

УДК 786. 2+78. 071

Наталія Каданцева

## ЖАНРОВІ ТЯЖІННЯ ПОСТАНОВОК ОПЕРИ-БАЛЕТУ «ВІЙ» В. ГУБАРЕНКА ЗА ПОВІСТЮ М. ГОГОЛЯ

Досліджуються жанрово-типологічні переплетіння створеної за музикою В. Губаренка й тематикою повісті М. Гоголя опери-балету «Вій» у постановці Одеського театру опери та балету. Розглянуто жанрово-стильові складові повісті у співвіднесенні з ідеєю вистави-фантазмагорії у постановці Г. Ковтуна у зв'язку з потребами актуального оновлення композиції з позицій сучасного мистецтва. Охарактеризовані стильові типології вистави з позицій постмодерністського тяжіння до видовищності.

**Ключові слова:** жанр в музиці, опера-балет, постановка опери, містерія, видовищність опери-бароко, В. Губаренко, опера-балет «Вій».

Актуальність заявленої теми визначена буттям композиції, яка неодноразово була прийнятою до постановки в театрах країни, двічі поставлена в Одеському театрі опери й балету, в 1980-ті, а також за останні два 2016–2017 роки. Сполучною ланкою постановочного рішення в зазначеному театрі стала робота головного хормейстера цього театру, заслуженого діяча мистецтв України високоталановитого музиканта Л. М. Бутенка, чиє музично-організаційне «слово» визначило оригінальний стрій озвучування опери-балету в 1980-ті. Оригінальний – оскільки не було спокуси поринати в «гоголівське чортovinня», натомість взяла гору гоголівська натхненність, зосереджена у звучанні хорових номерів. Версії «Вія» за останні декілька років демонструють новий підхід до трактування матеріалу опери-балету. Це підтвердив Георгій Ковтун: «Наприкінці життя Губаренко на основі музики опери-балету написав хореографічні сцени. Мені здалося цікавим їх з'єднати з оперою-балетом. Вистава наповнена містичними змістами, які передаються за допомогою музики, живопису, хореографії, голосу».

Такі виразні переплетення мистецьких засобів породили у фантазії постановника ще й сюжетні перетворення, що доповнили новою порцією «фантазмагорії» гоголівський геній – і в подіях, і в смисловому наповненні персонажів. Склався колаж методик, у якому оперний вокальний зміст виявився відверто відтиснутий балетно-видовищним. Тож метою нашого дослідження стало виявлення форм жанрово-типологічних переплетінь, музики В. Губаренка й редакційного трактування сюжетності й образності повісті Гоголя в співвіднесенні, за Г. Гегелем, з «духом часу» [2]. Це відображається в органічності постановочних «переробок» композиції Губаренка і твору Гоголя, скерованих до відповідності ідеям сучасного слухача-глядача.

Методологічною основою дослідження слугує інтонаційний підхід до розвитку ідей Б. Асаф'єва щодо «інтонаційного словника епохи» [1], як це пропонується в Україні в роботах О. Маркової, О. Муравської [3, 4] та ін. Стильовий компаратив і герменевтичний методи становлять основу для аналізу. Вперше вживається науково-осмислена спроба визначити стильові типології, що вирізняють специфіку постановки «Вія» В. Губаренка у сьогоденні.

Як відомо, вихідним композиційним варіантом, представленим В. Губаренком за повістю М. Гоголя, є опера-балет, у якій закладена певна рівновага фантазмагорійності і житійної *диявольської спокуси*, в якій герой не вистояв. Звичайно, у лібрето

М. Черкашиної і Л. Михайлова цей християнський моралізуючий принцип приглушений, зроблений акцент на комічній легкості ставлення бурсака-філософа Хоми Брута до церковних умовностей віросповідання. І хоча в повісті Гоголя такий зміст також присутній, однак вже сама характеристика бурсака як філософа готує до його певного протистояння диявольській спокусі. Але оскільки герой повісті «ще не філософ, тільки вчиться», результат – у наявності.

Знаковим є також ім'я головного героя – Хома (очевидне розуміння латинізованої версії – Фома), що асоціюється з євангельським Фомою Невіруючим. Також символічним є прізвище-прізвисько Брут, що вказує на історичну особу друга-вбивці Юлія Цезаря. За таким же принципом складені ім'я й прізвисько колеги Хоми Брута – Тіберій Горобець, у якому очевидно навмисно використовується сполучення зв'язку із греко-римськими іменами, що одержали в повсякденній фразеології риторичне наповнення із «зооморфним» мотивом.

Отже, у Гоголя сам статус та ім'я героя – *філософ Хома Брут* – огортається показовим для автора трікстерським ореолом: герой – антигерой, але з виразним тяжінням до останнього. Порівняємо з героями «Тараса Бульби»: трікстерська (раблезіанська!) амбівалентність охоплює всю поведінкову сукупність Бульби і його синів – але взяла гору біблейсько-жертвна аналогія з Авраамом, що був готовий принести в жертву власного сина. І це закладено в імені: очевидний знижуючий побутовий зміст, що співвідноситься з білоруським «бульба-картопля» та ін., але присутні й міфологенні високі показники: буль – бик, тотемічний героїчний знак індослов'янських предків, що визначило, за одною з версій, назву У-Країна, «країна Ву-У», тобто «країна бика-вола»; санскритське «ба-па» (за С. Наливайком) – батько-хоронитель [5, с. 27].

Житійний мотив Спокуси Страхом визначає сюжетні підтексти майже всіх фантазійних повістей «Вечорів на хуторі...», і, насамперед, «Страшної помсти», «Ночі напередодні Івана Купала» та багатьох інших. Композитор Губаренко явно відчув цей «моральний поклик» культури українців, вибудувавши сцену Ярмарку (І дія), в якій ошатно-святкове гуляння випромінює *строкатість життя*, в якому зустрічається і «чортовиння» у вигляді жорстокого побиття, бісівської краси Паночки й інше, що відображає колоритні вкраплення у життєвих струменях.

Балетні «вторгнення» до оперного дійства народної сцени І дії виразно вибудовані в руслі «чортовиння», що розвиває апробоване класикою російської опери від М. Глінки: свої співають, вороги танцюють (див. опозицію вокально-хорових і балетних сцен в «Житті за царя» та ін.). У цьому ж дусі вибудував хорові-балетні опозиції й Дж. Россіні у «Вільгельмі Теллі»: швейцарці охарактеризовані хоровими номерами, у тому числі акапельними, тоді як ворожий німецький табір Геслера представлений балетом (див. III акт). Такий підхід протиставляється французькій ідеалізації балету: «Фенелла або Німа з Портічі» Ф. Обера визначає пантоміму-танець як виразну сферу в характеристиці головної героїні, тоді як хорові номери представляють і співчутливе до неї оточення Рибаків Портічі, й адміністрацію тиранів-іспанців.

У постановці Г. Ковтуна фантасмагорія-дияволіада опиняється на першому плані сприйняття, натомість морально-настановчий смисл стійкості в Спокусі відмежований кардинально: кантовий спів бурсаків звучить в сугубо комедійному контексті

«звільнення від науки». Зате введення додаткового персонажа – М. В. Гоголя, до того ж, в якості «розпорядника» характерів персонажів, порушує авторську «логіку імен». Композитор використовує також закладену М. Глінкою перевагу басових партій в оперних частинах твору: Сотник, Дорош, Свирид, Хома – баси. З одного боку, це торкається звукового колориту православного *ангелогласія*, а з іншого, насичує характерністю бас-буффонної інверсії. Назагал, в музиці *мало кантилени*, і вона з'являється в дії опери-балету із акцентуванням того, що, за логікою гоголівського подання образів, не могло мати місця. Такими є розписані в лібрето монологи Хоми, присвячені красі Панночки. Гоголь, справжній знавець ментальних рухів душі українця, представляючи закоханих й захоплених жіночою красою героїв, надзвичайно скупий у монологічному вираженні цих почуттів. Така підкреслена цнотливість висловлювань відповідала козацько-шляхетській моралі, поведінково-фразеологічний стереотип якої відповідав позиціям чернечої стриманості [6, с. 73].

Введення в лібрето лексики бурсаків на прославу Венери, висловлюване захоплення Хоми красою Панночки, не порушує історичної правди побуту, тому що вихованці відповідного духовного закладу одержували ґрунтовну гуманітарну освіту, базовану на античній культурі. А національний колорит, характерний для зображення *школярів* у повісті Гоголя, поруч із комізмом супроводжується вищезгаданою фразеологічною етикою. У лібрето це порушується, натомість підхоплюється в постановочних деталізаціях дійства «вистави за Гоголем й Губаренком» в Одеському національному театрі опери та балету.

«Фантасмагорійність» гоголівської повісті «Вій» ґрунтується на чітко усвідомлюваному гріху і страху, цей сюжетний мотив має багате дохристиянське підґрунтя, оскільки торкається глибин людської психіки. Це співставляється із християнськими поняттями Віри й Подвигу, що суголосне для віруючих із Страхом Божим і є опозицією дияволаді й усій пов'язаній з нею «фантасмагорійності» [8]. Така особливість Перетворення, що становить стрижень усвідомлення Страху Божого, визначена о. П. Флоренським: «Надґробне ридання творяще піснь алілуйа... От виречення, в якому можна бачити характерне самосвідчення культу – всякого культу, простираючи окремих випадок, як приклад, на інші, більш широкі області... Нелюдська, безпросвітна, неперетворена тьма розпачу робиться людяною, коли освітлюється, коли перетворюється, коли переходить у порив до Всевишнього. Непроникний покрив хмари серцевої робиться світлим. Не відміняється наша скорбота, але забороняється... Однак потрібне інше: її ж, скорботу при труні, перетворити в найбільшу радість духовну..., перетворити у хвалу Йому...» [8, с. 136].

Таке перетворення завдяки Вірі визначає особливого роду оптимізм розглянутої повісті – образ Віри, втілений Гоголем, поширюється і на твори, створювані під егідою гоголівського генія. М. Ковтун явно проігнорував зазначену основу гоголівської фантасмагорії, коли писав відповідні рядки у поясненні свого постановочного задуму в нарисі «Гоголь – майстер фантасмагорії»: «Прийоми для передачі фантасмагорії складні, адже вони не мають реальних обґрунтувань, логічної бази. На мій погляд, у «Вії» письменникові вдалося створити дивний контраст похмурого сюжету й іронічного ставлення до героїв» [7].

Неточною є вказівка на те, що прийоми передачі фантасмагорії «не мають реальних підстав», – реальність їх у непорушній логіці психологічних стереотипів

людських вчинків. По-друге, несправедливим є спостереження, як це зачіпалося вище у викладі міфологенних позицій Віри й Подвигу, стосовно «контрасту похмурого сюжету й іронічного ставлення до героїв». Звичайно, музика В. Губаренко дає привід для такого роду «гіпер-іронії» у подачі персонажів: монолог замилювання красою Панночки (цц. 102–112), доречне витримання псалмодійних репетицій та ефектів схованої поліфонії (знак вченості!) у мелодії голосу, – у цілому вирішений в... ритмі вальсу.

Таке застосування танцювального жанру демонструє іронічність, що лише почасти перекривається семантикою кантової жанровості, яка впізнається у фактурі монологу, в якому паралельне звучання ліній у високій теситурі накладається на вокальну басову партію Хоми. Значеннєвість кантового «трюестрочія» з вільним басом зазначеного фактурного рішення монологу головного героя утверджується, коли на високі «голоси» інструментів накладаються сопрано й альти співпереживаючих сценічним подіям Бурсаків, які в інших сценах представлені теноровими чи басовими тембрами.

Стосовно жанрового вирішення, то кант виявляється – і чудово звучить, особливо в хоровому вирішенні диригента-хормейстера Л. Бутенко! – у завершальній сцені I дії, у виході Бурсаків, коли ансамбль Тіберій-Хома-Тит накладається на потужний пласт чоловічого хору. Однак «молодецький» текст висміювання бурсацької вченості – це вже на совісті лібретистів і композитора. Кантова фактура виявляється й у монолозі Хоми з II дії («Ти скажи мені, соловейко, правду») в момент прикликування судженої (див. 2 такти до й 8 після цц. 255, 261). Рондо-подібно вибудований згаданий монолог виділяється своєрідно поданою темою-рефреном (ц. 247, також 249, 251, змінений вид – на ц. 258): ритмічна фігура-остинато в чергуванні п'ятидольного й чотиридольного тактів з виділеними у фактурі інтервалів квінти й кварта.

Мелодійне «розгойдування» на квінтовому звороті в названій темі-рефрені апелює до риторичної символіки даного інтервалу як втілення краси, тоді як квартові побудови подаються у вигляді квартакорду ( $f-h-e^1$  на ц. 247,  $fis-h-e^1$  на ц. 251,  $es^1-as^1-b^1-es^2$  на ц. 258), впроваджуючись і в «дияволяду» балетно-пантомної сцени «Політ Хоми з Відьмою» (ритмічно тут простіше, на зразок «мефісто-вальсу» на 6/8), і ці ж квартакорди звучать у вигляді дзвону Світанку, що завершує композицію. Тим самим квартові структури органічно вписуються в риторичну символіку квартових побудов як Основ, тобто підкреслюють високі абстракції художнього вираження Смыслу.

Постановник-режисер Георгій Ковтун так пояснював джерело своєї концепції «Вія»: «Одеському глядачеві добре відома перша постановка «Вія» 1984 року, тому я й вирішив трохи переглянути передісторію взаємин Хоми й Панночки. Наприкінці життя Губаренко на основі музики опери-балету написав хореографічні сцени. Мені здалося цікавим з'єднати оперу-балет і хореографічні сцени. Вистава виповнилася містичними значеннєвостями, які передаються за допомогою музики, живопису, хореографії, голосу... Микола Васильович Гоголь занурений у дію спектаклю як його головна дійова особа. Він створює своїх героїв, які народжуються з його свідомості і, отримуючи своє життя, вступають у конфлікт із самим автором» [7].

Посилання на участь Гоголя як персонажа вистави є неточними, оскільки такого типу персонаж фігурує в Пролозі, наприкінці III картини й у кодї вистави, перетворюючись у відразу *демонічну* містифікацію дії, немов ракурс преображення

фантазмагоричних сюжетів Гоголя начисто відкидається. Показово те, що в музичному оформленні Панночки, персонажа, що танцює й зовсім не співає, особливу роль знову відіграє вальсовість. Вальс в українській, як і в російській традиції відзначений рисами ідеалізації – «російський» вальс, піднятий на щит московським бідермайєром першої половини XIX століття на романсовій основі, у творчості П. Чайковського досягає апогею в поданні морально-довершених проявів душі й тілесної пластики. Як відзначалося вище, Губаренко пропонує ледве чи не вперше в українській і російській музиці вальсовість у *демонізованому* ракурсі.

Таким є танець-*agitato* Панночки наприкінці I акту (ц. 167), що проявляється у моторно-інструменталізованому зламі вальсового руху аріозо у вустах захопленого Хоми. Це аріозо звучить двічі: у момент подання «комедії» (цц. 102–112) і на завершення сцени (цц. 156–159). І як варіація на цей порив душі Бурсака з'являється вищевказане вальсове соло Панночки. Цей же демонізований вальсовий потік звучить у сцені Панночки зі сплячим Хомою (ц. 263), а балетне відображення Польоту Хоми з Відмою (цц. 279–282) демонструє, як вже відзначалося вище, жанрове трактування подання «мефістовальсу» на 6/8.

Завершує сцену *Moderato-Doloroso* (цц. 301–305), що звучить після сюїти Ноктюрну-феєрії літньої ночі (ц. 283), відзначеної вальсовістю в розмірі 2/2, потім вальсовим рухом у власному змісті (цц. 291–297), встановлює пріоритет «демонічного вальсу», але в цьому випадку у вокальному переломленні партії Хоми. І цей же тип драматизованого звучання вальсового образу відкриває III дію. Оплакування померлої Панночки в I і III картинах визначає виразність монологів Сотника в I й IV картинах III дії (цц. 352–362, 384–394). Цей же пласт скерцо-вальсу з'являється востаннє в музиці опери в монолозі Хоми при труні Панночки (цц. 405–410), перетворений в остінато «перегонів» на 6/8 (відгомін вищезазначеного мефістовальсу).

Квартет-відспівування (цц. 364–372), вибудований на риторичних темах-символах – теми Хреста (див. опірні точки в мелодії заспіву Хоми від ц. 364 – *es-c-c<sup>1</sup>-b*) і Каяття в послідовності *catabasis* (див. спадні ходи *g-f-es, ces<sup>1</sup>-b-as-ges*), створюючи оазис християнської моральності в музичному втіленні героїв. Присутність контуру Хреста в початковому мотиві мелодії визначає в останній ознаки схованої поліфонії як знаку воцерковлення і вченості. Цей же фактурно-мелодійний тип відзначає тріопідказку Бубличниці-Свирида-Дороша в сцені, яка завершує дію (перед ц. 449).

Крок-біг погані в кінцевій сцені представлений четвертою пульсацією остінато, в момент кульмінації (ц. 431) замінюючись моторним еквівалентом ритмомотиву славлення – порівняємо з фігурою славлення або кантовим ритмом чергування половинної тривалості й двох чверток. Саме ця остання спливає в дзвоні Світанку в завершальному звучанні опери-балету (або балету-опери за перевагою танцювально-пантомімічних сцен) у вигляді співвідношення цілої й двох половинних, тобто в ритмічному збільшенні кантової фігури.

Зроблений аналіз свідчить, що в творі представлені не стільки характери, скільки проєкції персонажів з позиції типологій вираження. Зокрема, це кантовість, вживана у фактурному переломленні паралелізмів верхніх голосів з вільним басом, а також у вигляді архетипових мотивів кантового ритму. Кантова сфера характеризує, головним чином, Хому і його оточення, втілюючи показник християнської моралі, поза якою твір М. Гоголя втрачає стрижневі сюжетні й психологічно-виразні прикмети. Як протилежність – танцювальні ритми вальсовості представлені

в іпостасі мефістовальсових звучностей і остинатних пульсацій. Таке співвідношення тематичних потоків доволі анахронічне, але чітко визначає опозицію добра – зла в подвійно-особистісних переплетеннях.

Аналіз демонструє гіпертрофію видовищно-танцювальних впроваджень до опери-балету, в якій сюжетно-сценічні ускладнення подані поза музичним тематизмом як таким, надаючи перевагу видовищності. Це було показовим для опери бароко й романтизму, і неприйнятним у класичних та постромантичних симфонізованих оперно-містеріальних концепціях. Постановка Г. Ковтуна симптоматична для постмодерністського тяжіння до видовищності, художня яскравість відсувається стереотипністю зіставлень вокальності й танцювальності, запозичених із практики ХІХ століття і відсутністю релігійно-містеріальних асоціацій, цілком органічних для морально-релігійного пафосу творів М. В. Гоголя.

**Natalia Kadanceva. Genre attraction of the stating the opera-ballet "Vii" by V. Gubarenko based on tales of M. Gogol.**

*In article explored genre-typological intertwining of created on music V. Gubarenko and editorial revising of the plot and imagery of Gogol's story presentation in Odessa theatre of the opera and ballet, in correlation with the "spirit of the times" (according to G. Hegel) and with tradition of the interpretation of image of the literary source and his music registration.*

*It is analysed genre-style of composed, supplied tale of Gogol and opera-ballet of Gubarenko in correlating with idea of the show-phantasmagorias, accepted by director G. Kovtun in relationship need actual renovation to compositions in directivities on modern listener-spectator.*

*The Findings. The analysis demonstrates hypertrophy of entertainment-dance introduction in opera-ballet, in which of a plot-scenic complications form aside from musical themes as such, creating that prevalence to showings, which significant was for opera baroque and romanticism, being unacceptable in classical and postromantic with symphonic filling operatic-mystery concept. Production G. Kovtun symptomatic for the postmodernism pulling to showings, artistic brightness is postponed stereotype of the collations vocal and dance expressions, unoriginal from practical persons 19th century, and absence mystery association, so natural in osculation morally-religious pathos of the compositions M. Gogol.*

**Keywords:** genre in music, opera-ballet, stating the opera, mystery, showing of the opera-baroque, V. Gubarenko, opera-ballet "Vii".

### Література

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Москва-Ленинград: Музыка, 1971. – 379 с.
2. Гегель Г. Лекции по истории философии... см. «Дух своего времени» Der Geist seines Zeit [https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух\\_времени](https://ru.wikipedia.org/wiki/Дух_времени).
3. Маркова О. Поняття «інтонаційної ідеї» в світлі соціально-культурологічного підходу // *Українське музикознавство*. – Вип. 22. – Київ, 1987. – С. 23–30.
4. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип.1. – Одеса: Друкарський дім, 2010. – 214 с.
5. Наливайко С. Українська індо-аріка. – Київ: Євшан-зілля, 2007. – 640 с.
6. Новицкий Я. Народная память о Запорожцах. Предания и рассказы, собранные в Екатеринославщине 1875–1905 г. Репринтное воспроизведение издания 1911 года. – Рига: Спридитис, 1990. – 120 с.
7. Ковтун Г. Інтерв'ю (2014). (<http://opera.odessa.ua/ru/repertuar/operi/viy.html>)
8. Флоренский П., о. Из Богословского наследия // *Богословские труды*, XVII. – Москва, 1972. – С. 85–248.

