

телевиденням, новими видами живописи и другими «пространственными» искусствами), опера, оставаясь жанрово разнообразным явлением, в области стиля тяготеет к камерной логике построения, при которой в едином ансамбле объединяются как музыкальные партии (вокальные и оркестровые), так и ингредиенты других видов искусства.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. *О симфонической и камерной музыке [Текст]* / Б. Асафьев. — Л. : Музыка, 1981. — 216 с.
2. Бахтин М. М. *Проблемы поэтики Достоевского [Текст]* / М. М. Бахтин. — 4-е изд. — М. : Сов. Россия, 1979. — 318 с.
3. Лотман Ю. М. *Внутри мыслящих миров [Текст]* // Ю. М. Лотман. Семиосфера. — СПб. : Искусство, 2000. — С. 268–269.
4. Малышев Ю. В. *Принципы образного синтеза музыки и поэзии в современном романсе [Текст]* : автореф. дис. канд. искусствовед. : 17.00.02. — Институт искусствовед., фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. — К., 1977. — 26 с.
5. Полупанов В. *Опера – драма или эпос? [Текст]* / В. Полупанов // Советская музыка. — 1981. — № 11 — С. 124–125.

УДК 782.6 : 78.087.68 : 821.161.2 : 82-1/-9

Наталія Бєлік-Золотарьова

ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ДРАМИ-ФЕЄРІЇ «ЛІСОВА ПІСНЯ» Л. УКРАЇНКИ В ХОРОВІЙ ДРАМАТУРГІЇ ОПЕРИ В. КИРЕЙКА

Актуальність теми дослідження. До спадщини геніальної української поетеси Л. Українки В. Кирейко у своїх творчих пошуках звертається понад півстоліття. Його музично-сценічний доробок за творчістю Л. Українки складають три твори: дві опери – «Лісова пісня» (1957), «Бояриня» (2008) – і балет «Оргія» (1977). Ці опери можуть вважатися етапними в творчій біографії В. Кирейка, адже «Лісова пісня» є першим випробуванням для композитора в царині

оперного мистецтва, а «Бояриня» репрезентує досягнення пізнього періоду його творчості. Таким чином, два оперних твори В. Кирейка за Л. Українкою отримують функцію обрамлення оперного доробку митця. На жаль, ні «Лісова пісня», постановки якої отримали схвальні відгуки в пресі, ні «Бояриня», яка ще й досі не має музично-сценічного втілення, не затребувані сучасною оперною практикою. Отже, актуальним завданням вітчизняного мистецтва є виконавська інтерпретація й наукове осмислення оперних шедеврів В. Кирейка на основі безсмертних поетичних творінь Л. Українки.

Перед композитором, який звернувся до «Лісової пісні» Л. Українки, постала проблема надзвичайно важкого вибору: оскільки в опері неможливо втілити весь багатоплановий зміст драми-феєрії, що становить завдання надвисокої складності, то треба було від чогось, часом проникливого, відмовитись задля втілення провідної ідеї твору. Саме тому В. Кирейко зробив акцент на тому конфлікті драми, що розвивається в площині людських стосунків. Тоді як втіленню протистояння «людина – природа» в опері «Лісова пісня» відведено функцію конфлікту другого плану, в зв'язку з чим фантастичні міфологічні істоти з'являються на оперній сцені рідше, ніж у драмі. Але, зменшивши присутність фантастичного світу в опері, зосередившись на розкритті основної лінії сюжету і підпорядкувавши дію провідному конфліктові, автор, тим не менш, зберіг той своєрідний народнопоетичний язичницький колорит, який і робить «Лісову пісню» Л. Українки неповторною. З метою збереження унікальної атмосфери «Лісової пісні» композитор поєднав її фантастичну сферу з хоровим началом.

Об'єктом дослідження є жанрові риси опери-феєрії, а **предметом** – драматургічні функції хорового чинника в опері В. Кирейка «Лісова пісня».

Мета дослідження – визначити специфіку хорової драматургії твору, що вивчається. **Матеріалом дослідження** є хорові сцени опери В. Кирейка «Лісова пісня».

Опера В. Кирейка «Лісова пісня»¹ на три дії за мотивами однойменної драми-феєрії Л. Українки створена 1957 р. і належить, на

¹ Аналіз хорових сцен опери здійснено за клавіром опери – К. : Мистецтво, 1965.

думку Л. Єфремової [4], до жанру лірико-філософської драми. Багатовимірний зміст опери В. Кирейка відображено у її неоднозначній жанровій природі. За авторським визначенням то є *опера-феєрія*. Жанрове ім'я опери вказує на те, що В. Кирейко спирається на визначення, надане Л. Українкою її поетичному творові – *драма-феєрія*. Але у жанровому визначенні опери В. Кирейка немає слова «драма», воно лишається «за дужками» проголошеного жанрового імені. Композитор, що визначив жанр як *опера-феєрія*, нібито акцентує увагу саме на феєричному, фантастичному боці твору. Але попри це В. Кирейко прагне наслідувати жанровий замисел поетеси й розкрити глибокий філософський сенс поетичного твору. Парадокс жанрового визначення, яке надане Л. Українкою, – «драма-феєрія» – у тому, що в ньому поєднуються глибина конфлікту, властивого драмі, й зовнішній бік казкових перетворень, адже «феєрія (фр. *fee* від *fee* – фея, чарівниця) – жанр театральних спектаклів, у яких для фантастичних сцен застосовуються постановочні ефекти» [7, с. 1397].

Композитор у визначенні жанру опери підкреслив саме феєричну лінію, одним зі створювачів якої є хор. Виникає протиріччя між скороченням фантастичного змісту драми Л. Українки і збереженням визначення «феєрія» у жанровому імені. Отже, хоровий чинник є важливою складовою жанрового компонента оперного цілого. Що ж є характерним для оперно-хорової драматургії у її «феєричному» композиторському інтерпретуванні?

В опері-феєрії «Лісова пісня» В. Кирейка поряд співіснують дійсність та фантастика, картини сільського побуту та образи старовинних легенд, казок. Засобами хорového співу композитор створює образи Потерчат у першій дії, образ Марища та фантастичних лісових істот у другій, Злиднів у третій, останній дії твору. За відношенням до головних героїв опери фантастичні персонажі поділяються на добрих та злих. Добрі – лісові істоти, злі – Потерчата, Марище й Злидні.

Вперше хор звучить у *сцені № 7*, де має подвійне драматургічне навантаження. З одного боку, його драматургічна функція – *тло*, що в даному випадку підкреслене його розташуванням за лаштунками – адже на сцені відбувається зав'язка ліричної драми – зустріч Мавки і Лукаша, які покохали одне одного. Саме феєрія постає тут як втілення любові між представниками різних світів. З іншого, функція хору

може бути визначена й як *дійова*, бо, коли підступна Русалка заводить за допомогою Потерчат Лукаша в драговину, звучить хор Потерчат, які вимагають втопити хлопця. Саме тут вперше відбувається *вторгнення* феєричної (хор) лінії у розвиток оперної дії. Це помста того потойбічного світу, що був колись реальним. Образи Потерчат – світлячків з каганчиками – то образи «блукаючих вогнів», образи трансцендентного світу, що хочуть затягти людину (в даному випадку, Лукаша) у потойбіччя. Це єдина сцена в першій дії опери, де представники потойбічного світу погрожують людині. Але вона є прообразом подальших складних відносин між світами.

У цій сцені композитор створює подвійну експозицію – лірична сюжетна лінія (Мавка та Лукаш) експонується поряд із феєричною (Русалка, хор Потерчат). Течія дії відбувається симультанно, утворюючи поліфонію пластів (за сценою – хор, на сцені – зустріч Мавки і Лукаша). Таким чином, хоровий феєричний світ поступово втягується в оперну драму.

Шукаючи світлячків для Мавки, Лукаш ганяється за вогниками, які, за наказом Русалки, запалили в каганчиках Потерчата, бо «он отой, що там блукає, – такий, як батько ваш, що вас покинув, що вашу ненечку занастив». Затягнений в драговину, Лукаш починає тонути. Мавка намагається врятувати його, кидає йому свого пояса, звертається з проханням про допомогу до верби, і саме в цей драматичний момент жіночий склад хору за лаштунками виконує хоровий епізод «Утопи!» від імені Потерчат, позашлюбних дітей, утоплених у болоті. Уведення тонально нестійкого, хроматизованого хорового звучання на тлі схвильованих пасажів оркестру і повзучих гармонічних сполук, окличні інтонації сопрано та альтів, що розростаються з унісону до збільшеного секстакорду – хор звучить зловісно – перегуки хорових партій, які ілюструють бажання Потерчат втопити Лукаша, і, насамкінець, повернення унісонів на акордовому органному пункті в оркестрі – всі ці виразні прийоми підсилюють напругу драматичної колізії. Якщо Потерчата в драмі Л. Українки – незлобиві істоти, які лише виконують наказ Русалки, то в опері вони – обездолені діти, що загинули в болоті, й для яких Лукаш – уособлення зла. Крім того, вони передають пересторогу людині, висловлену в поемі через діалоги інших фантастичних осіб, які передували цій сцені: у світі лісових та водя-

них істот людина має бути вкрай обережною, адже ці феєричні створіння упереджено ставляться до всіх людей, бо ті найчастіше шкодять лісові, озеру, всій природі. Отже, драматургічні функції хору – підсилення напруги, вторгнення феєрії в ліричну сюжетну лінію.

Друга картина другої дії, яку композитор повністю присвячує зображенню образів-персонажів лісового царства, змальовує прекрасний, примарний, ідилічний світ потойбічної феєрії, де немає страждання. Значення хорових епізодів у сценах цієї картини зростає, адже хоровий чинник отримує функцію одного з головних учасників фантастичної дії. Відбувається зміна функціонального навантаження у порівнянні з першою появою хору: тоді було кохання між Мавкою і Левком, любовна ідилія, а жіночий хор створював образи страждання – утоплених дітей, тепер – навпаки. За рахунок створення контрасту між стражданнями героїні й безтурботним світосприйняттям лісових істот підсилюється драма Мавки, яка по своїй волі пішла до людей, та не знайшла там щастя.

Саме хором лісових істот розпочинається друга картина другої дії, коли зраджена Лукашем Мавка пізнає страждання, до того невідомі їй, адже в неї прокинулася душа. Лісові істоти, побачивши її в такому стані, кличуть Мавку повернутися до рідної стихії. Провідна ідея, втілювана хором – прагнення цих істот до волі, краси, насолоди, безтурботності, подалі від добровільного духовного рабства, яке існує в середовищі людей. Апофеозом цього закликуч звучить хоровий вальс (№ 17). Взагалі ця сцена, зібрана композитором довільно з окремих елементів, узятих з драми (до речі, в багатьох сценах В. Кирейко не йде дослівно за письменницею, передаючи слова від однієї особи іншій), набуває демонічного звучання, відтінку «бісівщини», що підтверджує наступний танець Куця. У першоджерелі ця сцена більш лірична, «олюднена». З точки зору музичного втілення фантастичних образів слід відзначити майстерність В. Кирейка у володінні прийомами гармонічного забарвлення мелодії, колористичних нашарувань, що пронизують всю хорову картину.

Розмаїття принципів розвитку музичного матеріалу, у першу чергу, є характерним для «*Хору фантастичних лісових істот*» (№ 15), структура якого – приклад поєднання рондальної та концентричної форм (ABCA₁DA₂B₂).

Мавку, що страждає від зради Лукаша, Лісовик за руку вводить до гурту фантастичних істот, що зібралися на галявині. Після оркестрового вступу лісові істоти, що щиро засмучені долею Мавки, звертаються до неї – «Ходи до нас» (А, *Allegro non troppo*). Цей епізод розпочинає у *F-dur* жіночий хор (вісім тактів). Чергування мажорних і мінорних тризвуків альтерованих щаблів, використання збільшеного тризвуку, одночасне звучання енгармонічної сполуки тонічного тризвуку *E-dur* (в оркестрі) й тонічного тризвуку *Fes-dur* (у хорі), стрибки у мелодії на чистій квінті та октаву надають хору активного звучання й контрастують з більш спокійним наступним епізодом В – «Скидай же, скидай же жебрацькї шати», що являє собою період повторюваної будови у *A-dur*, два речення якого містять гармонічне «перефарбування» мелодії у перших сопрано. Інші голоси (другі сопрано й альти) рухаються більш-менш самостійно, утворюючи загальною низку з прохідних плагальних зворотів. Спокійному характерові сприяє і темп – *Allegretto sostenuto*, й розмір – 6/8, що своїм «гойданням» дещо нагадує колискові пісні.

Надалі Лісовик картає Мавку за те, що вона зрадила саму себе, шукаючи щастя серед людей, де, на його думку, «не ходить воля, там жура тягар свій носить... Обминай їх...». Останні слова Лісовика, звернені до Мавки, становлять вербальну основу центрального епізоду № 15 оперного цілого – хору «Обминай їх, обминай», що написаний для мішаного складу й спирається на ладову основу *f-moll*. Підхоплюючи останні слова Лісовика «Обминай їх», хор фантастичних лісових істот підсилює їх багаторазовим повтором, бо розпочинається цей епізод фугованим вступом хорових партій (баси, тенори, альти, сопрано), що нагадує парний канон у верхню терцію. Проте тема не зберігається точно у жодному з голосів, натомість імітуються окремі поспівки-інтонації у різні інтервали (терцію, сексту, октаву).

Форма цього хорового епізоду насичена поліфонічним «плетінням» у хорових партіях, комплементарною ритмікою. Розспівування слів та окремих складів, відхилення, прийоми еліпсису, чергування тризвуків, пов'язаних між собою спільністю декотрих звуків – все це утворює враження «мерехтіння», змальовує образи ефемерних, дивовижних лісових істот, що переймаються долею Мавки. Їх щирість підкреслює і наступний епізод, коли поліфонічний склад пиль-

ма знову поступається акордово-гармонічному – «Ходи до нас» (повторення епізоду А). Він проводиться майже у незмінному вигляді, за винятком незначного розширення наприкінці за рахунок секвенції й створює арку до початку № 15. Цей епізод може вважатися рефреном, якщо розглядати структуру хорової сцени як рондальну. Рефрен має характер заклинання за рахунок постійного повтору слів, короткості, формульності мотивів. Рондальність тут має й інший підтекст, бо *рондо*=*коло*, що має сакральний зміст і відповідає щирому бажанню лісових істот оберезити від страждань Мавку, скориставшись потойбічними властивостями магічного кола. Так відкривається символічний бік оперно-хорового формотворення. Участь хору у розвитку фесричної лінії спрямована на витравлення в пробудженій до любові душі Мавки згадки про людське страждання. Співчуття Мавці, що його висловлює хор протягом дії, має сприяти поверненню героїні до її первинного оточення.

Композиційній організації сцени притаманний принцип ланцюжкового поєднання сольних і хорових епізодів – надалі продовжує вмовляти Мавку її колишній коханий, Перелесник. Останні слова сольного розділу стають речитативною основою наступного хорового епізоду «Так от і ми кинемось, ринемось в коло самі!», що виконується мішаним складом. Цей епізод має невеликий обсяг (вісім тактів у розмірі 2/4) й контрастує зі звучанням оркестру: діатонічна мелодія в унісонному звучанні хору йде на тлі хроматичного терцового «сповзання» у партії оркестру. Майстер хорової оркестровки, В. Кирейко підкреслює наполегливість лісових істот у наступному епізоді «Ходи до нас» поверненням тембрів жіночих голосів і музичного матеріалу епізоду А, що підтверджує думку про надання композитором цьому епізодові функції рефрену.

Вибудовуючи драматургію хорової сцени, В. Кирейко вводить сполучний шеститактний епізод, де почергово звучить мелодичне утворення з інтонацією *lamento* спочатку у сопрано, а потім, на терцію нижче, в партії альтів. Поява інтонації *lamento* – свідцтво пробудження у хоровому сонні лісових істот, яких вирізняє загальна холоднуватість та примарність, проявів «людяності» – співчуття до страждаючої Мавки. Саме інтонація плачу стає не тільки тлом, а й підсилює розпачливе питання Мавки: «Та що ж мені робить, коли всі зорі по-

гасли у вінку і в серці в мене?». Відповідає Лісовик: «Не всі вінки погинули для тебе», – разом із жіночим хором, який у дещо зміненому вигляді повторює епізод В – «Скидай же, скидай же жебрацькі шати». Зміни стосуються не тільки тематизму, ритмоформул, а й вербального боку, бо заключні слова хору композитор тепер вкладає у уста Лісовика – найбільш близького для Мавки «родича», якого вона зве діду-сем. Його слова, що «туга ніяка краси перемагати не повинна», підсилені звучанням хору, врешті решт переконують Мавку.

Деякі з номерів наступної танцювальної сюїти включають до свого складу й хор лісових істот, зокрема, № 17 – «Вальс». Оркестрові розділи разом з хоровими та сольними епізодами утворюють досить розгорнуту танцювальну сцену, яку доцільно визначити як восьми-частинну концентричну форму (ABCDECB₁A₁), де центральним, і, водночас, кульмінаційним, є хор «Щастя – то зрада».

Оркестровий вступ (А) створює загальний настрій сцени – вихрове кружляння безтурботних лісових істот у веселому, жвавому танці (*Tempo di Valse*). Розділ В – жіночий хор «Звиймося» – побудований почасти на тематизмі оркестрового вступу. Він має форму періоду з двох речень повторної структури, що мають основою фольклорно-пісенні інтонації. Ладові коливання між паралельними тональностями – натуральним *C-dur* та подвійно-гармонічним *a-moll* – характерні для народних пісень. Окрім того, двоголосний склад жіночого хору оснований на принципі втори у терцію та містить елементи гетерофонії.

Розділ С побудований на дублюванні басовою партією хору сольного виступу Перелесника («В щирій злагоді не зупиняйся»). Оркестровий супровід до цього епізоду містить деякі темо-інтонації зі вступу, що свідчить про наявність наскрізного розвитку.

Найбільш розгорнутий за масштабом хор «Щастя – то зрада» (епізод Е) має новий тематичний матеріал, який експонується в оркестровому вступі (епізод D), що передує хорові. Два розділи цієї хорової композиції (перший: *h-moll*; другий: *Des-dur – e-moll*) контрастують за тематизмом і використанням хорового складу (в першому – жіночий склад хору, в другому – мішаний). Проте наскрізне проведення тексту, що базується на багаторазовому повторенні одних і тих самих слів, надає хору внутрішньої цілісності й здатності до сугестивного

впливу. Композитор, завдяки структурному поділенню форми, збагачує поетичний текст засобами музичної виразності.

Перший розділ хору «Щастя – то зрада» містить два речення, побудовані за методом секвенційного розвитку. За основу двоголосного складу взято принцип терцової втори, що зберігається упродовж усього періоду. Мелодичні лінії голосів витримані у спокійному русі, їх діапазони не перевищують зменшеної квати.

Другий розділ (також два повторюваних речення) виконується повним складом хору. Найбільш значимою є партія сопрано, напружена мелодична лінія якої містить висхідні стрибки на велику сексту, чисту квірту, зменшену квінту. Інші партії мають підтримувати драматичний настрій. Контраст із попереднім розділом підкреслено за допомогою динаміки (*p-f*) та різкого тонального зіставлення: закінчення першого розділу у *a-moll*, початок другого – у *Des-dur*. З точки зору музично-драматичної побудови цей розділ – кульмінація оперного номеру. Про це свідчать розвиток тематичного матеріалу оркестрових фрагментів у побудові хорів, що є характерним для принципу симфонічного мислення, об'єднання двох центральних, найобширніших епізодів – оркестрового та хорового – для створення кульмінаційної зони композиції, а також прийом крещендування до точки золотого перетину.

Подальший розвиток № 17 пов'язаний із повторенням перших трьох епізодів у дзеркальній послідовності: C_1 – дует Перелесника з басовою партією хору «В щирій злагоді», B_1 – жіночий хор «Звиймося», A_1 – оркестрове завершення. Ці епізоди майже не відрізняються від первісного викладу й, завдяки використанню прийому дімінуендування, виконують функцію «заспокоювання» драматичного розвитку після кульмінації. Таким чином, у «Вальсі» знову створюється магічне коло, за допомогою якого лісові істоти прагнуть захистити Мавку.

Надалі для вибудовування драматургії оперного цілого В. Кирейко застосовує принцип тембрового контрасту. Контрастом до хорового «Вальсу» звучить оркестровий номер – Танець Куця (№ 18), після якого, знову-таки за принципом контрасту, композитор вводить сцену Марища, Мавки і Перелесника.

Раптова поява Марища – символа Смерті – з-під землі на тлі похмурої оркестрової лейттеми, в розпал танцю Куця, лякає лісових

істот, що миттю розбігаються (№ 19). Композитор пропонує два варіанти створення образу страшного Марища. Перший – виконання партії басом-*solo*, другий – унісоном *хорової* басової партії. В оперній літературі є приклади, коли саме унісон басів використовується для створення фантастичних образів (наприклад, партія Чорнобога в опері «Млада» М. Римського-Корсакова). Єдине, що не уточнює В. Кирейко, – це місце розташування партії басів, але це не є проблемою для режисера-постановника, бо існує безліч варіантів вирішення цього завдання. Самий простий з них – хорова партія співається за лаштунками, в той час як на сцені з'являється зловісна постать Марища. Композитор знову наділяє хор, що уособлює образ Марища, функцією вторгнення. Але якщо хор Потерчат виконував аналогічну функцію стосовно світу людей, то хор-Марище вторгається до вільного, безтурботного, ідилічного світу лісових істот.

Востаннє в опері хор бере участь у *першій картині третьої дії*, уособлюючи образи Злиднів. Хор голодних істот навіть відчуття безвиході, неминучого кінця. Драматургічна функція хору Злиднів подвійна. З одного боку, він створює арку до хору Потерчат, бо теж має функцію вторгнення до світу людей. З іншого – набуває символічного значення, бо Злидні завжди символізують розруху, кінець заможного життя. Композитор підкреслює значимість образу Злиднів в оперній драматургії: невеликий за розміром хор виділений в окремий номер (№ 25), має оркестровий вступ та завершення на тематизмі хорових партій. Інтонаційною основою цього хорового номеру є півтонова мелодична сполука, яка, зазвичай, характеризує благання, жалісне прохання. Але в даному випадку відбувається пересемантизація змісту цієї благальної інтонації: вона підкреслює підступність Злиднів, що мають на меті проникнення до людської оселі й знищення її: «Ой... ми голодні, ой...». Незвичним є використання виключно партій других альтів та других тенорів. Ця тембральна сполука разом із гострим, «колючим» ритмом, нестійкими хроматичними ходами в оркестрі сприяє створенню образів підступних фантастичних істот.

Висновки. В опері-феєрії В. Кирейка «Лісова пісня» на першому плані – зіткнення добра і зла, вірності і зради, конфлікт між високими ідеалами та бездуховним існуванням. Ідилічний та месницький світ лісового царства розкриває визначення «феєрія». Від феєрії

оперно-хоровий шар «Лісової пісні» В. Кирейка успадковує сліпуче, яскраве саяво й кружляння «хороводу» лісових істот, часту зміну образних станів, постійність метаморфози – перетворення однієї якості на іншу, однієї фантастичної істоти на іншу, неоднозначну сутність явищ. Потойбічний світ входить у світ реальний за принципом вторгнення, приносячи із собою на деякий час, подібно до святкових феєрій, ілюзію казки у повсякденне життя. Цей феєричний світ живе за своїми законами, намагаючись підкорити ним і людське життя, несучи із собою розплату за порушення усталеного порядку. Оперно-хорова феєрія «Лісової пісні» В. Кирейка торжествує у фіналі опери, поглинаючи – повертаючи з того світу Лукаша, який у мерехтінні фантастичних снігів разом із звучанням весняної мелодії відновлює свою сповнену коханням юнацьку душу.

Подібно до того, як у чарівному фантастичному світі перетворення стає головною рушійною силою, *принцип метаморфози* регулює розвиток оперно-хорової дії «Лісової пісні» В. Кирейка. Втілення образів потойбічних Потерчат, Злиднів, фантастичних лісових істот потребує від оперного хору перебування у «стані безперервної метаморфози», адже створення образів різних за вдачею потойбічних істот змушує спиратися кожного разу на інші художні та технічні засади.

Крім того, важливою ознакою хорової драматургії опері-феєрії стає принцип сюїтності [3, с. 16]. Хори фантастичних істот створюють розосереджену оперно-хорову сюїту [2, с. 8], організації якої властивий принцип контрасту, що діє між її умовними «номерами». Оперно-хорова сюїтність «Лісової пісні» відтворює картину фантастичного світу, що живе за власними законами, оточує людське буття та втручається в його реалії, символізуючи розлиті в ньому любов та ненависть, сили життя та смерті. Невипадково, що, поруч із функцією відсторонення від реального світу, фантастичні оперно-хорові сцени мають також такі функції, як вторгнення в людський часо-простір і симультанний розвиток з ним (прийом контрапунктичного проведення двох планів). Конфліктне зіткнення реального та феєричного світів відбувається як на горизонтальному рівні розгортання оперної драматургії, так і на її вертикальному зрізі.

Роль хору в опері «Лісова пісня» полягає у змалюванні розмаїття фантастичних персонажів – Потерчат, Злиднів, чудернацьких лісових

істот, Марища; кожній групі композитор надає індивідуальної характеристики завдяки низці засобів музичної виразності:

- використанню досить складних побудов оперно-хорових форм, їх символізації;
- прийомам колористичних нашарувань у хоровій партитурі, що ними майстерне володіє композитор;
- хроматизованій мелодиці, що виникає у результаті залучення незвичних «фантастичних», альтерованих акордових і неакордових сполук;
- синтезу народнопісенних інтонацій, танцювальних ритмів із сучасною композиторською технікою;
- розвиненій тембровій драматургії (утоплених дітей-Потерчат композитор змальовує за допомогою жіночих голосів у середній теситурі; незвичне поєднання других альтів та других тенорів, що звучать або в унісон, або жалібно перегукуючись, створює образи голодних Злиднів; добрих, щирих лісових істот, що хвилюються за долю Мавки, змальовано за допомогою почергового використання жіночого та мішаного складів хору, виразності мелодики й танцювальних ритмів, тоді як образ зловісного Марища створює унісон басової партії на тлі органного пункту, «повзучих» гармоній в оркестрі).

Драматургічні функції хорового чинника в опері-феєрії В. Кирейка «Лісова пісня» різноманітні: **дійова**, що розкривається як *вторгнення* в ліричні сюжетні лінії – *до світу людей* (хори Потерчат і Злиднів), *фатальне вторгнення до ідилічного лісного світу* (уособлення *потойбіччя* – партія басів, що створює образ Марища), *співчуття й вмовляння* (хори лісових істот); **фонова** (хор за лаштунками), **синтез функцій тла і дії** (хор Потерчат); **символічна** (хор Злиднів). Відбувається постійна **метаморфоза функцій** хорового чинника упродовж оперного цілого. Хор, що бере участь у зіткненні людського і фантастичного, стає невід’ємним учасником розгортання конфлікту драматургії опери-феєрії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Архимович Л. Виталий Кирейко [Текст] / Л. Архимович. — М. : Сов. композитор, 1958. — 10 с.*

2. Белік-Золотарьова Н. А. *Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства [Текст] / Н. А. Белік-Золотарьова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. праць / Харк. держ. акад. дизайну і мистецтв ; ред. кол.: В. Я. Даниленко (гол. ред.) [та ін.]. — Харків, 2010. — Вип. 3. — С. 11–18.*

3. Белік-Золотарьова Н. А. *Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Н. А. Белік-Золотарьова. — Харків, 2011. — 20 с.*

4. Ефремова Л. *Опера молодого композитора [Текст] / Л. Ефремова // Советская музыка. — 1959. — № 8. — С. 32–41.*

5. Майбурова К. *Віталій Кирейко [Текст] / К. Майбурова. — К. : Муз. Україна, 1979. — 48 с. — (Творчі портрети українських композиторів).*

6. Українка Л. *Лісова пісня (Драма-феєрія) [Текст] // Поезія. Драматичні твори / Леся Українка. — К. : Наукова думка, 1999. — С. 119–227.*

7. Феєрія [Текст] // *Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. — Изд. 3-е. — М. : Сов. энциклопедия, 1981. — С. 1397.*

8. Шестеренко І. В. *Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики [Текст] : навчально-методичний посібник / І. В. Шестеренко. — К. : Купріянова О. О., 2008. — 428 с.*

УДК 78.03 (477.61)

Ольга Оганезова-Григоренко

ПАРЦИАЛЬНЫЕ СПОСОБНОСТИ КАК ГЛАВНОЕ УСЛОВИЕ ЖАНРОВОЙ СПЕЦИАЛИЗАЦИИ ДЛЯ АКТЁРА МЮЗИКЛА

Тема способностей как характеристики личности очень разнообразна по трактовкам. Нас интересуют способности как характеристики личности, обуславливающие успешность её деятельности. В этой связи приведём определение способностей, данное А. Г. Ковалёвым и В. Н. Мясичевым, на наш взгляд, наиболее точно раскрывающее ракурс нашего исследования: «Способности – это выражение соответствия между требованиями деятельности и комплексом свойств