UDC 782.087.68 : 78.071.1
DOI 10.33287/222015

Бєлік-Золотарьова Наталія Андріївна,
*заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, професор,
професор кафедри «Хорове диригування»
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського*

тел. (096) 346 - 89 - 14
e-mail: n.byelik@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0003-3670-4037>

ХОРОВА ДРАМАТУРГІЯ ОПЕРИ М. АРКАСА «КАТЕРИНА»

Мета статті – визначити особливості хорової драматургії в опері «Катерина» М. Аркаса. На підставі досліджень спадщини М. Аркаса акцентується, що опера «Катерина» є першим зразком втілення шевченківських поезій в оперному жанрі. **Методи** наукової розвідки базуються на застосуванні історико-контекстуального, інтонаційно-драматургічного та структурно-функціонального підходів дослідження. Проведений компаративний аналіз шевченківської поеми й оперного лібрето виявив відмінності, що сприяли посиленню психологічного боку драми. **Наукова новизна** полягає в тому, що в даному дослідженні вперше у вітчизняному музикознавстві виявлені особливості хорової драматургії оперного цілого, визначені драматургічні функції хорового чинника у процесі розгортання оперної дії, розкрита специфіка композиторської інтерпретації поеми Т.Г. Шевченка. **Висновки.** В результаті аналізу хорової драматургії опери «Катерина» встановлено, що хорові сцени опери відображують зміни в долі Катерини. У першій дії М. Аркас показав середовище, де зростала героїня, а в третій – інше – москалів, з якого вона обрала собі коханого, що зрадив її, відмовився не тільки від неї, а й від рідного сина. Протиставлення образів української сільської молоді й москалів знайшло своє відображення на рівні хорової драматургії оперного цілого. Узагальнений образ сільської молоді, патріотично налаштованої, що захоплюється красою рідного краю – раю, протиставлений образу кривдників-москалів, що

принижують знесилену жінку з немовлям на руках. Визначені драматургічні функції хорового чинника, а саме – жанрово-побутове контрастне тло, дієво-динамічна, патріотична та символічна функціональності.

Ключові слова: опера, композиторська інтерпретація, хорова драматургія, драматургічні функції хору.

Белик-Золотарева Наталья Андреевна, заслуженный деятель искусств Украины, кандидат искусствоведения, профессор, профессор кафедры «Хоровое дирижирование» Харьковского национального университета искусств им. И.П. Котляревского

Хоровая драматургия оперы Н. Аркаса «Катерина»

Цель статьи – выявить особенности хоровой драматургии оперы «Катерина» Н. Аркаса. На основании исследований наследия Н. Аркаса акцентируется, что опера «Катерина» является первым образцом воплощения шевченковских стихов в оперном жанре. **Методы** научной разработки темы базируются на применении историко-контекстуального, интонационно-драматургического и структурно-функционального подходов исследования. Проведенный компаративный анализ шевченковской поэмы и оперного либретто обнаружил различия, которые способствовали усилению психологической стороны драмы. **Научная новизна** исследования состоит в том, что в данной работе впервые в отечественном музыковедении выявлены особенности хоровой драматургии оперного целого, определены драматургические функции хорового компонента в процессе развертывания оперного действия, раскрыта специфика композиторской интерпретации поэмы Т.Г. Шевченко. **Выводы.** В результате анализа хоровой драматургии оперы «Катерина» установлено, что хоровые сцены оперы отражают изменения в судьбе Катерины. В первом действии Н. Аркас показал среду, где выросла героиня, а в третьем – иную – москалей, из которой она избрала себе возлюбленного, предавшего ее, отказавшегося не только от нее, но и от родного сына. Противопоставление образов украинской сельской молодежи и москалей нашло свое отражение на уровне хоровой драматургии оперного целого. Обобщенный образ сельской молодежи, патристически настроенной, восхищающейся красотой родного края – рая, противопоставлен образу обидчиков-москалей, которые унижают обессиленную женщину с младенцем на руках. Определены

драматургические функции хорового компонента, а именно – жанрово-бытовой контрастный фон, действенно-динамическая, патриотическая и символическая функциональности.

Ключевые слова: опера, композиторская интерпретация, хоровая драматургия, драматургические функции хора.

Byelik-Zolotaryova Nataliy, honored Artist of Ukraine, PhD in Arts, professor, professor of choral conducting at the Kharkov National University of Arts named I. Kotlyarevsky

Choral dramaturgy of M. Arkas's opera «Katerina»

The purpose of this work is to determine the features of choral drama in the opera «Katerina» by M. Arkas. It is based on research into the legacy of M. Arkas, it was determined that the opera «Katerina» is the first example of the embodiment of Shevchenko's poetry in the opera genre. **The methods** of this research are based on the application of historical-contextual, intonation-dramaturgical and structural-functional approaches of the investigation. A comparative analysis of Shevchenko's poem and opera libretto revealed differences that contributed to the strengthening of the psychological side of the drama. **The scientific novelty** lies in the fact that in this study for the first time in domestic musicology the peculiarities of choral drama of the opera whole are revealed, the dramatic functions of the choral factor in the process of operatic action are determined, the specificity of Taras Shevchenko's poem is revealed. **Conclusions.** As a result, of the analysis of the choral drama of the opera «Katerina» it is established that the choral scenes of the opera reflect the changes in the fate of Kateryna. In the first act, M. Arkas showed the environment where the heroine grew up, and in the third – another – the Muscovites, from which she chose a lover who betrayed her, abandoned not only her but also her own son. The contrast between the images of Ukrainian rural youth and Muscovites was reflected at the level of the choral drama of the opera. The generalized image of rural youth, patriotic, admiring the beauty of their native land – paradise, is opposed to the image of offenders-Muscovites, humiliating an exhausted woman with a baby in her arms. The dramatic functions of the choral factor are determined, a namely – genre-domestic contrasting background, effective-dynamic, patriotic and symbolic occupations.

The key words: opera, composer interpretation, choral dramaturgy, dramaturgical functions of the choir.

Постановка проблеми. Шевченківське Слово вже понад сто п'ятдесят років надихає композиторів до створення численних музичних творів: симфоній, симфонічних поем, вокально-симфонічних композицій, солоспівів, хорів. Необхідність осмислення творчої спадщини Т.Г. Шевченка спричинила появу й оперних полотен, кількість яких досить значна, та отримали сценічні версії, на жаль, лише поодинокі зразки. Але й вони, переважно, не ставали об'єктом наукових розвідок щодо трактування хорового начала в оперному цілому. За творами Кобзаря написані: лірико-психологічна музична драма «Катерина» М. Аркаса (1892, 2 ред. Д. Бобиря і Г. Таранова, 1956); «Марина» Г. Жуковського (1938, нотний матеріал втрачено); камерна опера «Сотник» (1938) і лірико-психологічна музична драма «Наймичка» (1940, 2 ред. 1943) М. Вериківського; історико-героїчна, народна музична драма «Гайдамаки» Ю. Мейтуса, В. Рибальченка і М. Тица (1941, не завершена); історико-побутова музична драма «Назар Стодоля» К. Данькевича (1960); опера-дума «Сліпий» О. Злотника (1988); опера-ораторія «Згадайте, братія моя...» В. Губаренка (1991). І тільки хорові сцени музично-сценічного полотна В. Губаренка стали предметом наукового дослідження [2].

Актуальність наукової розвідки виникає у зв'язку з тим, що найменш вивченою в оперній шевченкіані є хорова складова. Дослідження оперної творчості з точки зору специфіки розгортання хорової драматургії, визначення драматургічних функцій і створення виконавської інтерпретації хорового чинника в операх українських митців за Т.Г. Шевченком є злободенним завданням вітчизняного музикознавства і хорознавства.

Огляд літератури. Втілення шевченківської поезії в оперному жанрі загалом, і опера М. Аркаса «Катерина» зокрема, знаходиться у полі зору вітчизняних музикознавців. Так, В. Ревенко, виявляючи місце опери М. Аркаса в музичній культурі кінця ХІХ ст., наголошує, що материнство героїні на той час було «забороненою темою» в опері, й «тільки у ХХ ст. <...> в оперних побудовах з'явиться мати з дитиною на руках» [5, 136]. Отже, на думку В. Ревенко в опері М. Аркаса «грішне материнство Катерини складає передверистську-примітивістську, передекспресіоністичну рису художнього мислення, втілену у <...> формах оперної драматургії» [5, 136]. Дослідниця порівнює структурні обриси опери М. Аркаса з «композиційними нормативами веристської драми», поведінку Катерини з

«нерозсудливими та чесно відвертими героїнями веристів», підкреслюючи, що «український автор чітко реагував на „ідею часу”» [5, 137]. Характеризуючи героїню, дослідниця вбачає наявність у її вчинках рис веристського театру: «страждаюча, любляча, але мстива і небезпечна для оточення» [5, 138]. Виявлення дослідницею в образі Катерини такої риси як мстивість, визначення героїні «небезпечною для оточення» протирічить як тексту поеми Кобзаря, так і музичному втіленню цього образу в опері М. Аркаса. Наступна теза В. Ревенко щодо постаті Катерини, в якій «дещо намічені ті риси „жінки-вамп”, які прийшли у мистецтво в епоху А. Стрінберга і Ф. Ніцше у кінці XIX ст., змінивши традицію ідеалізованого подання „жіночого питання” у класиці вищеназваного століття» [5, 138], на наш погляд, теж не відповідає образній характеристиці головної героїні, закладеній митцем в нотному тексті музично-сценічного твору.

І. Куриляк розглядає «Катерину» М. Аркаса як «ранню українську оперу», що пояснюється, на її думку, «відсутністю професійної музичної освіти у М. Аркаса» [4, 77]. В. Ревенко ж, навпаки, вважає, що «наявність жанрової ознаки „співогри” у творі Аркаса <...> порівнює його із пошуками М. Лисенка, а обох – із примітивістськими засобами художньої творчості кінця XIX сторіччя» [5, 140] й підкреслює значущість опери «Катерина», «яка об’єктивно визначила новий етап в українській і, загалом, у світовій оперній літературі: історично перша опера за шевченківською поемою» [5, 135].

Для вивчення хорової драматургії оперного цілого надважливо розуміння її жанрової природи. Жанр опери «Катерина» В. Ревенко визначає як оперу-драму, а І. Куриляк, що здійснила аналіз «хорових епізодів» [4, 77] в оперному творі й виявила їх важливе фольклорне підґрунтя, – як ліричну народно-побутову оперу [4, 77]. В даному дослідженні хорова складова опери «Катерина» аналізується таким чином: розгорнута оперно-хорова сцена (№№ 5-6), хор «Зійшов уже місяць» (№ 9) з першої дії та хор солдат з третьої, а музично-сценічне ціле М. Аркаса – як лірико-психологічна музична драма. Під оперно-хоровою сценою розуміється достатньо значна за обсягом частина музично-сценічного твору номерної або наскрізної структури, художній зміст якої розкривається засобами хорового співу у поєднанні з драматичною дією.

Доктор історичних наук В.П. Шкварець у монографії «М.М. Аркас. Життя, творчість, діяльність» [7] приділив велику увагу

різнобічній діяльності митця: як дослідника, що написав і видав власним коштом першу історичну україномовну працю «Історія України-Русі», як етнографа, який збирав і використовував українську народну пісню у своїй творчості, як композитора, визначний музично-сценічний *орис* якого став першим втіленням шевченківської поеми в оперному жанрі. Дослідник віднайшов відомості щодо історії створення, видання та постановок «Катерини», відзначив важливе місце у драматургії твору хорового чинника, розглянув інтонаційне підґрунтя тематизму, підкреслюючи його національну природу.

Мета статті – визначити особливості хорової драматургії в опері «Катерина» М. Аркаса.

Об’єкт дослідження – вітчизняна оперна шевченкіана, а **предмет** – хорова драматургія опери М. Аркаса «Катерина».

Виклад основного матеріалу. Першим оперним зразком, створеним за поемою Кобзаря «Катерина», став однойменний твір М. Аркаса (1891, прем’єра – 1899, Москва). Вже у назві опери є заявка на те, що в творі все (в тому числі й хорові сцени) має бути підпорядковано розкриттю образу Катерини, адже наскрізною лінією музично-сценічного твору є трагедія покритки – української Мадонни з немовлям.

Три дії оперного цілого відповідають п’ятьом частинам поетичного шедевр Кобзаря, створеного 1838 року і присвяченого В. Жуковському, який сприяв визволенню Т. Шевченка з кріпацтва. Поема розповідає про трагічну долю покритки й дитини-безбаченка в умовах тогочасного суспільства, в якому норми моралі були занадто жорстокі. Але Т. Шевченко не цурається зганьблених жінок, він їм співчуває й стає на їх захист. Щирість почуттів Катерини підкреслена поетом у сцені зустрічі героїні з москалем-кривдником: вона до останньої миті плекає надію на взаємне кохання:

«Любий мій Іване!
Серце моє коханєє!
Де ти так барився?
Та до його... за стремена...» [6, 28].

Але у відповідь лунає жорстокість й приниження: «Дура, отвяжися! Возьмите прочь безумную!» [6, 28]. У розпачі Катерина

накладає на себе руки, тим самим прирікаючи на вірну смерть свого сина.

В оперне лібрето, створене М. Аркасом (у другій редакції доповнене Д. Бобирем) не увійшли епіграф поеми та її початок, де коротко розповідається про розвиток любовних стосунків Катерини й москаля. У поемі в образі Івана створений узагальнений образ кривдників-москалів, що посилений в опері наданням йому офіцерського чину. У Т. Шевченка немає характеристики оточення Катерини, яка є розгорнутою у першій дії опери. «Недобрая слава» [6, 13], про яку йдеться у творі Кобзаря ще до походу москалів у Туреччину в першій частині поеми, в опері виявляється у другій дії, коли батьки виганяють Катерину з дому. Друга частина поеми, як і друга дія опери, змальовує розпач батьків, які не витримують сорому і змушені зректися рідної дочки, яку вони щиро люблять, і яка мала б бути їм опорою наприкінці життя. Поет співчуває їм, бо «остались сиротами старий батько й мати» [6, 18]. У поемі, на відміну від опери, батьки помирають, про що свідчать такі рядки: «в селі довго говорили:

«Де-чого багато,
Та не чули вже тих річей
Ні батько, ні мати...» [6, 20].

Образ сільського хлопця Андрія, закоханого в Катерину, був введений М. Аркасом до лібрето опери задля створення любовного трикутника, що сприяло посиленню психологічного боку драми. Якщо в першій дії Андрій зізнається Катерині у своєму коханні, намагається розкрити очі дівчини на вчинки москаля, то у другій дії опери він не тільки не відцурався від неї після народження сина, але й пропонує Катерині одруження. Та вона невблаганна, бо кохає тільки Івана й не вірить у його віроломство. Також немає у поемі й подруг героїні – Оксани та Одарки, спілкування з якими в першій дії опери розкриває такі риси характеру дівчат як завзятість, чуйність та щирість.

Третя частина поеми присвячена роздумам Поета і змалюванню героїні, що в одній свитині йде з дитиною в люту зиму, що перекликається з ремарками композитора у третій дії музично-сценічного твору. В поемі, як і в опері, йдучи з села Катерина в розпачі питає «де мені сховатись?» і дає відповідь, що віщує її долю:

«Заховаюсь, дитя моє
Саме під водою,
А ти гріх мій спокутуєш
В людях сиротою...» [6, 19; 1, 176–177].

У Т. Шевченка Катерина зустрічає москалів двічі, перший раз у третій частині, де вони знущаються з неї: «Ай да баба! Ай да наші! Каво не надують!» [6, 25], в опері – тільки один раз, у фіналі – третьої дії, що відповідає другій зустрічі героїні з москалями під проводом Івана у четвертій частині поеми.

Четверта частина шевченкового твору розпочинається змалюванням зимового пейзажу: верби, дуби, гребелька й «ополонка воду брать» [6, 26]. В поемі є образ карбівничого, відсутній в опері, який вказує Катерині на те, що далеко чути москалів. Зустріч з Іваном та москалями в опері й поемі теж трохи різняться за рахунок появи у другій редакції оперного твору двох солдатів, що співчують Катерині.

Взагалі, в поемі образ москаля-спокусника створений завдяки спогадам Катерини й авторським відступам. Розкриває його низість сцена зустрічі з Катериною в лісі (четверта частина поеми) та зустріч з бандуристом і поводитирем (сином Катерини Івасем) у п'ятій частині поетичного першоджерела, якої немає в опері. В оперному цілому М. Аркаса, як і в поемі Т. Шевченка, створений образ жорстокої, бездушної людини, яка залишає вагітну жінку напризволяще на початку твору і зрікається її та свого сина в кінці.

Перша дія опери М. Аркаса являє собою *зав'язку конфлікту, експозицію* як головних дійових осіб – Катерини, Андрія, Івана, так і сільської молоді. Друга – *наступну фазу експозиції* (родина Катерини) *й першу стадію розв'язки драматичної дії опери* – батьки виганяють Катерину з дому. *Драматичною кульмінацією оперного цілого* є третя дія, де героїня не витримує страждань, що випали на її долю, і, за ремаркою автора, кидається в ополонку – *розв'язка конфлікту*.

Віддзеркалюючи традицію поєднання декількох жанрових концепцій в оперному цілому, лірико-психологічна музична драма М. Аркаса побудована на основі складного сплетіння сюжетних ліній: кохання Катерини до москаля Івана, нерозділена любов Андрія до Катерини, взаємовідносини в родині героїні. Поєднання таких типів структури, як номерної та наскрізної дії, свідчать про розвиток

композитором романтичної традиції. Так, хорова сцена з першої дії (№№ 5-6), а саме її початок – жіночий хор «Ой на горі, на горі» (*G-dur-C-dur, Moderato, ppp*), нашаровується на закінчення дуету-незгоди Андрія й Катерини (№ 3, *G-dur, Lento*) й має драматургічну функцію експозиції образу дівчат. «Незримо» звучання жіночого закулісного хору «Вечір вечоріє! Гей, збирайтесь, дівчатонька, на вулицю» композитор протиставляє невеселим роздумам героїні. Функцію зв'язки як у сценографії – дівчата виходять на сцену, так і в розвитку хорової драматургії – підготовці до появи парубків, виконує епізод речитативного плану – діалоги Катерини з Оксаною й Одаркою. Схвильована Катерина не хоче вняти віри повідомленню Андрія про те, що москалі йдуть в похід і питає подруг, чи правдива ця новина. Та Оксана, не розуміючи розпачу Катерини, весело зазначає наявність своїх парубків. І як доказ, за ремаркою композитора *attacca*, здалеку чути спів парубочого хору «Гей! По синьому морю хвиля грає» (*a-moll, Maestoso, № 6*). На тлі залаштункового мужнього звучання чоловічого хору-оповіді про славних запорожців, що отримує драматургічну функцію експозиції парубочого загалу, Одарка запрошує Катрю на вулицю й пропонує дівчатам зустріти хлопців веснянкою «Ой в неділю раненько» (*A-dur, Allegro*). Підґрунтям чоловічої хорової побудови є народна історична пісня, жіночої – старовинна українська веснянка.

Єднальною ланкою до виходу парубків на сцену та їх привітання «Здорові, дівчата, здорові!» (*Allegro moderato*) є одинадцятитактовий епізод жіночого хору «Ой там, на дзюбу» (*F-dur, Poco meno mosso*, функція зв'язки). Далі до сільської вулиці приєднуються музиканти й солдати, а передуює їх появі веселий діалог парубків та дівчат з приводу наступних розваг – танців. Таким чином, драматургічні функції як жіночого, так і чоловічого хорів становлять, з одного боку, характеристику дівчат і парубків, з іншого – жанрово-побутове контрастне тло, на якому відбувається розгортання драматичної дії оперного цілого. М. Аркас творчо продовжив традицію М. Лисенка, запроваджену в операх «Різдвяна ніч» й «Утоплена», створивши узагальнений образ сільської молоді.

Кульмінаційним моментом цієї розгорнутої оперно-хорової сцени є два хори, де дівчата й парубки об'єднуються, створюючи мішаний склад хорового масиву. Перший з них – «Гей, хлопці, дівчата» (*C-dur, Allegro moderato*, дієво-динамічна функція) – випромінює радість буття, оспівування краси рідної природи, а в

наступному – «О краю мій рідний» (*Maestoso*, патріотична функція) – сповненому гордості, патріотичних почуттів – проводиться важлива для Т. Шевченка паралель: рідний край – рай: «де краще є в світі над тебе, мій раю!». Фермата на паузі має функцію вододілу, бо хорова репліка «А ну-мо, заграйте, музики» природно призводить до танцювальних розваг (№ 7 – Козачок, *Allegro*), в яких приймає участь сільська молодь – артисти хору.

Безперервності розвитку оперно-хорової сцени з першої дії М. Аркас досягає за рахунок гнучкого тонального плану й темпоритму, використання різних складів хорового чинника, сценічних та поза-сценічних хорових побудов, контрастного зіставлення сольних і хорових епізодів, тембрового розмаїття.

Після запального танцю на сцену виходить Іван і за принципом контрасту відбувається зустріч закоханих (№ 8), спочатку напружена, згодом, після обіцянки Івана, що Катерина стане йому за дружину, радісна. Своєю надією на майбутнє щастя Катря ділиться з подругами Оксаною й Одаркою, а поява на сцені засмученого Андрія створює квінтет *a cappella* (№ 9, *C-dur*, *Meno mosso*, *con passione*). Дівчата радіють добрим новинам, Андрій жаліє Катерину й не довіряє Івану, а останній впевнений, що похід дасть йому можливість позбутися всіх турбот. Оркестрова зв'язка призводить до сполучення квінтету з мішаним хором сільської молоді, повертаючи ліричні настрої милування красою природи «Зійшов уже місяць ясний» (*Sostenuto*). У сполученні з тихою динамікою, відхиленням до *f-moll*, а далі – відблисками натурального та гармонічного видів *G-dur*, застосуванням терпких гармоній, виразною мелодичною лінією створюється картина літньої ночі. Саме квінтет солістів з хором стає фінальною крапкою розвитку драматургії першої дії оперного цілого.

У другій дії хор не задіяний ані на сцені, ані за лаштунками. Але хоровий чинник присутній опосередковано, ніби «за кадром», бо саме через людський осуд Катерини, яка народила сина поза шлюбом, батьки виганяють доньку з дому.

У третій дії композитор барвами чоловічого хору змальовує образ солдат, що йдуть у похід під проводом офіцера – Івана (№ 17, передфінальний). Крізь снігові намети шкандибає боса, в подертій свитині Катерина (№ 16). Її страждання М. Аркас майстерно передає в трагічному аріозо «В проклятий час-годиноньку». Поступово визріває рішення Катерини покінчити зі стражданням життям, і в колисковій «Спи, мій любий» вона прощається із сином. Після

оркестрової картини снігової заметілі здалеку чутно маршові інтонації й згодом звучить хор солдат «То ли не березка, то ли не кудрява» (російська народна пісня), що є уособленням кривдників-москалів, проти спілкування з якими застерігав українських дівчат Т.Г. Шевченко на початку поеми:

«Кохайтесь, чорнобриві,
Та не з москалями,
Бо москалі – чужі люди,
Роблять лихо з вами» [6, 12].

Катерина, що в знеможі заснула, чує барабан і з надією побачити коханого схоплюється. Її схвильовані репліки нашаровуються на початок закулісного хору (*Tempo di Marcia, g-moll*). Ілюзію поступового наближення солдат М. Аркас досягає за рахунок того, що перші чотири такти чоловічого хору «То ли не березка, то ли не кудрява» звучать за лаштунками, а наступні – «то ли не девчонка, то ль не молодая» – на сцені. За принципом корінного контрасту хвацька, маршоподібна пісня солдат звучить після драматичної колискової й оркестрового епізоду снігової заметілі, що підсилює трагізм ситуації й відповідає романтичній традиції.

Радість Катерини від зустрічі з Іваном змінюється на розпач – коханий проганяє її. Наче у відповідь на благання Катерини до москалів, щоб вони взяли з собою сиротину, за законами арочної драматургії знову б'є барабан і солдати ще завзятіше заспівують більш насичений гармонічно, мажорний варіант пісні (*Tempo di Marcia, G-dur*), що закінчується зневажливим сміхом. Протиставляючи благальні інтонації героїні скандованій фразі хорової солдатської пісні, М. Аркас розкриває конфлікт між сповненою стражденного кохання жіночою душею й безжальним, чужим світом, уособленням якого є бездушні москалі. Навіть уведення до другої редакції опери партій першого і другого солдатів, які співчують героїні й засуджують вчинок Івана, не змінює загального враження від образу москалів. Не витримавши тяжких страждань, понівечення свого кохання, зневаги батька до сина і принижень солдат, Катерина закінчує життя самогубством – кидається в ополонку.

У фінальній сцені відбувається перетворення діючої особи – Івана на колективне його втілення в хорі солдат, відбувається ніби

численне подвоєння образу спокусника. Цю традицію сто років потому продовжить Л. Колодуб в опері-фантазмагорії «Поет», де також задіяний маршоподібний чоловічий хор москалів, що «звучить як символ вояків, нездатних до любові, руйнівної сили, що понівечує кохання» [2, 99]. Саме завдяки хору солдат М. Аркас досягає остаточного розвінчення образу Івана, бо, не маючи співчуття до страждань Катерини, офіцер-спокусник проганяє її геть під зневажливий сміх солдат-москалів (символічна драматургічна функція хору).

Хорові побудови опери утворюють дві «оперно-хорові сюїти» [3, 8], що відповідають різним сюжетним лініям музично-сценічного твору й розгортаються за власною логікою: перша – *розосереджена* – репрезентує образ сільської молоді (перша дія), друга – *концентрована* – москалів з третьої.

Висновки. Хорові сцени опери відображують зміни в долі Катерини. У першій дії М. Аркас показав середовище, де зростала весела, замріяна Катерина, а в третій – інше – москалів, з якого вона обрала собі коханого, що зрадив її, відмовився не тільки від неї, а й від рідного сина. Драматургічні функції хорового чинника визначені відповідно до розгортання оперно-хорової драматургії: жанрово-побутове контрастне тло, узагальнена характеристика сільської молоді, дієво-динамічна, патріотична у першій дії, символічна – у третій.

Протиставлення образів української сільської молоді й москалів знайшло своє відображення на рівні хорової драматургії оперного цілого. Узагальнений образ сільської молоді, патріотично налаштованої, що радіє невибагливим розвагам, захоплюється красою рідного краю – раю, протиставлений образу кривдників-москалів, що принижують знесилену жінку з немовлям на руках. Композитор змальовує ці образи, зокрема, за допомогою інтонаційного шару національного мелосу, відповідно, українського та російського, створюючи дві контрастні оперно-хорові сюїти.

Перспективи подальшого дослідження означеної наукової тематики полягають у порівняльному аналізі виконавських інтерпретацій хорової складової у сучасних постановках «Катерини» М. Аркаса, здійснених Одеським національним академічним театром опери та балету 18 липня 2007 року (хормейстер – заслужений діяч мистецтв України Леонід Бутенко) та творчими колективами Житомирського музичного училища ім. В.С. Косенка (за участі

запрошених солістів) 26 березня 2013 року в Житомирській обласній філармонії ім. С. Ріхтера (хормейстер – Валерія Чумак).

Список використаних джерел і літератури:

1. Аркас М. Катерина. Опера на три дії. Клавір. К., 1963. 224 с.
2. Батовська О.М. Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка (на прикладі «Загибелі ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія моя») : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса, 2005. 16 с.
3. Белік-Золотарьова Н.А. Постать митця в часопросторі хорових сцен опери Л. Колодуба «Поет». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. праць Харк. держ. ун-ту мистецтв ім. І.П. Котляревського, 24, 2009. С. 97–104.
4. Белік-Золотарьова Н.А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2011. 20 с.
5. Куриляк І. Значення ролі хору в ранній українській опері, на прикладі «Катерини» Аркаса. *Наукові збірки ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Студії музикознавчі*, 36, 2015. С.77–83.
6. Ревенко В. Опера М. Аркаса «Катерина» та її місце в музичній культурі кінця ХІХ ст. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДК ім. А.В. Нежданової*, 2, 2001. С. 134–141.
7. Шевченко Т. Кобзар / Третє повне видання за ред. В.М. Доманицького. Факсимільне / Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Рівне : Волинські обереги, 2004. 608 с.
8. Шкварець В.П. М.М. Аркас: життя, творчість, діяльність. Миколаїв - Одеса, 2002. 254 с.

References:

1. Arkas, M. (1963). Katherine. Opera in three acts. Clavier. Kyjiv [in Ukrainian].
2. Batovsjka, O.M. (2005). Dramaturgy of the choral scenes in operas by V. Gubarenko (after in example of «Loss of the Squadron», «Remember Me», «Viy», «Remember, My Brethren»). Extended abstract of candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].
3. Bjelik-Zolotarjova, N.A. (2009). The figure of the artist in the space-time choral scenes of the opera by L. Kolodub «Poet». *Problemy vzajemodiji mystectva, pedagoghiky ta teoriji i praktyky osvity*, 24, 97–104 [in Ukrainian].
4. Bjelik-Zolotarjova, N.A. (2011). Opera-choral creation by Ukrainian composers of the second half of the 20th century: ways of development. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

5. Kuryljak, I. (2015). The importance of the role of the choir in the early Ukrainian opera, on the example of «Katerina» Arkas. Naukovi zbirkyy LNMA im. M.V. Lysenka. Studiji muzykoznavchi, 36, 77–83 [in Ukrainian].
6. Revenko, V. (2001). Opera «Katerina» by M. Arkas and its place in the musical culture of the end of the 19th century. Muzychne mystectvo i kuljtura. Naukovyj visnyk ODK im. A.V. Nezhdanovoji, 2, 134–141 [in Ukrainian].
7. Shevchenko, T. (2004). Kobzar. The third complete edition edited by V.M. Domanytsky. Facsimile. Institute of Literature named Taras Shevchenko National Academy of Sciences of Ukraine. Rivne: Volynsjki obereghy [in Ukrainian].
8. Shkvarecj, V.P. (2002). M. Arkas: life, work, activity. Mykolajiv – Odesa [in Ukrainian].

UDC 783.2 (477)

DOI 10.33287/222016

Тулянець Андрій Анатолійович,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри «Вокально-хорове мистецтво»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (093) 723 - 45 - 15
e-mail: ksb2008dnepr@rambler.ru
<https://orcid.org/0000-0002-4567-432X>

Гуськова Катерина Михайлівна,
магістрант кафедри «Вокально-хорове мистецтво»
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
тел. (097) 728 - 51 - 11
e-mail: ekaterina.guskova.06@gmail.com

ХЕРУВИМСЬКІ ПІСНІ М. БЕРЕЗОВСЬКОГО, Д. БОРТНЯНСЬКОГО, А. ВЕДЕЛЯ: ВІД НОВАЦІЙ ДО ТРАДИЦІЇ

У статті вивчаються Херувимські пісні українських композиторів епохи музичного класицизму – Максима Березовського, Дмитра Бортнянського і Артемія Веделя. Ці композитори писали переважно духовну музику, тому не оминули своєю увагою Херувимську – одну зі співів музичної частини православної Літургії. **Метою статті** є розкриття новаторського погляду на музичне