

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

ДО 80-РІЧЧЯ ВІТАЛІЯ СЕРГІЙОВИЧА ГУБАРЕНКА

Рожок В. І.

ХОРОВІ СЦЕНИ В ОПЕРІ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА «ЗАГИБЕЛЬ ЕСКАДРИ»

Оперна творчість Віталія Сергійовича Губаренка – непересічне явище в сучасній українській музиці. Відзначаючи 80-річчя від дня народження композитора, наголосимо передусім на його багатій і оригінальній оперній спадщині, яка охоплює моноопери («Листи кохання», «Самотність»), оперу-ораторію («Згадайте, братія моя...»), історико-героїчні («Загибель ескадри», «Мамаї», «Крізь полум'я»), лірико-психологічні дуодрами («Пам'ятай мене», «Альпійська балада», «Монологи Джульєтти») лірико-комічні опери («Сват мимоволі», «Кому посміхаються зорі»), а також цілком своєрідний жанровий різновид – оперу-балет «Вій».

Початок оперного шляху майстра припадає на 1967 рік. Йому поталанило одразу представити свій перший оперний твір на сцені трьох театрів у Києві, Одесі та Новосибірську. 30 вересня 1967 року в Київському державному театрі опери та балету імені Т. Г. Шевченка відбулася прем'єра опери «Загибель ескадри», яку поставили диригент театру Стефан Турчак, режисер Еміль Пасинков і художник Федір Нірод. Вона стала помітною подією у мистецькому житті не лише Києва, а й усієї країни, і не тільки тому, що була приурочена до видатної на той момент історичної дати. У цій гостроконфліктній музичній драмі, створеній за мотивами однойменної п'єси О. Корнійчука, цілком своєрідно було втілено складну тему протистояння ворожих таборів у період революційних зрушень у суспільстві. На відміну від драматурга, який розкрив актуальну для свого часу ідейну сутність революційних подій у їх офіційному тлумаченні, композитор наголошує на морально-психологічних аспектах конфлікту, на розкритті внутрішнього світу своїх героїв і особистому змужнінні кожного з них. Опера «Загибель ескадри» В. Губаренка стала виявом нових тенденцій у розкритті історико-героїчної теми.

Мета статті – виявити художні функції хору і хорових сцен у втіленні творчого задуму композитора.

В. Губаренко зосереджує увагу на конкретних історичних подіях, але відтворює їх не у хроніально-документальному, а в піднесено романтичному плані. В опері показано трагічний епізод громадянської війни, пов'язаний із вимушеним знищенням революційними моряками кораблів Чорноморського флоту. У розкритті непримиренного конфлікту важливу роль відіграють хорові сцени різного масштабу та емоційного наповнення, зокрема: гостро драматичне зіткнення делегатів від кораблів, покликаних вирішити долю флоту; бунт на кораблі у фіналі другої картини; клятва білих офіцерів; гостра сутичка між комітетчиками у третій картині; закулісний хор «Ой, да ты калинушка», який звучить у момент вбивства червоного комісара Оксани боцманом Кобзою; нарешті, піднесений реквієм під час потоплення кораблів у фіналі опери. Серед шести картин тільки одна, четверта, не містить хорової сцени.

У драматургії твору органічно поєднуються ознаки музичної драми й опери-ораторії. Ораторіальність виражена у таких епізодах, як вступна «Пісня моря» (хоровий вокаліз у супроводі оркестру), офіцерська клятва, пронизана відчуттям неминучості загибелі старого світу, реквієм-вокаліз у фіналі опери. Водночас, тяжіння до наскрізних епізодів і симфонічної безперервності музичного розвитку ріднить «Загибель ескадри» з оперою-симфонією. Звернення до поліжанрових елементів продиктоване романтичним пафосом літературної першооснови опери і сприяє виявленню трагічного напруження відтворюваних історичних подій.

Тяжіння автора «Загибелі ескадри» до ораторіальності, важлива роль у музичній драматургії пісенно-хорового начала певною мірою зближує її з творами, які з'явилися у той самий час. Це «Оптимістична трагедія» А. Холмінова, «Віриня» С. Слонимського, «Комуніст» Д. Клебанова, «Брестська фортеця» К. Молчанова. Високою символікою у музичному відтворенні подій, наданням їм легендарно-героїчного забарвлення зумовлено використаний у цих творах широкий спектр жанрово-стилістичних вирішень. Створюючи виразні, індивідуально неповторні художні характери, автори зосередили увагу на складних переломних моментах історії і на темі морального подвигу як окремої людини, так і народу.

В. Губаренко і київські постановники опери вибудували логіку образно-сміслових і драматичних кульмінацій, мета яких – сконцентрувати основні драматургічні лінії у контрастних і напружених сценах. Конфліктні ситуації відтворено в опері крупним планом завдяки таким засобам музичної виразності, як рельєфність тематизму, панорамність, фресковість оперно-хорового письма, а водночас – тяжінню до наскрізного симфонічного руху музики, яким долаються межі замкнених оперних форм. Саме цими принципами музичної драматургії відрізняється «Загибель ескадри» від історико-героїчних опер українських композиторів попередніх десятиліть. Гострота сюжетної колізії, особлива концентрація дії, позбавленої побічних відгалужень і фонових моментів, – це ті особливості п'єси О. Корнійчука, які стали основою змістовно-образної концепції В. Губаренка у його прагненні до симфонічної узагальненості письма, драматичної експресії, динамічного розвитку подій.

Звернення оперних композиторів до відомих зразків вітчизняної та світової літератури – характерне явище музичного процесу 1960–1970-х років, бо лише значний художній задум, утілений у мистецькому творі, надавав можливість створити якісне лібрето для опери, забезпечити їй повноцінне сценічне життя.

Успіх першої оперної роботи В. Губаренка багато в чому зумовлений своєрідним підходом авторів лібрето композитора В. Губаренка і поета В. Бичка до літературного першоджерела. Ідеться про переважання у лібрето прозового тексту драми, доповненого лише окремими поетичними фрагментами. Останні використані у закулісному хорі-коментаторі внутрішнього стану героїв у сцені Оксани й Гайдая з другої картини, у хорі офіцерів із третьої, у монолозі ідейного керманіча революційних матросів Стрижня на початку четвертої картини. Усе це було новим для української оперної традиції. Свого часу намір «омузикалити» прозове слово блискуче втілили в оперній творчості С. Прокоф'єв, Д. Шостакович, інші композитори ХХ століття. В. Губаренко гідно продовжив це починання.

Образність і виразність мови дуже популярного свого часу твору О. Корнійчука, ознаки «добре зробленої п'єси», у якій враховано основні драматургічні закони і засоби впливу на глядачів, сприяли залученню відповідних засобів її музичного втілення. Основою вокального стилю опери є експресивна мелодизована декламація. Композитор прагнув відтворити особливу манеру висловлювання кожного з героїв:

вкрадливу мову боцмана Кобзи, характер якого, згідно з ідейним спрямуванням твору, набуває у п'єсі негативного забарвлення; емоційно неврівноважену, поривчасту, «вибухову» – Гайдая; тверду і водночас лірично проникливу – жінки-комісара Оксани.

Стрімкий симфонічний розвиток, пронизуючи музичну тканину опери, надає їй художньої цілісності, епічного розмаху. Опера «Загибель ескадри» сприймалася тогочасними глядачами як гімн подвигу революційних мас, які у важкі роки життєвих випробувань стали на захист своїх ідеалів і переконань. Головну ідею опери композитор утілює у музичних образах-символах, які уособлюють основні конфліктні сили: з одного боку, – це представники революційних кіл, які спрямовані у бік більшовицьких ідеалів Стрижень, мінер Гайдай, комісар Оксана, Балтієць, з іншого, – Адмірал та білі офіцери, а також боцман Кобза, який уособлює боротьбу за самостійність України, не підтриману ідеологами більшовизму і трактовану ними як вороже революції начало. Однак притаманна ідейно «правильному» творові О. Корнійчука плакатність і прямолінійність у музиці долаються завдяки прагненню композитора створити цілісні і масштабні людські характери і тим самим об'єктивно відтворити реальне протистояння протилежних ідейних позицій і складний розклад сил у вирі революційних подій. Конфлікт ускладнюється тим, що гарячий, неврівноважений Гайдай не розуміє необхідності потоплення кораблів і діє на користь ворогів більшовицької програми, натхненником якої виступає сам Ленін.

Виразною образною квінтесенцією героїчної епохи і водночас символом подвигу моряків ескадр, який оспівується у п'єсі, стала лейттема протистояння конфліктуючих сторін, утілена у тривожному звучанні драматичної фанфари. Цей ключовий образ набув в опері важливого і вагомого змісту. Сигнал-заклик труби виражає особливість внутрішнього розпорядку життя військового корабля і трансформований у творі відповідно до інтонаційної характерності пізнавального музичного образу. Розмашистий початковий мотив-імпульс, основу якого становить рішучий октавний стрибок, набуває інтенсивного розвитку у тріольних нагнітаннях. Створюється виразне перегукування фанфарних закликів, переплетення і нашаровування мелодичних ліній.

Тривожний заклик фанфари звучить у хорових і сольних партіях опери. Навколо нього зосереджується цілий комплекс інтонацій – ораторських зворотів, суворих пунктирно-маршових ритмів, схвильованих вигуків, неухильно наступального тріольного руху, яким відтворено гул натовпу, загальне наростання напруження. Багатозначність теми визначається органічним поєднанням у ній закличних інтонацій, ритмічної енергії з мінорним забарвленням і обігруванням характерного для української музики звороту з підвищеним четвертим ступенем. Хроматизація ладу надає темі піднесеної експресивності.

Проте не лише думний лад, а й вільний мелодичний розвиток (розчинення фанфарних зворотів у хроматизованих тріольних «розводах» скорботно-драматичного характеру) зближує тему з речитацією української думи. Як відзначає М. Бялик, «альтерований четвертий – це найхарактерніша ладова ознака української думи: ледь прозвучавши, вона миттєво пробуджує у свідомості (чи у підсвідомості) зв'язок із національним епосом, який, своєю чергою, асоціюється з героїко-драматичними сторінками народної історії»¹.

Трансформація фанфарної теми у найбільш значних хорових фрагментах і партіях головних героїв є ознакою симфонізму опери і дієвим засобом виявлення героїко-романтичного пафосу музичної драми. Асоціюючись із такими поняттями, як муж-

¹ Бялик М. Действительно новое / М. Бялик // Советская музыка. – 1968. – № 6. – С. 12.

ність, героїчний дух, готовність до подвигу, тема надає реальним сценічним подіям узагальненого, легендарно-героїчного характеру. Особливо наочно це виявляється у першій картині. Напруження стихійного мітингу досягає апогею. Анархії, провокаціям протистоять рішучість патріотично налаштованих моряків, відтворювана карбованим ритмом хорової фактури їхньої партії («Коли лінкори піднімуть...»). Драматизм ситуації, відчуття її епохально-історичного сенсу значно посилюються проникненням у звучання оркестру і хору фанфарної теми-заклику. Вона ніби розчиняється у шаленому русі музики, узагальнюючи конкретний епізод.

Створюючи легендарний образ моряків, В. Губаренко вибудовує драматургію симфонізованої музичної драми на взаємодії трьох драматургічних планів: 1) масштабні хорові сцени, у яких показано різке загострення конфлікту, протистояння сторін; 2) монументальні симфонічні епізоди – картини бою, відбиток в оркестрі узагальнюючих, поворотних моментів у розвитку подій; 3) напружені сцени зіткнення непримирених позицій. Такий принцип «потрійної» композиційної структури¹ вимагав якісно нового втілення ідейно-художнього задуму твору.

Композитор динамізує розвиток колективного образу народу, простежує його складну еволюцію – від розпорошеності і непослідовності у своїх діях до монолітної, потужної сили у фіналі опери. Масштабність, фресковість оперного стилю В. Губаренка органічно поєднується з витонченим психологічним нюансуванням художніх характерів, з підпорядкуванням усіх деталей цілеспрямованому розвитку головної думки. Як писала Л. Архімович, у творі В. Губаренка «відбувається процес активної симфонізації оперної тканини: оркестровий розвиток тематичного матеріалу, підпорядковуючи собі вокал, діалог, виконує основну виражальну і дієву функцію»².

Важливим для українського музичного театру загалом стало новаційне трактування в «Загибелі ескадри» хорової драматургії. Композитор надає хору багатопланових функцій: хор є не тільки головним героєм масових сцен, він виконує важливу драматургічну роль коментатора подій, виразника почуттів окремих дійових осіб, немов би голосу історії. Прагненням автора до епічної монументальності у зображенні найважливіших явищ дійсності зумовлено введення в оперу саме ораторіального хору-коментатора. Хори за сценою концентрують у собі потужний смисловий потенціал, вони ніби розсувають межі сценічної дії, відбиваючи «другий план» подій. Такі функції хору спостерігалися у творчості багатьох композиторів того часу, зокрема в операх «Повість про справжню людину» С. Прокоф'єва, «Залізний дім» Е. Тамберга, «Ціною життя» О. Ніколаєва, «Невідомий солдат» К. Молчанова тощо. Однак в українській опері саме В. Губаренко першим удався до цього драматургічного прийому. Сутність нововведення полягала в тому, що автору необхідно було зосередити увагу на епохальному значенні відтворюваних подій, виявити й увиразнити їх історичний сенс.

Композитор задумав «Загибель ескадри» як своєрідну оперу-монумент на честь героїчного подвигу Чорноморської ескадри, тому кожен позитивний герой твору – це символ, який утілює колективний образ народу. Невидимі хори в опері невіддільні від подій, вони коментують, посилюють і уточнюють їх, пояснюють конфліктну ситуацію. Розвиваючись контрапунктично з оркестровою партією, хор утворює емоційно насичені, глибоко драматичні образи, які дають змогу акцентувати провідні ідейно-смислові мотиви твору. У масштабних, фрескових композиціях (вокально-

¹ Див.: Яворський Б. В. Губаренко / Б. Яворський. – К. : Муз. Україна, 1972. – С. 35.

² Архімович Л. Жанровые и драматургические особенности современной украинской оперы / Л. Архимович // Музыкальная культура Украинской ССР. – М. : Музыка, 1979. – С. 96.

симфонічна картина «Пісня моря», оркестровий антракт – картина бою, фінальний реквієм загиблим кораблям) вокально-симфонічний матеріал відіграє провідну роль, підпорядковуючи інші форми драматургічного розвитку.

Своєрідністю музики В. Губаренка є її яскрава театральність. Композитор мислить образно, масштабно. Кожен музично-тематичний блок входить у загальний контекст і сприяє відтворенню атмосфери дії. Структурно автономний, на перший погляд, пролог-епіграф сприймається як органічна складова цілісної ідейно-образної концепції. «Пісня моря» – це ніби голос історії, оспівування високої романтики подвигу моряків-чорноморців.

Інтонаційний склад «Пісні моря» багатоплановий. У суворо рішучих октавних унісонах оркестрової партії відчутні ритмоінтонації популярних пісень, особливо початковий зворот революційної пісні «Слухай». Стримана зосередженість мелодії, наполегливі повернення до повторюваного початкового тону, розмірений рух тритактових фраз із зупинками-гальмуванням на слабких долях асоціюються з плескотом хвиль. Водночас вони створюють фон для широкого емоційного розгортання і поліфонічного нашарування хорових партій. Зосереджено-тривожне сходження басів на тлі лірико-епічного розспіву хору ніби повертає нашу пам'ять до минулих подій. Образ безмежного морського простору оживляє у свідомості картину мужньої загибелі кораблів Чорноморської ескадри. Хор у «Пісні моря» постає у ролі оповідача і водночас сприймається як голос автора. Композитор надав хору своєрідного темброво-інструментального і вокально-хорового забарвлення, вирішуючи його як хоровий вокаліз. Доручивши партію спочатку низьким альтам, автор поступово розширює сферу звучності, долучаючи жіночі групи хору. Особливий емоційний ефект досягається завдяки переходу від співу із закритим ротом до розспіву на голосну «а». Таким шляхом досягається більш високий рівень напруження, образ набуває поступового розвитку і переростає у мужню героїчну кульмінацію, доручену оркестру. У кульмінаційному оркестровому епізоді *Meno mosso* епічно велична і лірико-експресивна образність трансформується у героїчну. Нарешті, досягнувши вершини, динамічна хвиля загасає, повертаючи початковий образ широкого морського простору. Однак цим вступ-епіграф не завершується. Провісником напруженої сценічної дії звучить на завершення «Пісні моря» мужню героїчна тема.

У тематизмі «Пісні моря» поєднано найважливіші лейтобрази опери, пов'язані як із відтворенням загальної атмосфери подій, так і з характеристикою емоційних переживань героїв. Так, басова тема повторюється у багатьох епізодах, формуючи образ тривоги, назрівання бунту. Мелодія-вокаліз жіночого хору звучить по-новому у передфінальній арії Гайдая («Куди іду? Хіба я знаю...»). У мелодії арії (її у пролозі озвучують жіночі голоси)¹ увиразнюються експресивні скорботні звороти-вигуки. Оплакування трагічної загибелі Оксани, мимовільним винуватцем якої став він сам, переростає у піднесену скорботу і катарсичне просвітлення.

Хор-реквієм у фіналі твору підводить підсумок розвитку драматичних подій і водночас є ще одним варіантом колективного портрету революційних моряків. Тут, як і у пролозі, застосовано прийом безтекстового співу, але в новій якості: хор-коментатор оплакує загиблу ескадру і звучить як прощальне слово. Ніби накати хвиль, які поглинають ескадру, звучать грізні інтонації хору, створюючи спільно з оркестром героїчну симфонію загибелі Чорноморської ескадри.

¹ Окремі її звороти пронизують всю партію Гайдая, постаючи його лейтмотивною характеристикою.

Симфонічний розвиток фінального розділу спрямований на поступове згасання драматичної експресії і патетичних вигуків, на «очищення» і піднесення скорботи шляхом відновлення цілісного мелодичного розспіву широкого дихання (мелодія арії Гайдая). Потужний мелодичний розворот (епізод *Meno mosso*) ніби поглинає і розчиняє траурну ритмоформулу, повторювану в оркестровому супроводі першого розділу. В оркестрі повністю проводиться наспівна лірико-елегійна мелодія, розкута емоційність якої посилюється виразними підголосками – вокалізами хору. Водночас у басах повторюється остинатно висхідний мотив, подібний до наростаючого гулу морського прибою, який набуває вирішення у мужньо героїчної коді (завершальний епізод *Maestoso*). Остинатний басовий мотив посилюється акордовим викладом і підтримується висхідною послідовністю витриманих акордів на *crescendo*. Щільний оркестровий і хоровий пласти прорізає героїчна фанфара – переможний образ, торжествуючий гімн безсмертному подвигу моряків.

Функціонально смислове розшарування хору в «Загибелі ескадри» надало можливість йому бути головним засобом у змалюванні самотніх характерів героїв і всієї матроської маси. У кульмінаційних моментах опери невидимий хор ніби провіщає долю учасників драми. Так, наприклад, сприймається умовно символічний хоровий епізод між другою і третьою картинами. Це своєрідна надфабульна вставка, якою замінюється традиційний симфонічний антракт. Жіночий хор-вокаліз, створений у найкращих традиціях національної пісенної творчості, звучить як передбачення майбутніх напружених колізій. Зосереджуючи у собі величезну емоційну енергію, породжену сценічною дією, хорової фрагмент ніби відтворює внутрішній голос борців, які перебувають напередодні поворотних рішень. Оригінально вкрапляючи в інтонації хору народні поспівки, застосовуючи різне ладове висвітлення основної теми, ефектні підголоски і ритмічні перебої, композитор досягає витонченого психологічного нюансування і національної конкретизації образу. Як і в попередніх «закадрових» хорах, хоровий вокаліз стає засобом вираження внутрішнього стану колективного героя, причому цей невеликий хорової фрагмент (42 такти) трактується як наскрізна форма з виділенням окремих «мікростанів». Спів на голосну «а» – це у В. Губаренка ефектний прийом виявлення реакції маси на події, які відбуваються. Цьому сприяє і швидка зміна метро-ритму (чергування три- і чотиридольних розмірів).

«Закадрові» хори також застосовуються у сценах, де діють головні герої. Найбільш показовою у цьому сенсі є друга картина. Якщо в літературному першоджерелі лірична лінія взаємин Оксани й Гайдая намічена пунктирно і вгадується тільки у підтексті (О. Корнійчук наголошує на розкритті політичних подій, боротьби партії та інших політичних сил на флоті), то В. Губаренко свідомо посилює ліричне начало, досягаючи цим більшої об'ємності і виразності музично-сценічних характерів. Показуючи своїх персонажів не однозначно, а в усій багатогранності їх життєвих проявів, композитор відтворює важкий шлях громадянського змужніння мінера Гайдая, трагізм загибелі Оксани. Сцена Оксани й Гайдая у другій картині, спочатку суто лірична, надалі драматизується, переростає у конфлікт, зумовлений принциповим протистоянням, по-суті, близьких один одному людей. Загострення внутрішніх суперечностей посилюється через неприборканість, стихійність, а часом і анархічність поведінки Гайдая.

Намагаючись зберегти цнотливість любовної лінії, звучання якої на повний голос сприймалося б недоречним у такій соціально напруженій ситуації, композитор розкриває боротьбу особистого і громадянського начал у свідомості героїв за допомогою контрастного відтворення внутрішнього стану героїв і зовнішніх подій. Чистоту і ніжність почуттів закоханих виражено в діалозі двох невидимих хорів (чоловічого – баритони і жіночого – мецо-сопрано).

Баритони:

*Тримай, тримай, хлопче, серце,
Нехай мовчить, хай не тане...
Легкокрилою воно чайною
Так і лине до Оксани.*

Мецо-сопрано:

*Ясні, як день, у нього очі.
Ой, Гайдаю, Гайдаю!
Байдужий ти і не знаєш ти,
Як серце собі я караю.*

У тематизмі одноголосних хорових реплік звучать інтонації дещо зміненої народної мелодії, яка виконує в опері роль теми любові і надалі активно звучить в усі напружені моменти драми як засіб її психологізації¹. На діалог двох невидимих хорових груп контрапунктично накладається звичайна ділова розмова. Окремі короткі речитативні репліки Оксани й Гайдая, виражаючи турботу про долю моряків і кораблів, надалі переростають у напружену сцену, у якій підкреслюється гострий контраст між дисциплінованістю і тверезим оцінюванням Оксаною реальних подій і стихійністю Гайдая, який легко піддається емоційному пориву.

Такий же прийом «закадрового» хорового співу застосовує композитор і в кульмінаційній картині, коли Балтієць, посланець революційного Петербурга, повідомляє про наказ Леніна потопити ескадру (третя картина). Драматизм ситуації посилюється внутрішньо напруженим рефреном «закадрового» хору, який повторює слова наказу. На тлі домінантового органного пункту в ля мінорі, який тривало витримується в низьких голосах оркестру, звучать експресивно-драматичні репліки тенорової і басової груп хору, які надалі зливаються у монолітну акордову вертикаль. За допомогою фактурних (посилення хорової звучності завдяки звучанню всіх партій, суворо акордовий виклад) і динамічних (поступове розширення сили звука від *mf* до *ff*) засобів досягається високе емоційне напруження. Моряки-комітетники з болем у серці і глибокою скорботою переживають невідворотну необхідність знищити кораблі бойової Чорноморської ескадри.

Особливого драматургічного навантаження набуває «закадровий» хор моряків «Ой да ты, Калинушка» у сцені загибелі Оксани. Використана композитором мелодія російської народної пісні свідчить про дбайливе ставлення автора до фольклору як важливого засобу у відтворенні образу народу. Жанрові цитати, які використані в опері (крім згаданої народної пісні це пісенька кочегарів «Шли три матроса», романс О. Вергинського «Три юных пажа», пісня «Слушай», танцювальна мелодія «Сім сорок»), набувають узагальнено символічного значення музичного портрету соціуму з його різними прошарками. На це свого часу справедливо звернув увагу М. Бялик². Цілком вдало застосовано прийом контрастного зіставлення різних тематичних пластів. Так, у п'ятій картині на тлі звучання пісні «Калинушка» контрапунктом розвивається мелодія революційної пісні «Слушай», яку співає Балтієць. Об'єднує їх варійована остинатна фігура струнних, якою відображено стан тривожного затишшя перед бурею.

¹ Див.: Яворський Б. В. Губаренко / Б. Яворський. – К.: Муз. Україна, 1972. – С. 34–35. – (Творчі портрети українських композиторів).

² Див.: Бялик М. Действительно новое / М. Бялик // Советская музыка. – 1968. – № 6. – С. 15.

Однак хор у драматургії опери є не тільки коментатором, а і безпосереднім учасником подій. Головне призначення дієвих хорів в опері – показати моряків, які від стихійності, неорганізованості приходять до згуртованості, свідомої участі в історично вирішальних подіях. Це стосується сцен у першій і другій картинах опери.

Прагнення композитора динамізувати сценічну дію, розкрити психологічний стан героїв виправдовує використання у творі розмовної мови як одного зі стилістичних засобів. В. Губаренко у найбільш драматичних ситуаціях вдається до залучення мови «на музиці», зіставляючи різні типи вокальної стилістики. Поряд з аріозними формами він застосовує напружену експресивну декламацію, мелодизований речитатив, переходить від співу до розмовних реплік. Наведемо лише два приклади використання розмовної мови у вузлових драматичних ситуаціях: 1) Балтієць повідомляє про наказ потопити бойові кораблі – на органному пункті оркестрової партії рішуче звучить голос Оксани, сповіщаючи про виключення Гайдая з партії за розкол комітету і зрив партійної дисципліни (третья картина); 2) читання радіограми про необхідність знищення кораблів (четверта картина).

Складність музично-сценічної інтерпретації драми О. Корнійчука полягала, насамперед, у поєднанні майже документальності викладу центральної сюжетної колізії з героїчним пафосом, вибуховим напруженням, фресковою узагальненістю письма. У вирішенні вистави на сцені Київського театру опери і балету імені Т. Г. Шевченка режисер Е. Пасинков спирався на експресивну інтерпретацію музики диригентом С. Турчаком, який дотримувався крупного штриха, рельєфно підкреслював виразні драматичні кульмінації. «Це сучасна опера в найкращому значенні цього слова. У ній глибоко переосмислені видатні досягнення радянської оперної класики, її музика сучасна, свіжа за своїми виражальними засобами <...>», – писав у рецензії на цю постановку М. Гордійчук¹.

Створюючи масштабну, героїчну оперу, відштовхуючись від гостро конфліктної музичної мови твору, режисер Е. Пасинков, диригент С. Турчак і художник Ф. Нірод показували масу то монолітною потужною силою, то ідейно не організованим натовпом. Передаючи складну соціально-політичну обстановку, постановники увиразнювали в характерах головних позитивних героїв і матроської маси найбільш типові риси: оптимізм, безстрашність, любов до Батьківщини, героїчну поведінку тощо. Кожна мізансцена була динамічною, зумовленою попереднім розвитком. Як зазначали критики, це був спектакль, «сповнений хвилюючої романтики, овіяний атмосферою героїчного подвигу і, водночас, захоплюючий життєвою достовірністю, безпосередністю»². Органічно впроваджуючи в чітку мізансценічну структуру елементи драми і кіно, постановники домоглися в найбільш драматичних сценах справжнього розмаху, монументальності дії. «Зберігаючи трагічний пафос твору, долаючи деяку декларативність, ми прагнули створити “ефект присутності”», – наголошував Е. Пасинков³.

У першій картині опери, яка виконує роль сюжетно-тематичної зав'язки у драмі, застосовано прийоми різкого контрасту, швидкої зміни композиційних вирішень у мізансценах. Це зумовлено необхідністю підкреслити гостроту конфліктної ситуації. Головним у виявленні емоційної динамічності народних сцен став принцип індивідуалізації, відповідно до якого кожен учасник дії в опері «Загибель ескадри» мав певне завдання і логіку поведінки, підпорядковані, однак, загальній художній

¹ Гордійчук М. Вічно хвилююча тема / М. Гордійчук // Культура і життя. – 1967. – 8 жовтня.

² Добрынина Е. Гибель эскадры / Е. Добрынина // Музыкальная жизнь. – 1968. – № 2. – С. 18.

³ Див.: Губаренко В. Загибель ескадри. Музична драма : програма / В. Губаренко. – К., 1967. – С. 11.

ідеї спектаклю. Якщо в українських оперних спектаклях 1920–1930-х років цей принцип режисери використовували, щоб стилізувати «єдиний жест», підкреслити зовнішню монолітність і компактність народної сцени, показати соціальну однорідність її учасників, то в режисерських вирішеннях Е. Пасинкова відчувається передусім прагнення виявити емоційно-психологічний стан кожного героя, розкрити його внутрішній світ, реакції на навколишні події залежно від політичних, духовних, моральних позицій. Це відповідало тенденції значного посилення у 1960–1970-і роки детальної розробки народних сцен у героїчній опері, що сприяло відтворенню бурхливої атмосфери революційних часів.

Напруженню дії у виставі сприяв вдало застосований режисером прийом «динамічної репризи». У третій картині – це епізод, коли офіцери на вимогу моряків залишають салон, у фіналі – це драматична сцена сходження моряків із кораблів, приречених на затоплення. Прийом простий, але у структурі образних вирішень він набував важливого смислового підтексту. Як у першому, так і в другому випадку зоровий образ не змінювався – люди йшли один за одним. Але в руках офіцерів, які залишали фешенебельний салон за наказом комітету, відчувалися приреченість і страх; моряки ж йшли твердо і впевнено, створюючи масштабну композицію, глибоко оптимістичну за своєю сутністю¹.

Своєрідною кульмінацією експозиційної частини образу розбурханої революційними подіями матроської маси стала у виставі друга картина, у якій відбувається поглиблення конфлікту. У різких і збуджених репліках чоловічого хору («У комітет, у комітет») відчувається наближення відкритого зіткнення. Стихійності натовпу режисер протиставляє самовладання, витримку Оксани та її однодумців. У хвилини випробувань вони не здригнулися, а рішучими діями змогли зупинити моряків, переконати їх у своїй правоті. Мужні інтонації голосу Оксани, її категоричність і твердість на якусь мить приборкують натовп.

Принцип фрагментарності у зображенні народної стихії допоміг режисеру окремими локальними побудовами створити монументальну картину, у центрі якої – Оксана, душа і совість ескадри. Сценографія Ф. Нірода відзначалася лаконічністю, ретельним добором образних деталей. Просторовий образ сценічного майданчика давав змогу будувати рухливі динамічні мізансцени. Дія розгорталася на палубі бойового корабля. У найбільш напружені моменти окремі частини корабля то виразно окреслювалися у променях прожекторів, то зникали. Драматичні контрасти в музиці опери стали ключем до розуміння змісту сценічного пластичного образу «Загибелі ескадри». На сцені не було зайвих деталей, що надавало можливість постановнику вільно і швидко переміщувати значні маси людей. Похилі площини в різних епізодах дії, прямовисні сходи допомагали втілити динаміку сценічного руху.

Якщо постановники київського спектаклю прагнули поєднати романтично піднесену патетику і хронікальну достовірність подій, то в Одеському театрі опери та балету² спектакль був пронизаний суворою революційною символікою. Кожна з трьох дій³ відкривалася масштабною скульптурною композицією. Група матросів утворювала потужну, драматично виразну «живу» скульптуру, яка символізувала неперемож-

¹ Див.: Добрынина Е. Гибель эскадры / Е. Добрынина // Музыкальная жизнь. – 1968. – № 2. – С. 18–19.

² Прем'єра відбулася 1967 р. (диригент Г. Проваторов, режисер Б. Рябікін, художники М. Виноградов і П. Злочевский).

³ В одеській постановці опера мала три дії, у київській – дві.

ність народу. Як символ пам'яті про незабутні історичні події і героїзм їх учасників сприймався образ вічного вогню, збудованого на авансцені.

Весь планшет сцени режисер Б. Рябікін використовував усебічно. Зведена конструкція динамізувала спектакль, перетворюючись, залежно від ходу подій, то на палубу, то на похило звисаючі мостики, які символізують окремі частини корабля. «І коли у фіналі, в полум'ї бурхливого вогню, який розростається і розгоряється, ці палуби руйнуються, падають униз, нібито в безмовність морської стихії, виражальна сила вистави стає набагато більшою», – писав у рецензії І. Попов¹. Цікавим було і колористичне оформлення спектаклю художниками П. Злочевським і М. Виноградовим. Змінюючись, кольорова гама картин і мізансцен (яскраво-синіми барвами утверджується ідея життя, свободи; зловісно фіолетовими – передається трагедійний пафос дії; багряно-вогненними у фіналі – підкреслюється героїка боротьби) конкретизувала образний лад вистави. Як підкреслювала Р. Розенберг, «усе це сприяло створенню умовного, але вражаючого колориту дії і надавало відчуття стилю епохи»².

У київській постановці опери «Загибель ескадри» масштабними хоровими кульмінаціями посилювалося епічне начало музичної драматургії, тоді як її постановка в Одесі спиралася на інтенсивність наскрізного розвитку оркестрової партії. Тут хори трактувалися більш статично і не мали такої потужності, як у киян. Цілісність маси режисер вистави Б. Рябікін підкреслював засобами ритмізованої пластики і пантоміми, домагаючись скульптурної чіткості мізансценічних малюнків. Щоб посилити конфліктність музичної драматургії, її динамічність, тут вдалися до скорочення деяких епізодів і введення додаткових. Так, прагнучи укрупнити дещо риторичний і статичний образ Балтійця, в одеській виставі його партію виконував бас (у київській постановці Балтієць був баритоном). Цьому ж персонажу перейшло й аріозо партійного керівника Стрижня з п'ятої картини.

Драматизував дію ефектно введений постановниками епізод появи групи моряків на чолі з Фрегатом і Палладою у сцені загибелі Оксани. Нічого не знаючи про те, що трапилося, моряки з піснею вривалися на палубу і... застигали у скорботному мовчанні. Прийомом драматичного контрасту, застосованим режисером, загострювалася ситуація, підкреслювалося ставлення простих матросів до жінки-комісара, яка змогла викликати їх довіру і любов.

Режисерські вирішення «Загибелі ескадри» у Києві й Одесі були пов'язані з поглибленням взаємодії сучасної опери і драматичного театру. Ця тенденція, започаткована в оперній практиці 1920–1930-х років, у 1970-і почала виявлятися все інтенсивніше. Виразна палітра оперної режисури збагачувалася досягненнями театру, кіно, телебачення, живопису, скульптури. Утілення на оперній сцені творів класичної драматургії (Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, І. Кочерги, О. Корнійчука) викликало творче використання досвіду і традицій національного музично-драматичного театру, у надрах якого ще наприкінці XIX століття зароджувалися паростки української оперної режисури.

Розвиваючись і модифікуючись, оперне мистецтво не оминало жанрово-стильових здобутків «свого сусіда і суперника» – драматичного театру. Але у вдалих випадках музика, опановуючи різні жанри, трактувала їх по-своєму, переосмислювала, «переінтонувала» (термін Б. Асаф'єва). Процес активного взаємопроникнення різних жанрових елементів тривав і в 1970-і роки. Драматургія нових опер, у яких відтворювалися

¹ Попов І. При полном зале / І. Попов // Правда. – 1973. – 20 ноября.

² Див.: Розенберг Р. На оперній сцені / Р. Розенберг // Мистецтво. – 1968. – № 2. – С. 25.

бурхливі часи революції, що змінила старий лад і втягнула у свій вир величезні людські маси, усе більше спиралася на конкретні факти та реальні історичні події. Як і в написаних у той час п'єсах М. Шатрова, тяжіння до «документальної драми» найяскравіше проявилось у двох операх М. Кармінського, «Десять днів, які вразили світ» та «Всього один день». Ними зацікавилися різні театри. Композитор і постановники намагалися виявити «долю людську» у контексті «долі народної».

Опери українських авторів, створені у 1960–1970-і роки, набули визнання не лише в Україні, а й за її межами. Уже йшлося про те, що «Загибель ескадри» побачила світло рампи у Новосибірську. Опера М. Кармінського «Десять днів, які вразили світ» крім Донецька і Львова була успішно поставлена у Празі, «Арсенал» Г. Майбороди – у Ташкенті. Різні театри колишнього Радянського Союзу зверталися також до опер Ю. Мейтуса.

Що стосується оперної творчості В. Губаренка, то історико-героїчна тематика по-своєму розкривалася у створеній слідом за «Загибеллю ескадри» народній музичній драмі «Мамаї», написаній за замовленням київського оперного театру і втіленій на його сцені у 1970 році. В основу твору покладено мотиви і сюжетні події популярної на драматичних сценах драми Ю. Яновського «Дума про Британку» (лібрето В. Бичка і В. Губаренка). Тут цікаво використано властивий творам С. Прокоф'єва прийом «кадрової» драматургії, який допоміг створити низку виразних портретів героїв та відтворити у контрастних динамічних сценах одну з найдраматичніших сторінок в історії України. Тема революційних подій, історичних колізій і потрясінь, у яких беруть участь усі прошарки суспільства, не втрачає актуальності і сьогодні, коли Україна переживає такі складні випробування. Події, пов'язані з долею Чорноморського флоту, дивовижним чином резонують із тим, що в останні місяці 2013 і на початку 2014 року відбувалися у Криму. Можна сказати, що історія має тенденцію повторюватися. Опера «Загибель ескадри» В. Губаренка при сучасному прочитанні та вдалій сценічній інтерпретації може стати актуальним поглядом на минуле, конфлікти якого по-своєму відбиваються у подіях сьогодення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архимович Л. Жанровые и драматургические особенности современной украинской оперы / Л. Архимович // Музыкальная культура Украинской ССР. – М. : Музыка, 1979. – С. 86–125.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Кн. 1–2. – 2-е изд. / Б. Асафьев ; ред., вступит. ст. и коммент. Е. М. Орловой. – Л. : Музыка, 1971. – 365 с.
3. Бялик М. Действительно новое / М. Бялик // Советская музыка. – 1968. – № 6. – С. 11–19.
4. Гордійчук М. Вічно хвилююча тема / М. Гордійчук // Культура і життя. – 1967. – 8 жовтня.
5. Губаренко В. Загибель ескадри. Музична драма : програма / В. Губаренко. – К., 1967.
6. Добрынина Е. Гибель эскадры / Е. Добрынина // Музыкальная жизнь. – 1968. – № 2. – С. 18–19.
7. Попов И. При полном зале / И. Попов // Правда. – 1973. – 20 ноября.
8. Розенберг Р. На оперній сцені / Р. Розенберг // Мистецтво. – 1968. – № 2.
9. Яворський Е. Н. Віталій Губаренко / Е. Н. Яворський. – К. : Муз. Україна, 1972. – 50 с. – (Творчі портрети українських композиторів).

Рожок В. І. Хорові сцени в опері Віталія Губаренка «Загибель ескадри». Проаналізовано історико-героїчну оперу композитора «Загибель ескадри», написану за однойменною драмою О. Корнійчука, зокрема розкрито художні функції хору та хорових сцен у втіленні творчого задуму, а також охарактеризовано особливості театральних постановок цієї опери у Київському й Одеському театрах опери та балету. Наголошено, що «Загибель ескадри» В. Губаренка стала виявом нових тенденцій у розвитку музичного, зокрема оперного мистецтва ХХ ст.

Ключові слова: оперна творчість В. Губаренка, хорові сцени, українське оперне мистецтво.

Рожок В. И. Хоровые сцены в опере Виталия Губаренко «Гибель эскадры». Проанализировано историко-героическую оперу композитора «Гибель эскадры», написанную по одноимённой драме А. Корнейчука. Раскрыты художественные функции хора, роль песенно-хоровых сцен в воплощении творческого замысла, а также охарактеризованы особенности театральных постановок этой оперы в Киевском и Одесском театрах оперы и балета. Отмечено, что «Гибель эскадры» В. Губаренко стала проявлением новых тенденций в развитии музыкального, в частности оперного искусства ХХ в.

Ключевые слова: оперное творчество В. Губаренко, хоровые сцены, украинское оперное искусство.

Rozhok V. I. Choral Scenes in the Opera by Vitaliy Hubarenko “Death of the Squadron”. The article analyzes the historical and heroic opera “Death of the Squadron”, based on the drama of the same name by O. Korniiichuk. It reveals the particular features and role of choir and choral scenes in implementing the creative design of the composer, and describes the features of the theatrical productions of this opera in the Kyiv and Odessa Opera and Ballet Theatres. It has been emphasized that “Death of the Squadron” by V. Hubarenko was the manifestation of new trends in music, especially operatic, of the 20th century.

Keywords: V. Hubarenko operatic works, choral scenes in opera, Ukrainian opera.