

В статтє дан анализ деятельности образовательных институций кобзарского искусства украинской западной диаспоры на страницах журнала "Бандура" (Нью-Йорк, США). Автор сделала попытку создать типологию образовательных кобзарских институций диаспоры, определить роль общественных организаций и профессиональных бандуристов в их становлении.

Ключевые слова: украинская западная диаспора, музыкальное образование, бандура, журнал, школа, курсы.

The article is dedicated to the elucidation of the activity of educational institutions of the Art of an itinerant player on the kobza of Ukrainian West Diaspora that is shown on the pages of magazine "Bandura" (New York, USA). The attempts of typology of educational of an itinerant player on the kobza institutions of Diaspora establishment and role of civil organizations and professional bandura players in their establishment separation were done.

Key words: Ukrainian west Diaspora, musical education, bandura, magazine, school, courses.

УДК 782.1: 781.5

ББК 85.317.41

Любов Серганюк

ЖАНРОВІ НОВАЦІЇ ОПЕРИ "ЗОЛОТОСЛОВ" ЛЕСІ ДИЧКО

Погляд на специфіку опери природно зазнав істотних змін, особливо в контексті авангардних чи постмодерних пошуків ХХ ст. Активно переглядаються принципові естетико-жанрові засади. Вельми показовою в цьому ракурсі є хорова акапельна опера "Золотослов" українського композитора Лесі Дичко.

Ключові слова: стилістика, акапельна хорова опера, жанрові модифікації, поетика, синкретизм, семантика, обрядовий фольклор.

З кінця ХХ ст. активно переглядаються принципові естетико-стильові засади жанру опери, яка збагатилася найрізноманітнішими варіантами співіснування драматургічних та жанрових типів. У зв'язку із цим актуальним є дослідження опери "Золотослов" Лесі Дичко, котра, попри визнання її незаперечної яскравості й оригінальності, викликала суперечливі відгуки щодо жанрової концепції, що є цілком закономірною в руслі жанрових процесів останніх десятиліть ХХ ст. та зумовлена тенденцією до жанрових модуляцій, а у світовому мистецтві та в контексті національної музичної творчості має промовисті аналогії, що виявляють одну з концепцій жанру.

Метою даного дослідження є з'ясування характеру традиційних та новаторських чинників сучасної композиторської творчості, зокрема в хоровому та оперному жанрі. Цій меті підпорядковане й завдання – простежити шляхи формування нового жанрового різновиду – акапельної хорової опери.

Окремі спостереження й узагальнення щодо жанрових новацій у творчості Лесі Дичко знаходимо в наукових дослідженнях С.Грици, Л.Кияновської, Л.Пархоменко, А.Терещенко, Б.Фільца, але конкретного висвітлення щодо оригінальної модифікації жанрової парадигми опери в процесі еволюції її нового різновиду – акапельної хорової опери – ще до цього часу не зроблено. Л.Пархоменко вважає, що: "Авторське визначення твору як опери мене не переконало і це швидше все-таки хорове дійство, відтворення поетики прадавніх містично-ритуальних дій і побутової родинної звичаєвості" [6; 7]. Н.Некрасова, навпаки, авторське визначення твору вважає без застереження [5, с.9–11]. Зіставлення різних жанрових пластів, яке сприяє інтенсивності розвитку, посилює театралізацію, навіть коли природа основних жанрів пов'язана з неквапливим розгортанням і мінімальною сценічною дією, що й надає перспектив нетрадиційному жанровому розвитку. Про це пише В.Лінденберг на прикладі того, як розповідність, підкреслено епічне тлумачення пісень виявляє свою приховану драматичну сутність через пластичні контури танцю та особливості "хорового дійства" в деяких операх В.Торміса та М.Заріня [2, с.26].

Якщо звернутись до аналогій у театральному мистецтві, то найближчою щодо задуму видається ідея "исчерпывающей драмы", в основі якої – спілкування з глядачем мовою всіх театральних засобів. Її автор, Клодель Еліот, найважливішою художньою проблемою вважав розуміння структури драми, її різних рівнів (канва, сюжет, характер), а основним завданням драматурга – усвідомлення й відтворення "таємничої реальності". Драматургічна ситуація набуває в його розумінні особливої інтенсивності завдяки віршованій символічній мові. У зв'язку із цим

Еліот розглядає вірш як вираз музичної і сценічної функції і як один із могутніх засобів розкриття такої реальності. Остання ж створює особливе семантичне поле, котре розкриває символічний зміст художнього твору. Основним принципом побудови стає принцип аналогії та контрасту, а розвиток і причинність утрачають свою типову сутність.

І справді, у “Золотослові” відчувається напрочуд інтенсивна взаємодія естетично-драматургійних канонів різних жанрів, що загалом показово для музично-театрального мистецтва другої половини ХХ ст.: “Вже з кінця 60-х років яскраво виявляється прагнення до жанрового синтезу. Всупереч збереженню традиційних назв “опера” або “балет” перед нами, по суті, вже зовсім нові синтетичні структури, в яких визначальною рисою є функційна дієвість і рівноправ’я усіх елементів”, – відзначає С.Саркісян [7, с.109–110]. Здається, що цей твір істотно відрізняється від усталеного тлумачення жанру опери, котра на найвищому рівні ґрунтується на загальних закономірностях драми й на власних композиційних принципах організації цілого.

Художній задум твору накреслив надзвичайно складні жанрові проблеми: міфопоетична концепція, як визначальний жанроутворювальний чинник, зумовила переосмислення усталених тлумачень і переакцентування первинних жанрових змістів із метою певної “синхронізації” таких типологічно віддалених площин, як архаїчна обрядовість (зокрема обрядова пісенність) та опера європейського взірця. Жанрове новаторство в “Золотослові” з його очевидною спрямованістю до містеріального обрядового дійства, за властивостями семантики безпосередньо зумовлене саме властивостями поезики давнього фольклору.

Певна незвичність простежується вже в термінологічному визначенні “хорова опера”: адже в традиційній опері хору, порівняно з іншими засобами чи “партитурними площинами”, зазвичай надавалося підпорядковану роль. Активна розробка засобів хорового пласти в оперній партитурі та сценографії з помітною перевагою його над сольним співом (серед визначних зразків такого різновиду жанру в сучасному оперному театрі – “Цар Едіп” І.Стравинського, “Мойсей і Аарон” А.Шенберга, “Христофор Колумб” Д.Мійо, “Марія Стюарт” С.Слоніmsького) – це характерна тенденція ХХ ст.: “[...] новою за розмаїттям власних функцій явилася музична драматургія хору [...]. Головне – в народженні нових прийомів драматургії, які дозволяють суттєво динамізувати дію” [9, с.245].

Важливими чинниками жанрової концепції “Золотослова” є властивості епічної опери: монументальність і чіткість форм, провідне значення драматургії зіставлень. Виразними є прояви епіки в образно-тематичних сферах. Так, функцію I–4 номерів I розділу загалом можна визначити як пролог, а II–III розділи – це чітко виокремлені подіїв плани. Розгортання музичної тканини й художнього простору ґрунтується на зіставленні декількох образних ліній, неконфліктних між собою. Перша пов’язана з концепцією міфу про Дажбога, а тому наділена рисами персоніфікованості. Друга розбудована в образних площинах космогонічних сюжетів (“Створення світу”) та ритуалів (Щедрівка, Ігри). Важливу роль надано ліричній лінії (розробка фольклорних “сюжетів” про Іванка й Марусеньку), похідної від сфери родинно-ритуальної сфери. За винятком декількох епізодів, виконавцем музики є хор. Психологізм – у традиційному сенсі цього поняття – постає неначе “навиворіт”, виявляючи виняткову увагу авторки до властивостей не особистості, а іншого смислового порядку – прадавнього роду. Внаслідок цього психологічність образних планів виникає на найвищому рівні узагальнень і, вочевидь, набуває типізації на рівні переосмислення обрядової традиції. Дія твору розгортається, здавалось би, без певних сюжетних регламентацій, створюючи певне враження змістовно-композиційної непропорційності. Проте саме вільний перехід з одного плану в інший, від одного сюжету до іншого є органічною рисою епіки: це уможлиблює співвідношення подій не тільки в послідовності, а й у переплетенні одночасно діючих сил.

Авторське визначення твору терміном “опера” потребує суттєвих коментарів саме через узгодження з концепцією. Його первинне тлумачення і буквальный переклад з італійської свідчить, що “опера” – це твір (музично-драматичний), зміст котрого втілюється в сценічних музично-поетичних образах і відтворюється за допомогою вокальної (сольної), хорової та інструментальної (оркестрової) музики. Первісна назва опери – з італ. *dramma per (la) musica, dramma in musica* – використовувалася водночас із поняттям “опера” аж до XVIII ст.

Проявами жанрової моделі європейської опери в “Золотослові” є сценічне виконання “в костюмах”, сценічна дія, сюжетність та дійові особи, які, хоча й умовно, але персоніфіковані. Істотною деталлю є утворення класичної композиції з окремих, чітко розмежованих фрагментів

за принципом номерної структури. Певну роль відіграє співмірність з “ідеєю” опери: “золотословність” до певної міри асоціюється (хоча й опосередковано) з високим стилем, який притаманний трагедіям чи драмам “класичного взірця”. Взагалі поняття драми (від грецьк. – дія) визначає особливості твору, де істотна роль належить сюжетності, але не розповідності, членуванню на сценічні епізоди (зокрема монологи та діалоги), в яких у поведінці та вчинках героїв реалізується драматична дія. У музичній драмі на античні та біблійські сюжети, за аналогією уявлень про засади античної драми, важливу роль відігравав хор із функцією коментатора подій. Різноманітні види драми: побутова, народна, психологічна – поширені у творчості українських композиторів (твори М.Лисенка, В.Підгорецького, П.Сениці, М.Тутковського, Ю.Мейтуса, М.Вериківського, М.Скорульського, Г.Жуковського, А.Кос-Анатольського, К.Данькевича, В.Кирейка, Б.Лятошинського, В.Губаренка та ін).

Опозиція “високого-низького” виявляється при зіставленні строю та функційності “Гімну Дажбогу”, першого номера твору з іншими фрагментами, або ж першого розділу – з наступними. Окрім цього, акцентування сакральних мотивів та елементів обрядових ритуалів створює опори в тій самій “високій” площині.

Важливо, що опера посідає значне місце в розвитку багатьох національних європейських шкіл та в стилеутворювальних процесах як жанр, в якому синтезуються всі жанрово-видові засоби художньої виразності. Саме з ними пов’язується свідоме формування національно-стильової характерності в мистецтві і, зокрема, спроба створення опер у народно-національному дусі [8, с.247]. Не вдаючись до численних прикладів використання міфологічних й архаїчних мотивів у сучасній творчості, доцільно пригадати аналог з історії українського мистецтва 1910–1920 рр. За висловом О.С.Найдена про визначних представників тогочасного малярства: О.Архипенка, М.Бойчука, К. Малевича, А.Петрицького та ін., їхня творчість “засновувалася на поєднанні найбільш виразних, характерних елементів європейського модернізму та рис народного (українського й інших народів та епох) мистецтва, фольклорно-примітивістичних чинників. Отже, їхній авангард, як і загалом український авангард, містить у собі примітивізм як фактор своєї причетності до народної культури з її давніми витокami і сучасними сплесками фольклорної активності [...] Примітив та авангард засновані на спільних архетипах, також і на спільних елементах архаїки, котрі, будучи введені в нову дійсність ..., “позичають” у дійсності деякі її властивості та якості й водночас дещо перетворюють її саму” [8, с.277].

Така стилеформотворча інтерпретація значною мірою пов’язана з певним “ідеальним” образом давнього світу: об’єктивно зумовлено, що для флорентійської “Камерати” це була давньогрецька драма міфологічно-легендарного характеру; у період розквіту класичності еліністичні орієнтири поступово ставали вторинними: вводились елементи національного мистецтва, специфічні жанрові чинники поволі змінювали традиційну на той час модель; в епоху романтизму естетика національного домінує.

Різноманітні терміни зі складниками “народний” застосовуються щодо творчості М.Лисенка: народна опера “Чорноморці”, народна лірико-побутова комічна опера “Наталка Полтавка”. У цих творах із метою посилення національно-етнографічного колориту використано численні народно-побутові сцени, але часом зовнішньо-ілюстративна функція таких фрагментів істотно переосмислюється, перетворюючи ілюстрації-враження на чинники реальних ментальних засад національного мистецтва.

У сьогоденній українській творчості такі модифікації колишніх жанрово-побутових сфер, як: опера-ораторія, фольк-опера, музично-сценічне дійство – уже звичні визначення. Знаменно, що наступний зразок музично-драматичного твору в доробку Л.Дичко названий “Різдвяне дійство”. Їх витoki здебільшого безпосередньо пов’язані з вокально-хоровою музикою – галуззю, де особливості національного світобачення й мислення здавна виявилися найяскравіше. Зразком komponування обрядових жанрів у хоровій скюїті, яку критика назвала хоровою оперою, є “Ятранські ігри” І.Шамо (1981) (партитурний заголовок – “Хорові сцени з народного життя” для солістів та хору без супроводу (1981)). Т.Невінчана в роботі “Ігор Шамо” із серії “Творчі портрети українських композиторів” зазначає, що автор назвав твір “хоровою оперою” [4, с.78] і далі в тексті послуговується саме цим визначенням.

І.Шамо, як згодом і Л.Дичко, використав авторський тематичний матеріал, що ґрунтується на властивостях народно-пісенного інтонаційного поля та видах багатоголосся. Говорячи про унікальність авторського задуму, Т.Невінчана зазначає оригінальність звернення до фоль-

клорних обрядів (жанрів) як основи сценічного дійства та наявність ознак симфонічної драматургії у цьому творі. “Стрижень драматургії опери – втілення обрядового народного дійства. Звідси введення в партитуру різноманіття пісень календарного циклу – веснянок, купальських, жнивварських. До опери не увійшли пісні зимового календаря [...]. Навколо обрядових групуються ліричні, танцювальні, весільні, хвалебні пісні, утворюючи різноманітні образні плани. Усе це разом об’єднується в чудовий музично-сценічний моноліт, драматургічна цілісність якого значною мірою досягається завдяки використанню системи образно-тематичних арок, які діють на рівні двохактного твору в цілому, так і в структурі його розділів. Це дає підстави говорити про симфонічний метод мислення, що специфічно втілюється в умовах настільки незвичного жанру й проявився також у продуманості образно-емоційних ліній дії, у чіткості кульмінацій і логічному підході до них, у строгому дотриманні ладотональних зв’язків” [4, с.79–80].

Проте видається, що “Ятранські ігри” за типом образного розвитку, співвідношенням образних планів та ліній, принципами побудови сюжетного ряду тяжіють швидше до жанру хорової сюїти (в опублікованій партитурі немає жодних авторських вказівок щодо поділу на акти та розділи; композитор використовує наскрізне номерне позначення). І. Шамо переносить цей принцип у жанрово-“сюжетну” сферу (саме на цьому рівні можна простежити ознаки розділів: I – №2–5 – весняний цикл, II – №6–10 – русальні пісні, III – №11–16 – купальські, IV – №17–21 – обжинкові і V – №22–23 і 24–29 – ліричні та весільні). Аналогії є і в принципі обрамування всієї композиції “Заспівом” та “Заключною” (тематично-варіантна арка першого номера), використання певних жанрових арок (зокрема, №5 “Земле, співай і радій” – №16 “Отча земле” – №21 “Прославна-величальна”).

В українській музиці прототипами такої драматургії із частковими лініями образного розвитку є деякі хорові твори Г. Давидовського. Цю рису зауважила Л. Пархоменко: “В принципі Давидовський буде сюїти на контрастному зіставленні образів. Але пісні не чергуються механічно – автор дає невеликі групування близьких за характером зразків, утворюючи часом коротенькі лінії образного розвитку. Так, у “Бандурі” в перших чотирьох піснях підкреслено історичний колорит, і сприймаються вони як розгортання однієї тематичної лінії: №1 – ліро-епічна зав’язка, №2 – епічна розповідь, що переростає в драматично-конфліктний епізод, №3 та №4 – завершення “сюжету” [6].

І, таким чином, основний акцент буде на сюїтах, а не хорових операх на власне лібрето “Під звуки рідної пісні” (1917) та “Перемога пісні” (1921). Композиція першої: №1 – “Прелюдія”, №2 – дует “Прощай, моя радість”, №3 – тріо “Україно, Україно”, №4 – арія “Така її доля”, №5 – романс “Зашебечи, соловейко”, №6 – поема “Б’ють пороги” та №7 – дует “Журба”. Значно вищим драматургічним та композиційним рівнем вирізняються моножанрові цикли О. Кошиця, особливо “Веснянки”, як зазначає Н. Калущка у статті “Хоровий цикл О. Кошиця “Веснянки” [1, с.90–110].

Визначальна концепційна відмінність між “Ятранськими іграми” (створеними, що важливо, на основі авторських поезій В. Юхимовича) та “Золотословом” полягає в акцентуванні жанрового ряду та обрядової видовищності в перших і розробці семантичних засад питомих зразків архаїчної пісенно-поетичної творчості в другому – на чому й ґрунтується драматургічна концепція. Але у всі часи своє значення зберігає тематика й образність міфології та її пізнішої модифікації – легенди, в цьому вибір “сюжетної основи” композиторкою цілком суголосний із найсучаснішими тенденціями світового мистецтва. “Я вважаю, що в оперному жанрі немає обмежень ні щодо тематики, ні щодо форми. Я нічого не маю проти сучасних сюжетів для опери. Тільки деколи буває легше сказати про те, що хочеш, словами притчі, легенди” (цит. Б. Бриттена за кн. В. Линдберга “В поисках современности: оперное творчество композиторов Советской Прибалтики и новые черты музыкальной драматургии”) [2, с.11].

Більше того, впродовж розвитку жанру в різні часи виявляється, за висновком Л. Ковнацької, з неухильною постійністю бажання створити такі твори, котрі б, відповідно до уяви їх авторів, розвивали “першовитоки” жанру. Зразками цього є “Парсифаль” Р. Вагнера, “Франциск Ассізький” О. Мессіана, “обрядова” опера-притча “Річка Керлью” Б. Бриттена. Як одну з найяскравіших тенденцій ХХ століття Б. Ярустовський називає “прагнення порвати з музичною драмою – провідною формою романтичної опери”, а шляхом його реалізації – активно відродити містерії, мадригальні комедії та інші дооперні жанри, що тяжіють до принципів “театру видовища” [9, с.19–20]. Згодом Б. Ярустовський зазначив, що театр такого визначного представника, як Клодель, по суті, був сучасним релігійним дійством, сучасною оперною містерією [9, с.89].

Так, інтерес до епіки, специфічного колориту різновидів “театру масок” чи маріонеток – чиники, що активізували творчі пошуки в оперній сфері багатьох визначних композиторів ХХ століття: М.Равеля, Ф.Бузоні, І.Стравинського, М. де Фальї, С.Прокоф’єва та ін.

В українській музиці минулого століття тяжіння до архаїки здебільшого виявлялося в розробці образів язичництва, мотивів його ритуалів, а також у віднайденні архетипних рис в інтонаційному полі обрядових жанрів. Серед найяскравіших творів – симфонічна картина “Купало” В.Губаренка (1971), Концерт для оркестру “Українські колядки, щедрівки і веснянки” В.Кікти (1971), “Три українські весільні пісні для голосу і симфонічного оркестру” М.Скорика (1974), фольк-опера “Цвіт папороті” Є.Станковича (1978–1980), кантата “Слово Бояна” В.Губи (1981), симфонія-балет “Зелені святки” В.Губаренка (1992), “Веснянки” для струнного квартету В.Кікти (1992), “П’ять весільних ладкань з Покуття” для народних голосів і камерного оркестру О.Козаренка (1992), “Останній обряд старого ворожбита” для чоловічого голосу, саксофона-альта, контрабаса, фортепіано та електроніки І.Небесного (1997), музично-сценічне дійство для народного голосу, хору хлопчиків, симфонічного оркестру “Золотий камінь посіємо” Г.Гаврилець (1998–1999).

Елементи архаїчної обрядової містерії потужно виявляються в концепції хорової опери Дичко. Містерійність входить у “Золотослов” із сакральним сенсом образності (головні ознаки містерії – інакомовлення, семантична багатозначність деталей: за зовнішніми ознаками – традиційно-побутових, а за авторським тлумаченням – умовно-узагальнювальних, із численними зв’язками на різних рівнях), реконструюванням сенсу ритуальних дій у площині драматургії і т. п. Паралелізми подієвого та узагальнюваного планів, ускладненість структури постійними поєднаннями декількох вимірів, різних семантичних площин, місць і часів, з одного боку; з іншого – засоби різних видів театральних форм (опери, сценічної ораторії та кантати, видовищного театру) – усе це ресурси розбудови величного міфу.

Жанрові новації у творі глибинно пов’язані зі специфікою опери на різних етапах розвитку цього жанру, виникають на ґрунті національних особливостей щодо європейських традицій і мотивовані напрочуд оригінальною авторською концепцією. Специфіка художньої типізації на рівні драматургії “другого плану”, особливо значуща в аспекті відтворення сакральної інформації, дозволяє визначити жанрову концепцію твору як концепцію синкретичної містерії.

1. Калуцька Н. Хоровий цикл О.Кошиця “Веснянки” / Н. Калуцька // Проблеми стилю і жанрів : статті. – Львів : [б. в.], 2001. – С. 90–110.
2. Линдерберг В. В поисках современности: оперное творчество композиторов Советской Прибалтики и новые черты музыкальной драматургии / В. Линденберг. – Ленинград : [б. и.], 1988. – 118 с.
3. Линдерберг В. Проблемы драматургии в оперном творчестве композиторов Прибалтики в русле тенденций музыкального театра XX века (на материале опер 70–80 годов) : автореф. дис. на соиск. уч. степени доктора искусствовед. / В. Линденберг. – К. : [б. и.], 1988. – 41 с.
4. Невенчаная Т. Игорь Шамо / Т. Невенчаная. – К. : [б. и.], 1982. – 88 с.
5. Некрасова Н. Пісня життя / Н. Некрасова // Музика. – 1996. – № 4. – С. 9–11.
6. Пархоменко Л. Хорові програми фестивалю /Лю Пархоменко // Хрещатик. – 2004. – № 8. – С. 7.
7. Саркисян С. Жанрово-стилистические синтезы в театральном творчестве армянских композиторов / С. Саркисян // Музыкальный театр. События. Проблемы. : статьи / С. Саркисян. – М. : [б. и.], 1990. – С. 109–120.
8. Серганюк Л. І. Стилістика акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Л. Дичко) : дисертація на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / Л. І. Серганюк. – К. : [б. в.], 2004. – 280 с.
9. Ярустовский Б. М. Очерки по драматургии оперы XX века / Б. М. Ярустовский. – М. : [б. и.], 1978. – 261 с.

Взгляд на специфику оперы претерпел существенным изменениям, особенно в контексте авангардных или постмодерных поисков XX ст. Активно пересматриваются принципиальные эстетико-жанровые основы. Особенно показательной в этом смысле является хоровая опера “Золотослов” украинского композитора Леси Дычко.

Ключевые слова: стилистика, акапельная хоровая опера, жанровые модификации, поэтика, синкретизм, семантика, обрядовый фольклор.

The thesis is dedicated to the complex examination of establishment of a new variety of opera, a choral opera a cappella, in the scope of stylistic and genre searches of the last third of the 20th century in Ukrainian music.

Key words: stylistic, a choral opera a cappella, genre modifications, poetics, dramatic, art, mythopoetics, syncretism, semantics, rite folklore.