

РОЗДІЛ 2.
УКРАЇНСЬКІ КОМПОЗИТОРИ ТА ВИКОНАВЦІ
У ГЛОБАЛІЗОВАНОМУ СВІТІ;
ВІД МИНУЛОГО ДО СУЧАСНОСТІ

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-8>

ПОВІСТЬ МИКОЛИ ГОГОЛЯ «ВІЙ»
У СУЧАСНИХ МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНИХ ВЕРСІЯХ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА)

Черкашина-Губаренко М. Р.

ВСТУП

Спадщина Миколи Гоголя та його українські повісті завжди залишалися серед пріоритетних літературних джерел, до яких зверталися українські композитори, що працювали в галузі музичного театру. Насамперед варто згадати три опери на гоголівські сюжети Миколи Лисенка – «Різдвяна ніч», «Утоплена» і «Тарас Бульба». Свій оперний варіант втілення гоголівських сюжетів запропонував в операх «Майська ніч» та «Облога Дубно» Петро Сокальський. У ХХ ст. з'явилися балети на гоголівські теми «Бісова ніч» В. Йориша, «Сорочинський ярмарок» В. Гомоляки, «Майська ніч» і «Ніч перед Різдвом» Є. Станковича, «Майська ніч» В. Губаренка, «Вій» О. Родіна.

Не всі названі твори мали однаково вдалу сценічну історію, і це треба враховувати, бо ж відомо, що вартість оперної та балетної партитури перевіряється театральною практикою. Одноразова навіть дуже вдала постановка не вирішує справи. Не випадково згідно з умовами, які існували в італійських театрах епохи бельканто, коли репертуар постійно оновлювався, автор нового твору мав право не менш, ніж на три вистави, протягом яких перевірялася реакція публіки. Повторні постановки з іншим складом і в інших містах ставали можливими лише у разі гучного публічного резонансу, який одержувало перше виконання. В українських реаліях можна згадати «Тараса Бульбу» М. Лисенка, оперу, яка довела вирішальну роль у долі твору театральньо-практичного досвіду. Починаючи з першого втілення твору у 1924 р. українські театри постійно до нього поверталися, шукали найкращий варіант музичної інтерпретації та сценічного

вирішення. Завдяки цим театральним пошукам, появі нової редакції авторського тексту, яка належала двом провідним українським композиторам Л. Ревуцькому та Б. Лятошинському, опера М. Лисенка набула значення класичного зразка національної оперної спадщини та національного репертуару.

Опери, написані митцями другої половини ХХ ст., не вимагають, подібно до українських партитур більш раннього часу, пристосування музично-технологічної сторони та стилістичних особливостей до умов функціонування сучасного театру. У процесі їх втілення на сцені редакційні правки та зміни можуть виникати у ході формування конкретного постановочного задуму. У сценічній історії українських опер цього періоду ми маємо дуже мало прикладів, коли успішно поставлений в одному театрі твір через певний час повертається на сцену в оновленому варіанті з іншим складом виконавців і постановників. Тому всі ці нечисленні приклади варто аналізувати і робити за результатами такого аналізу висновки, адже лише таким шляхом у кожній національній культурі поступово формується свій корпус назв, які набувають значення усталених зразків постійного оперного репертуару.

Мета статті – довести цю тезу шляхом докладного аналізу двох втілень на сцені Одеського оперного театру опери-балету Віталія Губаренка «Вій». Друга постановка з'явилася через 30 років після першої вже за абсолютно нових умов незалежної України та її театральних реалій. Вона стала випробуванням твору новою публікою, новим складом виконавців і запропонованою театром новою музично-сценічною редакцією авторської партитури. У неї була включена музика ще однієї музичної версії гоголівського сюжету, яку створив композитор, хореографічних сцен «Вій».

У статті приділено значну увагу також літературному першоджерелу. Повість «Вій» розглядається як зразок глибоко проникнення письменника у національну історію, органічного відчуття ним природи української ментальності й українського характеру. Тут створений цілісний образ України як благодатної землі з талановитим народом і зі своїми світло-тінями, увага до яких дає можливість діагностувати ті проблеми і конфлікти, які супроводжують історичні шляхи нації. Творчість М. Гоголя є прикладом того, як складно за умов Російської імперії ХІХ ст. формувалася і виражалася національна ідентичність. У цікавому сучасному дослідженні професора слов'янських мов і літератур Гарвардського університету Едіти Бояновської «Nikolai Gogol: Between Ukrainian and Russian Nationalism» на основі докладного вивчення джерел, творів і листів письменника, а також відгуків про його творчість сучасників спростовується погляд на

Гоголя як на виключно російського письменника. Авторка аналізує його стійкі проукраїнські симпатії, досліджує динаміку націоналізму в його житті в аспекті постколоніальних теорій. Як пише Е. Бояновська у передмові до своєї монографії, Гоголь «зробив визначення українськості і російкості одним із головних пріоритетів. Аналіз гоголівського трактування цих питань і становить предмет цієї книги»¹.

Із творчістю композитора Віталія Губаренка пов'язані три музичні варіанти гоголівського «Вія». У 1980 р. була завершена партитура його опери-балету «Вій». Прем'єра відбулася лише через чотири роки на сцені Одеського театру опери та балету і зберігалася на афіші протягом наступних шести сезонів. Я була автором лібрето цього твору, а моїм співавтором став російський режисер Лев Дмитрович Михайлов (1928–1980), котрий і запропонував композитору звернутися до гоголівського сюжету. Тоді Л. Михайлов очолював Московський музичний театр імені К.С. Станіславського і В.І. Немировича-Данченка, де незадовго до того з успіхом пройшла постановка моноопери В. Губаренка «Ніжність» («Листи кохання»). Планувалося, що після завершення опери-балету режисер, який підключився до створення драматургічного сценарію майбутнього твору, стане його постановником, але життя втрутилося у ці сподівання. Л. Михайлов раптово помер, коли композитор тільки-но закінчив клавир і збирався познайомити з музикою ініціатора появи твору, замовленого репертуарно-редакційною колегією Міністерства культури СРСР.

Про всі перипетії, що супроводжували перше сценічне втілення «Вія» і його подальшу долю, я написала у статті «Мучениця нашого часу»². Тут піднімалася загальна проблематика української опери та її місця у репертуарі українських театрів. Приклад «Вія» підтверджував складності, які доводилося долати творам із подібними неординарними сюжетами, що не вписувалися у загальноприйняті тоді соцреалістичні канони. Поява «Вія» на одеській сцені завдячує ініціативі та вольовому рішенню головного диригента театру Бориса Гнатовича Афанасьєва (1920–1992). Він познайомився із творчістю Віталія Губаренка ще тоді, коли очолював театр опери і балету у Пермі, колектив, який мав славу лабораторії радянської опери. Під орудою Б. Афанасьєва на пермській

¹ Edita M. Bojanovska. Nikolai Gogol: Between Ukrainian and Russian Nationalism / Harvard Univ. Press, 2007. С. 5. / Український переклад : Едіта М. Бояновська. Микола Гоголь: між українським і російським націоналізмом. Київ : Темпора, 2013. 616 с.

² Черкашина-Губаренко М.Р. Мучениця нашого часу. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*. Вип. 89. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. 2010. С. 163–177.

сцені були втілені такі твори В. Губаренка, як моноопера «Ніжність» («Листи кохання») й опера «Відроджений травень».

Постановка «Вія» в Одесі одержала широкий резонанс і схвальні критичні відгуки³, однак на столичну київську сцену й у репертуар інших українських театрів твір так і не потрапив. Потім почалися складні 1990-ті рр., розвал Радянського Союзу, перші кроки належної української держави. Всі оперні театри України переживали тоді кризу відсутності фінансування. Зруйнувалася стара система державних замовлень оперних і балетних творів. В одеському оперному театрі відбулася кардинальна зміна керівництва, його залишили причетні до втілення «Вія» постановники: диригент Б. Афанасьєв, режисер А. Почиковський, балетмейстер В. Смірнов-Голованов. До того ж знамените театральне приміщення було поставлене на довготривалій капітальний ремонт, і «Вій» зник з афіші театру. Загальна ситуація торкнулася і творчості Віталія Губаренка. Про нові театральні прем'єри годі було й думати. Він став експериментувати із жанровими мікстами (опера-ораторія «Згадайте, братія моя»), писати оперні та балетні партитури більш камерного формату, які могли звучати у концертному виконанні. Це симфонії-балети «Зелені святки» і «Liebestod», моноопера «Самотність», ліричні сцени «Монологи Джульєтти» для двох солістів і оркестру.

Засмучений зникненням своїх творів із театральних афіш, через дев'ятнадцять років після створення опери-балету «Вій» композитор повернувся до того ж музичного матеріалу і написав симфонічну партитуру, якій дав жанрове визначення: «Вій», хореографічні сцени. Твір був вирішений як одночастинна симфонічна поема із внутрішнім розчленуванням на контрастні розділи та розрахований на концертне виконання, а також і на можливу постановку у вигляді одноактного балету. Його прем'єра у Києві у концертній програмі відбулася у травні 2000 р. одразу після раптової смерті композитора, хоча планувалася і

³ Відгуки на виставу з'явилися у багатьох виданнях, як українських, так і московських. Це статті музичних і балетних критиків у газетах «Советская культура» (М. Ігнат'єва. «Дуэт балет и оперы», 1984, 26 сент'ября), «Культура і життя» (М. Загайкевич «Світ реальний і фантастичний», 1984, 21 жовтня), «Правда України» (Л. Олійник «Єдинство муз», 1984, 3 ноябрь). У провідних журналах виступили з оцінкою твору і постановки Марина Нест'єва («В союзе с композитором», «Советская музыка», 1985, № 8), Галина Челомб'яцько («Сохраняя дух гоголевской поэтики», «Советский балет», 1985, № 2), Надія Некрасова («Адаптація класики чи самобутнє прочитання». «Музыка», 1985, № 2). Одеському «Вію» аплодували на Першому всесоюзному фестивалі музичних театрів, який проходив у Мінську з 1 по 12 грудня 1987 р. Вистава одеситів була номінована на Державну премію СРСР і показана 3 квітня 1989 р. у Москві на сцені Кремлівського палацу з'їздів. Її трансливали українське телебачення і Всесоюзне радіо.

докладно обговорювалася з диригентом Володимиром Сіренком ще за його життя. У симфонічній версії була реалізована самостійна концепція зі своєю музичною логікою і власним музично-поетичним сюжетом⁴.

Напередодні 80-річчя із дня народження Віталія Губаренка і 30-річчя з часу одеської прем'єри опери-балету в одеському театрі зайшла мова про можливу нову постановку «Вія». За моєю пропозицією постановники нової вистави диригент Олександр Самуїле, режисер і хореограф Георгій Ковтун врахували існування, крім авторської партитури опери-балету, ще однієї версії того ж сюжету. У бажанні дати майбутній постановці нове прочитання вони знайшли шлях поєднання двох до певної міри самодостатніх творів композитора. Як наслідок, опера-балет В. Губаренка «Вій» набула нових якостей, у реалізованій постановниками виставі збагатилася як у музичному, так і драматургічному плані. Так народилася пов'язана із творчістю Віталія Губаренка третя за рахунком музично-сценічна інтерпретація першоджерела зі своїми смисловими акцентами.

Однак докладніше про всі зміни та їхні наслідки йтиметься пізніше, а поки треба відзначити головне. Коли партитура «хореографічних сцен» стала частиною музичного тексту нової вистави, змінилася взаємодія оперного і балетного, а також денного і нічного світів, притаманна першій авторській версії. Щоб оцінити наслідки таких змін, треба згадати, як співвідносяться контрастні стихії дня і ночі у авторській редакції, і як це пов'язано із самою повістю Миколи Гоголя.

1. Денний і нічний хронотопи у повісті Миколи Гоголя «Вій»

Повість «Вій» вийшла друком у 1835 р. у другій частині збірки письменника «Миргород». Відомо, що вона була написана на основі місцевої оповіді про панночку-відьму із села Прохорівка, яке відвідував письменник. Поділ на денний, матеріально відчутний світ і загадкову, сповнену небезпеки нічну сферу визначає композицію і весь сюжетний розвиток твору. Це сполучається і з двома типами художнього простору: побутово-повсякденним і фантастичним⁵. Їхнє роз'єднання поступово народжує драматичні ускладнення. Письменник показав, що сили, з якими зіткнувся бурсак Хома Брут, лежать за межами його свідомої особистості й управляються своїми особливими законами.

⁴ Докладно цей опус композитора проаналізований у моїй статті «Варіації на тему «Вія» (*Музика і театр на перехресті епох* : збірник статей у 2 т. Т. I. 2002. С. 113–118.

⁵ Див. з цього приводу статтю Ю Лотмана «Художественное пространство в прозе Гоголя» / Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва : Просвещение, 1988. С. 251–292.

Водночас вони існують усередині його самого і проявляються у примарних станах напівсну, алкогольного сп'яніння, у моменти особливої небезпеки та стресових ситуацій. У символічних образах тоді ніби відкривається інша реальність, зникає цілісне відчуття свого «я». Такі розриви-розколи виникають внаслідок однобічної установки на матеріально улаштований і передбачливий денний світ, а саме у такому світі існує переважна більшість персонажів гоголівського твору. Із цього близького і зрозумілого Хомі та його друзям-бурсакам кола випадає лише загадковий образ дочки Сотника. Ця таємнича красуня сприймається оточенням як джерело небезпеки. Про її зловісні вчинки точаться постійні розмови, однак у повісті сама вона не одержує власного голосу і не має жодного словесного висловлення.

При створенні «Вія» Гоголь запропонував свій варіант романтичного співіснування двох світів. На відміну від персонажів південних поем Байрона і героїв німецького романтизму, Хома Брут і двоє його друзів – Тіт Халява та Тиберій Горобець – не протистоять соціуму, а відчують його як освоєне і зрозуміле середовище. Звичний денний світ – мальовничий, яскравий, життєдайний, сполучає буденність і святковість, поезію і гумор, забезпечує відчуття свободи самовиявлення попри всі складності та матеріальні проблеми. У цьому середовищі бурсаки-спудеї свої, належать до окремої стабільної групи зі своїми специфічними ознаками, знаходять шляхи самореалізації, однак показово, що саме у початковій сцені повісті розміщений епізод, у якому Хому раптово схопила у полон і змусила літати над землею красуня-відьма. Під час цього нічного польоту він зіткнувся з реальністю, не схожою на його денний досвід, проте одержані незвичні враження не стали джерелом його рефлексії та душевного дискомфорту. У розпалі хвилюючих нових переживань він інтуїтивно відчув їх як загрозливі та небезпечні, зміг подолати відьомські чари, а коли від них звільнявся, то випадково вбив звабливу красуню. Письменник показує далі, що при поверненні у денний світ Хома ніби стирає з пам'яті нічні переживання, не бачить причинно-наслідкових зв'язків того, що з ним сталося, й того, що буде відбуватися у другому розділі повісті, де ситуація докорінно зміниться.

Новий етап оповіді починається з того моменту, коли виявляється, що Хому розшукують слуги Сотника. При зустрічі вони сповіщають про останню волю вбитої дочки Сотника. Вона заповідала перед смертю, щоб знайшли бурсака Хому Брута, і щоби саме він три ночі читав молитви над її труною у церкві. Хома не пам'ятає про свою причетність до смерті дівчини та про нічну з нею зустріч. Для нього цей наказ є насильством і свавіллям, вторгненням у його вільне існування, тому він робить спробу схватися та втекти, а коли це не

вдається, заспокоює себе тим, що випробування продовжиться недовго, він зможе подолати страх, виконає завдання й одержить обіцану Сотником винагороду.

Під час трьох ночей у занедбаній старій церкві її оточення перетворюється у його уяві на таємничі картини, а потім грізні видіння, у яких ініціатива переходить до неконтрольованих волею героя сил. Хома одержує досвід спілкування з інобуттям, нічною стихією і загадкою смерті, однак і цей досвід він не прагне осмислити та включити у цілісність своєї особистості. Щоразу, повертаючись у денний світ, він пробує від тривожних вражень звільнитися, і тому залишається пасивним учасником наступних нічних видінь, ніби діє під гіпнозом або впадає у стан марень наяву.

Другий розділ повісті будується на чергування епізодів у церкві та сцен повсякденного життя челядинців Сотника. Виникає форма, подібна до п'яти частинного рондо. У розповідях челяді дедалі ясніше вимальовується образ дочки Сотника як відьми, згадуються її зловісні вчинки. Показове ставлення до таких історій самих оповідачів. Вони їх сприймають як об'єктивну даність, зло, з яким доводиться миритися. Соціум співчуває Хомі, однак нічого не робить, щоб його врятувати. Так само залишили його наодинці і друзі-бурсаки. Під час нічних сцен у церкві досвід, від якого Хома відгороджувався у своїй денній свідомості, грізно насувається, поки остаточно не реалізується у фантастичній постаті Вія. Назва цього персонажа, пов'язаного із хтонічними істотами слов'янської міфології, походить від слова «вії» та має, на мою думку, подвійне значення. Коли йому відкривають вії, людина зустрічається з ним поглядом, і це несе їй загибель. Однак, з іншого боку, зіткнення з таким фантомом стає результатом *навіювання* нічних страхів і забобонів. Якщо весь час жити так, ніби все засвоєне, відчутне й непорушне, відкинуті темні стихії хаосу та смертного жаху візьмуть верх над душею і її поглинуть.

Гоголь став у такому творі, як «Вій», одним із провісників глобальних відкриттів ХХ ст. – доби психоаналізу й аналітичної психології, а також глибокого вивчення архаїчних культур. З'ясувалося, що міф і міфопоетичне мислення продовжують по-своєму впливати на людину доби науково-технічного прогресу, однак нова людина космічної ери втратила важливий досвід спілкування із потойбічним, а також із грізними силами, прихованими у ній самій. Цим досвідом володіють нецивілізовані народи, він закарбований у міфах, у народних традиціях і обрядах, у багатомісячній практиці християнської церкви.

У Карла Юнга, який відкрив сферу колективного позасвідомого і показав її вплив на денну раціональну свідомість, йдеться про

важливість встановлення балансу цих сил. Усяка однобічність веде до руйнації та катастроф. Можна зробити висновок, що Вій – це символічний образ, за яким криється вихід із-під контролю стихії колективного позасвідомого. Саме так Юнг трактував постать скандинавського і німецького бога Одіна-Вотана. За його твердженням, руйнівний вплив цього архаїчного божества на суспільні настрої довоєнної Німеччини привів до катастрофи Другої світової війни. Також і сьогодні і не лише в Україні продовжує діяти Вій. Розв'язка може відбутися у момент, коли йому відкриють вії, тобто коли суспільство перестане ховатися від реальності та буде змушене прямо глянути в очі небезпеці.

У роботі над лібрето, яку я почала самостійно, не одразу було знайдено переконливе жанрове рішення майбутнього твору. Спочатку планувалося, що це буде опера, а красуня-відьма одержить свій словесний текст і вокальну партію, однак Гоголь не наділив дочку Сотника жодною виголошеною реплікою і показав її образ лише через непрямі характеристики. Спроби розшифрувати за допомогою прямої мови переживання Панни зруйнували би таємничу нерозгаданість цього персонажа та привели б до спрощення авторського задуму.

У спілкуванні з режисером Львом Михайловичем, котрий підключився до створення лібрето, вихід несподівано знайшовся. Було вирішено, що красуня Сотниківна стане балетним персонажем і одержить своє оточення, а опера перетвориться таким чином на подвійний жанр опери-балету. Звернення до такого жанру допомогло на рівні музичної драматургії реалізувати гоголівську ідею роз'єднання денного і нічного просторів і пов'язаних із ними двох світів. Опера та її виразові засоби стали відбитком і втіленням картин денного мальовничого світу, балет виявився пов'язаним із нічною загадковою стихією і з образом красуні-відьми. Перетворення оповідної форми повісті у драматичну і врахування важливої ролі в опері-балеті самостійного музичного компоненту з необхідністю викликали композиційні перегрупування, зміни і доповнення, появу нових персонажів.

Значний вплив на «Віа» М. Гоголя мала українська мистецька традиція доби бароко. Цей бароковий контекст в опері-балеті суттєво розширився. Був акцентований зв'язок травестійного низового бароко із західноєвропейською поезією вагантів. В образі друзів-бурсаків етнічна ідентичність, укоріненість у демократичному народному середовищі виступала у єдності із проявами барокової шкільної премудрості й освіти.

2. Опера-балет В. Губаренка «Вій», авторський варіант, втілений в одеській виставі 1984 р.

Авторський текст опери-балету починався Прологом, у якому експонувався колективний образ бурсаків, спудеїв Києво-Могилянської академії. Вони святкували початок літніх канікул. Звучав хор на текст середньовічного студентського гімну «Радість, радість велія». У темі гімну композитор відтворив деякі стильові елементи барочних хорових жанрів, серед іншого, партесних концертів із їхніми розспіваними юбіляціями. Особливу пружну енергію надає цій гімнічній мелодії початковий мотив із «розкачкою» трихордової поспівки й енергійним висхідним стрибком до VII ступеню натурального мінору, зупинка на якому і його оспівування уподібнюється радісному вигуку. Із цим музичним образом надалі зв'язується ряд мальовничих епізодів на ярмарку у першій дії, сцена у Бублейниці у третій, а також суттєві моменти всього фінального акту. Відсутній у повісті Гоголя образ веселої та розбитної Бублейниці, яку Хома Брут привабив своєю «вченістю» і чоловічою самодостатністю, у драматургічному плані створював сюжетний трикутник Хома – Сотниківна – Бублейниця. Згідно з бароковим принципом світло-тіні студентський гімн переривався у Пролозі при раптовій появі Ректора академії та змінювався покаюною молитвою. Так виникало передвістя майбутніх опозицій. У Пролозі тінювий образ одразу зникав і поглинався багатолюдною картиною веселого ярмарку у Києві на Подолі, однак надалі музика суворої молитви з'являлася в уповільненому ліричному забарвленні в залаштунковому хорі-вокалізі сцени в церкві, протягуючи смислово арку від Прологу до кульмінаційної фінальної картини.

При побудові сцени ярмарку, про яку в повісті Гоголя є лише коротка згадка, в лібрето були використані різноманітні тексти, які належали до доби українського бароко та її літературних джерел. З'являлися тут і персонажі, пов'язані з вертепом та шкільним театром. На відміну від повісті Гоголя, саме на ярмарку і ще до нічного польоту відбувалася перша зустріч Хоми Брута з дочкою Сотника. Вона з'являлася серед строкатого натовпу з батьком і його слугами Свиридом і Дорошем, а також у супроводі Няньки. Мовчазна юна красуня одразу звертала на себе загальну увагу. Її несхожість з оточенням підкреслювалася і тим, що для виявлення своїх емоцій вона користувалася лише музично-пластичними засобами. Відразу ставало відчутним, що вона живе у своєму особливому світі, в оточенні загадкових сил і стихій, які постійно вторгаються у буденну реальність і порушують її хід. Виразно була представлена у творі ігрова ситуація, що супроводжувала перше зіткнення дочки Сотника з Хоמוю. Голодні друзі-бурсаки, які могли своїм мистецтвом заробити собі на життя,

влаштовували на ярмарку травестійну виставу на біблійну тему «Комедію про Адама і Єву, согрішивших коло райського дерева». Хома у костюмі Янгола виступав у ролі Прологу, який вводив у дію. Водночас він виходив за межі заданого тексту, коли побачив прекрасну Панну, і талановито зімпровізував натхненний гімн небезпечній жіночій красі: «О, діво лукавая, хто ти?». Однак своїй поетичній імпровізації він не надав серйозного значення. Це з'ясувалося невдовзі, коли тим самим «високим стилем» він почав оспівувати розкішні жіночі принади розчуленої Бублейниці.

З появи Панни Сотниківни починалася у творі експозиція другої образно-інтонаційної сфери та всієї сюжетної лінії, пов'язаної із загадково-привабливим образом красуні-відьми. Внаслідок вторгнення у святковий денний світ іншої реальності оперний і балетний жанри розводилися по різні сторони та представляли два паралельні сюжетні пласти. Відбувалося образно-сміслові зіткнення побуту і фантастики, живого і мертвого, реальних людей і демонічних істот зі сфери нижньої міфології. Незрозуміле почуття заціпеніння концентрувалося у виразній музичній темі-символі – ніби німому запитанні та впливу на оточення гіпнотичного погляду красуні. Тема «німого погляду» надалі набувала лейтмотивного значення і з'являлася у ситуаціях зіткнення двох світів, коли раптово на мить відкривалося потаємне, загадкове начало. Однак миттєве незвичне враження, яке виникало у свідомості Хоми й у всього оточення у сцені ярмарку, швидко розвіювалося, ярмарок продовжував вирувати і веселитися. І лише наприкінці першої дії сили інобуття нагадували про себе спалахом досади та гніву позбавленої слова красуні. Страх, притягальна таємничість, небезпека, що манить до себе, – всі ці відчуття супроводжують у творі сцени, в яких відбувається зіткнення полярних планів. Показово, що такі відчуття не усвідомлюються і не аналізуються розумом, а ніби йдуть із глибин позасвідомого, сприймаються представниками стабільного денного світу як чужорідна стихія, від якої треба всіма силами захищатися.

У сцені на ярмарку пунктирно прокреслювався прихований діалог-протистояння Хоми Брута і загадкової красуні. Повнота життєвого тону, властива строкатому ярмарковому натовпу і веселим бурсакам-спудеям, як магніт, притягувала Сотниківну, виключену зі звичного життя інших персонажів. Причетна до сфери інобуття, вона між тим гостро переживала свою відчуженість. Треба констатувати ускладнення образу Хоми порівняно з його характеристикою у творі Гоголя, відчутне вже у першій дії.

У першій сцені другого акту друзі-бурсаки спочатку блукають безмежним нічним степом. Тут відбувається розширення художнього простору до стирання означених кордонів. Троє друзів мандрівників

пробують зберігати бадьорість і вгамувати розбурхані нічними страхами та бездоріжжям почуття, і розмови ведуть про нечисту силу й відьомські чари. Тіт Халява ще й підливає олії у вогонь, коли розповідає про сумну долю псаря Микити, якого заворожила і знищила красуня-відьма. Нарешті вони раптово натрапляють на хутір. Його стара хазяйка одразу вираховує, хто є хто, і як найнебезпечнішого з усієї трійки не пускає Хому у хату, а залишає ночувати під відкритим небом.

Коли Хома зостається наодинці з безмежним нічним космосом, у його музичній характеристиці з'являється образно-смысловий пласт, не притаманний гоголівському герою. Йдеться про стан *екзистенційної туги*. Перед новою зустріччю із красунею-відьмою звучить виразний пісенний монолог Хоми «Ти скажи, соловейко, правду». Його текст взятий із фольклорного джерела і заснований на прийомі поетичного паралелізму. Мелодія, створена самим композитором, має форму діалогу. Герой поринає у мрії, гостро переживає свою самотність. Він ніби не чує і не помічає звернених до нього голосів, які наповнюють степовий нічний простір. Якись невідомі сили нудяться і сумують, кличуть на допомогу. В оркестрі живе самостійним життям цілий ряд виразних мотивів, побудованих на інтонаціях зітхань і стогону, на повторенні заклінальних формул і магічних колоподібних фігур. Виникає прийом одноразового контрасту мелодичного рельєфу і фону, що набуває самостійного образного значення. Так через музичне рішення виявляє себе розщеплення душі Хоми, його туга за цілісністю⁶. Спираючись на теорію К. Юнга, можемо сказати, що в пісні-монологі чується голос Аніми героя, яка загубилася у лабіринті нічних марень і відкинута денною стороною його особи. Виникає складний поліритмічний ефект: широка розлога мелодія на 4/8 накладається на малюнок акомпанементу на 5/8, що створює тривожну нерівну пульсацію. Наприкінці великого пісенного епізоду рух завмирає, динаміка згасає разом зі свідомістю бурсака, котрий поступово засинає.

У невеликому симфонічному епізоді готується епізод нічного польоту, відтворюється атмосфера нічних видінь, переходу від напівреальності-напівсну до розчинення у стихії інобуття. Сцена польоту має три великі розділи, які становлять безперервну ланцюгову форму. Спочатку це бісівська мара, протягом якої Панна-відьма підкорює своїй владі Хому. Далі йде ноктюрн таємничої ночі самого

⁶ Про співвідношення в оперній творчості В. Губаренка фольклорних жанрів і авторської інтонації, а також драматургічну роль пісенних фрагментів див. докладніше: Черкашина-Губаренко М.Р. Слово, музика, действие в украинской опере XX века. *Ручьевская Екатерина Александровна. К 90-летию со дня рождения* : сборник статей / отв. ред. Л.П. Иванова. Санкт-Петербург : Композитор, 2012. С. 61–78.

польоту. І наприкінці Хома звільняється з-під влади відьми та вбиває її. У сценічній дії це розгорнута балетна фантазмагорія. Тема німого погляду красуні спочатку трансформується у жваві скерцозні мотиви, а потім набуває загрозливого характеру. Далі вона розчиняється у загальних формах руху, які слугують фоном для експресивної широкої теми, дорученої соло сопрано. Інтенсифікується стан щемливої тривоги. Фактура розділяється на два пласти: безкінечну вокальну мелодію і формули остинатного кружляння як образ лабіринту, у якому опинився герой. Ноктюрн-феєрія поєднує у собі риси скерцо і повільної частини. Легка скерцозність чергується з повільними епізодами, у яких рух застигає і гальмується. Фантастичні пейзажі та видіння змінюються картинами зачарованого світу, у якому час ніби уповільнюється, а простір дивним чином перетворюється.

Здається, що з цього лабіринту не буде виходу. До багаточарового оркестрового звучання нарешті приєднується голос Хоми, який пробує позбутися чарівної мари. Кантіленна мелодія пробивається крізь завісу оркестрових голосів, однак ось картина різко змінюється. Хома виголошує заклинальні формули та звільняється від полону відьми. Друга дія завершується невеликим аріозо героя, котрий оспівує-оплакує красу бездиханної дівчини.

У третьому фінальному акті в першій картині використаний симультанний поділ сцени на два різні простори. У домі Сотника челядинці та нянька оплакують померлу Панну, а сам Сотник у своєрідній «арії гніву» погрожує розправою її вбивці. Одночасно із цим відбуваються свої події в домі Бублейниці, де Хома і господиня насолоджуються годинами любовних утіх. Здається, що Хома забув переживання фантастичної ночі та повернувся до свого звичного образу мандрівного гуляки, однак безтурботну атмосферу швидко змінює поява Дороша та Свирида, людей Сотника, яким наказано знайти бурсака і привести до хазяїна. Вони сповіщають, що перед смертю Панна встигла заповідати читати над нею заупокійні молитви бурсаку на ймення Хома Брут.

Ліричною кульмінацією першої картини стає ансамбль і хор на народний текст «Ой заболіло тіло та бурсацьке біло». Тут знову відбивається стан *екзистенційної туги*, який цього разу зачіпає колективну свідомість. Зосереджений зачин групи солістів переходить у хоровий виклад і сприймається як реквієм-відспівування Хоми перед його відправкою у останню прижиттєву дорогу.

Важливе значення у переході до останньої картини має виразна оркестрова інтермедія, де змальована картина повільного руху до хутору Сотника селянського возу, на якому везуть затриманого Хому Свирид і Дорош. Цю його страдницьку дорогу, коли важке гупання

возу по битому шляху ніби відбивається у свідомості тяжким передчуттям, супроводжує викладена у збільшенні на фоні акордового остинатного комплексу звукообразжального характеру тема бурсацького гімну. Далі недобрі передчуття підтверджуються у стислому діалозі Хоми з хазяїном хутору, котрий зачиняє філософа у церкві та погрожує жорстокою розправою у разі його бунту.

У масштабній катастрофі, яка визначає атмосферу другої картини, напруга поступово загострюється. Три гоголівські ночі, проведені героєм у занедбаній, залишеній Богом і людьми церкві, в опері-балеті сконцентровані у двох розгорнутих розділах. Спочатку встановлюється глибока містична тиша, в якій відбивається луною кожен подих і найменший рух. Композитор передає її за допомогою ледь чутної оркестрової педалі у нижньому регістрі та гудіння залаштунок хору на звуці «Ммм...». У вкрай уповільненому темпі хор інтонує тему покайної молитви «Душе моя, пошто гріхами багатієши». Спочатку тему ведуть лише тенори та баси, потім із динамічним розростанням самого наспіву його перехоплюють жіночі голоси. Просвітлення тембрового колориту відповідає діям Хоми, котрий запалює всі свічки, і його коментарям. Темброва драматургія, прозорі оркестрові барви та гра світло-тіней відіграють у початковій сцені головну роль. Контрастом атмосфері повної зосередженості та тиші, яка одержує виразний звуковий образ, служать наспіх прочитані молитви та три побутові репліки Хоми. Вони відзначають кордони окремих смислових розділів.

Перший раз Хома заспокоює себе надією на добру винагороду, але з розвитком подій, коли він не втримався і подивився на покійницю, його реакція стає вкрай емоційною й експресивною. Так само, як при першій зустрічі з панною Сотниківною на ярмарку, він і зараз у новій натхненній імпровізації оспівує красу покійниці. У початковому зачині двочастиного аріозо його підтримують вигуки хору. Потім аріозна кантиленна мелодика супроводжуються скупим супроводом. Композитор майстерно вкладає у вільний мелодичний розспів прозовий текст Гоголя. Динамічне розгортання «безкінечної мелодії» приводить до кульмінації. Хома впізнає у померлій красуні відьму, ту саму, яку він вбив.

Після цього драматичного відкриття Хома знову пробує заспокоїтися за допомогою швидкого виголошення молитви, але, як і на початку, молитва переривається. Він ще раз вдається до здорового глузду і голосу розуму: «Чего бояться? Ведь она не встанет из гроба...». Коли ж Панна піднімає голову і сідає у труні, темп швидко наростає, лихоманкова прискорена молитва ще раз переривається третьою побутовою реплікою, однак цього разу Хому охоплює стан оціпеніння. Долаючи зусилля, він повторює тричі одну фразу, яку кожен раз підсилює одним зайвим словом. Цікаво, що у таких

варіантних повторах можна побачити травестійний відгомін схожого за своєю структурою молитовного зразка: «Прийдіте, поклонимося, цареві нашому Богу»⁷.

Такою молитвою-травестією позначений переломний момент дії. Якщо красуня-відьма протягом всієї вистави була позбавлена слова, то тепер остаточно замовкає і втрачає мову Хома. У церкві починається справжній відьомський шабаш, під час якого Хому охоплює смертельний жах. Замкнений простір старої церкви руйнується пекельними вихорами демонічних істот. Їхня навала супроводжується в оркестрі *токатю*, побудованою на ефекті безперервного динамічного наростання. Панує абстрактна моторика. Тема токати розвивається за принципом пружини, що поступово розкручується. Чіткий ритм, фугований виклад і ланцюги стислих коротких мотивів ведуть до накопичування енергії та завоювання всіх рівнів звукової вертикалі.

Виникає образ грізної катастрофи. У кульмінаційній зоні щільну оркестрову масу пронизує мотив-вигук із двох низхідних кроків, у яких зіставляються чиста і зменшена кварта. Труба соло ніби тяжко загрузає на кожній ноті, коли інтонує початковий мотив токати. Відьма-покійниця у цю мить несподівано набуває голос і, як зазначено у ремарці, дико кричить: «Вія, приведіть Вія!». Динаміка протягом кількох тактів переходить від *pp* до *ff*, рух перетворюється на хаос.

Переключення плану відбувається перед фінальним грізним явленням Вія. Використовується рапідний кінопринцип уповільненого руху. До Хоми доносяться окремі репліки, які звучали у попередніх сценах. Потім співчутливі голоси знайомих персонажів пробують застерегти Хому, щоб примара з потойбічного світу, людина із залізним обличчям і довгими віями до самої землі його не побачила і не знищила. Появу Вія супроводжує тема токати у збільшені й акордовий рух у ритмі важких кроків. Коли Вію підняли вії і він відкрив очі, то не одразу побачив Хому, однак бурсак не витримав і подивився на нього. Останню репліку Вія озвучив хор: «Вот он! Вот! Философ Хома Брут!».

Оперу-балет завершує коротка інтерлюдія й Епілог. У першій із них стверджується образ бурсацького гімну у переможному акордовому звучанні у супроводі урочистих дзвонів. В Епілозі ми зустрічаємося з побратимами Хоми Тіберієм Горобцем і Тітом Халявою. Вони діляться своїми новинами та висловлюють тверезі міркування про те, що сталося з їхнім другом Хомою. Він не зміг вберегтися від відьми та не згадав про певні обереги, не врахував приховану небезпеку, яку таїть у собі все жіноцтво, адже, за авторитетним висновком Тіберія, «у Києві

⁷ Порівняймо. Хома: «Оно только с первого разу страшно. Оно только с первого разу немного страшно! А тепер оно уже не страшно, оно уже совсем не страшно».

всі баби, які сидять на базарі, – всі відьми». Весь світлий фінал твору подібний до дива життя, що воскресає і перемагає темряву безодні, хаос некерованих сил позасвідомого.

3. Одеська постановка опери-балету «Вій» 2014 р.: випробовування театральним сьогоднім

В одеській постановці 2014 р. вистава складалася не із трьох, а із двох актів. Сюжетний і драматургічний матеріал авторської другої дії був заново переосмислений і цілісно представлений самим композитором у його хореографічних сценах «Вій». Їхня музика стала основою першої та третьої картин нової вистави. Авторська партитура буда розділена на дві половини. Звучання наприкінці першої, суто балетної картини раптово обривалося, і після невеликої паузи на сцені починав вирувати ярмарок. Центральна картина на ярмарку суттєво скорочувалася. Із найсуттєвіших змін можна назвати відсутність епізоду «театру у театрі», тобто трагедійної вистави, яку демонстрували друзі-бурсаки. Третя картина першої дії знову була балетною, включала весь епізод нічного польоту Хоми із красунею-відьмою. Другий акт нової вистави будувався на матеріалі авторського третього, однак без ефекту симультанного розділу простору у початковій картині.

Як наслідок всіх перекомпонувань, скорочень і включення нового музичного матеріалу, помінялися місцями головна і побічна образно-тематичні сфери авторської редакції твору. Нічний таємничий світ, пов'язаний із героїнею-відьмою, став провідним і давав поштовх сюжетному розвитку. Денна реальність, хоч і заявляла про себе яскравими барвами, повністю не витісняла загадкову і зловісну стихію. Сотник із дочкою і нянькою з'являвся, як і раніше, у розпалі ярмаркових подій, однак за відсутності театральної вистави як головного об'єкта уваги акцентованою сюжетною подією ставала зустріч Хоми з Панною. Це змінювало сприйняття його монологу про небезпечну жіночу красу. Він вже не набував характеру натхненної поетичної імпровізації, цінної своєю невимушеністю і випадковістю, а виглядав як більш обдумана рефлексія.

Відсутній був і у сценах на ярмарку, і у всій виставі колективний портрет трьох друзів-бурсаків. Хома ставав ніби одноосібним героєм, не показаним у взаємодії зі своїми побратимами. Після жанрових і масових сцен на ярмарку у третій картині першої дії поверталася музика хореографічних сцен і знову вступала у права нічна сфера. Ця картина не закінчувалася вбивством відьми, здійсненим Хоמוю. На очах глядачів відбувався перехід мертвої красуні в інобуття і розгортався шабаш підкорених їй злих сил. Вже тут експонувалися

картини страхітливих видінь, які продовжаться у фінальній сцені другого акту, і саме тут вперше повністю звучала токата.

Георгій Ковтун відмовився від авторського Прологу і придумав новий початок вистави, у якій дія розпочиналася ще до того, як включалася музика. У повісті Гоголя Сотниківна не стільки представлена як реальний персонаж, скільки виглядає ніби фантом, котрий відлякує і викликає відчуття небезпеки. Так її характеризують у своїх розповідях челядинці Сотника. В авторській версії опери-балету з цих розповідей був збережений лише епізод загибелі псаря Микити, який став монологом Тіта Халяви у першій картині другого акту. Ця розповідь Тіта навіть не асоціювалася із Сотниківною. Не знайшлося в авторському оригіналі місця для інших страшних історій про дочку Сотника. У новій виставі у Пролозі дія відбувається в місячну ніч біля могили Гоголя, на якій споруджений його бюст. Спочатку жіночий голос розповідає про появу Панночки у домі Шепчихи в образі собаки та про здійснене нею вбивство маленької дитини. Потім сам Гоголь піднімається з могили і бачить майбутніх героїв своєї повісті. Вони збираються біля нього у коло і ніби слухають розповідь про змарнованого відьмою псаря Микиту. Потім Гоголь перетворюється на пугача, злітає у небо, а коли опускається на землю, то з великого мальовничого яйця виводить на світ майбутню головну героїню твору, яку відправляє у сюжетну подорож. З моменту народження Панночки починає звучати музика.

Композитор розпочав свою симфонічну партитуру з музики блукання нічним степом, якою відкривалася друга дія опери-балету. Включення у виставу музики хореографічних сцен як експозиційного матеріалу розширило балетну частину як таку і змінило весь експозиційний розділ вистави та його смислові акценти. У центрі балетного пласта опиняється уже не зворотна сторона мальовничого денного світу, як було в автора в оригінальній версії опери-балету, а небезпечно загадковий тіньовий світ, у якому панує і яким управляє красуня-відьма. Це викликало необхідність сюжетних змін і доповнень. З'явилися балетні дублери Хоми Брута і Сотника. Були введені у балетні сцени першої дії також інші герої: мати Панночки, псар Микита, все сімейство козака Шептуна. Завдяки цьому зловісні вчинки підступної красуні були безпосередньо показані у театральній дії. Наприкінці першої картини гинув псар Микита, а у третій картині ще до нічної зустрічі з Хомою від її руки помирили дочка Шептуна і її мати. Якщо в авторській версії Сотниківна-балерина спочатку з'являлася серед ярмаркового натовпу, то тепер Хома разом із його балетним дублером брав участь у дійстві, яке відбувалося біля будинку Сотника і вирішувалося переважно хореографічними засобами.

Найбільш принциповою новиною постановки Георгія Ковтуна було введення постаті Гоголя як наскрізного балетного персонажа. Він тут і головний оповідач, і режисер, і автор, герої якого моментами починають виходити з-під контролю. Завдяки цьому всі події ніби народжуються на наших очах за його діяльної участі та втручання. Присутність автора робить текст не жорстко закріпленим, а відкритим, і там самим ніби виправдовує можливість варіювання його структури та сюжетних ходів. Ми ніби опиняємося у творчій лабораторії письменника, стаємо свідками складного процесу народження й оформлення багатопланового сюжету, можемо спостерігати за його діалогом зі своїми персонажами.

Героям повісті Гоголя не була властива рефлексія. У виставі 2014 р. момент рефлексії, сумнівів, колювань, відчаю постійно переживає Гоголь, який не залишає своїх персонажів наодинці з їхньою долею. Побудувавши більш конфліктну і драматичну концепцію твору, що відповідала реаліям українського історичного часу, Георгій Ковтун відмовився від світлого Епілогу авторської версії. Фінал став відкритим. Роль катарсису взяв на себе хор-реквієм «Ой заболіло тіло та бурлацьке біло», який звучав перед фінальною картиною.

4. Замість завершення. Мальовнича Україна та її поетичні символи в авторській сценографії Євгена Лисика

При формуванні постановочної концепції такого складного жанру, як опера-балет, в обох проаналізованих одеських виставах виникали різні стосунки та різний розподіл функцій між його учасниками. Особливі обставини при театральному першопрочитанні твору полягали в активній участі у всьому постановочному процесі живого автора. Композитору поталанило, що до втілення його партитури долучилися яскраві творчі індивідуальності. За плечима у кожного був величезний досвід ініціативної причетності до першовідкриття нових творів і нових імен. Не лише з Борисом Афанасьєвим, але й із головним художником Львівського театру опери та балету Євгеном Лисиком (1930–1991) Віталій Губаренко вже зустрічався при постановці у Києві балету «Камінний господар» (1969) і у Львові опери «Відроджений травень» (1974). Віктор Смирнов-Голованов (1930–2013) спільно з М. Плисецькою та Н. Риженко ставив «Анну Кареніну» Р. Щедріна в театрах Москви, Новосибірську, Вільнюсу, Одеси. На одеській сцені він втілював власні хореографічні версії балетів «Коник-горбоконики» Р. Щедріна та «Маскарад» А. Хачатуряна. Вже після «Вія» він став автором лібрето і хореографом-постановником балету В. Губаренко «Комуніст» за відомим кіносценарієм Є. Габриловича. Режисер Артур Почиковський (1931–2003) поставив в Одесі опери українських

композиторів «Вірна любов» Л. Колодуба та «Кирило Кожум'яка» Є. Юцевича. Всі вони крім більш старшого за віком і найдосвідченішого Б. Афанасьєва належали до одного покоління з композитором. Спільними зусиллями їм вдалося дати життя новому жанру опери-балету, який в українській музиці не мав аналогів.

Постановка 1984 р. стала продуктом плідної співпраці цих яскравих митців, кожен із яких вніс у кінцевий результат свою частку фантазії, таланту, високого професіоналізму, однак, попри все, за неповторністю і самобутністю творчого результату на перше місце після самого композитора слід поставити Євгена Лисика. Про це писали і на цьому акцентували увагу всі рецензенти й автори відгуків. Обоє, Лисика і Губаренка, можна назвати оригінальними сучасними інтерпретаторами поезики гоголівського твору. Вони відчували і передали український дух повісті та її героїв, її зв'язок із національною літературою й етнічними традиціями. Разом із Гоголем вони відтворили у живих зорових і музичних образах і у характері героїв природу української ментальності та світосприйняття.

Пам'ятаю, як у процесі підготовки одеської вистави Євген Лисик говорив, що фантастичні персонажі Гоголя бачаться йому істотами добрими й світлими. За його словами, це відповідає уявленням про персонажів нижньої міфології у народних українських легендах, казках, фантастичних розповідях. В ескізах костюмів і сценічних образів, які малював митець, була закладена глибока філософська ідея трагічної роз'єднаності та підсвідомого тяжіння один до одного людей і природних істот, які живуть своїм особливим життям поруч із людським світом. Епізод на початку другої дії, коли троє друзів-бурсаків заблукали у степу і слухають страшну розповідь Тіта про відьму, котра згубила псаля Микиту, уявлявся художнику як одна з реалізацій такої теми. Він наголошував на тому, що степ повинен бути живим, сповненим дивними істотами, схожими та несхожими на знайому нам звірину і пташок. Ці дивовижні нічні мешканці повинні були, за його задумом, з увагою і цікавістю слідкувати за героями, слухати Тіта і по-своєму реагувати на його слова. Частково цю ідею вдалося реалізувати у постановці. Однак Лисик мислив у більш широких масштабах. Він зафіксував на деяких не реалізованих у самій виставі ескізах узагальнений образ тварі, що страждає і сумує разом із людством із приводу зла, яке зазнала природа внаслідок гріхопадіння Адама.

Персонажі, котрих він зафіксував на своїх малюнках, бачилися йому не представниками небезпечного демонічного світу, а дивовижними фантастичними істотами як проявами природного начала. Ось цап-філософ із одним копитом, оголеною людською стопою і людськими пальцями. Він тримає у зубах трубку, з якої виглядає маленьке мишеня.

Налякані чортенята ховаються у складках його полотняної свитки, виглядають з-за спини. Рослинний орнамент звивається навколо його гострих рогів. Ми бачимо його профіль із задраною вгору борідкою й одне око, у якому ніби застигла сама Вічність.

А ось баранець із доброю посмішкою і з дірявим брилем-німбом на рогах, із великою головою, довгими руками, маленьким тулубом і голими ступнями, а на кожній його нозі по вісім пальчиків. З подивом він дивиться на розкидані навколо по землі яблука. Пишнотіла, як українська сільська красуня, чи то ворона, чи то курка стоїть у гордовитій позі з витягнутою вперед рукою. По цій руці, наче по сходах, піднімаються дивні маленькі істоти – такі самі, як і сховані у фалдах її плаття. Можна безкінечно розглядати деталі цих малюнків, у яких митець втілює свої ідеї про різноманітність форм життя, зігрітого любов'ю Творця. Цей невідомий світ оточує людину і несе на собі людську печатку. Це наші менші брати, знайомі і незнайомі, вони чекають на нашу доброту і милосердя.

Існує два типи митців. Є такі, що цілком реалізують свої ідеї у вибраному матеріалі, досягають гармонічної довершеності всіх сторін художнього цілого. Участь інших – недосяжність ідеалу, відкриті форми та множинність смислів, що створюються мовою символів. Їхні авторські задуми вимагають виходів за межі, задані конкретним сюжетом, жанром і навіть видом мистецтва. Такою була творчість театрального художника Євгена Лисика. При підготовці вистави Лисик сам працював у майстернях над великими задниками, які слугували фоном основним сценам. Перший із них був чимось близьким до живопису Марії Приймаченко та інших народних майстрів. В епізоді нічного польоту Хоми незвичне враження залишала оголена фігура юної красуні, котра лежала у траві і, здавалося, мов би піднімалася з озера на освітлене місячним сяйвом небо. Фантазії ери космічної цивілізації нагадував залізний фантом Вія, який виникав лише на кілька хвилин у фінальній сцені. Однак сам художник не був задоволеним цим ключовим образом, що дав назву всьому твору. Він вважав, що звичний у театрах поспіх при підготовці прем'єри не дозволив йому до кінця втілити задумане.

Сценографічні твори вмирають разом із зникненням вистави з репертуару. Залишаються ескізи, які у багатьох випадках подібні до не озвученого нотного тексту, адже своє дійсне життя вони набувають у масштабах і просторі сцени, у співвідношенні з малюнком і фарбами костюмів, руху мізансцен, динамікою і пластикою акторів, звучанням музики. Художні зорові фантазії Євгена Лисика ніколи не були ілюстраціями та декоративним додатком до вистави. Інколи йому навіть закидали, що його сценографія панувала над всім і применшувала значення інших компонентів. Дійсно могло скластися

враження, що рамки вистави були затісними для його грандіозних видінь, які нібито підривали і розривали конкретну театральну форму, однак театр, який створював Євген Лисик, виявився у межах українських реалій яскравим зразком феномену авторської сценографії, або ж театру художника, як його сьогодні називають.

Вистави 1984 і 2014 рр. не можна порівнювати за принципом «краще – гірше». Вони абсолютно різні. За тридцять років змінилися не лише історичні обставини, змінилася сама країна, у якій вони виникли. Був Радянський Союз, стала незалежна українська держава. Були оптимістичні надії та сподівання. Стала реальність, яка не у всьому відповідала тому, про що мріялося. Але був і залишався Гоголь і його ставлення до України, про яке тепер можна було говорити, доводити з більшою впевненістю органічну причетність його творчості до української культури. У виставі 2014 р. Гоголь поставав як український письменник, котрий знав про свою батьківщину більше і відчував її краще, ніж інші його сучасники. Саме тому у його українських творах по-своєму проявлявся дар художнього передбачення. Створюючи «Вія», він ніби передбачав небезпеку виходу з-під контролю хаотичних руйнівних сил і фантомів колективного позасвідомого. Саме у провідницькому ключі прочитувалася фінальна мізансцена вистави, поставленої Георгієм Ковтуном. Зруйнованою цервою літає труна, все навкруги палає, героя розпинають потворні демонічні істоти та страшні фантоми. І ось ніби розчиняються ворота пекла. На сцену виїжджає величезна кам'яна постать Вія із залізним обличчям. Мить – і важка споруда обертається, а на зворотному її боці ми бачимо вирубаній у скелі пам'ятник Гоголю на повний зріст. Цю раптову метаморфозу лише на короткий час підтримують відтворені в оркестровому звучанні церковні дзвони.

ВИСНОВКИ

У проведеному дослідженні підкреслюється важливість існування двох різних постановочних версій твору. Вони стали свідченням багатомірності семантичного потенціалу твору В. Губаренка. Постановка 1984 р. була створена за активної участі композитора та стала результатом співпраці незалежних художників-керівників (диригента, режисера, хореографа, сценографа). Це сприяло чіткому вираженню у її концепції авторської ідеї. Поряд із Віталієм Губаренком глибиною осягнення поезики Гоголя й оригінальністю художнього мислення особливо відзначалася сценографія видатного українського театального художника Євгена Лисика. Ця перша вистава відрізнялася від другого прочитання твору своїм позитивним тоном і яскравим закінченням. У ній провина була розподілена між двома головними

героями, Хомою та Панною. Водночас це була колективна національна провина односторонності, бажання жити у процвітаючому та зрозумілому денному світі й ізолюватися від усього, що виходить за його межі. Сотниківна тут не виглядала зловісною демонічною спокусницею. У виставі вона була різуче красивою, у дивовижному вбранні української королеви, створеному Євгеном Лисиком, у вінку із квітів. Її, як і всю навколишню природу, тягло до Хоми та до позитивного людського світу. Вбиваючи її, Хома вбивав щось у собі, свою здатність до розширення горизонтів пізнання світу та до глибшого самопізнання, але тут була показана лише можливість переростання ситуації у трагедію, і яскравий епілог «осаджував» драму. Коли розрив свідомості та підсвідомості на рівні колективної психіки досяг межі неповернення, тоді все, що ми спостерігаємо в Україні зараз, почало відбуватися. Денний світ ніби став ілюзорним і театральньо-іграшковим, а фантоми несвідомого втілювалися у багатьох реальних постатях політиків, олігархів, слуг та уявних ворогів народу. Такі трансформації передбачалися у виставі 2014 р. Створена за інших соціально-історичних обставин, вона характеризувалася новим розподілом драматичних функцій компонентів оперно-балетного жанру, розширенням балетної частини та значною ескалацією конфлікту. Режисер і хореограф Георгій Ковтун відіграв провідну роль у підготовці оновленої другої музично-сценічної редакції твору. Він змінив лібрето і композицію, додав нових персонажів і ввів балетного персонажа Гоголя. Відкинута і знищена Хомою, дочка сотника як символ його Аніми перетворилася тут на зловісний образ і почала мстити, пробуджуючи та мобілізуючи весь демонічний світ. Підкреслюється, що перша версія була художньо більш органічною та цілісною, однак вистава 2014 р. виявилася особливо цікавою своєю реакцією на зміну історичної ситуації.

АНОТАЦІЯ

У статті розглянуто оперу-балет В. Губаренка «Вій» і її літературне першоджерело – однойменну повість М. Гоголя, а також дві різні постановки твору, часовий проміжок між якими сягає 30 років. Основний акцент зроблений на порівнянні запропонованих постановочних концепцій з авторською версією і з поетикою першоджерела. Мета статті – виявити шляхи музично-сценічного втілення провідної в художній структурі повісті опозиції денного і нічного світів, яка розкривається за допомогою виразових засобів жанру опери-балету та функціонує на всіх етапах розвитку дії. Методологія спирається на історичний, порівняльний і логіко-аналітичний методи, а також метод аналізу музичної вистави як

реалізації засобами мистецького синтезу інтерпретаційних стратегій постановників. Завдяки цьому виявлено різне тлумачення у двох проаналізованих виставах закладених в авторській партитурі співвідношень балетної й оперної складових частин, які стали важливим чинником розкриття конфлікту. Визначено, що включення у другу виставу музики хореографічних сцен «Вій», створеної композитором через 19 років після написання опери-балету, викликало композиційні перепланування, зміни у лібрето й у розвитку подій. Це привело до підсилення негативної характеристики образу головної героїні, загострення протистояння позитивних і тіньових сторін в існуванні відтвореного національного середовища. Підкреслено, що у Пролозі й Епілозі авторської редакції твору бере початок і одержує своє завершення наскрізний колективний образ бурсаків-спудеїв Києво-Могилянської академії як типових представників доби українського бароко, котрі мають близький аналог у постатях західних вагантів. У другій одеській постановці 2014 р. інтерпретатори відмовилися від цих частин, а також виключили травестійну ярмаркову виставу, яка характеризувала відтворену історичну добу. З'явився тут і новий Пролог, завдяки якому функції провідного смислового і сюжетного стрижня перейшли у виставі до постаті Гоголя, нового балетного персонажа, котрого режисер і хореограф Георгій Ковтун ввів у сюжет. Наголошено на тому, що це дозволило розкрити цікаву тему взаємодійносин письменника з його героями і відтворити у сценічній дії процес народження художніх образів твору. Образ Гоголя як героя національного пантеону, експерта з питань української історії та етнічних традицій відкриває і замикає постановку 2014 р.

SUMMARY

The article considers V. Hubarenko's opera-ballet "Viy" and its literary source – the novel of the same name by M. Gogol, as well as two different productions of the work (1984, 2014), the time interval between which reaches 30 years. The main emphasis is placed on the comparison of the proposed staging concepts with the author's version and with the poetics of the original source. The article's goal is identify ways of musical-scenic embodiment of the leading in the artistic structure of the story of the opposition of day and night worlds, which is revealed through the expressive means of the opera-ballet genre and functions at all stages of action.

The methodology is based on historical, comparative and logical-analytical methods, as well as the method of analysis of musical performance as a means of artistic synthesis of interpretive strategies of directors. In the author's score, the relationship between opera and ballet

components is an important factor in revealing the conflict. It was found that in the two analyzed performances, this relationship is interpreted differently.

It is determined that the inclusion in the second opera-ballet's performance of music of choreographic scenes "Viy", created by the composer 19 years after writing the opera-ballet, caused compositional re-planning, changes in the libretto and in the events' development. This led to the strengthening of the negative characteristics of the image of the main character, the mysterious daughter of the Centurion, whose part is entrusted to the ballerina. It also caused an exacerbation of the confrontation of positive and shadowy sides in the existence of a recreated national environment. It is emphasized that in the Prologue and Epilogue of the author's edition of the work it begins and ends with a pervasive collective image of bursaks-spuds of the Kyiv-Mohyla Academy as typical representatives of the Ukrainian Baroque era, which have a close analogue in the figures of Western vagrants. In the second Odessa production of 2014, the directors abandoned these parts, and also ruled out the exclusion of the travesty fair performance, which characterized the recreated historical era. A new Prologue also appeared here, thanks to which the functions of the leading semantic and plot core of the performance passed to the figure of Gogol, a new ballet character, whom the director and choreographer Georgy Kovtun introduced into the plot. It is emphasized that this allowed to reveal an interesting topic of the writer's relationship with his characters and to recreate in the stage action the process of birth of artistic images of the work. The image of Gogol as a hero of the national pantheon, an expert on Ukrainian history and ethnic traditions opens and closes the production in 2014.

As a result of the study, the importance of the existence of two different production versions of the work is emphasized. They became evidence of the multidimensionality of the semantic potential of V. Hubarenko's work. The 1984 production was created with the active participation of the composer and was the result of the collaboration of independent artists-leaders (conductor, director, choreographer, set designer). This contributed to a clear expression in the staging concept of the author's idea. Along with Vitaliy Hubarenko, the scenography of the outstanding Ukrainian theatrical artist Yevhen Lysyk was marked by depth of comprehension of Gogol's poetics and the originality of artistic thinking. The first performance differed from the second in its positive tone and bright ending. There the guilt is shared between the two main characters, Khoma and Panna. At the same time, it was the collective national guilt of one-sidedness, the desire to live in a prosperous and understandable daytime world and to isolate oneself from everything that goes beyond its limits. Sotnikivna was not a sinister demonic seductress here. In this performance she was strikingly beautiful, in the amazing outfit of the Ukrainian queen, created by Yevgeny Lysyk, in a

wreath-crown of flowers. She, like all the surrounding nature, was drawn to Homa and to the positive human world. By killing her, Khoma was killing something in himself, his ability to expand the horizons of the knowledge of the world and to a deeper self-knowledge. But here only the potential for the situation to develop into a tragedy was shown, and a bright epilogue “upset” the drama. When the rupture of consciousness and subconsciousness at the level of the collective psyche reached the limit of no return, then everything that we observe in Ukraine now began to happen. The daytime world, as it were, became illusory and toy-theatrical. And the phantoms of the unconscious were embodied in many real figures of politicians, oligarchs, servants and imaginary enemies of the people. Such transformations were anticipated in the performance of 2014. Implemented in the new socio-historical conditions the new play was characterized by a new distribution of dramatic functions of the components of the opera-ballet genre, the expansion of the ballet part and a significant escalation of the conflict. Director and choreographer Georgy Kovtun took the lead role in the preparation of the updated second musical and stage edition of the work. He changed the libretto and composition, added new characters and introduced a pervasive ballet character of Gogol. Rejected and destroyed by Homa, the centurion’s daughter as a symbol of his Anima turned into an ominous image and began to take revenge, awakening and mobilizing the entire demonic world. It is emphasized that the first version was artistically more organic and holistic. However, the new 2014 year’s performance was a particularly interesting its reaction to the changed historical situation.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бояновська Е.М. Микола Гоголь: між українським і російським націоналізмом. Київ : Темпора, 2013, 616 с.
2. Губаренко В.С. «Вий» [Ноты]. Опера-балет в 3 действиях, 4 карт., с прологом и эпилогом. Либр. М.Р. Черкашиной и Л.Д. Михайлова по повести Н.В. Гоголя. Клавір. Изд. факсимильное. Киев : Муз. Україна, 1990. 287 с.
3. Лотман Ю.М. Художественное пространство в прозе Гоголя. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва : Просвещение, 1988. С. 251–292.
4. Черкашина-Губаренко М.Р. Варіації на тему «Вія». Музика і театр на перехресті епох : збірник статей : у 2 т. Т. І. Київ ; Суми : Наука, 2002. С. 113–118.
5. Черкашина-Губаренко М.Р. Мучениця нашого часу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 89 : Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. 2010. С. 163–177.

6. Черкашина-Губаренко М.Р. Слово, музыка, действие в украинской опере XX века. *Ручьевская Екатерина Александровна. К 90-летию со дня рождения* : сборник статей / отв. ред. Л.П. Иванова. Санкт-Петербург : Композитор, 2012. С. 61–78.

7. Черкашина-Губаренко М.Р. Опера-балет Віталія Губаренка «Вій» в партитурі і на сцені. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. С. 354–357.

8. Bojanovska E.M. Nikolai Gogol: Between Ukrainian and Russian Nationalism. Harvard : Harvard Univ. Press, 2007. 460 p.

Cherkashina-Gubarenko M. R.,
Doctor of Art History, Honored Artist of Ukraine,
Academician of National Academy of Arts of Ukraine,
Professor,
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
1-3/11, Architect Gorodetsky str., Kyiv, Ukraine