

DOI: 10.31866/2616-7581.5.1.2022.258149

УДК 782.1(=161.2):781.68

ОРИГІНАЛ ТА РЕДАКЦІЇ ОПЕРИ «ТАРАС БУЛЬБА» М. ЛИСЕНКА

Яна Іваницька

*кандидат мистецтвознавства;**ORCID: 0000-0002-0356-5563; e-mail: zhurnalist@ukr.net**Київ, Україна***Анотація**

Мета дослідження – встановити причини створення редакцій опери «Тарас Бульба» М. Лисенка; проаналізувати розбіжності між авторською версією та варіантами, запропонованими Ревуцьким - Лятошинським. Адже на сцені опера йде у редакціях, у музикознавчій літературі (особливо останніх років) твір аналізується за авторським клавiром (З. Юферова, Л. Корній), а наукові монографії радянських часів подають або невірну, або напівприховану інформацію. **Методологія дослідження.** У статті застосовано порівняльний текстологічний аналіз оригінальної партитури та редакцій твору. **Наукова новизна дослідження.** Здійснено порівняльну характеристику авторського варіанту опери М. Лисенка «Тарас Бульба» та кількох версій, створених Л. Ревуцьким, Б. Лятошинським та М. Рильським. **Висновки.** В дослідженні автор доходить висновку, що оригінал опери М. Лисенка відрізняється за жанром від редакцій твору, адже у композитора – це певний синтез лірико-психологічної опери з рисами комедійної та героїко-патріотичної народної драми. У Ревуцького - Лятошинського – історико-патріотична опера. Отже, сьогодні необхідно було б зробити ще одну версію «Тараса Бульби», більш наближену до авторської. Звісно, це нелегка справа. Новому редактору доведеться порівнювати не лише рукописи М. Лисенка, а й різні версії Ревуцького - Лятошинського. Проте мусить настати час, коли жанр першої української опери не визначатимуть зневажливим словом «плакатність». Тим більше, що це суперечить істині.

Ключові слова: Микола Лисенко; Максим Рильський; Борис Лятошинський; «Тарас Бульба»; редакція; варіанти; авторська партитура; Микола Гоголь

Вступ

До опери М. Лисенка «Тарас Бульба» зверталися всі дослідники творчості композитора, але досі немає порівняльної характеристики авторського варіанту та кількох версій, створених Л. Ревуцьким, Б. Лятошинським та М. Рильським. На сцені опера йде у редакціях, у музикознавчій літературі (особливо останніх років) твір аналізується за авторським клавiром (З. Юферова, Л. Корній), наукові монографії радянських часів подають або невірну, або напівприховану інформацію. І. Белза стверджує, що «авторська партитура "Тараса Бульби" до нас не

дійшла» (Бэлза, 1947), В. Самохвалов (1981), П. Запорожець (1960), С. Лісецький (1989), В. Косенко (1937) вказують, що редакція робилася «за дорученням», але хто, коли і з яких причин доручив, залишалося загадкою. Думка про те, що існує кілька редакторських версій, ніде не розвивалася.

Мета

Мета дослідження – встановити причини створення редакцій опери «Тарас Бульба» М. Лисенка; проаналізувати розбіжності між авторською версією та варіантами, запропонованими Ревуцьким - Лятошинським.

Аналіз останніх досліджень і публікацій

Під час написання статті було опрацьовано спогади сучасників Миколи Лисенка, листи композитора, рукописи М. Лисенка, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, Б. Гмирі – одного з кращих виконавців партії Тараса, проведена робота з фондами Центрального державного архіву-музею літератури та мистецтв України (ЦДАЛМУ), архівом Національної опери України, періодичними виданнями 1920–1990-х рр., серед яких – рецензії на постановки опери і наукові дослідження. Спробуємо ж реконструювати історію «Тараса Бульби».

Виклад матеріалу дослідження

М. Лисенку, який походив з давнього козацького роду, тема гоголівського «Тараса Бульби» була близькою. У 1878 році разом з археологічною експедицією композитор побував на острові Хортиця, де познайомився зі «славною минувиною... розкішної, суворої Старої Січі», після чого в листах захоплено розповідав про цей край (Лисенко, 1959, с. 204). Проте від наміру написати оперу (1874) до втілення задуму минуло майже 17 років. «Тарас Бульба» писався в часи, коли негласно діяв Емський акт, і розповсюджувалася цензура на малоросійське слово (Валуєвський циркуляр). Що могло чекати на твір, де у вустах головного героя лунали цілком крамольні слова: «... на Україні є тепер чимало люду, що цурається і мови, і звичаїв, і родини, але й в них є частка Божа, і вона колись проснеться...»?!

Всім відомий факт, що опера не була поставлена за життя М. Лисенка. Як свідчать спогади М. Старицького, М. Лисенку кілька разів пропонували свою допомогу видатні митці, зокрема П. Чайковський, М. Римський-Корсаков. Диригент імператорського московського театру Альтані та співак і режисер А. Барцал також просили М. Лисенка дати їм «Тараса Бульбу». Але йшлося про постановку російською мовою. У 1911 році велися переговори з Великим театром, адміністрація якого також не дала згоди на постановку мовою оригіналу, мотивуючи тим, що М. Гоголь написав «Тараса Бульбу» російською.

Тим часом композитор готував свій твір до друку – у Лейпцигу, у видавництві К. Г. Редера. Клавір побачив світ лише через рік після смерті Миколи Лисенка – у 1913. У нотах текст подано двома мовами – українською та російською (пере-

клад належить Л. Старицькій-Черняхівській). Проте вперше «Тарас Бульба» був поставлений тільки восени 1924 року на сцені Харківської опери.

Прем'єра викликала дуже різні оцінки – від категоричного вислову композитора, критика, диригента та педагога Б. Яновського «стара бліда музика» та безапеляційного визначення долі опери С. Футорянським «Тарас Бульба» «скоро вмере» – до проблемної статті письменника, актора, режисера та композитора Г. Хоткевича. Останній аналізував причини відсутності уваги до першої класичної опери, причини негативного ставлення до неї, і дійшов висновку, що: «тут на першому плані просто наша некультурність, яка завжди і в усіх малокультурних народів виявляється насамперед в недооцінці свого і переоцінюванні чужого» (Хоткевич, 1924). Г. Хоткевич зміг побачити в опері М. Лисенка найголовніше – її національну суть, яка полягала не просто в близькості до української музики, а відчувалася у глибинній структурі опери. До думки Г. Хоткевича схилився і музичний критик Я. Юрмас (1925), який попри всі критичні зауваження зазначив: «Безсмерттю опери ми не сумніваємось» (с. 148).

Червоною ниткою в усіх статтях проходила думка про розтягненість опери. Подальші сценічні версії відзначалися скороченням – на смак і розсуд постановників. Це і стало однією з причин появи редакції. На питання, кому належить ідея перероблення, відповідає стаття Л. Ревуцького «Нова редакція опери М. Лисенка "Тарас Бульба"»: «... з ініціативи ... Київської опери та Наркомосвіти розпочато велику роботу над новою редакцією опери М. Лисенка "Тарас Бульба". Цю роботу доручено тт.: Пазовському й Лапицькому від опери, композиторам Ревуцькому та Лятошинському і поетові Рильському», – а далі дуже важливий додаток: «Велике значення для роботи над "Тарасом Бульбою" в розумінні вироблення основних принципів, загального плану та напряду, мала спеціальна нарада, що відбулася в присутності П.П. Любченка та А.А. Хвилі, які зробили ряд цінних зауважень та вказівок в окремих важливих питаннях, що стосуються нової редакції» (курсив авторський – Я. І.) (Ревуцький, 1936, с. 6). Виявляється, що не тільки Наркомосвіта керувала розробкою плану нової редакції, але й сам перший заступник Голови ЦК ВКП(б) України та Голова Ради народних комісарів УРСР П. Любченко.

Об'єктивно Наркомосвіта доручила зробити редакцію митцям, які прекрасно знали М. Лисенка і його творчість. Б. Лятошинський – блискучий майстер оркестровки, Л. Ревуцький – улюблений учень М. Лисенка, М. Рильський, який знав композитора зі своїх дитячих років. Але, судячи з нотаток Л. Ревуцького, всі троє навряд чи мали змогу редагувати так, як їм вбачалося. Адже Й. Сталін, плануючи 1936 року проект нової конституції, відзначав «великі зміни за період 1924–1936 років», наголошуючи на тому, що «радянська інтелігенція – уже не та зашкарубла інтелігенція..., а цілком нова інтелігенція, зв'язана всім корінням з робітничим класом і селянством...» (Сталін, 1936, с. 7).

Безумовно, митцям доводилося бути «зв'язаними цим корінням», щоб не потрапити до рядів «зашкарублої інтелігенції». Але ж внутрішнє невдоволення і протест зоставалися. Можливо саме це спричинило появу нових переробок – Л. Ревуцький та Б. Лятошинський весь час шукали якийсь альтернативний варіант. У 1955 році була зроблена редакція, котру музична громадськість визнала як

зразкову. Але через два роки Б. Лятошинський, Л. Ревуцький і М. Рильський видали «Тараса Бульбу» в авторському варіанті (XX-томне зібрання творів М. Лисенка). Додамо, що на той час жодний варіант редакції не було опубліковано. Версія Ревуцького - Лятошинського вийшла друком тільки у 1964 році (вдруге – у 1987).

Для того, щоб детальніше з'ясувати, наскільки «планування» нової редакції не залежало від тих, хто її створював, ми звернулися до архівів. У Центральному Державному архіві-музеї літератури та мистецтв України у справах Л. Ревуцького за 1923–1977, 1979 роки (Ф. 3 198, оп. №1, інв. № 243/2) є тільки два нотні рукописи – «Ода пісні» та «Хустина»; зовсім відсутнє листування; біографічні матеріали представлені в невеличкій кількості. У передмові, правда, зазначається, що композитор написав монолог Тараса Бульби на слова М. Рильського за повістю М. Гоголя (1956). Проте, якщо мається на увазі монолог, дописаний для першої переробки (розповідь про катування Остапа), в такому разі твір мусив бути закінчений не пізніше 1937 року. Навіть якби він був написаний для остаточної версії і не увійшов до друку, монолог датувався б 1955 роком. Тож питання залишається відкритим: чи був написаний монолог Тараса після редагування опери, чи це один з варіантів, який тільки намічався для редакції, чи це ще один прояв невдоволеності композитором від праці над переробкою опери М. Лисенка і прагнення щось удосконалити?

Серед оперних справ Б. Лятошинського (ф. 181, оп. 1, інв. № 220/2) є лише чотири варіанти «Золотого обруча» – два рукописні клавіри 1929 року та два склографи 1931 року. У фонді М. Рильського (ф. 46, оп. 1, інв. № 61/2) (1941-1976 роки) зберігається тільки одне лібрето – чорновий рукопис «Украденого щастя» (перша дія) за п'єсою І. Франка. Стенограм засідань Спілки композиторів за 1936–1940 роки в архів-музеї взагалі не існує. Нам вдалося віднайти лише опублікований у пресі фрагмент з Пленарного засідання оргкомітету Спілки Радянських композиторів України від 28 квітня 1937 року, на якому відбулося обговорення нової вистави. Редакцію розглядали з позицій того, наскільки вона відповідає поставленому завданню. Художній керівник Київської опери, диригент-постановник вистави В. Дранишніков «звітував»: «... цією оперою театр реалізував обіцянку, дану товаришу Сталіну, створити монументальну класичну оперу на народно-пісенному матеріалі» («Обговорення прем'єри опери», 1937, с. 23). Далі диригент визнав головною заслугою редакції «введення масової української пісні» і додав, що «в радянських умовах не можна брати явищ ізольовано від епохи, без розуміння соціальних змін... Адже відомо, що факти переробки опер були і в минулому. Культура у XIX ст. так зросла, що Ліст дозволив собі переробити Баха...». Композитор, професор Київської консерваторії Г. Таранов акцентував, що у новому варіанті «опера, безперечно, виграла, і стала ближчою радянському слухачеві». Дійшло до того, що і сам Л. Ревуцький почав висловлюватися канцелярською мовою, і говорив про «соціальне обличчя Остапа».

Майже всі наголошували на тому, що М. Лисенко невірно трактував М. Гоголя, зробивши наголос не на героїчній фігурі Тараса, а на «романі Андрія» – цього «слабовільного сентиментального баболоба», за висловом Л. Ревуцького. Тож аналізували відмінність загальної концепції, зокрема: опера дістала не «особистого ухилу, а соціальної значимості»; «пасивну фігуру» Тараса зробили актив-

ною: тепер він не просто боровся, а й гинув, його прив'язували до дерева і спалювали; проте сценографія підвела: на прем'єрі «вогонь був дуже далеко розташований, і вийшло, що Тарас горів сам по собі, а вогонь сам по собі» (К. Данькевич); також в опері максимально скоротилися партії ліричних персонажів – Андрія та Марильці, друга картина (у Марильці) взагалі була прибрана.

Водночас на обговоренні наголошувалося, що стиль опери змінений не був. З критикою виступив тільки О. Лисенко – син композитора: «змінені окремі фрази..., мелодія, гармонія. Змінено дуже багато цінних і характерних ілюстративних моментів перед картиною Андрія вночі. Тут якась недомовленість, відсутність відповідного настрою... Дуже багато номерів Лисенка, цінних за своїм музичним змістом, викинуто: козак, хор, дуєт Насті та Андрія, антракт перед 4 дією, арія Татарки тощо. Дуже мало залишилося від дуєту Андрія та Марильці... Виступ Тараса з 1 дії на базарі музично не оформлений. Тут немає зв'язку, Тарас вискакує мов якийсь крамар на базарі... У 5 дії нічого не залишилося від Лисенка. Є тільки фігура Тараса, який метушиться, жалюгідна фігура Андрія, якому Тарас пропонує зупинитись, той спокійно оглядається на коні, і Тарас його вбиває. Лисенко надавав цій дії дуже великого значення. Знаменита промова на бочці до козаків, якої тепер немає, дуже важлива. Тут Тарас хоче підбадьорити розбитих і стомлених козаків. Порушення стилю, безумовно, є...» («Обговорення прем'єри опери», 1937, с. 22).

Виступ О. Лисенка проігнорували, проте прислухались до критиків, які наголошували на розтягнутості і важкості сприйняття, а ще «перевантаженості масовими сценами» і «перевантаженості оркестру, який до кінця опери втрачав свою переконливість» (Косенко, 1937, с. 18). Найсуттєвішу ж ваду виявив В. Дранишніков – трагічний фінал «в конструкції спектаклю ... не дав певного акорду героїчних моментів». Тож наприкінці пленарного засідання композитор П. Козицький, на той час голова Вищого музичного комітету Наркомосу УРСР, підсумував: «Наша науково-дослідна секція повинна почати роботу над порівнянням старої і нової редакції, поставити питання перед Управлінням мистецтв про те, що редакція і постановка "Тараса Бульби" на сцені Київської опери не є ще закінченою» («Обговорення прем'єри опери», 1937, с. 23).

Скільки ж всього було переробок і чим вони відрізняються? В цьому нам допомогли матеріали, які зберігаються в архіві Національної опери України. А саме: одинадцять примірників рукописних партитур, та три різних редакції у клавірах – 1937 року з трагічним фіналом, 1939 року з більш оптимістичним завершенням, і 1944 року, який майже збігається з друкованими клавірами 1964 та 1987 років.

У редакції 1937 року наприкінці 4 дії змальовувалася битва, в якій Тараса поранено, а Остапа взято до полону. На початку п'ятої – розповідь Тараса про катування сина: «Ви знаєте, не сотні козаків, а тисячі замучені в Варшаві». В. Косенко у своїй статті зауважував, що цей фрагмент справляє найсильніше враження з усієї вистави. Справді, вражає психологічність: Тарас розповідає про силу духу Остапа: «Трищали кості..., плакав люд навколо. А він ні слова... Добре, синку, добре». Ці останні слова служать рефреном монологу. Тарас немов на межі божевілля – у свідомості перетинаються спогади, реальність і уява. Як у забутті, він підбадьорює Остапа: «Добре, синку, добре...»

За новою редакцією Тарас прагне помсти не стільки за Андрія, скільки за Остапа, муки якого не дають йому спокою. Трагізм посилюється і тим, що гине й сам Тарас. Коли його хапають поляки, він ще встигає скрикнути козакам: «Швидше до берега! Ліворуч там човни!» У сцені спалення Тараса звучить оркестровий епізод, в якому центральне місце займає основний лейтмотив опери – символ героїства.

Насамкінець – дуже стисло – змальовується перемога. Товкач гукає: «Гей, панове! Товариство! Сюди надходить наше військо!». Звучить фінальна пісня «Погуляймо, миле браття», яка завершується словами: «Нехай знає панство кляте нашу чесну зброю, хай лунає наша слава долом і горою». Після трагічної смерті Тараса перемога (особливо в такому штучно-безтурботному вигляді) не сприймалася. У партитурі рукою диригента поруч з партією Товкача на останніх сторінках, олівцем написано: «Тарас». Можливо, постановники вирішили не спляувати Тараса, а врятувати його заради більш радісного фіналу, тож доручили йому, а не Товкачу, радіти перемозі разом зі слухачами.

Друга переробка 1939 року зображає інший фінал. Автори ніби хотіли помститися за смерть Тараса і Остапа, тому зробили дзеркальну симетрію попереднього фіналу. Тепер до полону потрапляли Марильця з Воеводою, яким Тарас загрожував смертю. Рукою режисера зазначено: «Лунає постріл». Чути хор козаків: «Перемога, батьку!», після чого лунає хор, перенесений з третьої дії лисенківської партитури – «Гей, не дивуйте, добрії люди». В останніх тактах урочисто звучить основний лейтмотив опери.

У клавірі 1944 року подається російський текст – але не Л. Старицької-Черняхівської, а С. Городецького. Наведемо кілька цитат у порівнянні:

С. Городецький	Л. Старицька-Черняхівська
Остап: Где Андрей? Куда пропал он? Не найдешь его нигде!	Остап: Где ты был? Тебя искали... И что тебе не ум опять взбрело?
Кобзарь: Наш народ паны терзают, Мучат изуверы, Нас отречься заставляют От отцовской веры	Кобзарь: Припасем же мы собрата Из дамасской стали, Постоим за нашу веру, Как отцы стояли
Первый хор (шесть слепцов) – своеобразный вариант кобзарей: Я во тьме хожу, пою, Горько плачу, слезы лью...	Первый хор (козаки): Ты запой нам, старче Божий, Запой думу про бывшее, Про дела отцов и дедов, Что гремели громкой славой

Коментувати художню цінність російських текстів на користь Л. Старицької, певно, зайве. В цілому ж, цей варіант клавіру є найбільш близький до остаточної версії редакції. Що стосується партитур, вони не є атрибутовані, тож перед нами постало й завдання з'ясувати, в якому році написаний кожний з варіантів і чиєю рукою.

Судячи з печаток, партитури були передані до оперного театру з ЦДАЛМУ. Кожна дія в окремій підшивці (по два різних варіанти) і ще примірник, на котрому

зазначено: «Вставка до опери Лисенка комп. і дир. Радзівського. II дія, сцена 1». У середині – клавір, партитура, окремі партії – все в чернетковому варіанті. Очевидно, йдеться про М. Радзівського – українського композитора та диригента, який працював у Київському оперному театрі в 1928–1934 рр. Відомо, що він диригував «Тарасом Бульбою» в авторській редакції (Косенко, 1937). Ноти подано в авторському варіанті, але працювати з ними неможливо, бо це лише уривки.

Один з повних рукописів партитури (п'ять одиниць) датований 1936 роком. Під назвою твору зазначено: «Оркестровка Бориса Лятошинського». Цей варіант партитури за почерком дуже нагадує стиль композитора – вербальний текст дрібний, нерівний, ноти чіткі, акуратні, закреслення нервові, багатьма штрихами. З партитури стає зрозумілим, що не тільки Б. Лятошинський оркестрував «Тараса», але частково і Л. Ревуцький. Так, наприкінці 4 дії рукою Б. Лятошинського написано: «Вставка – музика і оркестровка Ревуцького» (с. 134/73 рукопису). Мається на увазі 7 сторінок – сцена з Єзуїтом, яку ввів Л. Ревуцький. В нотах інший колір чорнил – не сині, а чорні, і зовсім інший почерк – більш рівний, акуратний, спокійний. На останній сторінці простим олівцем накреслено: «исправить партію литавр согласно с партитурой Л. Р.», і синім олівцем: «посмотреть на оригинал» – почерк, очевидно, диригента, тобто В. Дранишнікова. Адже манера письма дуже нагадує ремарку на титулі 4 дії, яка може належати тільки диригентові: «Орган дал ноту la для настройки оркестра».

Другий варіант партитури також рукописний, але без дат та імен. Єдине, що можна сказати – партитура не належить М. Лисенку – ні за змістом, ні за авторством. Проаналізувавши всі версії, можна зробити висновок, що найбільше редакції відрізняються фіналом опери. Тракткування ж персонажів та жанру твору в трьох редакторських варіантах схоже, і всі вони різняться з задумом М. Лисенка. Показово, що жанр опери та зміна характерів героїв залежала не від дописування певних епізодів, а від скорочення тих чи інших сцен. Деякі зі скорочених номерів об'єктивно затягували дію. Це насамперед великі ансамблеві сцени. Л. Ревуцький (1936) писав: «Найбільш складні і невдячні моменти для постановника є саме отакі ансамблі, де п'ять (а то й більше осіб) співають часто про різні речі, або може й про одну річ, але цілком по-різному. Сенс ні при яких умовах, ні при якій дикції артистів до слухача ніколи не доходить» (с. 7).

Критикував редактор ще один хор – хор челядинців (2 к. 1 д.), коли Андрій стрибав у вікно («Ловить, держить, то певно, злодій був»). Він нагадував Л. Ревуцькому «славнозвісну "вампуку"». «Фактура хору, – писав він, – потребує уважного виконання, стоячи на місці», – а це зовсім не сходилося зі сценічною дією. Проте мало віриться, що М. Лисенко, автор 12 опер і більше десятка музики до театральних вистав, настільки не зрозумів завдання, яке поставив перед постановниками. Клавір 1913 року дає відповідь на це питання і вирішує його дуже просто: над хором стоїть ремарка: «за сценою». Зрозуміти Л. Ревуцького можна тільки в одному випадку: під час написання статті він міг знати оперу лише по сценічних постановках. Не виключно, що режисер і диригент не додивилися ремарки і витягли на сцену нерухомий хор, чим справді викликали асоціації з оперною «вампукою».

Скорочувалися і жанрові сцени. Наприклад, хорова сцена на ринку, яка не поступається за характерністю хорам в операх М. Мусоргського. Хор у М. Лисенка

був постійним учасником дій від самого початку, коли хлопці просять заспівати Кобзаря пісню. Потім – на ринку, в хаті Тараса, на Січі, в покоях Марильці. В редакціях багатьох хорів або немає, або їх зміст вкладається в репліки окремих персонажів – Остапа, Насті, Тараса. Залишаються переважно хори, які звучать патріотично, пафосно. Саме через цю жанрову одноманітність опера перетворюється на плакатну.

Так само вплинули скорочення і на характеристики головних персонажів – Тараса, Насті, Андрія, Марильці. З живих людей, які мають свій характер, дійові особи перетворилися на типажі. У новій редакції справжнім героєм було зроблено Остапа. Він першим брав Дубно разом з батьком, у нього з'явилося нове аріозо у 2 дії «Горе, горе на Україні», він кидався захищати кобзаря і першим відповідав на його пісню-заклик. Створився розвинений образ «активного борця-патріота», позбавлений будь-яких особистих почуттів.

Андрій у Ревуцького - Лятошинського фактично був нівельований – такий собі «сентиментальний баболуб» (за визначенням Л. Ревуцького), помножений на зрадника. Не образ, а просто взірець для догани. Друга картина опери, де розвинені образи Андрія та Марильці, вилучалася зовсім, про зовнішність юнака-красеня та його військові здібності майже нічого не говорилося. Тоді як у М. Лисенка Андрій весь час отримував побічну характеристику з вуст різних персонажів. Марильці він бачився як «Одважний, запальний...», польський Воєвода називав його «найтяжчою рукою ворогів». Тарас розумів смерть Андрія як трагічну, адже у батьківському серці образ сина розколовся на дві частини. З одного боку – зрадник Батьківщини, з другого – справжній герой: «І станом явір, і чорнобривий, і краса з лица... Що за рука була міцна у січі!», «Був лицар перший!»

Що стосується образу Марильці, сьогодні, напевне, нікому не спаде на думку бачити її як лірико-комічну героїню, а саме так її трактували М. Старицький та М. Лисенко. Адже і музичні жанри (переважно вальсовість), і певна ситуативна семантика перевдягання (Марильця наряджає Андрія панянкою – 2 картина 1 дії), і навіть словесний текст М. Старицького вказує на приналежність Марильці до амплу характерних героїнь. У передмові до клавіру 1957 року М. Рильський пише, що в лібрето опери змінені тільки «вульгаризми, які неприємно разять вухо, особливо у вустах Марильці».

Порівнявши клавіри 1913 і 1957 років, ми знайшли менш як десять розбіжностей у вербальному тексті, але які ж вони значущі! То не є заміна «вульгаризмів», то є вихолощення характерності образу. Не забуваймо, що М. Старицький – майстер сатиричного та комічного пера. Тож і у М. Лисенка Марильця – юна дзига, упевнена у своїй чарівності, весела, запальна, ласкава і ніжна. Вона – різна. Але зовсім не схожа на ту марнославну панянку з гордими очима, яку ми звикли бачити на сценах театрів. Ось декілька прикладів розбіжності побічної характеристики Марильці та її власних реплік. У М. Старицького Марильця співає: «Всі благають стать до шлюбу, а я їм копилю губу». М. Рильський «підчищає»: «... а я їм сміюсь на згубу». М. Старицький вкладає у уста героїні відверте питання: «Нащо ж мені срібло і золото..., щоб хутчій віддатися?». М. Рильський згладжує: «... щоб хутчій посватали?». Андрій співає, згадуючи кохану: «І в навіженому бою твою ухмилку я ловлю». М. Рильський змінює «ухмилку» на «усмішку». Але ж наскільки

ки змінюється образ! Хіба може слово «усмішка» передбачати стільки смислових підтекстів, скільки є в цьому діалектному слові «ухмилка» – іронія і принада, примха і химерність, вибагливість і забаванка. І хоча у згаданих клавірах 1913 і 1957 років немає музичних змін, але навіть за літературною редакцією співака, котра вчить партію, вимушена по-іншому *розуміти* та *інтонувати* образ. А саме через інтонування створюється певний характер (К. Станіславський казав, що у психіці народжується міміка, в міміці народжуються тембри). Що стосується купюр в інших редакціях, партія Марильці гранично обмежена, як у сольних висловах, так і в дуетах-діалогах.

Найбільших же змін зазнав образ Тараса. Окрім згаданих переробок фіналів, багато фрагментів скорочувалося в середині опери. Менше уваги приділялося особистим почуттям героя, зате дописувалися нові епізоди, котрі змальовували Тараса як громадянина (аріозо «Гаразд, люблю козацьке слово»). А унікальність образу саме в багатогранності. Це, як ніхто, відчув Б. Гмиря, який вважав образ Тараса «згустком характеру народу». Аналізуючи виконання цієї партії різними співаками, у незакінченому рукописі «З приводу однієї полеміки» Б. Гмиря (1947) гнівно накреслив: «Та хіба ж це наш народ? Це наклеп на наш народ та й на Тараса також...».

Ось як співак бачив образ Тараса: «Йому притаманні не тільки невгамовність, безшабашність, нестримність, внутрішня, а не зовнішня сила. І (не соромтеся!) ніжність і любов не тільки до Батьківщини, а й до синів, дружини Насті. Адже наш народ поряд з велетенською силою (непоказаною зовні, подібно термосу – ззовні холодний, зсередини – кип'яток) дуже ніжний. Він і в піснях, що прийшли до нас із сивої давнини, з тих войовничих часів, передає цю ніжність... Де ще можна знайти ласкавіші слова, ніж голубонько, зіронько, любесенька, чарівна? Чому ж Тарас не може мати цих рис, якщо він є "згусток" народу? Чи не тому, що позбавив його цих рис Гоголь?.. Можна було б так детально не зупинятися на цій рисі характеру, якби не ігнорування її моїми попередниками, які захоплювалися невгамовністю, войовничістю, тобто фактично однобічністю, і якби це не привело до образливих, принизливих для нашого народу вчинків. Наприклад, у сцені прощання матері з синами, які від'їжджають на Січ, мати, благословляючи синів, непритомніе... Тарас з презирством дивиться на неї, безтурботно та грубо вигукує "очуняє" і виходить, весело постукуючи підборами. В надзвичайно трагічній сцені, так сильно відображений в музиці Лисенком, враз в залі лунає сміх. Чомусь вважалося, що це і є "успіх"! Це, начебто, і є істинний, невгамовний Тарас... В результаті дослідження цього епізоду мені вдалося знайти в старому лисенківському клавірі "pp." над словом "очуняє", з чого видно, що Лисенко трактував цю сцену і слово як бажання Тараса скоріше поїхати, щоб ще раз не переживати нестямну картину прощання». З рукопису Б. Гмирі ясно, що не лише виконавці схематизовано і однобічно трактували образ Тараса, але і редактори також (адже не дарма співак зауважив, що звертався до «старого лисенківського клавіру»).

Тож наведемо ще кілька епізодів, котрі виявляють різницю у трактуванні центрального образу. Друга дія. Сцена у хаті Бульби. Ось що ми знаємо по редакційному варіанту: Тарас, приїхавши з Січі, затяв бійку з сином, почоломкався з ним; не привітавшись з Настею, кинув на її адресу: «Бабський розум геть до лиха»,

а у відповідь отримав: «Одурів старий». Потім – прославний хор на честь хазяїнів, танці та від'їзд до Січі. У лисенківському варіанті все інакше. Бійка з Остапом відбувається за кулісами, Тарас лише після появи на сцені сповіщає: «Ми з Остапом вже й боролись». Це слушно, бо перед очами глядачів бійка виглядає жалюгідно. Примусити оперних співаків вивчити бездоганно прийоми боротьби досить важко, а якщо трактувати сцену у комедійному ключі, втрачається сенс. Який же Остап «справжній козак», якщо батько йому «піддається». До того ж у Лисенка бійку коментує хор, а не Настя: «... от чудасія – батько з сином привітались кулаками». Це додає об'єктивності – не мати жаліє сина, а люди визнають рівність боротьби козаків, хоча і вважають це за «чудасію». Коли ж Тарас просить Настю налити, у М. Старицького він з гумором кидає: «Хай воріженьки гикають», а у М. Рильського висловлюється типізовано: «Хай сміється наша доля».

У сцені від'їзду на Січ також цікава деталь. У Л. Ревуцького Тарас, який бачить страждання Насті, все ж наказує їй: «Час рушати. Благослови». На першому плані – його воля: *час рушати*. У М. Лисенка ж без материнського благословення Тарас не в змозі забрати синів з дому: «Благослови ж... Час рушати».

Під час аналізу п'ятої дії, безумовно, згадуються слова О. Лисенка щодо скорочення важливої сцени Тараса з запорожцями. Він виступає в ній і другим, котрий підтримує втомлених козаків, і полководцем, який розробляє у монолозі стратегію майбутнього бою. На початку дії Тарас проголошує три тости, велівши принести з його воза барило – може на душі стане легше. Перший тост – за найближчих людей – за побратимство (власне, це є арія «Що на світі є святіше»). Другий тост – за Січ-матір: «Хай стоїть вона довіку». Хор весь час підтримує Тараса репліками, що підкреслює єдність героя з козаками. Третій тост – за Україну.

Нарешті, по-іншому трактовано реакцію Тараса на смерть Андрія. Для лисенківського героя війна – то не абстракція, а страшна ситуація, яка поламала його власну долю, примусила зненавидіти і вбити рідного сина. У М. Лисенка стоїть ремарка: «Запорожці виносять труп Андрія. Тарас Бульба зацікавився і похилився у тяжкій задумі». А через сторінку – емоційний сплеск Тараса, який «прокинувся з забуття»:

*Гей, подайте, в руки дайте, ту гадюку чарівну,
що згубила мені сина, положила у труну.
Насміюся я на вроду і за пишну ту косу,
по ріллі її по стернах, понесу і рознесу.*

Зрештою, герой іде на штурм Дубна зі словами: «Справимо поминки Андрію». В остаточній редакції Л. Ревуцького страждання батька відходять на другий план. Навіть тіло сина Тарас залишає не похованим – на знуцання ворогам. Після вбивства Андрія він не промовляє жодного слова, яке б торкалося особистих почуттів. Тільки патріотичні думки – про землю, про Україну. Можливо, це тому, що особистий біль з погляду радянської естетики вважався більш мізерним, власне, як і особистість в порівнянні з масою? Проте не можна не погодитися з М. Бердяєвим, який зазначає, що в радостях та бідах індивіда не можна гігантськи перебільшувати значення політичних та соціальних обставин. Всім

суспільним прагненням притаманна одна загальна помилка – не береться до уваги психологія особистості, заради якої все і відбувається. Адже індивідуальна особистість – нескінченно мала ланка, але від неї залежить існування всього світу, і в якій, якщо ми вірно розуміємо зміст християнства, навіть Бог бачить свою мету.

Ми не дарма згадали концепцію М. Бердяєва, оскільки не лише ідея захисту Батьківщини, але й християнської віри червоною ниткою проходить через оперу М. Лисенка. В авторському варіанті «Тараса Бульби» майже кожна сцена пов'язана з релігією, котра трактувалася і з позицій естетичних ідеалів, і була невід'ємно пов'язана з побутом та традиціями народу. В опері постійно фігурують молитви: моляться українці та поляки, Андрій, Марильця та Настя. Тарас згадує Всевишнього, коли сідає їсти і йде «на почин», коли просить милості фортуни і благословляє військо на бій (його останні слова – «З Богом!»). Опера сповнена релігійних порівнянь та метафор: Кобзаря називають «Старче Божий», кохання порівнюють з «раєм» і «Божими розкошами». Марильця – та, яку «сам Бог створив на диво», її очі – «як неба Божого блакить», її обличчя – «янголине», Тарас кожну людину вважає «часткою Божою». Весь час фігурує в опері образ найсвятішої ченстоховської Божої Матері – захисниці від хвороб та негод, цілком реальної для поляків Чудодійної ікони міста Ченстохов – оплоту католицької релігії. Бог в опері трактується як першооснова. Показово, що прославний хор, котрий звучить після наставлення Андрія полковником польського війська, присвячений не Андрію – герою, не Воеводі, а небесним силам: «Слава святым заступникам в небі», власне, як і репліки Воеводи: «Господь послав нам ворога за сина» та «Хай віда всяк, що Бог послав нам чудо». Акцентується в опері і протистояння православ'я та католицизму: коли до міста вриваються поляки, найстрашнішими словами є: «... святі церкви не наші вже тепер!». До речі, і момент зради Андрія також показаний через молитву – він співає разом з поляками: «Боже сил, окрий нас благодаттю».

У новому варіанті опери «янголине обличчя» замінене на «прехороше», зовсім відсутній образ Ченстоховської Божої матері, скорочені молитви. Замість лаконічного і піднесеного благословення Тарасом війська на бій: «З Богом!» звучить примусовий заклик: «Тепер слухай мій наказ!» Релігійні моменти найчастіше залишаються тоді, коли їх можна приховати. Наприклад, у 4 дії проводиться соло Марильці – її думки про Андрія, а у контрапункті звучить молитва хору. Звісно, що увага слухачів привернута до героїні, а молитва є лише фоновою. Через певні скорочення відбуваються і деякі викривлення. Наприклад, у 4 дії Лисенко написав наскрізну молитву польських богомольців. На початку – прохання «схилитися на сльози чад покараних». В середині – монолог Марильці – її мрії про Андрія («О, ні, не згасить мого лиха молитва навіть пресвята» та «Лийтесь, сльози»), а також поліфонічне накладання лютих слів хору (варіантний розвиток): «... рознеси схизматиків ворожих... Хай не знають, що таке є діти, хай погинуть, як роса на сонці». Наприкінці – просвітлена мольба: «Дай сили не відректися від Тебе». У редакції викреслено перший монолог Марильці та експозицію хору, чим знято психологізм та наскрізність. Показано тільки ворожість і злобу. В оригіналі образно утворювалася тричастинна форма. На початку і в кінці поляки постава-

ли нацією високої моралі, а в середині – запеклими, лютими ворогами. У Л. Ревуцького уже початок є злісним, а позитивний настрій припадає на контрапункт з арією Марильці. Тож у цьому разі викривляється і образ поляків, і сама функція молитви. Вона стає не символом просвітлення й очищення, а навпаки – засобом для виразу ворожості й негативізму.

Висновки

Окремо необхідно сказати і про різність лисенківської інтродукції та увертюри Л. Ревуцького. У М. Лисенка збережена образна багатогранність у вступі так само як і в опері. Інтродукція написана у складній тричастинній формі. Починається вона основною маршовою темою, далі звучить тематизм Андрія з дуету Андрія та Марильці 4 дії, а у третьому розділі поруч з динамічними фрагментами виписаний уривок з ліричного монологу Насті «Чим тобі я завинила?». Л. Ревуцький будує увертюру у сонатній формі. Вводить як побічну партію тему написаної наново думи Кобзаря «Ой, чи довго ще нам», а у коді варіантно використовує хор «Засвістали козаченьки», запозичений з оперети М. Лисенка «Чорноморці» (у клавірі останньої – №8). Редактор не використовує жодної теми, яка б характеризувала ліричних героїв. Отже, уже перші такти опери і в авторській, і у редакторській версіях засвідчують різні жанрові сторони твору. У М. Лисенка – певний синтез лірико-психологічної опери з рисами комедійної та героїко-патріотичної народної драми. У Ревуцького - Лятошинського – історико-патріотична опера.

Безумовно, були й позитивні моменти у редакційних версіях. Це – і введення лейтмотивної системи, і скорочення довгот, і удосконалення оркестровки. Адже М. Лисенко писав для неповного парного складу оркестру, тому що не мав у Києві повноцінного оркестрового колективу.

Сьогодні необхідно було б зробити ще одну версію «Тараса Бульби», більш наближену до авторської. Звісно, це нелегка справа. Новому редактору доведеться порівнювати не лише рукописи М. Лисенка, а й різні версії Ревуцького - Лятошинського. Проте мусить настати час, коли жанр першої української опери не визначатимуть зневажливим словом «плакатність». Тим більше, що це суперечить істині.

Список бібліографічних посилань

- Архімович, Л., & Гордійчук, М. (1992). *М. Лисенко: Життя і творчість* (3-тє вид.). Музична Україна.
- Бэлза, И. (1947). *Б. Н. Лятошинский*. Музгиз.
- Гмиря, Б. (б.д.). *З приводу однієї полеміки. Незакінчений рукопис*. Квартира-музей Б. Гмирі, Київ.
- Грошева, О. (1955). Тарас Бульба. *Советская музыка*, 11, 95-97.
- Запорожец, Н. (1960). *Б. Н. Лятошинский*. Советский композитор.
- Косенко, В. С. (1937). «Тарас Бульба». *Радянська музика*, 6-7, 15-20.
- Лисенко, М. В. (1964). *Листи* (О. Лисенко, упоряд.). Мистецтво.

- Лисенко, О. (1959). *М. В. Лисенко: Спогади сина*. Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
- Лісецький, С. Й. (1989). *Лев Миколайович Ревуцький*. Наукова думка.
- Ляшенко, І. Ф. (1992). Засновник української національної композиторської школи. *Українське музикознавство*, 27, 4-5.
- Обговорення прем'єри опери «Тарас Бульба». (1937). *Радянська музика*, 6-7, 21-24.
- Ревуцький, Л. М. (1936). Нова редакція опери М. В. Лисенка «Тарас Бульба». *Радянська музика*, 2, 6-9.
- Самохвалов, В. (1981). *Борис Лятошинский*. Музична Україна.
- Скорульська, Р. (1992). З когорти героїв людського духу. *Українське музикознавство*, 27, 17-29.
- Сталін, Й. В. (1936). Доповідь тов. Сталіна Й. В. на Надзвичайному VIII Всесоюзному з'їзді Рад «Про проект Конституції Союзу РСР». *Радянська музика*, 8, 3-26.
- Хоткевич, Г. (1924). Опера Лисенка «Тарас Бульба». *Червоний шлях*, 11-12, 211-238.
- Юрмас, Я. (1925). «Тарас Бульба» на Харківській сцені. *Музика*, 3, 147-148.
- Юферова, З. (1992). Драматургічні та стильові риси народних сцен в опері М. Лисенка «Тарас Бульба». *Українське музикознавство*, 27, 120-137.

References

- Arkhimovych, L., & Hordiichuk, M. (1992). *M. Lysenko: Zhyttia i tvorchist* [M. Lysenko: Life and work] (3rd ed.). Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Belza, I. (1947). *B. N. Liatoshytsky*. Muzgiz [in Russian].
- Grosheva, O. (1955). Taras Bulba. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], 11, 95-97 [in Russian].
- Hmyria, B. (n.d.). *Z pryvodu odniiei polemiky. Nezakinchenyi rukopys* [About one controversy. Unfinished manuscript]. Apartment-museum of B. Hmyria, Kyiv [in Ukrainian].
- Khotkevych, H. (1924). Opera Lysenka "Taras Bulba" [Lysenko's opera "Taras Bulba"]. *Chervonyi shliakh* [Red Way], 11-12, 211-238 [in Ukrainian].
- Kosenko, V. (1937). "Taras Bulba". *Radianska muzyka* [Soviet music], 6-7, 15-20 [in Ukrainian].
- Liashenko, I. (1992). Zasnovnyk ukrainskoi natsionalnoi kompozytorskoi shkoly [Founder of the Ukrainian national school of composition]. *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian musicology], 27, 4-5 [in Ukrainian].
- Lisetskyi, S. Y. (1989). *Lev Mykolaiovych Revutskyi*. Naukova dumka [in Ukrainian].
- Lysenko, M. (1964). *Lysty* [Letters] (O. Lysenko, Comp.). Mystetstvo [in Ukrainian].
- Lysenko, O. (1959). *M. V. Lysenko: Spohady syna* [M. V. Lysenko: Remember of son]. Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR [in Ukrainian].
- Obhovorennia premiery opery "Taras Bulba" [Discussion of the premiere of the opera "Taras Bulba"]. (1937). *Radianska muzyka* [Soviet music], 6-7, 21-24 [in Ukrainian].
- Revutskyi, L. (1936). Nova redaktsiia opery M. V. Lysenka "Taras Bulba" [New edition of Lysenko's opera "Taras Bulba"]. *Radianska muzyka* [Soviet music], 2, 6-9 [in Ukrainian].
- Samokhvalov, V. (1981). *Boris Liatoshytsky*. Muzychna Ukraina [in Russian].
- Skorul'ska, R. (1992). Z kohorty heroiv liudskoho dukhu [From a cohort of heroes of the human spirit]. *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian musicology], 27, 17-29 [in Ukrainian].
- Stalin, J. (1936). Dopovid tov. Stalina Y. V. na Nadzvychainomu VIII Vsesoiuznomu zizdi Rad "Pro proekt Konstytutsii Soiuzu RSR" [Report of Comrade Stalin J. V. at the Extraordinary VIII

- All-Union Congress of Soviets "On the Draft Constitution of the USSR". *Radianska muzyka* [Soviet music], 8, 3-26 [in Ukrainian].
- Yuferova, Z. (1992). Dramaturhichni ta stylovi rysy narodnykh stsen v operi M. Lysenka "Taras Bulba" [Dramatic and stylistic features of folk scenes in M. Lysenko's opera "Taras Bulba"]. *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian musicology], 27, 120-137 [in Ukrainian].
- Yurmas, Ya. (1925). "Taras Bulba" na Kharkivskii stseni ["Taras Bulba" on the Kharkiv stage]. *Muzyka* [Music], 3, 147-148 [in Ukrainian].
- Zaporozhets, N. (1960). *B. N. Liatoshynsky. Sovetskii kompozitor* [in Russian].

ORIGINAL AND EDITIONS OF THE OPERA "TARAS BULBA" BY M. LYSENKO

Yana Ivanytska

PhD in Art Studies;

ORCID: 0000-0002-0356-5563; e-mail: zhurnalist@ukr.net

Kyiv, Ukraine

Abstract

The purpose of the research is to establish the reasons for the editions' creation of the opera "Taras Bulba" by M. Lysenko; analyze the differences between the author's version and the options proposed by Revutskyi - Liatoshynskiyi. After all, on the stage, the opera is performed being edited, in musicological literature (especially in recent years) the work is analyzed by the author's piano (Z. Yuferova, L. Korniy), and scientific monographs of the Soviet-era provide either incorrect or semi-hidden information. **The research methodology** consists in a comparative textual analysis of the original score and editions of the work. **The scientific novelty of the research** lies in the comparative characteristics of the author's version of M. Lysenko's opera "Taras Bulba" and several versions created by L. Revutskyi, B. Liatoshynskiyi and M. Rylskiyi. **Conclusions.** As a result of the research, the author concludes that the original of Lysenko's opera differs in genre from the work's editions, because the author has a certain synthesis of lyrical and psychological opera with features of comedic and heroic-patriotic folk drama. Revutskyi - Liatoshynskiyi has a historical and patriotic opera. So, today it would be necessary to make another version of "Taras Bulba", closer to the author's one. Of course, this is not an easy task. The new editor will have to compare not only Lysenko's manuscripts, but also different versions of Revutskyi - Liatoshynskiyi. However, there must come a time when the genre of the first Ukrainian opera will not be defined by the derogatory word "posterity". Especially since it contradicts the truth.

Keywords: Lysenko; Rylskiyi; Liatoshynskiyi; "Taras Bulba"; version; options; author's score; Mykola Gogol

