

Євген Оленський  
(Андрій Ольховський)

## Б. ЛЯТОШИНСЬКИЙ ТА ЙОГО ОПЕРА «ЗОЛОТИЙ ОБРУЧ»<sup>1</sup>

*«Ми ломимо скалу, рівняєм правді путі...»  
(І. Франко, «Каменярі»)*

Одним з важливих показників художньої вартости музичних творів – зокрема творів великої форми, як наприклад опери, що вимагає виключної напруги сил для її демонстрації, – є затримання твору в репертуарі театру, і не одного, але кількох, і не протягом сезону, а роками... Як це є з операми Моцарта, Верді, Вагнера, Чайковського, Пуччіні і багатьох інших. Інакше кажучи, міра тривалости сценічного життя музичного твору, міра його резонансу в культурі – запорука й показник його художньої ваги.

На жаль, українській оперовій музиці – з багатьох причин – не пощастило до цього часу мати такого твору, сценічне життя якого вимірювалось би поза масштабами життя самого композитора. Можна було б назвати досить значне число опер українських композитів, створених протягом історії розвитку української музики, які в тій чи в тій мірі відповідали б загально прийнятому розумінню цього жанру, але лише «Креонт», «Алکید», «Квінт Фабій» Бортнянського були виставлені на кращих тогочасних сценах італійських оперових театрів (Венеція, Модена), його ж «Сокіл», «Син-суперник» та музична комедія з балетом «Свято Сеньйора» на придворних сценах Гатчини та Павловська, а також – «Демофонт» Березовського на сценах Больонії та Ліворно.

Особливо тривале сценічне життя випало на долю «Запорожця за Дунаєм» Артемовського та «Наталки-Полтавки» – Лисенка, але це, як відомо, більш побутові драми з музикою, тзв. *Singspiel*'і, ніж опери в повному розумінні цього поняття. Решта написаного українськими композиторами в жанрі опери аж до остатніх днів або зовсім не бачила великої сцени, або закінчувала своє сценічне життя після однієї, двох вистав. Особливо показова в цьому відношенні доля «Тараса Бульби» Лисенка, що лише в ґрунтовній доробці (точніше – переробці) міг витримати кілька вистав на великій сцені, щоб знову чекати на нове опрацювання!

Не вдаємося до аналізу такого стану. Тут не місце для цього. Але вважаємо, що вирішальну роль відіграла тут професійна слабкість наших композиторів, недостатня культура майстерности в опануванні цього найскладнішого жанру музичної драматургії, що сталася внаслідок відсутности відповідної традиції.

Саме тому особливу увагу звертає на себе одна з сучасних українських опер, що незрівняно більшою мірою за інші активно почала своє сценічне життя, і якби її дальшу долю вирішували художні міркування, а не позамистецькі цілі тзв. «репертуарної політики» – вона напевно затрималась би надовго в репертуарі багатьох

<sup>1</sup> Євген Оленський. Б. Лятошинський та його опера «Золотий обруч». *Україна і Світ*. Зошит 12–13. Ганновер, 1954. С. 52–54.

кращих українських оперових сцен, а, можливо, навіть і не лише українських... Маємо на увазі «Золотий обруч» Б. Лятошинського – оперу, що була виставлена майже у всіх оперових театрах України і вже готувалась до вистави в кількох російських театрах, але раптом були виключена з репертуару як «невідповідна вимогам» цієї репертуарної політики.

Отже, незаперечний факт – на шляху до повної художньої зрілості української опери «Золотий обруч» є одним з рішучих кроків, і його роля в історії української опери – одна з найвизначніших.

Автор опери – Борис Лятошинський (нар. 1895 р.) належить до старшої генерації сучасних українських композиторів і є найпомітнішим її представником. Одна з особливо привабливих рис його творчого обличчя – на жаль, мало властива нашим композиторам не лише минулого, а й сучасності – це його чітко виявлений, високого рівня професіоналізм. Лятошинський насамперед майстер, майстер, для якого перевага інтелектуальних факторів і актів музичного мислення над інтуїтивним комбінуванням звуків, перевага моментів творчого винаходу над пасивним, варіаційним фіксуванням звичних інтонацій, творчий сенс переборення музичного матеріалу – стали основним законом його художнього буття. Виявити у всій повноті свою творчу сутність, а не користуватись лише давно здобутим іншими – така непереборна підвалина його композиторської вдачі. Напевно тому в його творчості спостерігаємо високий рівень володіння майстерністю, що дає йому можливість легко й досконало опанувати перше-ліпше творче завдання, незалежно від форми й виду його структурних особливостей.

Щодо цього надто показовим є сам творчий шлях композитора. В ньому спостерігаємо прагнення стати на рівень вимог сучасності, опанувати засоби й методи, властиві сучасному розумінню цілей музики. Лятошинський – один з найобдарованіших, дійсно модерних українських композиторів, на протилежність багатьом, що соромливо зберігають поміркованість своїх творчих прагнень, залишаючись у колі звичного. І вже напевне можна сказати, що Лятошинський єдиний з українських композиторів – композитор широкого, універсального охоплення творчої думки, що рівною мірою опанував багатосторонність музичних жанрів. В його творчості знаходимо і опери, і симфонії, і камерні інструментальні й вокальні твори, і кантати, і увертюри... все – від дрібної вокальної (обробки народної пісні) і інструментальні (фортеп'янові, скрипкові й інші п'єси) мініатюри – до найскладніших форм вокально-інструментальної драматургії. Випадок майже унікальний серед наших композиторів, що з великими труднощами переборюють обмеженість своєї творчої односторонності.

Вже перші твори Лятошинського (зокрема струнний квартет d-moll) виявляють тяжіння до широкого, масштабного дихання музики. Вже тут спостерігаємо конструктивну певність і чітку спрямованість творчої волі, що виявляються в міцній, акордовій будові зі складною, але ясною ладо-тональною логікою, у динамічному рельєфі ритму та опуклій мелодиці – рисах, що переборюють традиційну млявість та академічну інертність попередників.

Дальший розвиток Лятошинського (ор. 5–18) викривають порівняння у світ романтичного пасеїзму (особливо романси: «Прокляте місце» – Геббеля, «Квітка самогубця» – Гайне, «Місячні тіні», «Підводні рослини», «Коміші» – Бальмонта і тп. –

1925), що наблизило його до творчих шукань європейських сучасників (імпресіонізм, експресіонізм) з їх загостреними засобами виразності, з тяжінням до напруженої, нервової ритміки, до складної гармонії з її перенесенням опірних функцій з тризвуку на великий септакорд, нонакорд тощо (омнітоналізм, політоналізм, почасти атоналізм), з мелодикою типу *Sprachgesang* і тд. (особливо ф-п Соната ор. 13, фортеп'яновий цикл «Відображення» ор. 16, друга ф-п Соната ор. 18 та інші).

Ці роки – роки, так би мовити, шукань творчого *credo* композитора – завершуються зверненням до української тематики великого творчого діапазону, до української народної пісні як джерела виразності, прагнення до зрілої синтези свого творчого буття, що сформувалось на ідеалі поєднання романтичної пристрасності з гелленською досконалістю. Саме тоді компоніст пише свої найвизначніші твори, що відіграли рішучу роллю як у зростанні його самого, так і української музики в цілому – зокрема «Увертюру на чотири українські теми» для великої симфонічної оркестри (ор. 20 – 1926) та музичну драму – оперу «Золотий обруч» (1928–29 рр.).

В чому ж історична вага зокрема цієї опери, її сенс в історії української музики?

Лібрето опери «Золотий обруч» написано драматургом Мамонтовим за відомим романом – історичною повістю Ів. Франка «Захар Беркут». Зберігаючи благородну тему твору – героїчне поривання, посвята для загального добра – лібретист, попри деякі схематичності, створив вдячну драматургічну канву, що дає широкі можливості для композитора. Тому перед автором опери постало творче завдання величезної ваги – узагальнити засобами музики найтиповіші образи українського народу, певною мірою абстрагувавшись від історичної давнини сюжету, створити широке епічне полотно сучасних змагань за волю народу. Величезні драматургічні можливості високого й ідейно повноцінного сюжету повісти давали можливість окреслити події, зв'язуючи їх з долею всього народу.

Очевидно, це примусило автора шукати відповідних засобів музичного виразу, використати найбагатші методи й засоби сучасної оперової драматургії. З метою забезпечити музичні характеристики дієвих осіб, створити опуклі образи різних своїм емоційним наповненням драматургічних колізій, автор передусім звертається до системи лейтмотивів, користуючись нею як засобом розгортання музичної дії (особливо характеристичні й своєрідно виразні тут мотиви Тугара Вовка, Мирослави, Максима, Захара Беркута тощо). Широко вживає компоніст також лейтмотиви-символи, що закріплюють уяву про діючі в опері сили, що узагальнюють долю народу в цілому, як от специфічно «ритуальна» тема «Дажбога», сигнальна тема «Золотого обруча» як символу перемоги тухольців (звідки й назва опери). Сюжетно закріплюючись як відповідні характеристики, ці лейтмотиви модифікуються в тісному зв'язку з розвитком дії. Тут автор досяг визначного рівня. Він вільно й переконливо розпоряджає ними, як певними думками, трансформуючи їх у залежності від драматургічних завдань музики, то залишає їх, то знову повертається до них, розцвічує їх усіма фарбами своєї багатой винахідливості.

Але створюючи оперу, автор весь час не забуває про її українську локальність, про своєрідність тієї звукової атмосфери, в якій відбувається й кристалізується дія. Тому він широко користується українською народною піснею, зокрема галицькою,

надаючи як тематичному матеріялові опери, так і засобам його розробки своєрідного, саме українського колориту. Взагалі, мелодика опери, що міцно коріниться у виразній природі української пісні, ясна своєю логікою і інтонаційно опукла, найчастіше напів-речитативного характеру, надто широка своїм виразним діапазоном (від тонкої лірики аріозо Мирослави до трагічного патосу заключних сцен опери).

Прекрасно володіючи оркестровою майстерністю (Лятошинський – безперечно, один з кращих сучасних оркестраторів), композитор кладе в основу драматургічного розвитку опери методи симфонічного мислення, широко користується засобами її симфонізації. Особливо вміло вживає тзв. оркестрову конденсацію емоції, чому в моментах найбільшого драматичного напруження розгортаються окремі симфонічні епізоди, що ніби згущують силу колізій. Багаті оркестрові фарби знаходить автор у моментах живопису природи та, особливо, у танкових сценах (зокрема китайський, індуський, перський танки, що часто виконуються в симфонічних концертах як окрема танкова сюїта), що надає опері в цілому мальовничого характеру. В тісному зв'язку з багатством тематики-мелодики і методів її розвитку перебуває і різноманітність гармонійної мови опери, де, поруч з простими гармоніями, що виникають безпосередньо на ґрунті мелодичного матеріялу, автор користується найскладнішими гармонічними комплексами зі складними ладовими взаєминами, вживаючи їх також як засіб поглиблення драматичного напруження. Нарешті, виняткового значення набуває перенесення автором сили, що мотивує розвиток музики, зі сценічної ситуації на саму музику. Можна з певністю сказати, що саме з «Золотого обруча» українська опера вперше опановує методу дійсно музичної драми, де внутрішня логіка музики мотивує розвиток дії, а не навпаки, коли музика лише закріплює сценічну ситуацію (як це в попередників, зокрема в «Запорожці» або «Наталці»).

У цьому розумінні «Золотий обруч» – дійсно перша українська музична драма.

Так Лятошинський підніс українську оперову драматургію на той рівень професійності, який відповідає сучасному стану музичного мислення. З напівдилетантської стадії свого становлення українська опера поволі набула рис, що відповідають її зрілості.

Поруч з дійсно високою творчою ідеєю опери, що постала як чинник великого мистецтва, автор користується туті відповідними засобами її втілення, поза якими не можна уявити собі високого мистецтва, підносячи тим вагу твору до значення важливого акту в еволюції нашого музичного театру. А з цим постають не лише нові вимоги до музичної драми, а й нові вимоги до виконавців. Створюються підвалини до нового етапу в історії української музики – етапу повноцінного буття української оперової драматургії.

