko's influence and modernistic trends in his music.

Keywords: *archetype, mythologem, opera. M. Lysenko, M. Leontovych.*

Література

1. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. – Львів: НТШ, 2011. – 284 с.
2. Корній Л. П. Микола Лисенко як творець української національної моделі романтичного стилю / Л. П. Корній // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського: науковий журнал. – № 2(15). – 2012. – С. 11–18.
3. Корчова О. Творчість Миколи Леонтовича в модерністських проєкціях / Олена Корчова // Мистецтвознавство України. – Вип.10. – К.: Музична Україна, 2009. – С. 130–133.
4. Кримський С. Б. Архетипи Української культури / Сергій Кримський // Вісник Національної академії наук України: загально-наук. та громад.-політ. журн. – 1998. – № 7–8. – С. 74–87.
5. Личковах В. А. Софіологія Сергія Кримського на тлі української філософії етнокультури / В. А. Личковах // Філософія і політологія в контексті сучасної культури наук. журн. / Дніпропетр. нац. ун-т ім. Олеся Гончара. – Дніпропетровськ: Вид-во Дніпропетр. нац. ун-ту, 2014. – Вип.7. – С. 106–110.
6. Лісецький С. Й. Борис Грінченко і Микола Леонтович: праця над створенням української казки і української лірико-фантастичної опери / Степан Лісецький // «Я йшов туди, де гуркіт праці чути...» (до 150-річчя від дня народження Бориса Грінченка): матеріали Всеукр. Наук.-практичн. Конференції (VI Грінченківські читання), (22 січня 2014 року, м. Київ). – 2014. – С. 203–213.
7. Пелипенко А. А., Яковенко И. Г. Культура как система / Андрей Пелипенко, Игорь Яковенко. – Москва: Языки русской культуры, 1998. – 376 с.
8. Руткевич А. М. Жизнь и воззрения Юнга / А. М. Руткевич // Юнг К. Г. Архетип и символ. – Москва: Ренессанс, 1991. – С. 5–22.
9. Северинова М. Ю. Архетип як універсалія культури / М. Ю. Северинова // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського: науковий журнал. – № 1(14). – 2012. – С. 11–20.
10. Северинова М. Ю. Теорія К. Юнга про архетипи та її впливи на художню (музичну) творчість / М. Ю. Северинова // Культура України. – Вип.40. – 2013. – С. 177–185.
11. Сігов К. Софія як етос: герменевтика С. Б. Кримського / Костянтин Сігов // Часопис «Дух і Літера». – № 7–8. – Київ: Дух і літера, 2001. – С. 368–371.

