

Ольга Лозинська

«ПОКЛИЧТЕ ВІЯ!»

В історії Одеського національного театру опери та балету було 2 постановки опери-балету «Вій» композитора Віталія Губаренка, створених подружнім тандемом (Марина Черкашина-Губаренко написала лібрето спільно з Левом Михайловичем). Прем'єра твору відбулася в Одесі у 1984 році (музичний керівник та диригент Б. Афанасьєв, режисер-постановник А. Почиковський) через 4 роки після завершення роботи композитора над ним і була поставлена в ювілейну, 175-ту річницю від народження головного натхненника – Миколи Гоголя. Ще в радянський час «Вій» Губаренка мав шалений успіх та йшов на сцені Одеської опери більше 200 разів.

Не вдаючись у детальний аналіз творчості Віталія Губаренка, зверну увагу на те, що до гоголівських сюжетів музикант звертався кілька разів: це симфонія-балет «Майська ніч» (1988), опера-балет «Вій» (1980) та один з останніх творів, які написав Віталій Губаренко перед смертю, – хореографічні сцени за однойменною повістю М. Гоголя «Вій» (2000).

У 2014 році Оперний театр Одеси знову відкрив для публіки оперу-балет «Вій», наситивши його новими барвами та вражаючими спецефектами. Режисером та постановником вистави став відомий балетмейстер Георгій Ковтун, який власне і з'єднав обидва твори Губаренка на той самий гоголівський сюжет в єдиній сценічній концепції. Ось чому ця оперу-балет варто назвати швидше балетом-оперою. Такої думки притримується, зокрема, й автор лібрето Марина Черкашина-Губаренко. Постановка відбулася на честь 205-ї річниці з дня народження Миколи Гоголя, 80 річниці з дня народження Віталія Губаренка та ще однієї знакової події: 30-ї річниці першої постановки «Вія» на сцені Одеської опери. Ось такі потужні ювілейні імпульси інспірували виставу, заради якої варто приїхати до Одеси.

В давній міфологічній традиції України «Вій» або «Ний» – знаний персонаж слов'янської демонології, Підземне божество, що завжди лякало людей. Та мудрість наших предків, попри їх віру у вищі сили і надприродних істот, заклала в їх уяві переконання в існуванні захисту як від руйнівних природних явищ, так і від демонічних сил – варто лише знати ці закони. Так було й у випадку зі страхітливим Вієм, якого в Західній Україні часом величали Шолудивим Буньом, що убивав людей і все живе, дивлячись в очі. Зрештою, його вії та довгі брови начебто мали захищати від наглої смерті, проте зустріч з цією міфічною істотою жахала, від однієї думки про нього стигла кров. Українець Микола Гоголь у своїй творчості частенько звертався до давньої язичницької міфології, вплітаючи її в сучасний йому плин життя і звичаї. Тож недаремно подав образ Вія в об'ємній панорамі щоденного побуту, докладно виписуючи звичаї бурсаків, старшини (Сотника) та селян, багатших та бідніших українців, поєднуючи релігійні та світські мотиви. Тож дохристиянська міфологія в повісті Гоголя тісно переплітається з християнською містиккою, а також із плінним життям українців.

Віталій Губаренко вельми оригінально прочитав гоголівський сюжет в естетиці кінця ХХ ст., що насамперед проявилось у «воскресінні» Гоголя у **пролозі**. Це відразу наповнило оперу темрявою в буквальному розумінні: такою темрявою, в якій розчиняється здоровий глузд і на авансцену свідомості виходить страх. Гоголь,

у свою чергу, виконував роль не просто пасивного спостерігача подій, своїми танцями (а роль головного персонажа виконував балерун) Гоголь плів тонке мереживо сюжету фантазмагорії, де усі образи, плоди його уяви, воскресали, і він, себто Митець, відправляв їх у світ живих.

Варто відзначити талановиту режисерську роботу, яка розкриває зазначені вище аспекти гоголівської повісті: похмурої магії, християнської містики, а водночас і побутової складової. Декорації та костюми героїв витримані в традиційному українському стилі середини XVIII – початку XIX століть. Було у цьому візуальному ряді щось водночас протонародне і казкове, міфічне, що розкривало знану дослідникам любов письменника до містифікації.

I дія складається з 3 картин: у першій Гоголь вривається в життя своїх героїв, у сім'ю Сотника, в якого народилась незвична донька, красою якої милуються геть усі довкола. У цій картині відбувається умовне “знайомство” Микити і Хоми із Панночкою. І саме у цій картині, після любовних ігор, Панночка вбиває Микиту. Свідком цього вбивства стає донька сотника Шептуна. Найцікавішою сценою була, на мою думку, масова сцена ярмарку у другій картині. Народні веселощі, які так любив реальний Гоголь, сміх, танці та торгівля, переплелись та злились в *єдино-гоголівський* образ “Сорочинського Ярмарку”. В образі Бубличниці, яка зваблює чоловіків, та чомусь сама не може встояти перед Хомою, можна знайти подібність із Солохою “Ночі перед Різдрвом” із “Вечорів на хуторі поблизу Диканьки”. Яскраві масові сцени, галасливі, переплетені з танцювальними номерами, серед яких центральним є гопак. Бої на шаблях та з козацькими списами під бій ударних та гомін ярмарку – усе це наповнювало сцену сміхом, гамом та створювало сильний емоційно-образний контакт з публікою, немов усі ми завітали в світ Гоголя. Цікаво, що у цій картині у партії оркестру був використаний фрагмент із побічної партії увертюри до опери “Тарас Бульба” Миколи Лисенка. На початку виникає лише віддалена алюзія до лисенкової теми, проте після кожного наступного проведення спільні мелодичні обриси стають все виразнішими: композитор немов умисне нагадує про козацьку славу добу.

Жанр опери-балету розділив персонажів на вокальну та танцювальну групи: Гоголь, Панночка, донька сотника Шептуна розкривали сутність своїх образів у пластиці танцю. Натомість Хома, Піп, Сотник характеризуються вокально, до того ж композитор віднаходить дуже точну пропорцію між сучасною музичною мовою та інтонаційним словником епохи, в якій відбуваються події. До прикладу, Піп поєднує у своїй вокальній манері елементи православної церковної проповіді – натомість в оркестровому супроводі підкреслена дисонантність, що повертає слухача у сучасні художні реалії.

Третя картина, пов'язана із вбивством Панночкою юної доньки сотника Шептуна, наповнена скорботою та стражданням, почуттями, що терзали протягом всього недовгого життя самого Гоголя. Адже його вигадані герої, як пояснює режисер постановки Олександр Самойле, *знаходять свою долю, всупереч його бажанням, бажанням Митця*.

В смисловому плані кульмінаційною є остання, четверта картина I дії, де зустріч Хоми з Панночкою закінчується смертю останньої. Містифікаторський ряд опери продовжує розширювати свої рамки, наповнюватись шалом “нечисті”. Труна,

на якій заносять Гоголя, немов тріумфатора чи короля цієї казки, стає ще одним символом дійства. Адже вона призначена вже не для Митця, а для персонажів, яких він вигадав, вона стала вмістилищем страху, що виривається із темряви та приголомшує публіку. Наприкінці 1 дії сцена наповнюється людом, що тримає в руках свічки і йде до домовини, в якій лежатиме Панночка. Між ними з'являється «нечисть»: міфічні звірі, істоти, які лякають своїм зовнішнім виглядом, але страх не потрапляє в очі, він пробирається глибше, до самих закутків людської душі, де й поселяється.

Церковним дзвонінням, що не приносить просвітлення, а навпаки, згущує похмуру атмосферу, і закінчується 1 дія.

2 дія сповнена жаху і безнадії, у передчутті трагічної розв'язки. Музичне полотно і сценічна гра поєднані в експресіоністичному дійстві, яке немов проходить через кожного із слухачів, викликаючи тривожні думки. Кульмінація приходить поволі, майже непомітно, але в цьому невідворотному поступі відчувається фатальна безвихідь. Перша та друга картини об'єднуються єдиним емоційно-сюжетним «вузлом» – приреченістю Хоми, якого шукає Сотник для відспівування своєї мертвої доньки-відьми. Третя картина, на протигагу до попередніх, являє собою надто яскраве дивовижне видовище. Музична мова танцю Панночки, яка лежить в труні, нагадує східні мотиви: дещо екзотичною містикою сповнені рухи, мелодика, голосиння хору, костюм. Всі засоби виразності переконливо ілюструють слова: *“Повінчалася ти, дочко, не з нареченим знатним і багатим, а з холодом могильним”*.



Сама сцена відспівування справляє враження не лише моторошною символікою сценічного дійства, але й суто музичними ефектами, зосередженими в партії оркестру. Губаренко майстерно вплітає звукову символіку в партитуру балету-опери: більшість інтонацій-алюзій знайомі, природні та не залишають сумніву у їх трагічній емоційній спрямованості. Церковні дзвони, плачі, які в народі є частим атрибутом похоронної процесії – увесь цей комплекс, разом із візуальною картиною українського побуту, традицій та вірувань, буквально «втягує» слухача-глядача в свою безодню. І не відпускає, пробуджуючи гостру цікавість до сценічного вирішення фіналу. До останньої хвилини утримується інтрига, розв'язку якої всі добре

знають з дитинства, коли вперше читають «Вія». Проте кожна наступна художня версія очікується з колосальним напруженням, немов у легендарному художньому фільмі «Вій» 1967 року (режисер К. Єршов, композитор К. Хачатурян), адже найцікавіше і водночас найстрашніше – хто ж це, Вій, яким він постане на цей раз?

Композитор, як і постановники одеської вистави, дуже вправно і переконливо підводять до того «моменту істини», який готувався всім попереднім ходом подій. Фраза «**Покличте Вія**» лунає моторошно, лячно, жахливо голосно, страшно... І коли після цього окрику, що відлунням розноситься довкола, величезна фігура Вія повертається, і з іншого боку з'являється... постать, монумент, пам'ятник, образ Гоголя – раптом розумієш усе. *Гоголь сам став тим Вієм. А може він і був тим Вієм?* Бо Вій не відпускав не лише Хому Брута і звів його в могилу. Так само він все життя переслідував самого Гоголя, зсередини руйнуючи його психіку і тіло. Композитор і постановники знайшли напрочуд сильний і вражаючий «меседж», завдяки синтетичному дійству, в якому слова потужно підсилюються музичною інтонацією, сценічною дією, танцями, декораціями. І якщо якийсь український твір та його сучасна постановка і могли б претендувати на символ «національного експресіонізму», то це, без сумніву, «Вій» – балет-опера Віталія Губаренка у постановці Одеського театру опери і балету 2017 року.

