

БЕЛІК-ЗОЛОТАРЬОВА Н. А.

ПЕРЕТИНИ РЕАЛЬНОГО ТА ІРРЕАЛЬНОГО В ХОРОВІЙ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА «ВІЙ»

В українській оперно-хоровій творчості останньої чверті ХХ століття простежується тяжіння до внутріжанрових трансформацій. Поява таких різновидів української опери, як хорова опера *a cappella*, опера-хроніка, опера-ораторія-балет, опера-фантазмагорія сприяла розвитку й оновленню оперно-хорової творчості, свідчила про нову роль хорового компонента в опері загалом. Водночас цей період пов'язаний із попереднім і характеризується подальшим розвитком історико-героїчної, лірико-психологічної опери, а також опери-ораторії, опери-балету. Жанровою визначеністю оперної творчості зумовлено й стале значення хорового начала, пов'язане з урізноманітненням його драматургічних функцій. Класичний приклад поєднання традицій і новаторства у сфері музичного театру – оперна спадщина Віталія Сергійовича Губаренка. Прагнучи самовияву, митець вдався як до пошуку нових жанрових різновидів – моноопер («Листи кохання», «Самотність»), опери-ораторії («Згадайте, братія моя...»), так і до оновлення сталих для національного музичного театру жанрів – історико-героїчної («Загибель ескадри»), лірико-психологічної («Пам'ятай мене») та лірико-комічної («Сват мимоволі») опер. Синтез жанрових різновидів простежується і в опері-балеті «Вій» у поєднанні побутово-комічних, фантастичних і філософських жанрових ракурсів.

Мета статті – виявити логіку розгортання хорової дії опери-балету «Вій» В. Губаренка, розглянути опозиції-єдності двох світів – реального і фантастичного.

Оперу-балет «Вій» (ор. 32, 1979–1980) присвячено Б. Афанасьєву, постановнику й музичному керівникові постановки цього шедеву на оперній сцені (Одеса, 1982). В. Губаренко вивчав різні гоголівські сюжети, зрештою, зупинився на історії про Хому Брута і красуню-відьму Панночку, відтворену в однойменній повісті М. Гоголя. Автори лібрето музикознавець М. Черкашина і режисер Л. Михайлов доповнили сюжет документальними, історичними матеріалами, зразками народнопоетичної творчості, пам'ятками давньої української літератури і прикладами творчості письменників-попередників М. Гоголя, звернувшись передусім до роману В. Наріжного «Бурсак». Прагнення найповніше розкрити загадковість гоголівської повісті, у якій поєднано фантастику і реальність, побут і поезію, драматизм ситуацій і соковитий гумор, спонукали композитора створити оригінальний твір – «гібридний жанр оперу-балет»¹. Саме багатозначністю образності письменника зумовлено залучення до оперної партитури хореографічних сцен, якими «змальовується» ірреальний світ.

Основний конфлікт в опері відбувається між відвертим, вільним філософом Хомою, жорстоким Сотником і красунею Панночкою-відьмою. Щоб підкреслити несумісність головних героїв, композитор вирішив образ Сотниківни за допомогою хореографічних виражальних засобів – лексика балету стає для Панночки засобом вираження любовної пристрасті, ревності, гніву. Музична характеристика цього образу також кардинально відмінна від тематизму головних дійових осіб і колоритної побутової жанровості хорових сцен.

¹ Губаренко В. Києву присвячую (Опера-балет «Вій») / В. Губаренко // Музика. – 1982. – № 2. – С. 4.

Опера-балет «Вій» має три дії, чотири картини, пролог та епілог¹. Дія твору відбувається в Україні наприкінці XVII століття. Хоровим началом відзначено етапи розвитку драми: зав'язку, конфлікт, розв'язку. Пролог опери вводить в епоху, змальовуючи образ бурсаків риторичного класу Києво-Могилянської Колегії (чоловічий хор), які радіють дню «освобождения от цепей учения». Ярмарок (перша дія, перша картина) – це яскрава хорова сцена, сповнена радості буття й гумору, у ній представлено всіх героїв опери. Саме на ярмарку відбувається зустріч Хоми з Панною – зав'язка конфлікту, перша фаза експозиції. У другій картині другої дії експонується образ нічного безмежного степу, у якому заблукали троє друзів-бурсаків, це друга фаза експозиції. На хуторі, до якого вони попросились переночувати, відбуваються загадкові події: Панна Сотниківна перетворюється на відьму і підкорює собі Хому, але він долає бісівську ману, б'є відьму, від чого та помирає і несподівано перетворюється на красуню-Сотниківну. Так у другій картині синтезуються і друга фаза експозиції, і фаза конфлікту, і перша стадія розв'язки лірико-фантастичної дії опери. У третій картині третьої дії відбувається зіставлення двох контрастних діючих планів: «У Сотника», з оплакуванням Панночки (Нянька, Сотник, жіночий хор), та «У Бублейниці» з розгортанням жанрово-побутових сцен (ансамбль солістів, мішаний хор) – конфлікт набуває нового імпульсу у своєму розвитку.

Драматична кульмінація – четверта картина: Хома відспівує Панночку в церкві (залаштункові мішаний і чоловічий хори). Картина завершується шабашем нечистої сили, яку покликала воскресла Панночка-Відьма, і загибеллю Хоми – розв'язка конфлікту. Завершується опера хором «Ой, на Івана та й на Купала» (епілог), гімнічними інтонаціями якого уславлюються радість, повнота буття. Так автори виходять за межі гоголівського сюжету.

Таким чином, хорові сцени мають значне драматургічне навантаження на кожному етапі розвитку оперної дії. У них переконливо втілюється чи не головна ідея сюжетного і драматургічного розвитку опери – численні перетини реального й ірреального, які ґрунтуються на єдності принципів контрасту, оперно-хорової сюїтності, методу оперно-хорового симфонізму².

У Пролозі чоловічий хор відтворює радість бурсаків, які йдуть на канікули. З появою ректора їхні обличчя набувають благопристойного вигляду, і *a cappella* звучить пісня-каяття: «Душе моя, почто гріхами богатеєши?». Цій сцені притаманні яскраве ігрове начало, ознаки прийому «театр у театрі», невпинна радість буття і переконливе відтворення епохи завдяки інтонаційному змісту канікулярного гімну бурсаків «Радість, радість велия, день настал веселія». Як зазначає М. Черкашина, уперше він «<...> звучить у Пролозі, а потім звучить у різних варіантах як одне з ключових музично-тематичних утворень <...> Тема має відтінок стилізації барокових хорових жанрів, зокрема партесних концертів з їх розспівами-юбіляціями і виразними мотивними зернами на тлі загальних форм руху. Так само в музичному плані розмежовуються полярні утворення: образ життєстверджуючої енергії, радісної повноти світовідчуття, який асоціюється з гімнічною хоровою сферою, і застигло-зачарований мотив німого запитування³, загадковість якого породжує підсвідому

¹ Аналіз хорових сцен здійснено за факсимільним виданням клавіру опери: Губаренко В. Вій. [Ноти]: музикальне произведение, сценическое: опера-балет в 3-х действиях с прологом и эпилогом. По повести Н. В. Гоголя: Клавир / В. Губаренко; либр.: М. Черкашиной, Л. Михайлова. – К.: Муз. Україна, 1990. – 287 с.

² Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Белік-Золотарьова Наталія Андріївна; Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2011. – С. 8.

³ Мається на увазі лейттема Панночки.

тривогу і відчуття прихованої небезпеки»¹. Показово, що головну ідею художньої концепції всієї опери В. Губаренко закладає в початковій хорівій сцені. Саме вона стає витокком радості буття, антитезою потойбіччю.

Ярмарок на Подолі (перша картина першої дії), сповнений гумору, жартів, композитор відтворив завдяки яскравій, стрімкій темі-образу, яка уособлює народне свято. Головною рушійною силою розвитку цієї сцени, її драматургічним принципом є контраст. У рондоподібній формі функцію рефрену виконує заклик хору і *tutti* оркестру «Ярмарка, ярмарка». Інтонаційну основу рефрену становлять трихордові й пентахордові поспівки з канікулярного гімну бурсаків «Радость, радость велия», що свідчить про застосування В. Губаренком оперно-хорового симфонізму. Функцію епізодів виконують: комічний діалог двох Мужиків, стогони Цигана, пісня Бублейниці, хори торговців, які вихваляють свої товари. Увесь цей різноголосий натовп композитор майстерно організував у складну оперну побудову, у якій великого значення набуває симфонізація оперно-хорової дії.

Картина Ярмарку – приклад самодостатності станів радості буття та зловісного передчуття вторгнення потойбіччя, поданих на початку оперно-хорової дії у єдності суперечностей. Подібно до буйної сили, яка не знає перепон, розтікаються тут веселощі ярмарку, символу квітучого життя. Справжнім калейдоскопом «розсипаються» ярмаркові образи-сцени. Оперну сцену «цементує» хор-рефрен («Ярмарка, ярмарка»), він сприяє строгій організації удаваного ярмаркового «хаосу». Отже, хор формує оперно-хорову сцену, регламентує її. Принцип повторення, закріплений за хорівим рефреном, чергується з принципом контрасту, який виникає між епізодами-картинами. Для створення художньо-достовірної картини галасливого ярмарку В. Губаренко використовує виразні інтонації, темброві зіставлення мішаного і жіночого складів хору, персоналізацію хорівих груп і виокремлення окремих персонажів з народу (Торговка солодощами, Веселий мужик) тощо.

Важливого значення набуває принцип театральності, коли Хома Брут, Тит Халява і Тиберій Горобець розігрують на ярмарку комедію про Адама та Єву в дусі шкільної драми. Композитор засобами хорівого співу змальовує спочатку збудження натовпу («Комедия, комедия!»), а потім співпереживання подіям на сцені («Бедная Ева!»). Так ярмаркова сцена «театру в театрі» набуває ознак діалогу, його учасники – артисти, які розігрують біблійну комедію, і глядачі, які щиро співчують дії. Виставу шкільної драми вирішено завдяки головній опозиції оперного спектаклю – єдності протистояння театральності удаваного і реального світів. Функцію опредмечування удаваного, його «переведення» до реального виконують хоріві репліки глядачів. Принцип театральності стає яскравою ознакою оперно-хорової драматургії «Вія» В. Губаренка.

У фіналі першої картини першої дії, після схвильованого танцювального монологу Панночки, за принципом контрасту, антитезою потойбіччю звучить життєствердний хор бурсаків за лаштунками, які вітають волю («Вакации, вакации!»), утворюючи інтонаційно-драматургічну арку до Прологу. Показово, що чи не найголовнішу ознаку опери загалом, подану як утілення єдності протиріч, В. Губаренко закладає в оперно-хорівій сцені ярмарку. Саме вона стає витокком тієї неосяжної взаємодії фантастики й реальності, яка й надалі спрямовуватиме розвиток не лише оперно-хорової, а й усієї оперної дії.

Для третьої картини третьої дії характерні поєднання двох сюжетних ліній, прийомомі монтажної драматургії. Оплакуванню померлої Панни в будинку Сотника проти-

¹ Черкашина-Губаренко М. Вариации на тему «Вия» // Черкашина-Губаренко М. Музыка і театр на перехресті епох : [зб. ст.] : в 2 т. – Т. 1 / Марина Черкашина-Губаренко ; [авт. проекту О. В. Михайличенко ; ред. Л. А. Гнатюк]. – К. ; [Суми : Наука], 2002. – С. 115.

ставлені комічні, сповнені життєвої енергії побутові сценки у крамниці Бублейниці. Третя картина третьої дії має вісім сцен (по чотири у Сотника й у Бублейниці), вони постійно чергуються за принципом контрасту. В. Губаренко використовує принцип симультанного розгортання дії. Горизонтальний монтаж (почергове введення контрастних сценічних ситуацій) організує дію третьої картини. Перша сцена – у будинку Сотника: біля домовини стоять дівчата і Нянька, вони оплакують померлу Панну. Оркестровий вступ побудовано на матеріалі наступного хору дівчат. У початкових тактах також звучить лейтмотив Панны, дуже змінений: замість одноголосної мелодії з широкими стрибками на септимі звучать масивні акорди, чим іще більше підкреслено зловісно-фантастичний характер теми, яка стає загрозливою. «Оплакувальні» інтонації звучать лейтмотивом, вони аналогічні з тематизмом хору, у якому композитор застосовує інтонації голосіння. Строфічна форма хору має інтонаційно-тематичне розмаїття у вирішенні кожної зі строф, залежно від вербального змісту: перша – «Катилась звездочка» (*Moderato, disperato*) – це чотиритактова побудова з імітаційним двоголоссям; друга – «Ой, скосила смерть нашу панну» (*meno mosso*) – чотиритакт контрастного поєднання голосів; третя – «Станут птици прилетать» (*Lento*) – більш розгорнена, у другому реченні містить взаємне переміщення голосів (у подвійно-рухомому контрапункті октави). В останньому розділі хору (ц. 274) відбувається повернення до початкового викладення тем, але зі зміщенням униз на малу терцію («...спокійно лежать...»). Наступний епізод першої сцени пов'язаний із появою Няньки, яка виконує тричастинне аріозо «Ой, горенько, горе». Його крайні частини мають речитативний характер і містять скорботні інтонації голосіння, ніби продовжуючи оплакування, розпочате дівчатами.

Друга сцена – у Бублейниці – знаменує продовження розвитку жанрово-побутової лінії і початок «комічних „плотських“ ігор Бублейниці з Хомою»¹. Третя сцена – у Сотника: дія повертається до сумних образів, пов'язаних з оплакуванням Панны. Цей епізод знову виконує жіночий хор, він має тричастинну побудову, у якій крайні розділи (*A* й *A₁*) мають аналогічний тематизм, а середній (*B*) – контрастує з ними. У першій частині – «Лютое горе» (*фа мінор*) – тематичний матеріал жіночого хору побудовано на інтонаціях лейтмотиву Сотника, а в супроводі цілком повторено тематизм оркестрової партії з третього розділу аріозо Няньки (ц. 277). Гармонічний склад фактури хору й супроводу, чергування секундних нашарувань, спільний ритмічний рух створюють цілісний музичний образ страждання і болю. Середня частина (*B*, ц. 286) побудована на поєднанні двох самостійних мелодичних ліній хору в партіях сопрано й альтів; кожна з них містить кілька окремих мотивів-голосіння, які звучать один за одним. Супроводу відведено роль фону, побудованого на інтонаціях лейтмотиву Сотника. Третя частина виконує функцію репризи, але в тональності, на півтону вищій за попередню – *фа-дієз мінор* (ц. 287). Збереження тематизму першої сцени у третій свідчить про нову стадію розгортання початкової інтонаційної лінії цієї картини.

Четверта сцена – у Бублейниці. Побутова лінія опери, пов'язана з образом Бублейниці, розширюється, збагачується завдяки появі людей Сотника – козаків Дороша і Свирида. У цій сцені поєднуються музичні характеристики певних персонажів. Так, в оркестровому вступі чергуються лейтмотив Сотника (секундові нашарування) і лейтмотив влади (акцентована розмірена мелодія – «хода» в обсязі чистої квінти). На тлі концентричного чергування цих лейтмотивів звучить речитатив Дороша. Його змінює звучання лейтмотиву Бублейниці, на тлі й інтонаційній основі якого звучить речитатив-відповідь господині дому. У наступному епізоді-речитативі Свирида в партії оркестру поєднуються інтонації лейтмотивів Бублейниці і влади. Центральне місце у сцені належить жартівливій пісні Бублейниці «Горелочка-

¹ Черкашина-Губаренко М. Вариации на тему «Вия» // Черкашина-Губаренко М. Музыка і театр на перехресті епох : [зб. ст.] : в 2 т. – Т. 1 / Марина Черкашина-Губаренко ; [авт. проекту О. В. Михайличенко ; ред. Л. А. Гнатюк]. – К. ; [Суми : Наука], 2002. – С. 686.

девичка», побудованій на новому тематичному матеріалі, вона виконує роль інтермедії, відсторонення у розвитку основних сюжетних ліній (ц. 293). В останній речитативній фразі Свирида й оркестровому завершенні сцени востаннє проводяться інтонації лейтмотивів влади і Бублейниці, зрівнюючись у значенні, – як і в усій сцені загалом поєднано обидві сюжетні лінії опери.

П'ята сцена – у Сотника – розпочинається аріозо героя, мелодія якого дещо нагадує інтонації лейтмотиву Панни, а в супроводі звучить лейтмотив Сотника (кластери у тремоло оркестру, ц. 299). Протягом звучання аріозо в оркестрі проводиться остинатний чотиритактовий мотив (низхідні ходи у баса), яким виражено батьківську скорботу. Чотири розділи аріозо Сотника побудовані за принципом драматичного наростання: чергуються напружено-загострені інтонації у верхньому регістрі з приречено-безутішними спаданнями в низхідному поступовому русі. Діапазон становить чисту дуодециму і сягає своєї кульмінації в останньому розділі. Аріозо переривається на найвищому звуці (*ля першої октави, forte*), і з цієї ж ноти підхоплюється хором дівчат, побудованим на тематизмі третьої сцени. Композитор ніби «вмикає» зупинений кадр і продовжує сюжетну лінію сцени оплакування.

Шоста сцена – у Бублейниці – має форму діалогу чотирьох персонажів – Дороша, Свирида, Хоми й Бублейниці. Сцена розпочинається лейтмотивом влади, визначаючи розвиток сюжету шляхом драматизації подій. Наприкінці сцени репліка Свирида переходить у жартівливий куплет («Ой, нап'ємся, братцы, тут»), ніби пов'язуючи цю сюжетну лінію з четвертою сценою, у якій звучала жартівлива пісня «Горелочка-девичка» Бублейниці, створюючи таким чином жанрову арку.

Сьома сцена – у Сотника, монолог якого сягає вершини у своєму патетичному звучанні і є продовженням п'ятої сцени. Мелодична лінія містить інтонації стрибка з лейтмотиву Панни, вони супроводжуються кільком остинатними басовими мотивами в оркестрі. Остинатність як вираження суму посилюється кластерами з лейтмотиву Сотника, побудованими у вигляді акордових послідовностей (ц. 324). В оркестровому завершенні сцени акцентується лейтмотив Панни (низхідний стрибок на велику септиму), який поєднується зі звучанням секундних інтонацій із лейтмотиву Сотника (ц. 325), підкреслюючи духовну єдність батька і доньки. Таким чином, сьома сцена вся побудована на музичному матеріалі Сотника й Панни, завдяки чому композитор досягає поглиблення і концентрації музично-драматичних образів. Тобто Панночка-відьма незримо присутня на своєму похороні.

Восьма сцена – у Бублейниці – завершує третю картину третьої дії і має значення певного висновку в розвитку сюжету. Після постійних чергувань жанрово-побутових сцен (у Бублейниці) і драматичних (у Сотника) дія набуває імпульсу для подальшого розгортання. Таким чином, відбувається долання концентричної драматургії, її розмикання. Значення восьмої сцени третьої картини третьої дії у процесі втілення основної драматургічної лінії оперно-хорової партитури є надзвичайно важливим. Адже у межах цієї сцени відбувається поступове проникнення фатального, фантастичного начала, яке загрожує життю Хоми, повертаючи його під владу Панночки. Цей поворот дії пов'язаний з розростанням хорового начала сцени «У Бублейниці», для якої упродовж усієї картини притаманні тільки сольні епізоди. Л. Бутенко, згадуючи про постановку опери-балету «Вій», зазначає: «<...> У композитора на місці “золотого перетину” був невеликий квартет, де порушувались філософські проблеми життя і смерті»¹. За пропозицією хормейстера, режисера і художника щодо участі хору, у творі досягнуто узагальнено-філософської кульмінації, «яка підносила жанрово-побутовий, фольклорно-фантастичний рівень повісті М. Гоголя

¹ Бутенко Л. М. Оперно-хорове виконавство / Л. М. Бутенко. – Одеса : ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2002. – С. 70.

до філософської притчі про Вірність, Любов, Життя і Смерть»¹. Отже, В. Губаренко використав прийом відходу від основних подій драми шляхом уведення нібито позасюжетного епізоду. Цю роль виконує пісня Хоми («Да и заболело тело бурлацкое»), яка надалі стає темою великого ансамблю, до якого залучені Бублейниця, Свирид, Дорош, Хома і мішаний хор. Її образний стрій належить до протяжних ліричних пісень, нагадуючи своїми інтонаціями відомі фольклорні зразки бурлацьких, рекрутських про тяжку неволю.

Сцена має кілька розділів. У першому викладено виразно ліричну мелодію, яка двічі проводиться у партії Хоми (*c-moll*) на тлі остинатних мотивів в оркестрі. Потім ця мелодія звучить у дуєті Хоми з Бублейницею на тлі низхідного секундового мотиву оркестру (ц. 327). Кожному розділу сцени відповідає свій оркестровий супровід, зміни тематизму якого й означають початок наступного епізоду. Так, перед вступом хору (другий розділ) в оркестрі з'являється новий остинатний мотив із двох тактів, він виростає із секундової інтонації першого розділу. Цей мотив разом із мелодією пісні Хоми («Да и заболело тело бурлацкое») утворює матеріал для наступного квартету солістів і хору.

У момент вступу солістів змінюється оркестрова лінія. Партії солістів у цьому ансамблі не індивідуалізовані. Їх мелодичні лінії поєднуються з партіями хору: Бублейниці – з альтами, Свирида – з тенорами, Хоми і Дороша – з басами. Поєднання двох тематичних ліній побудовано за принципом одночасної взаємодії двох пар голосів. Мелодія пісні Хоми звучить у канонічному проведенні в партіях альтів і басів. Друга тема – у партії сопрано звучить в основному вигляді, а в партії тенорів проходить у подвійному збільшенні та з перестановкою її тетрахордових складників.

Невелика оркестрова інтерлюдія підводить до нового хорового епізоду, у якому змінюється розподіл мелодичних ліній між солістами: основна тема звучить у партіях Бублейниці і Хоми разом з альтами і басами, а друга – у партіях Свирида і Дороша за підтримки сопрано й тенорів (ц. 335). У такий спосіб композитор ніби зіставляє дві протилежні сюжетні групи: у першій – приречений до майбутніх страждань Хома і «нейтральна» Бублейниця як символ жіночого милосердя до знедолених), у другій – Сотник і Дорош як представники влади. Подвійним є ідейно-образне значення цієї пісні: для Бублейниці, Свирида і Дороша зміст її не перебільшує загальновідомої констатації тлінності усього сущого, проте для Хоми ця нібито відсторонена оповідь має явно трагічний смисл. Не випадково у завершальних тактах сцени окремі репліки хору поєднуються в останньому спільному мажорному акорді (*до-дієз мажор*), символізуючи вічний мир і спокій його безвинно загубленої душі. Хорове завершення *a cappella* в дусі підголоскової поліфонії слід вважати епічним узагальненням, першою кульмінацією третьої дії.

Сцена відспівування Панночки в церкві (четверта картина) є драматичною вершиною третьої дії і опери загалом. Функції залаштункового хору тут різноманітні: тло дії, коментатор, «виконавець» ролі Вія. Гнітюча атмосфера цієї сцени створюється завдяки «незримому» почерговому звучанню жіночого й чоловічого складів хору на *pp*, *molto* *ritando*. В оркестровому супроводі повторюється акордовий виклад хору. Заворожуючи своєю таємничістю, ніби передаючи напружену тишу, музична тканина створює образ настороженості і пригніченості. Наляканий Хома, незважаючи на свій страх, дивлячись на Панночку, вражається її красою: «Какая красота!». Як підтвердження цієї емоції захоплення – повнокровне звучання мішаного хору на *ff*.

¹ Бутенко Л. М. Оперно-хорове виконавство / Л. М. Бутенко. – Одеса : ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2002. – С. 70.

Драматургічна роль хору у сцені шабашу нечистої сили надзвичайно важлива, бо саме тенори і баси озвучують партію Вія, якого покликала воскресла Панночка-відьма, коли не змогла сама знайти бурсака. Потужний унісон чоловічих голосів за лаштунками є музичним еквівалентом мімічного персонажу – потворного чудовиська Вія, який з'являється на сцені. Чоловічий хор у цьому епізоді виконує функцію персоніфікації образу незрячої смерті. Хома не зваживши на застереження друзів, подивився на Вія і загинув. Новаторство В. Губаренка в історії української опери полягає в тому, що фантазмагоричний образ потойбічного світу створений не тільки за участю басів (в опері В. Кирейка «Лісова пісня» вони озвучували Марище, символ забуття), а й тенорів. Напружене, потужне звучання чоловічої групи хору в кульмінації переконливо відтворює образ страховиська, уособлює Вія. Ця сцена символізує тимчасову перемогу потойбіччя, адже завершується опера життєствердним хором «Ой, на Івана та й на Купала!» (епілог), В. Губаренко використовує хоровий унісон, кварто-квінтові інтонації, які звучать потужно завдяки високій теситурі і яскравій динаміці. Звучання хорового масиву супроводжується купальськими танцями-іграми дівчат і парубків, чим підкреслюється жанровий синтез музично-сценічного цілого – опера-балет. Фінальне *tutti* хору й оркестру сприймається як гімн життю. Таким чином, епілог виконує функцію катарсичного фіналу. Так знову здійснюється ще один вимір перетинання ірреального і реального в оперно-хоровій драматургії опери В. Губаренка «Вій», що свідчить про наскрізний характер, властивий цій опозиції-єдності.

Константами оперного доробку композитора взагалі й опери «Вій» зокрема є оперно-хоровий симфонізм як усталений метод розвитку, який спирається на розвинену лейтмотивну систему. Принцип оперно-хорової сюїтності втілено завдяки наявності двох оперно-хорових сюїт: розосередженої – реального світу (хор бурсаків із прологу, ярмарок, хори третьої картини, фінальний хор) і концентрованої – ірреального (хорові побудови четвертої картини). Принцип театральності стає яскравою ознакою оперно-хорової драматургії опери «Вій». Прояви його різноманітні, але чи не найяскравішого втілення він набув завдяки прийому «театр у театрі», поданому як у реальній (шкільна драма на ярмарку), так і в умовно-метафоричній (акторське перевтілення бурсаків із появою ректора) формах.

Своєрідність тематизму хорової партитури опери «Вій» полягає у розспівних мелодіях широкого дихання, у використанні інтонацій слов'янського фольклору, стилізації хорових жанрів XVIII століття. Посиленню конфлікту в опері сприяє синтез оперних і балетних форм висловлювання, використання прийомів сучасної кінодраматургії.

Хорове начало посилює драматизм ситуації, відзначає етапи розвитку драми: зав'язку, конфлікт, розв'язку, бере участь в оформленні перетинів ірреального і реального. Засобами хору створюються образи бурсаків, торговців і покупців на ярмарку, глядачів п'єси про Адама та Єву, дівчат, народу, Вія. В. Губаренко майстерно використовує можливості як однорідних, так і мішаного складів, як сценічних, так і не-сценічних хорів, запроваджує хорові *tutti* для посилення кульмінаційних моментів.

Хорові сцени в опері набувають: лейтмотивного значення і символічної функції (канікулярний гімн бурсаків); жанрово-побутового трактування і втілення методу оперно-хорового симфонізму («Ярмарка»); театралізації оперно-хорової дії (хор бурсаків «Душе моя, почто гріхами богатеєши?», шкільна драма); філософського узагальнення («Да и заболело тело бурлацкое»); функцій тембрової барви-гла, коментатора дії, персоніфікації образу незрячої смерті (сцена відспівування Панночки у церкві), катарсичного фіналу (хоровий епілог).

ЛІТЕРАТУРА

1. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Белік-Золотарьова Наталія Андріївна ; Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2011. – 20 с.
2. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства / Н. А. Белік-Золотарьова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. праць / Харківська держ. акад. дизайну і мистецтв ; ред. кол.: В. Я. Даниленко (гол. ред.) [та ін.]. – Харків, 2010. – Вип. 3. – С. 11–18.
3. Бутенко Л. М. Оперно-хорове виконавство / Л. М. Бутенко. – Одеса : ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2002. – 266 с.
4. Губаренко В. Києву присвячую (Опера-балет «Вій») / В. Губаренко // Музика. – 1982. – № 2. – С. 4–5.
5. Полянська Г. Образи української демонології в опері-балеті В. Губаренко «Вій» як фактор драматургічного конфлікту / Галина Полянська // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 89 : Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. Марині Романівні Черкашиній-Губаренко присвячується : зб. ст. / ред.-упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко ; [ред. Л. А. Гнатюк, О. А. Наумова]. – К., 2010. – С. 678–692.
6. Черкашина-Губаренко М. Вариации на тему «Вия» // Черкашина-Губаренко М. Музика і театр на перехресті епох : [зб. ст.] : у 2 т. – Т. 1 / Марина Черкашина-Губаренко ; [авт. проекту О. В. Михайличенко ; ред. Л. А. Гнатюк]. – К. ; [Суми : Наука], 2002. – С. 113–119.

Белік-Золотарьова Н. А. Перетини реального та ірреального в хорovій драматургії опери Віталія Губаренка «Вій». Охарактеризовано принципи організації хорового чинника в опері-балеті В. Губаренка «Вій», виявлено перетини реального й ірреального в хорovій драматургії опери загалом. Наголошено, що хорovі сцени в опері набувають лейтмотивного і символічного значення; виконують функції жанрово-побутового трактування і втілення оперно-хорового симфонізму, філософського узагальнення, тембрової барви-тла, коментатора дії, катарсичного фіналу; сприяють театралізації оперно-хорової дії, персоніфікації образу незрячої смерті.

Ключові слова: жанр, оперно-хорова драматургія, оперно-хоровий симфонізм, оперно-хорова сюїта, драматургічні функції хору.

Belik-Zolotareva N. A. Пересечения реального и ирреального в хоровой драматургии оперы Виталия Губаренко «Вий». Охарактеризованы принципы организации хорового компонента в опере-балете В. Губаренко «Вий», выявлены пересечения реального и ирреального в хоровой драматургии оперы. Отмечено, что хоровые сцены в опере приобретают лейтмотивное и символическое значение; выполняют функции жанрово-бытового истолкования и воплощения оперно-хорового симфонизма, тембровой краски-фона, коментатора действия, катарсического финала, философского обобщения; способствуют театрализации оперно-хорового действия, персонификации образа незрячей смерти.

Ключевые слова: жанр, оперно-хоровая драматургия, оперно-хоровой симфонизм, оперно-хоровая сюита, драматургические функции хора.

Belik-Zolotareva N. A. Intersections of the Real and the Unreal in the Choral Dramaturgy of the Opera “Viy” by Vitaliy Hubarenko. The article characterizes the principles of organizing the choral factor in the opera-ballet “Viy” by V. Hubarenko, identifies the intersection of the real and the unreal in the choral dramaturgy of the opera. It is noted that the choral scenes in the opera gain leitmotif values and symbolic functions, perform the genre-interpretative function, the choral-theatrical action, the role of the commentator, serve as the symphonic element, the philosophical generalization, the timbre background, the personification of blind image of death, and reinforce the catharsis of the finale.

Keywords: genre, opera and choral dramaturgy, opera and choral symphony, opera and choral suite, dramatic functions of choir.