

МУЗИЧНА УКРАЇНІСТИКА І СВІТОВИЙ КОНТЕКСТ

Олена Ущапівська

ОПЕРА ОЛЕКСАНДРА РУДЯНСЬКОГО «ШЛЯХ ТАРАСА»: НОТАТКИ ПРО ДІАЛОГІЧНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ

У статті розглянуто оперу О.Рудянського «Шлях Тараса» у контексті діалогу культур, що здійснюється у декількох площинах: між двома національними культурами; між професійним і народним мистецтвом; між класичними традиціями та їх розумінням сучасним митцем; між європейським музичним мисленням і тематизмом казахської мелодики. Діалог «захід–схід» обумовлений сюжетом опери, представлений використанням українського і казахського фольклору та доповнений низкою образно-ситуаційних аналогій.

Ключові слова: діалог культур, жанрово-побутова народна сцена, «узагальнення через жанр», музичний пейзаж, казахська мелодика.

Сучасна композиторська творчість характеризується новим прочитанням традицій і причинно-спадкових мистецьких зв'язків, що призводить до своєрідної універсальності художнього світогляду, багатомовності технік і стилів, діалогічності мислення. У працях багатьох дослідників підкреслюються інтертекстуальність і рефлексивність (А.Соколов [12–13], О.Берегова [2]), поліфонічність і плюралістичність (С.Балакірова [1], І.Северина [10], В.Рожновський [8], М.Северінова [11]) музики останньої третини ХХ – початку ХХІ ст. Особливості сучасної української музики, на думку Н.Ревенко, визначають такі властивості, як «переосмислення попереднього досвіду, прагнення опрацювати на національному ґрунті стилі попередніх епох та сучасності, органічне поєднання традиційних фольклорних джерел з надбаннями східних і західних культур, звернення до релігійних ідеалів, тяжіння до експерименту, новаторства як на національному, так і на світовому рівнях, до різних форм жанрового синтезу» [7, 15].

Означені властивості вказують на сприйняття художнього твору в контексті втілення діалогу культур, що може здійснюватись у багатьох площинах. Усвідомлюючи умовність виокремлення, для зручності розуміння учасників і сторін діалогу виділяємо часову (наприклад, між архаїчним і сучасним, класичним і посткласичним), просторову (між різними національними культурами) та генетичну (між народним і професійним мистецтвом) площини діалогу. «Культурний плюралізм, діалог та полілог стилів, епох, художніх і національних світів» [2, 8] відчутний не лише у різноманітних жанрових і стильових експериментах, пошуках нових способів формотворення (яскраво представлених у сучасній інструментальній музиці), але й у прочитанні композиторами тих жанрів, які тяжіють до наслідування традиціям і значною мірою «залежать» від позамузичних чинників (наприклад, словес-

сного тексту). До таких жанрів відносимо й оперу, яка сьогодні в силу багатьох причин (не лише художньо-творчих, але й соціально-економічних) опинилась на маргінальному узбіччі кардинального шляху розвитку національної композиторської школи, а й отже – і поза інтересами широкого кола музикознавців та слухачів. На прикладі аналізу опери О.Рудянського «Шлях Тараса» автор статті ставить за мету розкрити особливості діалогічності мислення композитора як прояв типових тенденцій сучасної української музики.

О. Рудянський – один з представників першого покоління Донецької організації Національної Спілки композиторів України, чий творчий шлях розпочався у 50-і роки ХХ ст. Понад тридцять років життя і творчість майстра територіально і змістовно пов'язані з Донеччиною, педагогічною діяльністю у музичній академії, співпрацею з місцевими філармонією, театром опери та балету, хоровими колективами та ін.

Жанрова амплітуда творів композитора охоплює хорові, театральні, симфонічні, камерно-вокальні та камерно-інструментальні галузі. Сценічні жанри у творчості донецького автора представлені операми «Данко», «Чумацький шлях Тараса», балетах «Піке у безсмертя», «Підкорення вогню» та «Легенда про жовтий степ», оперетою «Край тюльпанів» (у другій редакції – музичні сцени «Тополёк мой в красной косынке» за однойменною повістю Ч. Айтматова).

Художньо-естетичну своєрідність музики О.Рудянського утворюють раціональне поєднання традиційного і новаторського, пошуки індивідуального тлумачення усталених засобів виразності і форм. Прагнення бути доступним і зрозумілим слухачам різних вікових та соціальних категорій породило такі світоглядно-стильові риси його творчості: оптимістичність світосприйняття, ширість висловлення, поетизація буденності у сфері змісту, традиційність мислення (у межах тональності з опорою на мелодичне начало), постійне звернення до інонаціонального фольклору та його поєднання з класичними прийомами розвитку і формотворення тощо [3; 5].

Діалогічність мислення композитора також походить з прагнення демократизму і проявляється у всіх площинах – просторовій, часовій та генетичній. Остання характеризується органічним поєднанням народних і класичних професійних традицій. Просторову площину діалогу культур у музиці О.Рудянського представляє взаємодія фольклорних джерел різного національного походження – українського, російського і казахського, що втілюють діалог «схід–захід», типовий для сучасного мистецтва.

Якщо причини використання українських і російських фольклорних традицій є зрозумілими, то звернення саме до східного (казахського) мелосу потребує окремого пояснення. По-перше, орієнталізм в творчості композитора, інтерес до втілення образів східних культур та використання специфічного стилю народного мистецтва східного регіону було закладено його педагогом А.Хачатуряном у роки навчання у музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних (м. Москва). Музика А.Хачатуряна, просякнута ритмами та інтонаціями кавказького, зокрема вірменського мелосу, суттєво вплинула на становлення стилю молодого митця, привернула його увагу до орієнтальних мотивів і тем. По-друге, навчаючись на заочному відділенні музично-педагогічного інституту, О.Рудянський працював викладачем Карагандинського музичного училища, а після закінчення навчання – викладачем кафедри теорії музики Алма-Атинської консерваторії (1963–1977 рр.). Учнями композитора стали майбутні члени Спілки композиторів Казахстану Адил Бестибаєв, Бейбіт Дальденбаєв та член Спілки композиторів Татарстану Мазгуда Шамсутдінова.

Педагогічну діяльність в Алма-Аті О.Рудянський поєднував не лише з композиторською творчістю, але й із вивченням місцевого фольклору – народної казахської мелодики, особливостей інструментального виконавства, специфічних національних принципів розгортання музичної думки. У цей період з'являються твори, що ґрунтуються на образних і стилістичних зв'язках з казахською народнопісенною творчістю – «Концертний кюй» для фортепіано (1964, 2-а редакція – «Казахська токата», 1978), «Увертюра на казахські теми» для симфонічного оркестру (1965), «Жовтий степ», Струнний квартет №2 (1965), Камерна кантата на народні слова для солістів і камерного оркестру «Пісні акинів» (1970), Сюїта для оркестру казахських народних інструментів ім. Курмангази «Казахські ескізи» (1973).

Принципи художнього мислення класичної професійної музики у творах казахського періоду поєднуються з цитуванням казахських народних пісень різних жанрів, ліричних вокальних та інструментальних мелодій; використанням прийомів драматургічного розвитку кюя (жанру казахської національної інструментальної музики, який має циклічну контрастну форму); втіленням характерних національних інтонацій (кварто-квінтових послівок і гармонічних угруповань, що імітують стрій звучання казахської домбри); зверненням до особливостей ритміки народних танців (ритмічні перебої, асиметричні побудови, зміщення сильних долей такту, зіставлення акцентів і прийомів поліритмії); наслідуванням прийомів, характерних для національного інструментування й виконавської практики.

Балет «Легенда про жовтий степ» (1980), написаний вже у донецький період творчості, своїм змістом і стилістикою також втілює принципи діалогічності художнього мислення композитора. Сюжет опери «Чумацький шлях Тараса» (1992; 2-а редакція «Шлях Тараса» – 2002) дозволив композитору відобразити творчу постать Т.Шевченка у контексті діалогу української та казахської культур. В основу лібрето, написаного донецьким поетом Віталієм Юречком та учнем О.Рудянського, хормейстером, композитором і поетом Віктором Ревою, покладено справжні події з життя Шевченка, пов'язані з приїздом у Київ після закінчення Петербурзької Академії мистецтв, активна діяльність у роботі Кирило-Мефодіївського товариства (I дія) та арештом і засланням поета у казахські степи (2 дія). Знання казахського фольклору дозволило донецькому композиторові достовірно втілити національне начало східного походження та поєднати його з принципами українського фольклору. Як зазначає автор, при підготовці до роботи над оперою він ретельно прочитав «Кобзар» та книги, присвячені Шевченкові («Тарасові шляхи» О.Іваненко, «Тарас Шевченко-Грушевський» О.Кониського, «Спогади про Шевченка», «Шевченко» Л.Хінкулова, «Акин-Терези» Вадецького та ін.), звернувши особливу увагу на історичні постаті друзів поета, його переживання і душевну драму [9, 120]. Серед дійових осіб опери – реальні історичні особи (Остап Вересай, Микола Гулак, Микола Костомаров, Панько Куліш та ін.) та образи казахських легенд (Берегиня степу).

Текстовим фундаментом арій, хорів, монологів та пісень опери стали вірші Шевченка, українські народні пісні на його слова, чумацькі пісні. Побут казахського народу у другій дії характеризують народні пісні і танці. «Українські і казахські національні начала у музичній драматургії опери переплітаються між собою і поліфонічно об'єднуються у сцені Тараса і Забаржиди (4-а картина опери)» [9, 121]. Дві дії «Шляху Тараса» навіть зовні втілюють діалог двох національних культур: події Першої дії розвиваються у Києві, на берегах Дніпра; Другої – у казахських степах та форті Новопетровський.

Музична драматургія опери базується на розвитку декількох наскрізних тем-образів. Головна з них – тема Долі поета. Вона виростає зі звуків акорду Вступу, симфонічно розвивається і досягає своєї кульмінації в епілозі. Короткий Вступ до опери покликаний змалювати психологічний образ Поета в його трагічній величі. Народний характер образу Тараса Шевченка підкреслюється типовим прийомом, що походить з реалістичної музичної драми: постать Поета змальовується на тлі масових народних сцен, що спираються на українські побутові жанри. Так, уся Перша картина (На березі Дніпра) – народно-жанрова сцена, в якій беруть участь і троїсті музики, і хори селян, дівчат і дитячий хор. Жартівлива сценка з троїстими музикантами, хороводом дівчат та грою малюків (дитячий хор «А наш жучок по дереві ходить») контрастує розповіді Уляни про трагічну долю Оксани (шевченкової дитячої мрії), що стає зав'язкою психологічної драми. Розповідь Уляни доповнюється образом Оксани-видіння (балерина).

Наслідуючи традиції історичної народної музичної драми, які походять з російської композиторської школи XIX ст., О.Рудянський персоніфікує народні образи. Так, постать Остапа Вересая стає втіленням народної мудрості, образ його небоги Уляни – відображенням ліричного жіночого начала. Єдність Кобзаря зі своїм народом підкреслена багатьма прийомами: хор селян, які спостерігають за роботою Шевченка біля мольберта, декламує його вірш «Рече та стогне Дніпр широкий»; Дума Вересая написана на вірші поета; в партії Тараса відчутні інтонації народних дум і чумацьких пісень тощо.

Три картини Першої дії поєднуються між собою за принципом контрасту: народно-жанрову сцену змінює драматична картина (події Другої картини відбуваються на квартирі Миколи Гулака, де зібралися члени Кирило-Мефодіївського Товариства), за якою слідує сцена у царському палаці і на арештантському шляху (Третя картина). Усі три картини Першої дії змальовують різні соціальні групи (простий люд, інтелігенція, придворні, арештанти), які об'єднує постать Шевченка.

Друга картина змальовує зібрання Кирило-Мефодіївського братства і розпочинається драматичним монологом (позависотна декламація баритону) Шевченка на вірші поета «Кругом неправда і неволя», в оркестровому супроводі якого з'являються інтонації теми Доля поета. Розвиваючи драматичну лінію, музичний матеріал картини побудовано на речитативно-декламаційних зворотах, а не народнопісенному матеріалі. Її переломним моментом стає хор студентів із закликом до знищення монархії і встановлення народного правління, що призводить до дискусії між членами Товариства. Фінальний квінтет (Шевченко, Білозерська, Петров, Гулак, Костомаров) є кульмінацією картини, побудованою на пружних маршових ритмах. О.Рудянський вдало використовує прийом «узагальнення через жанр», в якому марш стає символом згуртованості, рішучості та єдності революціонерів зі своїм народом.

Маршем розпочинається й Третя картина, але своїм холодним аристократизмом цей марш різко контрастує з попереднім, змальовуючи придворний побут. Його емоційність підкреслюється остинатним ритмом барабана, на тлі якого розгортаються навмисно примітивна мелодія із квартетними закликами військових сурм і розмовний діалог царя Миколи I з графом Орловим (ці дійові особи не співають). Переломний момент розповіді про долю Шевченка (наказ царя про заслання Поета до Оренбурзького Окремого корпусу) зображається досить скупими засобами виразності. Тим яскравіше сприймається фінал Першої дії – народно-масова сцена на арештантському шляху, характеристикою якої стає чумацька пісня «Да було ж літо». Особливого драматизму їй надає введення жіночих голосів та заключні слова Вересая «Зажурилась Україна – така її доля!». Драматизм вирішення цієї композиції наслідує традиції Д.Шостаковича, викликаючи асоціації зі сценою каторжан і образом Старого каторжанина в опері «Катерина Ізмайлова».

Початок Четвертої картини – музичний пейзаж, який одразу викликає аналогії з початком Першої картини. Та ці два пейзажі мають різне емоційне забарвлення, що втілюють відповідно переживання молодого Поета і змученого долею і тугою за батьківщиною Шевченка-рекрута. Перший пейзаж – сонячний весняний день на березі Дніпра, група дівчат з польовими квітами, дівчина з коромислом і відрами. Пейзаж з Четвертої картини – вечірні сутінки у казахському степу і сумна пісня Березині Степу. Об'єднують обидва пейзажі інтонації теми Доля поета.

Побудова Четвертої картини також викликає аналогії з початком Першої дії. В основі картини – жанрово-побутова народна сцена. Після вокалізу Березині Степу розгортається інструментальна мелодія (акин Сатангул грає на народному казахському інструменті домбрі), а потім співає народну пісню, яка своєю імпровізаційною побудовою, вільною ритмікою, неквапним розгортанням подібна до українських дум. За піснею Сатангула слідує народні казахські танці косалка (танець дівчат) і байга (кінські перегони дівчини і джигітів). І знову на тлі народних розваг з особливою гостротою відчувається трагедія Поета – з лейтмотиву Доля розпочинається монолог «Думи мої», який переростає в однойменний хор селян.

Сцена та пісня Забаржиди також побудована на інтонаціях казахської народної музики. У дуеті Тараса і Забаржиди, що стає кульмінацією розвитку ліричної лінії опери, тісно переплітається українська і казахська мелодика.

Окрім музичних пейзажів, між образами і сценами Першої і Другої дій виникає низка паралелей, що свідчать про діалогічність художнього мислення О. Рудянського.

По-перше, це постаті українського кобзаря Остапа Вересая і казахського акина Сатангула, які втілюють кращі риси народу, його розважливості і мудрості. Вересай виконує думу, а Сатангул – казахську народну пісню.

По-друге, це реальні жіночі образи Уляни, яка розповідає про долю Оксани – дитячого коханця поета, та казахської дівчини Забаржиди, в яку Шевченко закохався у засланні. (Паралелі ви-

никають навіть у вчинках героїнь: Оксана, закохавшись в офіцера, пішла з ним у похід; Забаржада після чергового доносу на Шевченка поїхала з ним до нового місця заслання у форт Новопетровський). Партії Уляни і Забаржади побудовані відповідно на українському і казахському народнопісенному матеріалі.

По-третє, в кожній з дій є й фантастичні жіночі образи: видіння Оксани і Березиня казахського степу. Композитор підкреслює їх нереальну природу: Березиня Степу виконує вокаліз без слів, а партію Оксани (видіння) виконує балерина.

По-четверте, перша і четверта картини – масові сцени, що будуються на народно-побутових жанрах, серед яких виділяються танці (жартівливий танець троїстих музик двох юнаків зі скрипкою і сопілкою та дівчини з бубоном – у першій; косалка і байга – у другій діях). В обох випадках ці жанрові сцени слугують фоном для зображення трагічних переживань Тараса.

По-п'яте, аналогії виникають також і між третьою і п'ятою картинами, які відображають жорстокість царського режиму (рішення про заслання Поета у Третій і сцена покарання Скобелева) і закінчуються драматичними народними сценами.

Об'єднує обидві дії постійне проведення в усіх ключових моментах теми Долі поета, яка виконує функцію лейтмотиву і у своєму розвитку слугує симфонізації опери.

Отже, звернення до маловідомої сторінки життя Тараса Шевченка у засланні дало можливість О.Рудянському втілити в опері не тільки величну і трагічну постать Поета, але й образи українського і казахського народу, підкреслюючи спільність їх інтересів та долі. З цією метою композитор використовує різні форми опрацювання фольклору (пряме й опосередковане цитування, переінтонування, наслідування окремих прийомів тощо) та образно-ситуаційні аналогії, що відображають діалогічність художнього мислення О.Рудянського. Цей діалог розгортається у декількох площинах: між двома національними культурами; між професійним і народним мистецтвом; між класичними традиціями та їх розумінням сучасним митцем; між європейським музичним мисленням і тематизмом казахської мелодики.

На жаль, не відбувся найголовніший діалог – між автором і слухачем: опера й досі не поставлена жодним театром. Окремі її уривки прозвучали на Міжнародному фестивалі «Київ Музик Фест» («Заповіт» та Арія Тараса), на ювілейному концерті О.Рудянського у Донецькій філармонії. Цікавий та динамічний сюжет, рельєфні образи, орієнтація на традиційні форми музичного висловлення та їх індивідуальне втілення, пісенність та опора на жанровість надають опері рис демократичності і здатні викликати інтерес сучасного слухача.

ЛІТЕРАТУРА

1. Балакірова С. Проблема Заходу та Сходу в сучасному музичному постмодернізмі // Гуманітарні науки і сучасність: Зб. наукових праць. – К., 2001. – С. 127–135.
2. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80–90-х років ХХ сторіччя: Автореферат дис. ...кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. – К., 2000.
3. Біленька І., Д.Шейнін. На основі інтонаційного синтезу // Музика. – 1984. – №5. – С. 13–15.
4. Герланец В. Найдёт ли дорогу на сцену «Чумацький шлях Тараса»? // Вечерний Донецк. – 2002. – 5 ноября.
5. Гливинский В., Киреева Т. О музыке Александра Рудянского // Методические материалы в помощь лектору Университета музыкальной культуры. – Донецк, 1990. – С. 3–16.
6. Гливинский В. «Чумацький шлях Тараса» // Вечерний Донецк. – 1993. – 2 апреля.
7. Ревенко Н. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90-ті роки ХХ ст.): Автореферат дис. ...кандидата мистецтвознавства: 17.00.01. – Київ, 2004.
8. Рожновский В. Постмодернизм: лебединая песнь или пролог нейрокосмической эры? // Музыкальная академия. – 2001. – №3. – С. 17–23.
9. Рудянский А. Опера о Т.Г.Шевченко // Рудянский А. Семь божественных нот. – Донецк, 2003. – С. 118–122.
10. Северина И. Каким представляется ХХІ век // Музыкальная академия. – 2004. – №1. – С. 60–61.

11. Северинова М. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80–90-х років ХХ ст.: Автореферат дис. ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.01. – Київ, 2002.
12. Соколов А. Введение в музыкальную композицию ХХ века. – М.: ВЛАДОС, 2004.
13. Соколов А. Новые эстетические тенденции музыки второй половины ХХ века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции / Отв. редактор В.С.Ценова. – М.: Музыка, 2005. – С. 23–39.

Olena Ushchapovska

**OPERA OF ALEXANDER RUDYANSKYIY «WAY OF TARAS»:
NOTES ARE ABOUT DIALOG OF ARTISTIC THOUGHT**

In the article opera of O. Rudyanskyi is considered «Way of Taras» in the context of dialog of cultures, which is carried out in a few planes: between two national cultures; between a professional and folk art; between classic traditions and their understanding a modern artist; between European musical thought and kazakh melodic. A dialog is a «west–east» is conditioned the subject of opera, presented the use of Ukrainian and kazakh folklore and complemented the row of analogies of vividly-situations.

Key words: dialog of cultures, genre-domestic folk stage, «generalization through a genre», musical landscape, kazakh melodic.

Наталія Сулій

**СПОСОБИ ОРГАНІЗАЦІЇ ЦІЛІСНОСТІ ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ
(«ДИТЯЧА МУЗИКА» № 1 І № 2 ТА «МУЗИКА В СТАРОВИННОМУ СТИЛІ»
ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА)**

Стаття присвячена питанням єдності циклів, способам організації цілісності фортепіанних мініатюр, їх стильовим особливостям та аспектам формотворення в українській музиці другої половини ХХ століття (на прикладі опусів «лірико-пісенного» періоду творчості Валентина Сильвестрова).

Ключові слова: цикл, мініатюра, формотворення, стиль, постмодернізм, мелодизм.

Основним постулатом постмодернізму є повернення до минулого і рух вперед. Аналізуючи естетичні погляди митців шістдесятих і сімдесятих, спостерігаємо ряд відмінних, а подекуди і протилежних положень. Зображуючи діалог цих двох десятиліть, музикознавець Т. Левага відзначає доволі глибокі відмінності у їх поглядах та принципах: так «пафос пізнання світу, екстравертний характер художніх інтересів, установка на ... авангард «шістдесятників протиставляється основним тенденціям сімдесятиків: це «пафос самопізнання, інтравертний характер художніх інтересів, установка на традицію» [5, 10]. Хронологічно постмодернізм збігся з «утвердженням методу полістилістики, який дозволив здійснити тотальний синтез сучасного й історично обумовленого, віддаленого в часі» [10, 78].

Суттєві перетворення відбуваються й у розумінні музичного процесу, що викристалізувався в епоху класицизму: традиційна послідовність «початок – середина – кінець» замінюється іншими уявленнями про організацію музичного твору – створюється множинність індивідуалізованих вирішень, кожен твір виникає як неповторно оригінальна звукова структура.

Різні прояви такого індивідуального синтаксису в умовах «звуквисотної неоімпресіоністичної» [6, 112] композиції виразились у виникненні таких принципів формотворення, як «стани», «події», «перетворення» [6, 112].

Починаючи з середини 70-х років, поняття форми почало розумітись і трактуватись вільніше, особливо після появи (1962, 1968) класичних досліджень Умберто Еко. Як вважає С. Шип, «під цим поняттям (у вузькому значенні слова) почали розуміти *схему побудови, що є типовою для певної групи творів, усталюється в процесі аналізу, який спирається на конкретні музичні твори. Форма служить для музичного втілення змісту і тому може існувати у вигляді індивідуально-неповторної*