

---

---

## КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ

---

---

DOI <https://doi.org/10.32782/2224-0926-2025-2-53-14>

*Любов Кияновська*

### МОДЕРНІСТИЧНА ВІЗІЯ МАЙБУТНЬОГО У ЛЬВІВСЬКІЙ ВИСТАВІ «ЗОЛОТИЙ ОБРУЧ» БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

#### Преамбула

Рецензію дозволю собі розпочати дещо незвично – з особистої преамбули про те, як останні кілька місяців обставини владно водили мене дорогами «Золотого обруча» і змушували пригадати власні враження піввікової давнини – враження школярки від знакової у 1970-х роках львівської постанови Ю. Луціва, Д. Смолича, Є. Лисика, тож зіставляти їх із новою інформацією, яка відкривалася про оперу, та її автора в науково-історичних дослідженнях останнього часу і, врешті, з нетерпінням очікувати прем'єри.

Місяць тому я писала рецензію на фундаментальну монографію Ірини Тукової та Олени Корчової «Музичне задзеркалля Радянської України: вибір Бориса Лятошинського», у якій докладно розглядається «Золотий обруч» і всі складні перипетії його написання та сценічної екзистенції. Деякі її ключові положення, що торкаються провідної української модерністської опери, дозволю собі тут пригадати, позаяк вони безпосередньо стосуються сучасної львівської вистави.

Primo: авторки наголошують, що цей монументальний сценічний твір був першим у доробку Лятошинського, у якому він відчув фольклорну стихію як органічну частку свого індивідуального стилю, тож остаточно здійснився як український композитор. На підтвердження наведу фрагмент його листа від 02.04.1930 до співака Сергія Левіка: «... моя українська Увертюра – це перший мій твір, в основу якого я поклав народні пісні, та в процесі їх розробки свідомо відмовився від свого «я»... Ось у «Золотому Обручі» цього вже нема. Тут я не соромився в засобах і лишився самим собою (розрядка моя. – Л. К.)»<sup>1</sup>.

Secondo: увагу дослідниць привертає і сам вибір літературного першоджерела – повісті Івана Франка, і його переосмислення лібретистом Яковом Мамонтовим. Сюжет «Захара Беркута» підказав Лятошинському академік Олександр Білецький, який убачав у Франкові провісника національного модернізму. Важливу роль у формуванні образно-змістовної концепції опери відіграв і Яків Мамонтів – постать вельми неординарна в інтелектуальному колі доби «українізації», не лише один із низки модерністичних драматургів, а й видатний педагог-теоретик, що відстоював позицію творчого виховання вільної особистості і наголошував надто важливу роль музики у виховному процесі. Ескізно лише зазначу, що всі троє – Лятошинський, Білецький, Мамонтів – мали дуже подібну долю: виховані в російському середовищі, вони вибрали шлях служіння українській культурі вже у свідомому віці і ніколи з нього не зійшли.

Тож і сама франкова повість, сповнена глибинними архетипами-символами, і численні паралелі до сучасності, підкреслені у лібрето Мамонтова (як писав він сам: «Хронологічно далекий сюжет може звучати як найближча сучасність, коли подається за

---

<sup>1</sup> Цит. за: Копиця М. Присвячена Майстрові. *Музика*. 1995. № 4. С. 8.

нашим настановленням та нашою методою»<sup>2</sup>), виявилися дивовижно суголосними естетичним переконанням композитора та, власне, й допомогли йому «лишатися самим собою».

Не буду заглиблюватися тут у вельми драматичну історію постав опери 1930-х років в Одесі, Харкові, Києві й лише пунктиром зазначу свої давні шкільні враження від львівської вистави 1970 р. Саму музику сприйняла тоді як важку і тривожну, дуже «некомфортну» (смаку до музичного модернізму нам тоді ніхто ще не прищепив). Натомість незабутнє враження справили декорації Євгена Лисика, геніально виразні, справжній художній шедевр, у якому поєдналася карпатська автентика з багатозначністю символічних елементів, цілком відповідних і до сюжетних колізій, і до музичної мови.

### Сучасна візія «Золотого обруча»

Те, що одна з головних музичних візитівок українського модернізму – опера Бориса Лятошинського «Золотий обруч» потребує нового прочитання, суголосного духові часу, зрозуміли київські адепти творчості композитора: голова Фондації Лятошинського Тетяна Гомон, згадана вже дослідниця творчості митця докторка мистецтвознавства Ірина Тукова та композиторка Алла Загайкевич. Вони поставили перед собою винятково амбітне і складне завдання: якомога докладніше реконструювати музичний текст опери за існуючими різними версіями постановок, максимально наблизитися до первинного задуму автора. Зрозуміло, що така об'ємна робота, ще й у час війни, не могла бути виконаною надто швидко. Але до честі всіх задіяних у проєкті відродження опери осіб вони в максимально стислі строки блискуче впорались із цією титанічною працею.

Отже, опера була готова до нового життя на сцені львівського театру, і розпочався процес її вдумливого сценічного прочитання. Усупереч загальноприйнятому розподілу режисерів на «оперних» і «драматичних» генеральний директор Василь Вовкун запросив для здійснення нової версії «Золотого обруча» не когось зі знаних оперних постановників, а суто драматичного режисера, молодого талановитого Івана Уривського, що вже програвив на всю Україну своїми виставами «Конотопської відьми», «Марії Стюарт» чи «Перехресних стежок». Опера Лятошинського стала його першим досвідом у постановці артефакту цього жанру. Цей крок був, звісно, доволі ризикованим, але в результаті цілком виправданим. Увесь творчий колектив: диригент Іван Чередниченко, хормейстер Вадим Яценко, а також художниця Дарія Біла, художник світла Олександр Мезенцев, постановник сценічного руху Павло Івлюшкін, художник-гример Юрій Кульчицький разом створили те, що можна сучасною діловою мовою назвати «якісним художнім продуктом».

Тож, маючи багатий і винятково позитивний досвід рецепції різноманітних спектаклів, підготованих у руслі «Українського прориву», здійснюваного директором опери Василем Вовкуном уже впродовж десяти років, до того ж отримавши такий потужний науковий бекграунд щодо оперного *opus magnum* Лятошинського, можна зрозуміти нетерпляче очікування прем'єри «Золотого обруча». І, щоб не затягувати інтригу, одразу визнаю, що вистава виправдала всі мої сподівання і справила незабутнє враження.

Передусім відзначу безперечні досягнення в музичному плані. Увесь виконавський колектив дуже гідно і віртуозно впорався з найскладнішим завданням – виконанням монументального музично-драматичного полотна, у якому композитор вповні проявив свій потужний талант симфоніста – з усією його багатоскладовою, багаторівневою системою виразу, густою насиченою фактурою оркестрової партії, надто сміливою гармонічною

<sup>2</sup> Драматург Я. Мамонтов про «Золотий обруч». *Мистецька трибуна*. 1930. № 16 (жовтень). С. 18.

мовою, мелодикою, що спирається не так на кантилену, як на експресивну речитацію. Епітет «віртуозний» ужито тут цілком не випадково, адже сутність справжньої віртуозності найвищого класу якраз і полягає у тому, щоби приховати закладені в тексті твору технічні труднощі і представити художню цілість гармонійно і природно, без будь-яких помітних для публіки зусиль. Саме так переконливо і масштабно провів оперу диригент Іван Чередниченко, знайшовши точні темпові рішення, філігранно розрахувавши драматургію розгортання дії, чуливо виокремивши лейтмотиви в оркестровій партії.

Вкотре також переконуєся, що маємо тепер у театрі імпонуючий склад солістів, яким під силу підняти потужну глибу інтелектуального оперного дійства і не просто ретельно вивчити модерні вокальні партії, що так далеко відступають від звичної романтичної кантилени, а й створити переконливий сценічний образ. Головне навантаження в опері припадає на партію Мирослави (у двох прем'єрних виставах її виконували провідні сопрано Людмила Корсун і Маріанна Цветінська), найбільш суперечливу і багатогранну постать, яка перебуває на сцені практично найбільше з усіх. Гідними партнерами молодих співачок виступили Олександр Черевик (Максим), Тарас Бережанський та Юрій Трицецький (Захар), Юрій Шевчук і Роман Страхов (Тугар Вовк), Наталія Дацько, Олена Скіцько, Ірина Чікель (Мавра), Назар Павленко, Дмитро Кокотко, Володимир Шинкаренко (Бурунда). Чудово прозвучали хорові сцени (хормейстер Вадим Яценко), серед яких особливо хотіла би вирізнити фольклорно-модерні хори з яскравим карпатським колоритом у першій дії.

Якщо музичний складник вистави сприйнявся без усяких застережень, то режисерське вирішення, а надто декорації і костюми (у пам'яті ж збереглися барвисті сценічні візії Є. Лисика!) змусили серйозно застановитись і проаналізувати: який меседж у синтезі з музикою Лятошинського хотіли передати слухачам-глядачам автори візуального ряду вистави? Безперечно, режисюра цього сценічного дійства вписується в основних рисах в естетику т. зв. «режисерського театру», тобто символічно переносить події XIII ст., переосмислені творцями опери з урахуванням радянських реалій 1920-х років, ще на сто років уперед, з усіма атрибутами сьогодення і зовсім недавнього минулого, або й в постмодерному ключі, змішуючи знаки різних епох.

Пластичні вирішення мізансцен винахідливо відтінялися ключовими «підказками», що їх робітники у синіх спецівках повільно вивозили на авансцену у скляних музейних вітринах і відвозили назад: спочатку трави, на яких ворожить вішунка Мавра (цікаве її миттєве перевтілення з учительки у ворожку); потім ведмідь, на лови якого запрошує Максима Тугар Вовк, далі – хоронитель землі тухольської ідол Сторож. А потім у вітрини-клітки потрапляють і головні герої: любовна сцена Мирослави і Максима розгортається через скляні стінки, які відділяють закоханих, врешті полонений монголами Максим, який вибирається з вітрини як із клітки. Дотепна і дуже доречна режисерська знахідка.

Сам же темп руху, жести, реляції героїв на сцені природно асоціювалися із сучасним середовищем, причому з гострими соціальними акцентами і впізнаваністю суспільних типажів. Особливо запам'ятався сценічний образ Тугара Вовка: цей негативний герой, символ колаборанта і негідника, рухався розхлябано, наче на шарнірах, із презирством оглядаючи «смердів». У такій його поставі настільки безсумнівно вгадувався стиль поведінки наших сучасних олігархів і деяких політиків, що можна було запідозрити режисера у моделюванні художнього образу «з натури». Загалом сценічна дія як утілення режисерського задуму мала три основні переваги, які дають змогу оцінити перший

оперний досвід Івана Уривського на «відмінно»: вона цілком природно взаємодіяла з музикою і не «кусалася» з нею; вона тактовна, логічна, позбавлена зайвої метушливості і поверховості; урешті, вона настільки потужно переносила нас у сучасні реалії, що іноді неможливо було втриматися від прямих алюзій із теперішньою війною українців із дикою ордою. Особливо це відчувалося у другій дії, а надто у її завершенні – сцені битви, у якій полягли майже всі учасники.

Найважче далось розуміння декорацій і костюмів. Чому замкнений простір сцени майже позбавлений яскравих барв? Чому світло-коричневого невиразного кольору уніформи тухольців майже зливалися зі світлим деревом парт? Чому, зрештою, парти? Дехто зі слухачів справді почувся розчарованим, на початку я теж ніяк не хотіла сприймати такого обмеженого барвно-просторового рішення. Але потім спала на думку гіпотеза про те, що це ж не тухольці XIII віку, це ми самі, ще так недавно закуті у замкнутий простір за залізною завісою і вбрані в уніформи тоталітарного режиму, з якого вибираємось ось уже четверте десятиліття і проходимо жорстокі уроки історії (тому й парти!). Лише монголи і зрадник Тугар Вовк зі своєю свитою вбрані у сірі одяжі, як щуряча навала. Різноманітність кольорів і крою у костюмах (зрештою теж тільки приглушених тонів і не надто виразних) з'являється лише у другій дії, коли громада постановляє боронити свою землю і не пускати орду за гори на Захід.

І найголовніший візуальний символ вистави – конфігурація світлових ліній, що незмінно височіли над сценою, до кінця байдуже споглядаючи битви добра і зла. Я спочатку спробувала розшифрувати цей знак, дошукуючись у ньому чи прадавніх трипільських символів, чи китайських ієрогліфів. Але потім зрозуміла, що у цьому немає потреби: головний задум полягав у тому, щоби наприкінці опери розділені – паралельні і перехрещені – лінії з'єдналися у єдине коло, у той золотий обруч, за який триматиметься вся громада. Годі й знайти кращої ілюстрації для пророчих франкових слів, які він вкладає в уста Захара Беркута: «...серед тих злиднів знов нагадає собі народ своє давнє громадство... <...> ...він нагадає собі життя своїх предків і забажає йти їх слідом. Щасливі, кому судилося жити в ті дні! Се будуть гарні дні, дні весняні, дні відродження народного!»<sup>3</sup>.

### Резюме

Двогодина вистава розгорталася цілісно, на одному диханні, а виклична «модерність» музичної мови, на яку нарікали критики 1930-х років, сприймалась абсолютно органічно і не переважувала динамічного розгортання сценічної дії. Навпаки, свіжа, експресивна музична мова неймовірно захоплювала, а сценічне вирішення надихало на рефлексії щодо сучасних історико-політичних колізій. У перерві, обмінюючись думками, практично всі були єдині у висновку: опера Лятошинського – справжній шедевр, сумірний із загальноновизнаними західноєвропейськими сценічними артефактами, такими як опера «Воцек» А. Берга, балет «Зачарований мандарин» Б. Бартока чи сценічна ораторія «Жанна д'Арк на вогнищі» А. Онеггера. Але тепер лише від нас, від наших мистецьких сил залежить, чи зможемо ми гідно представити його на світових сценах. І не лише задля беззаперечної художньої вартості, а й як промовисте нагадування про те, хто врятував Європу від орди вісімсот років тому і хто рятує її від такої ж орди сьогодні. Велике історичне коло – золотий обруч – замикається.

<sup>3</sup> Франко І. Захар Беркут : історична повість. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2023. С. 251.