



УДК 78.071.1(477) : 782

DOI 10.34064/khnum2-1802

**Бєлік-Золотарьова Н. А.**

ORCID 0000-0003-3670-4037

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,  
61003, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна

### **Хорова драматургія опери О. Рудянського «Шлях Тараса»: символіка часопростору**

**АНОТАЦІЯ ■ Бєлік-Золотарьова Н. А. Хорова драматургія опери О. Рудянського «Шлях Тараса»: символіка часопростору. ■** Соціальні зрушення останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. актуалізували потребу в зверненні до вічних духовних цінностей національної культури. В українському музично-сценічному мистецтві за цей час з'явилася низка творів, що поповнили вітчизняну шевченкіану (опери О. Злотника, В. Губаренка, Г. Майбороди, Л. Колодуба). Традицію втілення образу Кобзаря творчо розвинув О. Рудянський. Значна роль хорових сцен в опері «Шлях Тараса» обумовлює залучення їх до розкриття провідної ідеї твору – показу етапних періодів життя великого поета. Хорові сцени опери своєрідно організовані у часопросторі, набуваючи символічного значення. Розкриття цієї символіки стає ключем до розуміння в сучасному контексті історичної ролі життя й творчості Т. Шевченка. *Мета даного дослідження* – виявити символіку часу-простору в хоровій драматургії опери О. Рудянського.

Хорові сцени опери-біографії репрезентують приїзд Т. Шевченка до Києва по закінченні Академії мистецтв, його діяльність у Кирило-Мефодіївському братстві, арешт і заслання. На основі їх аналізу визначено драматургічну роль хорового чинника в оперному цілому. У хоровому викладі як символ *волелюбності* українського народу звучить пісня «Реве та стогне»; ефект «дзвоновості» символізує *соборність* України; марш *funebre* є уособленням *солдатчини*, а слова-символи «*шлях*», «*доріженька*», «*рух*» є втіленням *долі* Кобзаря, що нерозривно пов'язана з долею українського народу. Символ же оперного цілого – слово-образ «*шлях*». Семантика шляху, руху розкриваєть-



ся як на сценічному рівні, так і на ментальному: безперервно рухаються хвилі Дніпра, йдуть на роботу селяни, нескінченним є шлях арештантів, і саме людське життя – шлях... ■ **Ключові слова:** опера, Тарас Шевченко, поет, хорова драматургія, семантика, символічний часопростір.

**АННОТАЦІЯ** ■ **Белик-Золотарёва Н. А. Хоровая драматургія оперы А. Рудянского «Путь Тараса»: символика времени-пространства.** ■ Социальные сдвиги последней четверти XX – начала XXI в. актуализировали потребность в обращении к вечным духовным ценностям национальной культуры. В украинском музыкально-сценическом искусстве за это время появился ряд произведений, пополнивших отечественную шевченкиану (оперы А. Злотника, В. Губаренко, Г. Майбороды, Л. Колодуба). Традиция воплощения образа Кобзаря была творчески развита А. Рудянским. Значительная роль хоровых сцен в его опере «Путь Тараса» обусловила привлечение их к раскрытию ведущей идеи произведения – показу этапных периодов жизни великого поэта. Хоровые сцены своеобразно организованы во времени-пространстве оперы, обретая символическое значение. Раскрытие этой символики становится ключом к пониманию в современном контексте исторической роли жизни и творчества Т. Шевченко. *Цель данного исследования* – выявить символику времени-пространства в хоровой драматургии оперы А. Рудянского.

Хоровые сцены оперы-биографии представляют приезд Т. Шевченко в Киев по окончании Академии художеств, его деятельность в Кирилло-Мефодиевском братстве, арест и ссылку. На основе их анализа определена драматургическая роль хорового фактора в оперном целом. В хоровом изложении как символ *свободолюбия* украинского народа звучит песня «Ревёт и стонет»; эффект «колокольности» символизирует *соборность* Украины; марш *funebre* является олицетворением *солдатчины*, а слова-символы «путь», «дороженька», «движение» воплощают *судьбу* Кобзаря, неразрывно связанную с судьбой украинского народа. Символ же оперного целого – слово-образ «путь». Семантика пути, движения раскрывается как на сценическом уровне, так и на ментальном: непрерывно движутся волны Днепра, идут на работу крестьяне, бесконечен путь арестантов, и сама человеческая жизнь – путь... ■ **Ключевые слова:** опера, Тарас Шевченко, поэт, хоровая драматургія, семантика, символика времени-пространства.

**ABSTRACT ■ Bielik-Zolotariova N. A. Choral dramaturgy of the opera “The Way of Taras” by O. Rudianskyi: symbolism of chronotope.**

■ **Background.** The last quarter of the 20th century – the beginning of the 21st century, marked in Ukraine by significant social changes, actualized the necessity to turn to eternal spiritual values of national culture, among which Taras Shevchenko’s creativity takes leading positions. During this time, a number of works appeared in Ukrainian musical and stage art that supplemented the domestic “Shevchenkiana” (a total of the works devoted to Shevchenko): the operas by O. Zlotnik, V. Hubarenko, H. Maiboroda, L. Kolodub). The tradition of embodying the image of T. Shevchenko was creatively developed by O. Rudianskyi. The significant role of choral scenes in his opera “The Way of Taras” led to their involvement in revealing the leading idea of the work: to show the main periods of the life of the great poet. Choral scenes are peculiarly organized in the time-space of the opera, gaining symbolic meaning. The disclosure of this symbolism becomes the key to understanding in the modern context of the historical role of T. Shevchenko’s life and work.

**The purpose of this study** is to identify the symbolism of chronotope in the choral dramaturgy of the opera by O. Rudianskyi.

The following events from the life of Shevchenko are presented in the opera “The Way of Taras” by O. Rudianskyi (1992, 2nd ed. 2002: the libretto by V. Yurechko & V. Reva): his arrival to Kiev from St. Petersburg after the graduation of the Academy of Arts, the activity in The Brotherhood of Saints Cyril and Methodius, finally, the arrest and the exile. The composer uses the choral factor in full – almost every stage of the opera has choral episodes, which receive various functions depending on the development of the dramaturgy of the opera. O. Rudianskyi created the images of the Ukrainians – peasants, young men and women, children, members of the Cyril and Methodius Brotherhood, prisoners, soldiers – by the use of male, female, children and mixed choir compositions. The opera includes: the “Ukrainian world”, which obtains its characteristic precisely due to the presence of choral singing; the “Kazakh world”, which is represented mostly by solo and dancing episodes; the “Russian world”, which is presented through the spoken dialogues, orchestral fragments, choral recitation.

The radical contrast in the depiction of Ukraine, the Kazakh steppes, and the St. Petersburg world creates to the chronotope changes in connection with the plot: Taras Shevchenko is free in Ukraine, he is not free in Russia and Kazakhstan.



The opera-biography “The Way of Taras” almost for the first time at the Ukrainian musical stage emphasizes in the image of Shevchenko, who was a poet and a painter, the versatile of his creative personality.

O. Rudianskyi introduces the method of artistic documentalism in revealing the events of T. Shevchenko’s life path, but along with the real people (Kostomarov, Petrov, Veresai), there are also fictional characters (the caretaker of the steppe – “Berehynia stepu”). Each of the pictures of the opera highlights a certain episode of the biography of the hero. The fragmentary character inherent in the opera by O. Rudianskyi makes it similar the opera “in four novels” “Taras Shevchenko” by H. Maiboroda and the opera-phantasmagoria “Poet” by L. Kolodub.

Two female characters in the opera, Oksana and Zabarzhada, presents as a symbol of Taras’s unrealizable love. The image of Oksana – the first love of the poet – is created due to choreography, that makes it possible to define a ballet as another genre component of the composition. The development of the female theme involves both the women’s and the mixed choirs.

O. Rudianskyi found a new approach to embodiment of the personality of the artist and poet in the first picture of the opera. This is the moment when T. Shevchenko is painting one of his picture on the bank of the Dnieper, reciting, at the same time, the lines of his immortal verse “Reve ta stohne Dnibr shyrokyi” (“The broad Dnieper is roaring and moaning”), which became a folk song. In the fifth picture of the opera it is being sung powerfully by the choir – all Ukrainian people. So, the poet is presented as a prophet and spiritual leader of the people. Inspired by the Poet, people spoke out against the tyranny of the authorities. T. Shevchenko’s prayer with a mixed choir “To me, O God, give love on Earth” (“Meni zh, mii Bozhe, na zemli podai liubov”) is the reminiscence of the first picture, where the Poet created his immortal verse (its reciting with the vocalization of the choir basses).

**Conclusions.** Thanks to choral scenes in the opera “The Way of Taras” by O. Rudiiyansky, a single space-time is created, in which the composer gives to the choir a symbolic meaning. In the choral presentation, the song about Dnieper River sounds as a symbol of *freedom* of the Ukrainian people; the effect by choir “church bells” symbolizes the *conciliarity* of Ukraine; the *Marche funebre* is the personification of the *soldier serve*, and the words-symbols “*path*”, “*movement*” embody Poet’s *fate*, inextricably linked with the fate of the Ukrainian people. The symbol of the opera whole is the word-image “*path*”. The semantics of

the path, the moving is revealed both on the stage and on the mental levels: the Dnieper waves are constantly moving, the peasants are going to work, the path of prisoners is endless, and human life itself is the *Path*... ■ **Key words:** *opera, Taras Shevchenko, poet, choral dramaturgy, semantics, symbolism of time-space, chronotope.*



**Постановка проблеми.** Остання чверть ХХ – початок ХХІ ст. з їх бурхливими соціальними зрушеннями актуалізували потребу в зверненні до вічних духовних цінностей національної культури, зокрема, необхідність подальшого осмислення творчої спадщини та особистості Тараса Шевченка. В українському мистецтві за цей час з'явилася низка нових орус'ів, що поповнили вітчизняну шевченкіану, зокрема, і в оперному жанрі. За творами Кобзаря написані опера-дума «Сліпий» О. Злотника (1988), опера-ораторія «Згадайте, братія моя...» В. Губаренка (1991). До художнього втілення особистості великого поета слідом за оперою в чотирьох новелах «Тарас Шевченко» Г. Майбороди звернувся Л. Колодуб – в опері-фантазмагорії «Поет» (перша редакція – 1988 р. – «Поет. Тарасові сни», друга – 1994–1999 рр. – «Поет»). Традицію втілення образу Кобзаря, запроваджену Г. Майбородою та Л. Колодубом, творчо розвинув О. Рудянський в опері «Шлях Тараса» (перша редакція – 1992, «Чумацький шлях Тараса», друга – 2002 – «Шлях Тараса»). Значна роль хорових сцен опери обумовлює залучення їх до розкриття провідної ідеї твору – показу етапних періодів життя великого поета України. Внаслідок цього хорові сцени опери отримують своєрідну часопросторову організацію, яка набуває символічного значення. Розкриття символіки оперного твору стає ключем до розуміння в сучасному контексті історичної ролі життя й творчості Поета в зв'язку із долею українського народу. Отже, **мета дослідження** – виявити символіку часу-простору в хоровій драматургії опери О. Рудянського «Шлях Тараса» – постає як **актуальне** завдання для сучасних вітчизняних музикознавців.

**Виклад основного матеріалу.** Опера-біографія «Шлях Тараса» О. Рудянського (лібрето в першій редакції Віталія Юречка, у другій –



Віталія Юречка та Віктора Реви; прем'єра – 09.04.2014, Донецьк) чи не вперше в українській оперній шевченкіані репрезентує цілісний образ Кобзаря – поета й художника, підкреслюючи універсалізм особистості великого сина українського народу. Композиція на дві дії, п'ять картин з епілогом представляє важливі події з його життя: приїзд до Києва з Петербурга по закінченні Академії мистецтв, діяльність в Кирило-Мефодіївському братстві, нарешті, арешт і заслання.

О. Рудянський запроваджує метод художнього документалізму в розкритті подій життєвого шляху Т. Шевченка, але поряд із реальними людьми (Костомаров, Петров, Вересай) діють і вимішлені персонажі (Берегиня степу). Кожна з картин висвітлює певний фрагмент біографії Кобзаря. Фрагментарність, притаманна опері О. Рудянського, споріднює її з оперою в чотирьох новелах «Тарас Шевченко» Г. Майбороди, оперою-фантазмагорією «Поет» Л. Колодуба. Так, і Г. Майборода, і О. Рудянський обрали ті події з біографії Кобзаря, що відіграли значну роль у житті українського генія (приїзд до України по закінченні навчання, перебування в Новопетрівській фортеці тощо). Кожна картина оперних творів Л. Колодуба й О. Рудянського, як і кожна новела в оперному творі Г. Майбороди, містить своє коло діючих осіб, а образ Т. Шевченка є протагоністом.

Хоровий чинник в творі О. Рудянського задіяний у повному обсязі – практично кожна сцена оперного цілого має хорові епізоди, що отримують різноманітні функції в залежності від розвитку драматургії музично-сценічного твору. О. Рудянський, за рахунок використання різних складів хорового масиву, створив образи українського народу: селян, парубків і дівчат, малечі, студентів, арештантів, солдат. В опері репрезентовані як українській світ, що отримує характеристики саме за наявності хорового співу, так і казахський, який подано автором більшою мірою через сольні епізоди, стихію перегонів і танцю, а також – російський, за рахунок розмовних діалогів, оркестрових фрагментів, хорової речитації. Хоча в авторських коментарях зауважено: «Дії відбуваються в Україні і в Казахстані» (Рудянський, 2008, с. 2), аналіз опери виявив, що за методом художнього документалізму в творі відображені такі географічні локуси, як Україна, Росія й Казахстан. Виходячи з концепції твору, зазначимо, що російський

часопростір стає витокком трагедії Поета, а роль Росії – доленосною в життєвому шляху Тараса Шевченка (третя картина, Петербург, діалог царя Миколи І і графа Орлова, де вирішується доля Т. Шевченка; четверта картина – Оренбурзький гарнізон). Впровадження корінного контрасту в змалюванні, з одного боку, України, з іншого – Росії та казахських степів, засноване і на тому факті, що в Україні Т. Шевченко – вільний, в Росії та Казахстані – ні.

Вже в оркестровому вступі до опери з'являються теми, що надалі стануть її лейтмотивами-символами та сприятимуть її цілісності. Це, перш за все, тема української народної пісні «Реве та стогне Дніпр широкий», ритмічна й гармонічна складові якої подані композитором у власному баченні. Вступові притаманний рапсодичний стиль, що близький до кобзарського мистецтва: вільна побудова, часті зміни тематизму, темпу. Кульмінація (цифра 5), за рахунок появи дзвонистості, створює образ нездоланності. Завершує вступ тематизм пісні «Реве та стогне», що є символом ствердження єдності українського народу, на тлі незмінних пунктирних кварто-квінтових інтонацій.

Перша картина опери змальовує весняний пейзаж, який Т. Шевченко, милуючись, прагне перенести на полотно. Таким чином, виникає «пейзаж у пейзажі». Доповнює поетичну картину декламація Поетом рядків свого безсмертного твору-символу Дніпра, що став народною пісню. Тобто, композитором застосований прийом мелодрами, коли оркестрово-хорове тло створює звуковий «пейзаж» до поетичних рядків, що озвучені героєм-солістом. Його декламація в супроводі чоловічого хору сприймається як драматичний речитатив. У трактовці хору (басова партія) спостерігається певна динаміка – від витриманих звуків до мелодизації. І ця мелодія-вокаліз виходить на перший план під час пауз у соліста, а з другої строфи вірша (ц. 4) утворюється своєрідний дуєт *solo* й басової партії. Збільшена секунда, що притаманна думному ладові, споріднює тематизм із фольклорними витоками, підкреслюючи зв'язок народу й Поета. Отже, відбувається процес мелодизації як омузичення шевченківського Слова. Це *символ музикальності поезії Т. Шевченка*. Оркестр, тим часом, створює образ бурхливого Дніпра, змальовуючи накочування й тріпотіння валів за рахунок гармонічної фігурації й хвилеподібного тематизму. Ці зо-



бражальні елементи наприкінці картини трансформуються у дзвони, створюючи арку до вступу. Третя строфа (ц. 5) є тональною репризою цієї своєрідної тричастинної побудови, де другий розділ (ц. 4) – кульмінація з точки зору інтонаційної драматургії. Поет на сцені знову повертається до замальовок, до мольберту. На очах у слухачів створюються пейзаж і вірш, тобто композитор показує єдність іпостасей Шевченка-поета й Шевченка-художника: митець на полотні малює картину, яку одразу ж відтворює в слові.

Здавалось би, українська опера відобразила все різноманіття підходів до розкриття образу Шевченка та відтворення в оперному жанрі особистості митця, але О. Рудянський віднайшов новий, поєднуючи з образом Поета елементи національної символіки – зображення хвиль Дніпра, інтонації у збільшенні теми «Рече та стогне» та «дзвони» в оркестрі. Адже нескорений Дніпро – то є *символ свободи*, а дзвони Софії Київської – *символ соборності, єдності української нації*.

На сцену виходять селяни, що йдуть працювати в полі. Змальовуючи образ земляків Тараса, О. Рудянський використовує українську народну пісню «Та вози риплять, та ярма бряжчать». За традиціями народного гуртового виконавства, заспіває соліст, а чоловічий хор підхоплює. Композитор застосовує терцові втори, унісони, змінні розміри для створення розлогої мелодії, насиченої мелізмами, що звучить на тлі *basso ostinato* в оркестровій партії, яка від другого куплету поступово урізноманітнюється. Текст другого куплету О. Рудянський надає двічі (ц. 2), але вдруге – в більш насиченому варіанті з точки зору поліфонізації фактури, динамічного розвитку. Саме другий варіант стає кульмінацією хору. Чоловічий хор «Та вози риплять, та ярма бряжчать» характеризує селян – земляків Т. Шевченка, демонструючи їх працьовитість як вияв ментальності українського народу. Поет, заслухавшись, висловлює думку, яка теж стосується національного характеру українців: «Співають навіть тоді, коли плакати хочеться...». Ремарка автора вказує: «Здалеку доноситься передзвін» (ц. 5), і Поет зауважує, що то є ранкові дзвони Софії Київської. Останні майстерно відтворені композитором в оркестровій партитурі, й таким чином здійснюється відсилання до увертюри й першої картини (ц. 4).



Зустріч Т. Шевченка з кобзарем О. Вересаєм, що відбувається надалі, радісна, бо Поет чує у виконанні кобзаря свої вірші, і, водночас, сумна, бо саме під час спілкування він дізнається про трагічну долю Оксани – дівчини, в яку був закоханий, чий образ у подальшому стає *символом першого кохання*. Під час драматичної розповіді небаги Вересая Уляни на сцені з'являється видіння – Оксана, вся в білому – перше видіння шевченківської Музи в опері. Її образ композитор створює засобами хореографії, що додає у твір ще одну жанрову складову та дозволяє визначити його як «оперу-балет». З появою Уляни та, опосередковано, Оксани в опері починає розвиватися жіноча тема, до розкриття якої наприкінці першої картини долучатиметься й жіночий хор – «Дивлюся, аж світає».

За принципом контрасту, після тріо Уляни, Тараса й Вересая, що сповнене жалем про загублену долю Оксани, на сцену з веселим гамором вибігають діти, декламуючи першу фразу жартівливої пісеньки «А наш жучок по дереві ходить». Ігрове начало яскраво виражене у словах пісеньки, її задерикуватій мелодії з куплетно-варіаційною структурою, де зміни відбуваються лише в оркестровій партитурі. Композитор застосовує принцип наскрізного розвитку, й одна сцена природно переходить в іншу. Зі сміхом з'являються на сцені юнаки й дівчата, нагадуючи про радість життя, й на їх прохання Уляна співає пісню «Як би знала». Уляна співає, пританцьовуючи, ніби не усвідомлюючи трагедії дівчини, в якій загинув коханий. Композитор трактує цю трагічну пісню як *символ божевілья* – стану, у якому нерідко опинялися героїні поезій Т. Шевченка. Згідно ремарці автора, дівчата й юнаки дякують Уляні, а продовженням гуляння стає жартівливий танець, який має назву «Троїсті музики». Завершує вечірне гуляння молоді хоровод, який дівчата ведуть з юнаками, співаючи українську народну пісню «Дивлюся, аж світає». Жанр цього жіночого хору є синтезованим, бо поєднує риси вальсу (*Tempo di Valse*), ноктюрну (що витікає зі змісту тексту) й хороводу (за ремаркою композитора).

Дія другої картини відбувається у квартирі М. Гулака, де зустрілись члени Кирило-Мефодіївського братства. У монолозі Тараса «Кругом неправда і неволя» автор знову застосовує декламацію, а чоловічий хор – студенти – виконує функцію підтримки («Наші почув-



тя»). Після слів Костомарова про федерацію під владою російського царя, студенти розпочинають вокаліз, на тлі якого Шевченко висуває тезу, що метою Кирило-Мефодіївського товариства має стати боротьба з існуючим ладом. В цей момент чоловічий хор повторює його гасла: «Боротьба проти ладу, нерівності, боротьба за республіканський устрій», підсилюючи думку поета. Квінтет (Білозерська, Петров, Гулак, Шевченко, Костомаров) виявляє розбіжності у прагненнях членів товариства. Згодом композитор поширює прийом декламації на хорovu партію («Ми мусимо мати певну мету»). Підтриманням тези Кобзаря і *символом єдності* з ним є хорове повторення його останніх слів – «Можна й на каторгу», інтонаційне споріднене з його репліками (що виявляється у застосуванні малої терції вгору в теноровій партії), й подальше підтримання дієвої функції хорового чинника («Життя і землю обновить»).

У третій картині відбувається «стискування» часу-простору. Під час розмовного діалогу Миколи І й графа Орлова на тлі нескінченного звучання tamburo в Tempo di Marcia, яке є *символом майбутньої солдатської долі* Кобзаря, цар виголошує вирок: «Художника Шевченка за складання обурливих і високою мірою зухвалих віршів <...> віддати рядовим до Оренбурзького Окремого корпусу...» (Рудянський, 2008, с. 97). Важливого значення в опері набувають ремарки композитора. Так, оркестровому епізоду, що є зв'язкою між розмовним діалогом і наступним хором, передує ремарка, де з'являється ключове слово «Битий шлях» (*курсив мій* – Н. Б.). Саме тут натовп жінок, Уляна й Вересай очікують на арештантів. Отже, все вже відбулось: Т. Шевченко – арештант. І він знаходиться між арештантів як учасник хору. Здалеку чути чумацьку пісню, яку співає хор арештантів. Розлогу мелодію розпочинають баси: «Да було ж літо, та стала зима». Відбувається протиставлення – холодів і тепла, *волі й неволі*. Діалогічна сюїта в опері продовжується. О. Рудянський створює неперевершену обробку народної пісні, застосовуючи принципи народно-підголоскової поліфонії, спів *a cappella*, зміни метру, куплетно-варіаційну структуру, які вибудовують ілюзію нескінченності руху мелодії – образ безкінечного шляху. Вигуки «Гей», які, крещендуючи, поступово призводять до кульмінаційної зони, далі поєднуються

зі дзвонами, що з'являються в оркестровій партії. Інтонаційна сутність та ритмоформула дзвонів споріднені з такими у вигуках «Гей!», вказуючи на застосування композиційного принципу синтезу. І знову з'являється символічна ремарка автора: «Рух колони зупиняється» (*курсив мій* – Н. Б.) – життя Шевченка як творця, його митецький шлях має зупинитися, бо на засланні йому заборонено писати й малювати. Жінки оточують арештантів, і композитор задля створення сцени прощання, яка є *символом страждання* (ц. 10), застосовує алеаторику, що контролюється розміром 5/4, змінює тональність з *a-moll* на *c-moll*. Уперше в третій картині з'являється мішаний склад хору. Наступний куплет звучить могутньо, в опорі на насичену оркестрову фактуру, де «дзвони-вигуки» сприймаються як плач, враховуючи їх «ламентозну» інтонаційність та застосування *ostinato*. Кульмінацією є п'ятий куплет народної пісні, де чумак просить товариша схоронити його на чужій сторонці. Хор-прощання символізує й закінчення вольного шляху Тараса. Отже, зміна двох картин – другої і третьої, Волі й Неволі – символізує й кардинальні зміни в долі героя.

Для четвертої картини другого акту відбувається в Оренбурзі. Як уже зазначалось, український народ показаний через хоровий спів, а представники казахського – через solo, перегони й танці. Отже, четверту картину розпочинає невеликий оркестровий вступ (Grave), що змальовує вечірні сутінки, й сумна пісня Берегині степу про важке життя степовиків. Її змінює казахська народна пісня «Сатангула», а далі – танець дівчат «Косалка» та кінські перегони дівчини й джигітів «Байга». Появу на сцені Тараса Шевченка, що вже кілька років – у солдатчині, супроводжує його лейттема, за О. Рудянським, «тема Долі поета» (Рудянский, 2010, с. 140), що вперше звучала в оркестровому вступі до опери (ц. 4).

Поет думками переноситься до України – виникає видіння рідного краю, й звучать безсмертні рядки «Думи мої, думи». Якщо в першій картині опери Шевченко перед очима слухачів малює, а хор «одохотворяє» його полотно, то в четвертій картині, навпаки – він пише вірш, а мішаний хор *a cappella* «Думи мої» виступає як відображення шевченківських слів... Повільний темп (*Lento*), що доволі часто застосовує композитор, *символізує безкінечний страждений шлях Поета*.



На сцені з'являється Забаржада, яку, за ремаркою композитора, Т. Шевченко зустрів на засланні, коли його шлях зі сповненого надій перетворився на пекло, коли після щасливо отриманої волі він знову став невільним, бо становище рядового у війську на чужині було чи не гіршим за кріпацтво. Жінка поїхала за ним, але Т. Шевченко відмовляється від кохання, бо не хоче занাপастити долю Забаржади. Сцена прощання Шевченка з коханою – одна з найбільш виразних ліричних сторінок оперного цілого, просякнута тугою за нездійсненим щастям.

П'ята картина – Новопетрівський форт, останнє місце заслання Митця. Після короткого оркестрового вступу звучать геніальні рядки Кобзаря «Лічу в неволі дні і ночі». Арію Тапаса (*Moderato sostenuto*) розпочинає видозмінена ритмічно квартова інтонація його лейтмотиву, а під час декламації (ц. 7) лейтмотив звучить в оркестрі в повному обсязі. Поступово крещендуючи, його звучання призводить до могутньої кульмінації (*ff*), яку, за принципом контрасту, змінює тужлива мелодія (*Lento*). Тяжкі роздуми Шевченка повертають до перших рядків поезії, створюючи вербальну й інтонаційну арку до початку арії. І знову композитор застосовує динамічний і фактурний різновид контрасту – оркестровий епізод *ff Pesante* покликаний створити образ бездушної сили, що нищить все на своєму шляху.

Раптом лунає сигнал труби на тлі *tamburo (Allegro)*, який нагадує поетові про страшну дійсність. Як підтвердження, за лаштунками в супроводі *tamburo* звучить солдатська пісня «Попід лісом» (*Tempo di Marcia*). Марш постає тут символом знуцання, неволі. Доріженька в пісні перетворюється на «битий шляшок», новобранці ж, яким «по сто палок дають», «весело співали»... Пісня розкриває риси ментальності українців: від зухвалого сміху крізь сльози, веселощів на межі смерті, на тлі тортур і приниження – до боротьби за волю й гідність. Отже, ще один композиційний план опери – трагічний гротеск. Марш перетворюється на марш *funebre*, на тлі якого Шевченко, за ремаркою О. Рудянського, «в заціпенінні спостерігає за сценою покарання свого земляка Скобелева» (Рудянський, 2008, с. 172). Скобелев в опері – символ *тортур*, які витримує Т. Шевченко. Щоби підкреслити єдність митця зі страждаючим народом у ненависті проти тиранів,

композитор застосовує ритмізовану хорову речитацію на тлі теми маршу *funebre* «Веселися, лютий кате, проклятий, проклятий!», яку розпочинає Поет; хорові партії, вступаючи почергово з різними ритмоформулами, поступово підсилюють звучність у русі до кульмінації – могутнього хорового вокалізу-плачу.

Далі починається сцена видіння. Спочатку двійником Шевченка був Вересай, що співав вірші Поета, тепер – Скобелев, страждання якого постають як віддзеркалення тих, що випали на долю Кобзаря і всього українського народу. Ще один шлях – шлях Скобелева – постає як символ – Шевченко веде Скобелева (ремарка композитора). Й саме тут розпочинається сцена видіння Тараса, для змалювання якої композитор знов вводить повільний темп (*Largo*) й хоровий плач на тлі оркестрово-хорових дзвонів. «Прорив» мелодії «Реве та стогне» в хоровому викладі створює арку до першої картини. Важливість семантики образу Дніпра – символу України, який виникає завдяки застосуванню фольклорного зразка, підкреслено й ремаркою композитора, де гнів народу порівнюється зі штормовими дніпровими хвилями. Алюзії на українську народну пісню «Реве та стогне Дніпр широкий» бачимо в русі жіночого хору по d-moll' ному тризвуку, що синтезується з мелодичною лінією на слова «Додолу верби» в чоловічого складу, яку продовжує жіноча група хору – з текстом «сердитий вітер завива». Хор-народ співає пісні Т. Шевченка. Поет постає в іпостасі пророка, бо він спочатку склав цей вірш, а тепер його могутньо співає весь український народ. Хор стає виразником і внутрішньої творчої «праці» Тараса, й зовнішньої дії, що підкреслює єдність народу і Поета, який перетворюється на Кобзаря. Натхненний Поетом народ виступив проти свавілля влади: аріозо Тараса «А люде виростуть» з надією слухають люди, що оточили Поета. Декламація ж Шевченка на тлі мішаного хору, що йде слідом – «Мені ж, мій Боже, на землі подай любов» – є ремінісценцією першої картини, де митець створював і декламував свій безсмертний вірш у супроводі вокалізу басової партії хору.

Розстріл повсталого народу є фіналом створеної композитором картини придушення прагнення до волі: спочатку сцена побиття Скобелева, потім Шевченка і, згодом, – усього народу. Видіння Тараса



зникають. І композитор «надає слово» Кобзареві – спочатку лунає «Заповіт» *solo* – «Як умру, то поховайте», а в епілозі, де репрезентована сучасна Україна під час шевченківських свят – рядки його геніальної поезії «І мертвим, і живим...», створеної 1845 року:

«Любітеся, брати мої...  
То воля Господа. Годіть!  
Смірітеся, молитесь Богу  
І згадуйте один другого,  
Свою Україну любіть,  
Любіть її... Во время люте,  
В останню тяжкую минуту  
За неї Господа моліть...  
Любітеся, брати мої» (Рудянський, 2008, с. 224).

Отже, в оперному полотні О. Рудянського представлений цикл заповітів, з якими звертається до нащадків Тарас Шевченко, що споріднює твір з оперою «Поет» Л. Колодуба, де у фіналі звучить «Заповіт» у виконанні мішаного хору та незримих голосів, що декламують його рядки різними мовами, втілюючи ідею «нерукотворного пам'ятника» Поетові. Опера «Шлях Тараса» починається й закінчується навесні, на березі Дніпра. Так утворюється своєрідне коло, що теж зближує опери Л. Колодуба й О. Рудянського. Епілогом опери «Шлях Тараса» є образ оновленої України, майбутнього прийдешніх поколінь. Як і в опері-новелі Г. Майбороди, в оперному творі О. Рудянського, в заключній оркестрово-хоровій композиції «Квітуха Україна», нащадки прославляють Кобзаря. Таким чином, безсмертне Шевченкове Слово в поєднанні з Музикою є, у контексті сьогодення, *символом зв'язку Минулого й Майбутнього*.

**Висновки.** Завдяки хоровим сценам в опері «Шлях Тараса» О. Рудянського створюється єдиний часопростір, в якому композитор надає хору символічного значення. В хоровому викладі, як символ *волелюбності* українського народу, звучить пісня «Реве та стогне»; ефект «дзвонистості» символізує *соборність* України; марш *funebre* є уособленням *солдатчини*, а слова-символи «*шлях*», «*доріженька*»,

«рух» є втіленням «долі» Кобзаря. Символом же оперного цілого є слово-образ *«шлях»*, семантика шляху, руху розкривається як на сценічному рівні, так і на ментальному: безперервно рухаються хвилі Дніпра, йдуть на роботу селяни, нескінченним є шлях арештантів, і саме людське життя – *шлях*...

### ЛІТЕРАТУРА

- Белік-Золотарьова Н. А. (2011). *Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 20 с.
- Рудянский А. (2010). *Мой путь в искусстве*. О. А. Шумилина (Ред.). Донецк: ДГМА имени С. С. Прокофьева, 328.
- Рудянский О. (2008). *Шлях Тараса. Опера на дві дії, п'ять картин з епілогом: лібрето В. Юрченка і В. Рєви*. (Клавір). Донецьк, 244.
- Шевченко Т. (2004). *Кобзар*. (Третє повне видання за ред. В. М. Доманицького). Рівне: Волинські обереги, 640.

### REFERENCES

- Bielik-Zolotariova, N. A. (2011). *Operno-khorova tvorchist ukrainykykh kompozytoriv druhoi polovyny XX stolittia: shliakhy rozvytku [Opera and choir creativity of Ukrainian composers of the second half of the twentieth century: ways of development]*. (Extended abstract of Candidate thesis). Kharkiv I. P. Kotliarevsky National University of Arts. Kharkiv, 20 [in Ukrainian].
- Rudianskyi, O. (2008). *Shliakh Tarasa. Opera na dvi dii, piat kartyn z epilohom: libreto V. Yurchenka i V. Revy [The way of Taras. An opera with two acts, five paintings with an epilogue: the libretto of V. Yurchenko and V. Reva]*. (Clavier). Donetsk, 244 [in Ukrainian].
- Rudyanskiy, A. (2010). *Moy put v iskusstve [My Way in the Art]*. O. A. Shumilina (Ed.). Donetsk: DGMA imeni S. S. Prokofyeva, 328 [in Ukrainian].
- Shevchenko, T. (2004). *Kobzar*. (Third full edition). Rivne: Volynski oberehy, 640 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 09.09.2019 р.