



Сцена з вистави "Мойсей" М. Скорика, реж. З. Хшановський, художники Т. та М. Риндзакі, Львівський академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької.

Любов КИЯНОВСЬКА

"МОЙСЕЙ" МИРОСЛАВА СКОРИКА – тексти, контексти і підтексти

Естетико-критичний есей

Пролог

Набагато комфортніше писати про нові аспекти, скажімо, бахівської творчості чи музичного життя першої половини ХХ ст., аніж про вчорашню прем'єру. Те, що видається цілком очевидним з дистанції витягнутої руки, набуває зовсім інших обрисів і відтінків на обрії, оповитому серпанком історичної еволюції та набутого духовного досвіду.

Якби укласти книгу найнеймовірніших, найбезглуздіших авторитетно-нищівних рецензій та відгуків сучасників на ті художні твори, які надійно увійшли в золотий фонд європейської культури, вона б, на жаль, охопила не одну тисячу сторінок. Там не бракувало б ні концертів Антоніо Вівальді, ні кантат Йоганна Себастьяна Баха, ні 9-ї симфонії Людвіга ван Бетовена, ні опер Жоржа Бізе та Джузеппе Верді. І не меншим за обсягом був би том, де як шедеври звеличуються давно забуті та цікаві хіба що для істориків опуси колишніх "безсмертних". Найтяжче, мабуть, стати справжнім пророком у царині художньої критики, тож,

як не прикро, нікому так часто не доводилось приміряти ковпак блазня історії, як поважним фаховим дослідникам і рецензентам.

Цей дещо задовгий абстрактний вступ має, однак, цілком конкретний і прямий зв'язок із головним об'єктом дослідження – оперою Мирослава Скорика "Мойсей", написаною на біблійний сюжет за однойменною поемою Івана Франка (лібрето Богдана Стельмаха). Прем'єра відбулась 23 червня 2001 року на сцені Львівського академічного театру опери та балету ім. С.Крушельницької під орудою самого автора. Одразу варто зазначити, що за рамками статті залишається весь пласт т.зв. "об'єктивної інформації" – історія написання, стимули і соціальний контекст її виникнення, зрештою, сама постановка; увага зосереджується виключно на музиці та її символах і значеннях. Така спрямованість статті викликана, між іншим, також тим, що насамперед саме музика Скорика – не акторське чи режисерське вирішення, не інші супутні обставини – викликала



Сцена з вистави “Мойсей” М. Скорика, Мойсей – О.Громши, Йохаведда – Н. Свобода

найгострішу дискусію. І спричинила найрізноманітніші відгуки публіки. Залишається лише зачекати років із п’ятдесят і подивитись, кому історія та правда – донька часу – вдягнуть свій строкатий із брязкальцями ковпак.

Прагне долучитись до загальної дискусії й автор цього есею та, не впадаючи ані в панегіричний, ані в прокурорський тон оцінки твору, спробує якомога об’єктивніше простежити за деякими *підтекстами* начебто очевидного *тексту* музики Скорика й скоординувати задум композитора з *контекстами* історії та сучасності.

Дія перша: Франко і Скорик

Сам біблійний сюжет із Старого Заповіту про пророка Мойсея, що сорок років водив свій народ пустелею в пошуках обітованої землі, незважаючи на свій зовсім “неоперний” характер, іноді таки знаходив відображення в музично-театральних жанрах. Серед відоміших заслугове згадки опера “Мойсей в Єгипті” Джоакіно Россіні (1818), одна з найпомпезніших та масштабних “великих” італійських опер передромантичної доби, та “Мойсей і Аарон” метра нововіденської школи Арнольда Шенберга (1930–32), твір цілковито експериментальний, заснований на принципах додекафонної системи, який, врешті, так і не дочекався повноцінного сценічного втілення. В українській музиці теж маємо звернення до теми Мойсея, причому саме на основі поеми Франка: Станіслав Людкевич розпочав 1935 р. однойменну симфонічну поему та згодом монолог Мойсея для тенора в супроводі симфонічного оркестру. Робота над поемою тривала близько 20 років – до 1956, коли відзначали сторіччя від дня народження поета. Обидва твори виконували у Львові, а симфонічна поема навіть була записана на платівку.

Тож Мирослав Скорик, сягаючи до цього біблійного сюжету та навіть до поеми Франка, мав уже певні прототипи втілення вічної теми, причому міг їх обирати в різних естетико-стильових, історичних, національних аспектах. Чи знав він їх? Поза всяким сумнівом. Адже як блискучий теоретик та автор численних поважних музикознавчих

праць, він не раз подавав у своїх книжках та статтях приклади зі спадщини композиторів нововіденської школи, зрештою не обминув і самого Шенберга [1]. Що ж до свого учителя Людкевича, то під його керівництвом Скорик захистив дипломну роботу, закінчуючи історико-теоретичний факультет Львівської консерваторії [2].

Чи скористався він цими прототипами? Практично ні. Бо ж ні стилістика великої опери Россіні, ні жорсткий конструктивізм Шенберга, як і будь-яке інше відоме прочитання біблійної фабули, не отримали свого помітного продовження в концепції опери Скорика. Навіть пізньоромантична експресія трактування Франкового слова, яку так тонко передав Людкевич, – така відповідна до внутрішнього світу Каменяря та того пізнього етапу творчості, на якому виникає унікальна поема, немов тяжка й болісна сповідь поета, його каяття й покута, його усвідомлення своєї месіанської ролі для того народу, який “замучений, розбитий, мов паралітик той на роздорожку” [3], – не знайшла продовження в творі його учня. Це закономірно і, як видається, зумовлене не лише різницею творчих кредо, але й тим, що кожен із них, відповідно до свого часу й індивідуальності, віднайшов “свого Франка”.

Людкевич, котрий був добре знайомий із геніальним поетом і перебував під потужним чаром його дивовижної особистості, відштовхнувся насамперед від універсальї, закладених у поемі, від того, що стоїть понад простором і часом подій та є знаком вічності. Якщо спробувати шукати ключових слів поеми, що найбільше відповідають розумінню композитора та максимально віддзеркалюють особливості його індивідуальної інтерпретації Франкової поеми, то це може бути наступний рядок:

“Твоє царство не з сеї землі,
Не мирська твоя слава!” [4]

І хоча С. Людкевич вельми тонко розкриває окремі етапи розвитку сюжетної лінії поеми, він робить це із значною мірою узагальнення. Пізньоромантична стилістика з її зосередженістю на ідеї певного етичного універсуму, ідеалом досконалої “надлюдини” (за Ніцше), що рівночасно породжує відстороненість від буденного, швидкоминучого, набуває у Франка своєї трансформації, хай і з виразним альтруїстичним акцентом. Проте ця тенденція ще помітніша в музичному трактуванні; композитор унікає відтворення навіть тих нечисленних та доволі скупих “деталей реальності”, які можна було б вловити в поетичному тексті та передати в музиці.

Тож зовсім не випадково С. Людкевич, знаний протягом сімдесятирічного творчого шляху своєю послідовною національною позицією, а водночас наділений напрочуд тонким відчуттям жанрової символіки, саме в цій симфонічній поемі та в згаданому вокальному монолозі майже не апелює до українських інтонаційних джерел, як також не виявляє жодних, навіть відповідних до тексту жанрових формул, навпаки, залишається в колі європейських, притаманних Франковій добі, елементів музично-виразової системи [5].

Інакше трактує поему, що пережила в українському суспільстві столітню історію – і не просто пережила, а не

раз виявляла протягом цього неймовірно бурхливого періоду слушність своїх похмурих, майже апокаліптичних пророцтв, – наш сучасник М. Скорик, далекий від ідеалізації біблійного образу, перенесеного поетом не просто в площину національної історії, а глибше – в площину національного духу. Тим більше, що Франко теж був далеким від ідеалізації образу пророка, саме так, як про це він писав у вірші “Сідоглавому” [6] і як доволі-таки часто підтверджував цю думку в поемі.

Отже, неідеалізований Франків “Мойсей” в інтерпретації митця початку третього тисячоліття. Що він у ньому побачив і як відтворив у музиці? В яких позиціях композитор пішов за поетом, відчитав його alter ego, а в яких залишився собою, композитором постмодерної, постсоціалістичної, а навіть постнаціонально-романтичної доби, мінливим, своєрідним, непередбачуваним Мирославом Скориком? Окреслю декілька координат, по вісі яких розташовується концепція опери.

Передовсім композитор свідомо відмовився від рафіновано-інтелектуальної мови, яка сформувалась на основі естетичних принципів провідних художніх напрямів ХХ ст. та сутність якої полягає в безнастанному пошуку прогресу. Сам Скорик у своїх інтерв’ю з приводу опери (в тому числі даному й авторів статті) наголошує на тому, що він ставив собі за мету створити музику, не інспіровану жодними іншими стимулами, крім внутрішнього розуміння “мистецтва, яке породжене нашим часом”. До речі, це зовсім не означає, що композитор не здатний опанувати авангардових прийомів музичного письма – в написаній у 1993 р. симфонічній поемі “1933” [7] він переконливо довів, як природно й доцільно їх використовує. Але сюжету “Мойсея” він просто не бачив і не уявляв його в такій стилістиці.

“В цій опері я втілю власне розуміння “сучасності в музиці” – не в тому сенсі, в якому розуміють його деякі колеги, тобто у зверненні до рафіновано-авангардових прийомів виразу (вони вже перебриніли декілька десятиріч тому), а у відповідності до реального звукового світу, в якому ми живемо. Новоромантичне, сповнене прагнення до краси і чутливості, мистецтво щораз більше завойовує позиції, саме в ньому я бачаю сучасність і майбутнє – не лише для професіоналів-музикантів, а насамперед для тих, хто прагне любити музику” [8].

Проте, крім цього втілення власного художнього ідеалу сучасності, музика Скорика багато в чому породжена імпульсами Франкової поезії, і не лише цієї поеми, але й – ширше, сукупно – природою всієї його поетичної спадщини – можливо, митець підійшов до цього інтуїтивно. Якщо розглядати її на рівні образно-етичному, то ця сприйнятливості проявляється в багатолітності інтонаційних джерел, в здатності осмислити не лише “високі”, але й “низькі” рівні художньої свідомості, породжені своїм часом і тривалішою традицією. Схильність до травестійності, бурлескності трактування “найвищих” філософсько-етичних категорій та понять закладена в українській культурі принаймні від останніх

трьохсот років. У Франка вона нерідко набуває граничної заостреності – як у тому ж вірші “Сідоглавому”: “Ти, брате, любиш Русь, Я ж не люблю, сарака, Ти, брате, патріот, А я собі собака”. Побутова мова, діалектизми, підкреслено занижені характеристики так само складають неповторність Франкової мови, як і пісенність його лірики чи рафінована лексика деяких філософських рефлексій.

Дещо подібне спостерігаємо в опері Скорика: перенісши колізії “Мойсея” в день сьогоднішній, автор вільно оперує тим колом музичних знаків, які утворюють реальне звукове середовище нашого світу, саме через нього він виходить на метафору сучасного шляху до землі обітваної. Не випадково також особливо рельєфно в ньому окреслено не так *мету*, як тернистий і крутий *шлях*, а також усе те, що на ньому зустрічається, тобто те, що асоціюється з нашим буттям: атавізми офіційного мистецтва – із спогадами про “радянські кантати” аж до маршово-механічного ритму в другій дії, напівкабаретова–напівфольклорна оргія із завершення першої дії (бо ж сьогоднішні оргії не носять відверто-інстинктивного характеру, вони маскуються під витонченість “вікноківського театру”), традиційна лірика в найширшій амплітуді, від ностальгії за Пуччіні до популярних пісенних зворотів. Проте цей строкатий калейдоскоп різнохарактерних інтонацій і мелодичних зворотів не розривається на окремі клаптики, а навпаки, творить органічну змістову цілість, на тлі якої тим яскравіше проступає інший змістовий пласт, пов’язаний з образом Мойсея.

Тут композитор теж не звертається до підкреслено інноваційної сфери музичного виразу, хоча, здавалось би, подібне вирішення мало б свою логіку: все те, що уособлює низьку й матеріалістично-чуттєву владу золотого тільця, могло б мати (з огляду на алюзії до духовних потреб сьогоднішніх його капланів) таке музичне втілення, а ідеальна сутність почувань і вчинків Мойсея – зовсім протилежне, вільне від побутово-жанрових формул, від будь-яких традицій та асоціацій до творчості минулого, досконало раціоналістичне, як знак перемоги “чистого розуму і духу”. Але чи так мислив його Франко? І чи таким, зрештою, є в нього біблійне призначення Пророка?

**Дія друга: “Мойсей” Скорика
та оперна традиція вчора і сьогодні**

Партія Мойсея, призначена для басового голосу, безумовно, ключова в опері, вона проходить наскрізно, притягаючи до себе неначе магніт всі сили, які протистоять одна одній у ствердженні протилежних істин. Це трактування органічно впливає з поеми Франка, але водночас воно – з огляду канонів оперної, та й будь-якої іншої театральної драматургії – повністю непридатне для побудови яскравого сценічного дійства. Адже така концепція передбачає насамперед статичність, замкнутість в умовно-рефлексивному колі, де глядач має настроїтись на те, щоби вслухатись (і прислухатись до себе самого), зосереджуватись і замислюватись, а не на звичну напругу спостереження за дією. Той, хто захотів би перекласти на оперне лібрето “Улісса” Джеймса Джойса чи “Гру в бісер”



“Мойсей” М. Скорика, Львівський академічний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької, Мойсей – О.Громши

Германа Гессе, зіткнувся б із подібною проблемою.

Той же композитор, який захотів би вирішити партію Мойсея (за Франком!) в манері виключно драматично-речитативній, де б конструктивно-відсторонена вокальна лінія, згідно з багатьма здобутками музичної драми ХХ ст. (починаючи від “Воццека” Альбана Берга, до речі, учня Шенберга), мала немелодично-експресивний характер, програв би тричі: супроти Франка, супроти законів оперного жанру та супроти тих тенденцій, які народжуються в серйозній музиці останніх років. Скорик вирішив образ Пророка інакше, і – як це не парадоксально – в орієнтації на певні художні ідеали минулого виявив неабияку сміливість, протиставивши своє рішення переконанням більшості впливових поборників “естетичного абсолюту” в сучасному середовищі. Його Мойсей говорить здебільшого тією мовою, яка остаточно закріпилась в європейській опері та музичній драмі початку ХХ ст. Це не лише in memoiam Франка, неопосередкована вказівка на 1905 рік, коли була написана поема. Можна припустити, що у виборі типу вокальної мелодики – частково наближеного до веризму, до Пуччіні, до музичної драми, в якій вокальне начало органічно сплавається з декламаційно-експресивними акцентами – Скорик керувався своїми особливими міркуваннями.

Перше з них – наближеність до ритміки Франкового вірша, характерної зокрема для монологів Мойсея. З погляду музичальності строфи поеми мають вельми виразне експресивне акцентування і цілком природно лягають на мелодичний рельєф, прикладом чого може служити хоча б наступний рядок:

“Обгорнула мене самота,
Як те море безкрає,
І мій дух, мов вітрило, її
Подих в себе вбирає”[9].

Зрозуміло, що така мелодико-ритмічна організація

вірша, сповнена кульмінаційними підйомами до кінця фрази, вимагає особливого музичного “розшифрування”. І хоча попередньо наголошувалось, що Скорик не орієнтується на взірець Людкевича у трактуванні ідеї Франкового “Мойсея”, в одному він виявився вірним учнем свого вчителя, а саме: у врахуванні принципу, який сформулював Людкевич в одній із його програмних статей:

“Кожен музикант, хоч як не намагався б, не в силі присвоїти собі всієї сфери чуття і світогляду поета..., а тільки пропускає їх, немов через фільтр, через призму свого власного чуття, власного інтелекту... Свідомий того, кожен музикант при komponуванні музики до якої-небудь поезії повинен відчувати докори совісті в тім напрямі та старатись у формі і змісті принаймні якнайближче ввійти в зміст і поетичну сферу даної поезії і самого поета”[10]. Саме уважним ставленням композитора до ритміки поезії, до її внутрішньої пульсації можна пояснити і таку, а не іншу природу музичної інтонації – навряд чи подана рима природно уклалась би в жорстко дисонуючу звукову тканину, не спотворившись у своїй лірико-сповідальній сутності.

Інша причина, чому саме вищезгаданий стилістичний орієнтир може видаватись найпридатнішим для сучасного композитора, – підвалини формування “ідеалу”, тобто розкриття власне тієї ідеальної сутності помислів і дій Мойсея, які складають квінтесенцію як поеми, так і опери. Кожен з авторів мислить його, звісно, по-своєму, проте в одному вони перетинаються: в яскравій ліричній забарвленості постати головного героя, особистісно заангажованій мотивації його вчинків. Багаторазово постульована в останні роки кордоцентричність української ментальності знаходить свій вираз і в поета, і в композитора. В останнього еталоном філософської лірики виступає, як згадувалось, сфера інтонацій, притаманна для музичної драми початку ХХ ст., причому не всієї (наприклад, не “Пелеаса і Мелісанди” К. Дебюссі чи “Саломеї” Р. Штрауса), а з орієнтацією на її значно демократичніші варіанти. Нагадаю у зв’язку з цим декілька банальних істин. Протягом ХХ ст. мистецтво надто довго шукало можливостей і засобів виразу руйнування гармонії, природної краси, а тим більше – ліричної непосредності у високому мистецтві, спрямованому до чистої інтелектуалізації, відтак усі ці застарілі цінності заштовхнули в сферу комерційного квазі-мистецтва і там розтиражували до рівня кітчових килимків з русалками. Тож, починаючи приблизно з 70-х років, настає відродження романтичних цінностей, сам Скорик у своїй творчості 80-х теж репрезентує цікаві прояви неоромантизму.

Але романтичність “Мойсея” – явище іншого порядку, аніж, наприклад, романтична сповідальність Віолончельного концерту[11]. Вона є певною мірою свідомо змодельована на символічне розкриття тієї колізії, яка лежить в основі всієї поведінки Мойсея, тобто на його подолання внутрішніх сумнівів і конфлікту з самим собою, типово романтичної колізії, що саме в пізній стадії цього стильового напрямку набуває здебільшого філософсько-

узагальненого забарвлення [12]. Тому, як і Людкевич, Скорик не підкреслює національної природи інтонації головного героя, навпаки, він наголошує на універсальності проповідуваних ним істин. З цього правила композитор робить лише один виняток: притчу про дерева в першій дії, що відверто апелює до семантики українських історичних пісень. Яскраво романтичною є і природа лейтмотивів, введених у драматургію за канонами опери ХІХ ст., – і серед них найбільша частка належить лейтмотивам [13] головного героя, різним станам його душі: так, можна окреслити лейтмотиви сумнівів Мойсея, його відчаю, його пророцтв. І лише один лейтмотив обрамлює всю оперу – лейтмотив кайданів, з якого розпочинається Пролог, він супроводжує всі перипетії розвитку і лише в останніх тактах опери “розривається”, безпосередньо ілюструючи завершення й досягнення мети, проголошене в поемі Франка.

Замість епілогу

Вирішуючи певні проблеми *підтекстів, контекстів та тексту* опери “Мойсей”, авторка цілком свідомо не торкалась деяких категорій, які начебто лежать на поверхні і являють собою немалу спокусу для дослідника. Наприклад, можливість розглянути твір як типове породження постмодерну. З позиції естетики постмодерну справді дуже багато моментів і драматургії, і музичної мови, й інтонаційних джерел, які обрав композитор, вдалось би легко і безболісно пояснити. Однак таке пояснення, напевно, приховало б низку сутнісних ознак образно-сміслові концепції опери і вивело б на перший план не позбавлене легковажності жонглювання різноплановими дефініціями сучасного мистецького процесу, окресленого як доба постмодерну, на кшталт того, що “постмодерн в мистецтві і філософії налаштований не проти модернізму на користь обов’язкової класики, а на подолання суперечності між модернізмом і класичністю. Він заявляє, що досяг нової творчої свободи поза цією суперечністю” [14] або “Постмодернізм відповідає модернізму тим, що визнає минуле: якщо його неможливо зруйнувати, адже тоді ми доходимо до повного мовчання, його треба переглянути – іронічно, без наївності... Іронія, метамовна гра, переказ у квадраті” [15]. Чи ж не досягнута свобода поза суперечністю модерну з класикою в опері? Чи ж не авторською іронією щодо облудних цінностей недавнього минулого можна було б пояснити вишукані алюзії до різностильового кола знаків або переходи до протилежних полюсів, або навіть фінал опери, який багато кому нагадав радянські “кантати про світле майбутнє” чи вихід “all star” під завісу. Цим би можна пояснити і неоднозначність фіналу, бо, як і в часи Франка, ніхто ще поки не побачив обітованої землі і не віднайшов її в Україні, отже, звідти ж і примарність, ілюзорність вирішення останньої сцени.

Проте зовсім не в постмодерних блуканнях і пошуках опори для свого “я” сенс цієї опери. Скорик просто намагався осмислити з позиції митця, свідомого універсального сенсу геніальної Франкової поеми, її рецепцію

наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. Те, що Франко проектував на своє середовище, композитор прагне перенести в наш час, якщо ж не всім сподобався наш колективний портрет, який змалював автор, то... Повернемося до початку: “Залишається лише зачекати років з п’ятдесят і подивитись, кому історія й донька часу – правда вдягнуть свій строкатий з брязкальцями ковпак”.

1. Зрештою, одна з його статей так і називалась: “Прокоф’єв і Шенберг”.

2. Скорик закінчив два факультети: композиторський та історико-теоретичний. Як композитор він починав навчання у С. П. Людкевича, проте потім перейшов у клас Адама Солтиса, у нього й написав дипломну роботу – кантату “Весна” за поезіями Івана Франка (вельми символічно!). Як теоретик, він завершив навчання в класі проф. Людкевича дипломною роботою на тему “Гармонія Сергія Прокоф’єва”.

3. Ця і всі наступні цитати з поеми Франка подано за виданням: Іван Франко. Тв. в 2-х т. – Том 1. Поезія. – К.: Дніпро, 1981. – С. 440.

4. Там само. – С. 455.

5. Про ці поеми див. докладніше: Кияновська Л. Симфонічні поеми Станіслава Людкевича в контексті пізньоромантичної західноєвропейської культури. // Наукові записки НТШ, Т.СХХХІ, Праці Музикознавчої комісії. – Львів, 1993. – С. 110 – 118; а також: Кияновська Л. Вплив австронімецької культури на формування стилю Станіслава Людкевича // Українсько-німецькі зв’язки минулого і сьогодення (за матеріалами міжнародного симпозіуму). – К., 1998. – С. 67 – 77.

6. Особливо в афоризмі останніх рядків:

“Ти, брате, любиш Русь, Як дім, воли, корови, -
Я ж не люблю її З надмірної любови”.

Іван Франко. Тв. в 2-х т. – Том 1. Поезія. – К.: Дніпро, 1981. – С. 128.

7. Написана до 60-річчя голодомору на Україні та вперше виконана на фестивалі до цієї дати, організованому 1993 р. у Львові за сприяння українських меценатів з США Іванни та Мар’яна Коців.

8. Див. Ліда Мельник, Любов Кияновська. Притча про “Мойсея” - журнал “ПіК”, 3 – 9 липня, 2001. – С. 52.

9. Іван Франко. Тв. в 2-х т. – Том 1. Поезія. – К.: Дніпро, 1981. – С. 467.

10. С.П.Людкевич. Про композиції до поезії Т.Г.Шевченка // Дослідження і статті. – К.: Музична Україна, 1976. – С. 127.

11. Див. про це докладніше: Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. – Львів: Сполом, 1998. Розділ третій: “Під знаком неоромантизму”.

12. Насамперед у творчості Ф.Ліста та Р.Вагнера.

13. Лейтмотив (від нім. *Leitmotiv*, провідний мотив) – характерний музичний зворот, найчастіше в опері, що є символом певного героя, його стану, подій чи речей та повторюється протягом опери з появою відповідного “об’єкта”.

14. Козловски П. Современность постмодерна // Вопросы философии, №10, 1995. – С.86.

15. Еко Умберто. Заметки на полях “Имени розы” // Иностранная литература, №10, С.101 – 102.