

ІРИНА УШАНЬОВА-РУДЬКО

**СЕМАНТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ОБРАЗУ МИРОСЛАВИ
В ОПЕРІ «ЗОЛОТИЙ ОБРУЧ» БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО****THE SEMANTIC INTERPRETATION OF THE FIGURE OF MYROSLAVA
IN THE GOLDEN CROWN OPERA BY BORYS LIATOSHYNKY**

УДК 782.6:792.54. 028.4

DOI: 10.31500/2309-8155.23.2023.294867

Ірина Ушаньова-РудькоАспірантка кафедри оперного співу,
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського
e-mail: irina.ushaneva@gmail.com**Iryna Ushanova-Rudko**Ph.D. Student, Ukrainian National
Tchaikovsky Academy of Music
orcid.org/0009-0000-7885-8750

Анотація. Розглянуто інтерпретацію образу Мирослави в опері Бориса Лятошинського «Золотий обруч» у семантичному аспекті. З'ясовано, що в образі дівчини типізовано найкращі риси жіночих персонажів: поетичність і лагідність натури, здатність вірно і віддано кохати, вірність рідному народові і краю та готовність захищати його від ворогів. Досліджено провідну роль образу Мирослави у драматургії опери як основного фактору динамічного розвитку сюжету, який впливає на вчинки інших героїв та прискорює зміну подій. Констатовано складний психологічний розвиток характеру дівчини, відображений через поступове якісне перетворення її тематизму. Виокремлено основні етапи психологічного переродження героїні, які розкриває композитор. Проаналізовано семантичну значимість інтонацій, гармонії, ладотональності, тематичних побудов, інших музичних структур, завдяки яким відбувається становлення образу Мирослави. З'ясовано провідну роль цього персонажу в концепції твору.

Ключові слова: опера Бориса Лятошинського «Золотий обруч», семантична інтерпретація, музична семантика, ідейна концепція опери, жіночий образ в опері, тематизм.

Постановка проблеми. Опера «Золотий обруч» стала першим сценічним твором Бориса Лятошинського¹. Композитор отримав державне замовлення на написання великої концепційної опери. Занурення у проблематику національної української культури, історії, літератури, глибинне вивчення музичних фольклорних зразків для втілення героїко-епічного задуму великою мірою визначили початок нової сторінки у творчості майстра.

Музично-стильова система композитора, яка свідомо створювалася протягом майже двадцяти попередніх років, неначе «пристосовується» до нового жанру, сценічно-вокальної інтерпретації, оперної тембрової специфіки. Незважаючи на численні дослідження цього непересічного артефакту, семантичний² аспект опинився поза увагою науковців. Вивчення смислової наповненості вокальних та інструментальних партій музичних образів у динаміці

¹ Опера Б. Лятошинського «Золотий обруч» створена на сюжет історичної повісті І. Франка «Захар Беркут». Лібрето написав Я. Мамонтов. Прем'єра твору відбулася в 1930 році в оперних театрах Києва, Харкова, Одеси. В останні роки життя композитор створив другу редакцію опери: твір було скорочено — з дев'яти картин (чотири дії) до восьми (три дії), а також переглянуто партитуру в бік фактурного полегшення оркестрової партії. Постановка другої редакції опери відбулася в 1970–1980-х роках у Львівському і Київському оперних театрах.

² Семантичний аспект пов'язаний із розглядом смислових значень музичних структур різного рівня та їх впливом на формування ідеологічної концепції опери в цілому.

їх становлення (зокрема, образу Мирослави, якому присвячена стаття) допоможе краще зрозуміти задум композитора, спонукатиме до народження нових ідей під час утілення творчих амплуа на сцені, надихне на неординарні режисерські рішення як окремих сценічних ситуацій, так і опери в цілому.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музична концепція опери «Золотий обруч» Лятошинського великою мірою формувалася в руслі активних пошуків власного стилю, які відбувалися у 1920-х роках¹. У дослідженнях Оксани Ковальської-Фрайт [8], Олександра Козаренка [9; 11], Наталії Рябухи [17], Ігоря Савчука [18; 19], Тетяни Тучинської [22] розкрито процес стилеутворення в різних його аспектах і на прикладі жанрових моделей, до яких звертався композитор у цей період. Саме творчість 1920-х років дала привід розглядати стиль майстра як оригінальну, особистісну знакову систему. У працях Мирослави Новакович [16], О. Козаренка [10; 12], І. Савчука [18], Євгенії Харченко [24] прослідковується семіозис — процес творення смислів, який і привів до ретельного відбору засобів музичної мови, стилістики, пошуків нових експресивних звучань.

Опера «Золотий обруч» завжди привертала увагу музикознавців, які досліджують історію створення та особливості концепції твору (Лідія Архімович [1], Олександра Малозьмова [14], Віктор Самохвалов [21], Христина Флейчук [23]), історію постановок опери (Ганна Веселовська [3], Марія Загайкевич [6]), режисерські версії твору (Віктор Бондарчук [2], Микола Гордійчук [4], Олена Изваріна [7]). Але семантичний аспект розгортання концепції опери «Золотий обруч» вимагає більш детального і прискіпливого розгляду. Дослідження авторської інтерпретації образу Мирослави², розглянутої у контексті динаміки драматургічних процесів, допоможе виявити семантичні домінанти твору, зрозуміти основні чинники і смислові підтексти концепції опери.

Мета статті — проаналізувати семантичний аспект інтерпретації образу Мирослави в опері Б. Лятошинського «Золотий обруч».

Виклад основного матеріалу. Під час написання опери «Золотий обруч» Б. Лятошинський опинився у складній ситуації. З одного боку, потрібно було виконувати замовлення на створення нової української радянської соціалістичної опери. Серед її ознак мали бути обов'язковий перегук із сучасними соціальними змінами, мотиви класової боротьби зі схваленням збройних конфліктних ситуацій, перевага колективної свідомості над особистісним началом. З другого боку, для тоді ще молодого, але вже визнаного майстра з усталеним світоглядом і сформованою музично-стильовою системою перше звернення до оперного жанру відкривало широкий простір для застосування власного підходу до сценічної драматургії, реалізації переконливих стильових і стилістичних знахідок, напрацьованих в інших, менш масштабних жанрових моделях.

Обраний сюжет історичної повісті «Захар Беркут» І. Франка давав композиторові і лібретистові можливість художнього маневру, компромісу між вимогами до соціалістичного твору й індивідуалізмом у розбудові концепції. Тематика боротьби українського народу проти монголо-татар, колоритні образи боярина Тугара Вовка та тухольської громади, конфліктне протистояння з перемогою народу (громади) над представником знаті й князівської влади задовольняли запити радянського соціалістичного мистецтва. Уявний план часопросто-

¹ Періодизація творчості Б. Лятошинського за десятиліттями набуває актуальності в останніх дослідженнях про композитора: «Активна креативність 1910-х («Авторський зошит»), символізм на межі експресіонізму 1920-х, неофольклорні експерименти 1930–1940-х, поетична українська модальність 1940-х, панславізм пізнього періоду (1950–1960-ті. — *І. У.-Р.*) — усе це наснажено культурницькими діями та творчими експериментами у лоні українсько-польських крос-культурних перетинів» [19, с. 5].

² Розуміння «інтерпретації» у статті узгоджене з теорією інтерпретації Віктора Москаленка [15]. У даному випадку це творчо-пошукова діяльність композитора Б. Лятошинського, спрямована на створення музичного образу Мирослави в опері «Золотий обруч».

рового виміру, усамітненого в горах і закарбованого у віках, старовинний, пов'язаний з легендами і переказами сюжет, наповнений прадавними символами — смисловими маркерами — загадкової культури народів українських Карпат дозволяли наповнити драматургію опери додатковими етнографічними, міфологічними, знаковими конотаціями, замкнути напружений драматизм розгортання конфлікту в «золотий обруч» сталої, споглядально-чуттєвої, вічної і невмирущої національної світоглядної традиції.

Сполучення символічних конотацій з традиційною для опери пригодницько-конфліктною концепцією викликало питання у критиків і влади. Основний етичний смисл твору — піднесення значимості й вітальної сили прадавніх світоглядних цінностей, які сформував і зберіг у міфологічних структурах фольклору український народ¹ — заперечувало провідні постулати радянського мистецтва, яке активно формувало світогляд майбутнього, відкидаючи усе «старе» й «не сучасне»². Тому лібретисту Якову Мамонтову під час прем'єри опери «Золотий обруч» у Харкові довелося пояснювати й обороняти концепцію, яка була набагато глибша і ґрунтовніша за радянську мистецьку парадигму. Автор лібрето переконував, що:

– «Золотий обруч» — це «знамено у боротьбі проти соціального та національного поневолення»;

– він «намагався урівноважити романтичні та соціальні мотиви <...> як це робить І. Франко в своїй повісті»;

– «Хронологічно далекий сюжет може звучати як найближча сучасність, коли подається за нашим настановленням та нашою метою» [5, с. 18].

Лібретист підкреслював драматизм концепції: «З формального боку “Золотий обруч” <...> побудовано як твір драматичний». Натомість Б. Лятошинський звертав увагу на героїко-епічний план розгортання твору та індивідуалізм окремих образів, називаючи оперу «Пісн[е] про славний Тухольський рід, Захара Беркута, його сина Максима і горем бити Мирославу» [1, с. 61].

Поліфонія драматургічних принципів, яка проявилася у сполученні динаміки симфонічних перетворень, стрімкості розгортання фабули і статичної знаковості, міфічної емоційної чуттєвості персонажів, символів і подій, позначилася у трактуванні образів основних дійових осіб опери.

Один з ключових образів «Золотого обруча» — дівчина Мирослава. Цей персонаж виявився перспективним у плані показу драматичного і символіко-міфологічного начала. У драматичному ракурсі становлення образу Мирослави відбувається стрімко і динамічно. Донька боярина Тугара Вовка, вона покидає зрадника-батька, стає членом тухольської громади і бере активну участь у боротьбі з монголо-татарськими завойовниками. Лірична лінія любові Мирослави й Максима, завдяки якій опера наповнюється світлою музикою першого щирого почуття, отримує трагічну розв'язку³. Із загибеллю Максима кохання гине, але дівчина залишається під захистом сили єднання народу в боротьбі за виживання.

Амплуа Мирослави як дівчини-воїна (уперше в українській музичній драматургії) надає образу міфологічних конотацій. Боротьба з ведмедем, рішучість і сміливість в ухваленні рішень, до яких прислухається і її батько — боярин Тугар Вовк, і Максим, і тухольська громада на чолі з Захаром Беркутом, розкривають рідкісні для жіночих оперних амплуа мужність, готовність до боротьби за перемогу, розум, перевагу громадянського обов'язку над почуттям.

¹ Серед них — сила єднання народу навколо громади у боротьбі з ворогом, життя в гармонії з природою і її богами — духовними символами, збереження національної ідентичності, традиційного укладу, звичаїв і вірувань як основа існування, вірність і чесність у стосунках між людьми, любов до світу, людей і життя.

² Серед них — відкидання традицій, вірувань, національної ідентичності й розбудова нового світу і світопорядку з розподілом суспільства за соціальними ознаками на класи, швидка зміна цінностей, прискорення життєвих процесів, людина як «гвинтик» у величких перетвореннях сучасності, пригнічення особистісного, підпорядкування безособовому колективному.

³ На відміну від повісті Івана Франка, де Максим і Мирослава об'єднуються після перемоги у щирому коханні.

Мирослава стає одним із символів дохристиянського, язичницького світогляду тухольців, у межах якого жінки-войовниці були природним явищем¹.

Для композитора Мирослава — улюблений образ. З ним в опері пов'язані найсвітліші, найліричніші музичні сторінки. Ніжність і краса, сила і відвага, розум і щире кохання характеризують цей, у певній мірі, ідеальний жіночий персонаж. Окрім Маври, яка є уособленням народної мудрості й совісті, Мирослава — єдиний жіночий образ серед чоловіків. І одне з основних питань: чому унікальна й улюблена прекрасна дівчина-воїтелька не має свого лейтмотиву? Боярин Тугар Вовк — має. Його тематична «візитівка» — великий збільшений септакорд із фактурним підкресленням збільшеного тризвука, важкий синкопований ритм, різноспрямовані «амбіційні» тріолі у верхніх і нижніх голосах у важкій з октавними дублюваннями фактурі. Внутрішньо контрастний завдяки різноспрямованості верхніх і нижніх голосів, різним типам мелодичного руху (стрибки вниз проти переважно поступеневого руху у верхніх), він утілює образ неприборканої, сильної натури, яка звикла володарювати [13, с. 28].

Має свій лейтмотив і Максим. У напруженому «стрибаючому» пунктирному ритмі з заклічною висхідною квартою та квінтою в мелодії, виразною зменшеною квартою, яка долається невпинним рухом угору, він нагадує про образ гірського хлопця-воїна, звиклого щодня боронити громаду і власне життя із суворими стихіями первісного краю та його ворогами. Гармонії теми Максима ясні. У стрімкому русі розширюється діапазон мотиву завдяки різноспрямованості голосів фактури та збільшенню їх кількості. Лейтмотив спирається на великий мінорний (на початку теми) та великий мажорний (у кінці лейтмотиву) септакорди [13, с. 30].

Провідним лейтмотивом опери стала тема «золотого обруча» — символу єдності громад. Використання тільки паралельних внутрішньо симетричних мажорних тризвуків², якими відтворено сувору, у рівному ритмі внутрішньо врівноважену мелодію, символізує єдність і непохитність гірських народів у боротьбі з ворогами.

Є й тема кохання Максима і Мирослави — спочатку невеликий, але виразний низхідний мотив у гуцульському ладі (мінор з високими IV та VI ступенями) із заключним злетом на чисту квінту вгору [13, с. 26].

Чому ж Мирослава не має свого визначального характеристичного тематичного комплексу³? Напевне тому, що композитор розглядає її образ як один з найбільш дієвих, а тому мінливих в опері. Він динамізує розвиток, рухає його вперед, до перемоги добра над злом, хоча й надзвичайно жорстокою і важкою ціною. Саме Мирослава опиняється перед екзистенційним вибором — між любов'ю до батька-зрадника і відданістю своєму народові. Дівчина не вагається ні миті в ухваленні рішень, здатних врятувати громаду і її коханого від монголо-татарської навали. У складних перипетіях сюжету Мирослава з'являється мов «чарівна паличка», спрямовуючи фабулу в рухливий потік подій. Її вчинки, музичний розвиток, перетворення тематизму стають основою драматургічних перетворень концепції в цілому.

У **першій картині** розпочинається експозиція цього образу разом з експозицією образів Максима і Тугара Вовка у тріо [13, с. 26]. Цей ансамбль є зав'язкою ліричної лінії опери та її основного трикутника: кохання парубка (члена тухольської громади) і дівчини, яка має норовистого і владного батька-боярина. Першою (як і у більшості сцен за її участі) вступає Мирослава. Виразний романсовий мелодичний злет у її партії до третього ступеня мі мажору (Соль#²) на тлі домінантового нонакорду, рельєфний мелодичний малюнок з опорою на терції і квінти, стрімка зміна тональних відтінків — мі мажор, мі мінор, ля мінор — надають її партії настрою зачарованості, поетичного захоплення навколишньою природою («Який чу-

¹ Згадаймо амазонок з античної міфології, войовничих героїнь-валькірій німецько-скандинавського епосу, «Пісні про нібелунгів», а також оперу Р. Вагнера «Валькірія».

² Згадаймо, що у перекладі з латині *dur* значить «твердий».

³ В опері є й інші лейтмотиви. Тут вказані ті, які великою мірою впливають на розвиток образу Мирослави.

довий край!»). Опорність звука мі та великі септакорди від мі або їх обернення зустрічаються у першій картині для характеристики образу Мирослави і пов'язані з початком її імені на «мі» («ми»).

У партії Максима, який вступає вслід за Мирославою, звучить короткий, але виразний мотив. Він згодом стане основою розлогії і всеохоплюючої теми кохання. Але тут ця фраза — низхідний поступеневий хід від сьомого до першого ступеня в гуцульському ладі з наступним запитальним злетом на квінту вгору (п'ятий ступінь) — є мотивом здивування «Дивна дівчина!» Вона співає «по-іншому», не по-народному. За допомогою різних інтонаційно-жанрових елементів (романсового й народного) композитор показує різницю між боярською донькою, вихованою при дворі князя, і простого гірського хлопця.

Партія Тугара Вовка контрастна попереднім двом. Боярин не очікує нічого доброго від краю, який ніколи не знав князівської влади і живе родинно-общинним укладом: «Свавільний, дикий край! Ні князя, ні боярина не знають». У мелодичному малюнку спостерігаються інтонаційні перегуки з партією Мирослави (початок фрази з висхідної чистої кварта, усередині побудови — ходи на терцію, закінчення низхідною квінтою). Похмурий і злобливий тон мелодії обумовлений пунктирним ритмом, уведенням знижених бемольних звуків, раптовими ямбічними інтонаціям-стрибкам на початку такту або фрази. Бемольна сфера буде представлена й у лейтмотиві Тугара, який супроводжуватиме його появу у дії опери (приклад 1).

У подальшому розвитку репліка Мирослави, захопленої Максимом, поки що спирається на інтонації батька — Тугара Вовка (збільшений тризвук). Але раптово в неї проникає зменшена кварта з лейтмотиву Максима, що свідчить про першу зацікавленість дівчини хлопцем: «Який стрункий та гарний!» [13, с. 30] і початок перетворення тематизму Мирослави.

Розпочинається сцена сварки Тугара, оточеного стражниками, і Максима за владу. Дівчина сміливо втручається в емоційний дует чоловіків і м'яко, але наполегливо повертає дію у позитивне русло, у розвиток і подієвість (*Andante semplice* на словах «Тату! Ти за гостей забув. Не будемо часу губити! Нехай веде нас цей юнак!» [13, с. 32]). В оркестрі у цей час чути «невдоволені», але вже не агресивні збільшені тризвуки з партії Тугара Вовка, змушеного мимохіть погодитися з донькою на очах у охорони і Максима.

Сигнал Мирослави, яка попереджає про небезпеку під час полювання (тема з опорою на «мі») спонукає Максима поспішити на порятунок до дівчини. Дуєтом Максима і Мирослави розпочинається фінальна сцена першої картини, у якій відбувається активне перетворення тематичного матеріалу, закладеного у першому тріо в зародковому вигляді. Мирослава, вдячна за порятунок від страшного ведмедя, спочатку відповідає хлопцеві як боярська донька: переважання бемольних знижених звуків, великий септакорд від «мі» («фа бемоль») з подальшим підкресленням збільшеного тризвука в гармонії («Повік тебе я не забуду» [13, с. 37]). Але «теплі» дієзні інтонації Максима, його пристрасть, яка розростається з кожною хвилиною, поступово захоплюють Мирославу. Музична фактура розшаровується, насичується підголосками з м'якими інтонаціями-коливаннями у супроводжуваних середніх голосах. На їх тлі розгортається низхідний мотив кохання у гуцульському ладі. Він звучить у різних груп оркестру, поступово міцніє і піднімається вгору аж до проведення у всіх струнних у високому регістрі на тлі світлих великих мажорних септакордів. Інтонації Мирослави змінюються. Її також охоплює почуття. Перехід у сферу дієзних звучань, які панують у партії Максима, приводить на кульмінації до народження інтонації сексти спочатку у партії Максима, а потім — і у Мирослави¹ та екстатичного злиття інтонаційних структур закоханих у єдиному пориві (Максим: «Твоє життя — найвища нагорода», Мирослава: «О визволитель мій!» і далі [13, с. 39]) на тлі невпинного гімну-мотиву кохання в оркестровій партії (приклад 2).

Поява Тугара Вовка із охороною, змушеного дякувати Максимові за порятунок дівчини, повертає ситуацію у конфліктне русло. Агресивна відмова Максимові у шлюбі з його донькою спонукала закоханих ще більше згуртуватися. Максим упевнений у коханні до бояр-

¹ Перша секста, яка з'являється у партії Максима (до# – ля), стає своєрідним символом долі, яка об'єднує коханих («до» – «ля» – доля). Вона потім неодноразово зустрічається в опері під час розгортання ліричної лінії.

ської дочки. В оркестрі формується нова тема, у якій об'єднуються у єдине ціле лейтмотив Максима і тема кохання (після слів Тугара: «прийми щирю дяку від отця» [13, с. 43]). У Мирослави з'являється «секста доли» до# — ля («О Боже мій!» [13, с. 45]), коли хлопець зізнається у палкому коханні. У фінальних тактах сцени партія Максима сповнена любові (лейтмотив кохання на словах «Прощай і ти» [13, с. 49]). Він готовий підкоритися забороні боярина. Але Мирослава вирішує боротися за своє щастя. Вона захищає Максима перед татом — в оркестрі лейтмотив Максима у збільшенні (*Allegro agitato*, тема кохання [13, с. 51]). У найнапруженіший момент у партії дівчини з'являється інтонація сексти («Клянуся сонцем» [13, с. 53]) і «секста доли» («Тебе вовік я не забуду» [13, с. 54]) під шаленим натиском гімнічно проведеного кілька разів мотиву кохання.

Завершується розвиток у першій картині аріозо Максима, яке є побічною характеристикою Мирослави. Сумніви й образа («Я смерд... Вона боярська донька...» — на основі перетворених інтонацій лейтмотиву Максима) поєднуються в душі хлопця з незборимою силою кохання (тематичні елементи лейтмотивів кохання і хлопця отримують подальший розвиток). Мотив томління, висхідні секстові ходи в мелодії на тлі масивного звучання лейтмотиву любові приводять до стрімкого завершення торжеством мі мажору¹ — тональності Мирослави, тональності любові, надії і життя.

У **третій картині** у монгольському таборі у сцені Тугара Вовка з Бурундою звучать зойки Мирослави, нажаханої зрадою рідного батька, а також перспективою залишитися у таборі ворога («О сором! Сором <...> О тату, тату, що ти робиш?» [13, с. 126–127]). У тематизмі дівчини помітні якісні перетворення, які відбулися в процесі розвитку її образу в першій картині. У тональність Мирослави (мі мінор) проникає висхідна секста (в партії оркестру) — інтонація кохання з першої картини («О сором! Сором»). Звертання до тата звучить у пониженій теситурі (бемольна сфера). Але секста і тут звучить на початку побудови у вокальній партії.

Наприкінці картини «секста доли» представлена у двох варіантах: до — ля бемоль («Ганьба...» [13, с. 131]) та до діз — ля («Скарай мене!» [13, с. 131]). Остання пов'язана зі зверненням до Бога, як і в першій картині. Але семантичне значення цих інтонацій кардинально протилежне: захоплення від усвідомлення, що Максим кохає, і відчай від безвихідного становища. Трагічним експресивним на *ff* сі-бемоль-мінорним звучанням мотиву кохання завершується дія.

У **п'ятій картині** починається своєрідна реприза ліричної лінії опери. Тут відбувається нова зустріч Мирослави й Максима, але вже в умовах ворожого табору. Чудовий романс, який Мирослава виконує у супроводі торбана², — єдиний сольний номер героїні, коли дія зупиняється. Його політональний тематизм (сі-бемоль мажор — ре мінор), контрапункт двох мелодичних ліній у другому куплеті, великі мажорні септакорди у бемольній тональності — усе це підкреслює суперечливі почуття, які переживає дівчина. Інтонації-знаки — початок з ліричної сексти, зменшена кварта під час згадки про Максима (інтонація з його лейтмотиву «чи живий ти») — допомагають зрозуміти почуття Мирослави. Найбільш напруженим моментом внутрішньої душевної боротьби стала кульмінація («О жорстокая доле!» [13, с. 159]). Тут звук до-діз із «сексти доли» співвідноситься із сі-бемолем замість очікуваного і пов'язаного зі словом «доля» ля-діеза³. Утворена зменшена септима ре мінору, вписана в гармонії великого мажорного квінтсектакорду від звука мі-бемоль та альтерованого (зі зниженою квінтою) малого мажорного септакорду від звука ля, звучить щемливим напруженим запитанням без відповіді (приклад 3).

Висновок романсу трагічний: закінчення у бемольних сі-бемоль мажорі — ре мінорі зі словами «Нащо я мушу ще жить?».

¹ Тонікою мі мажору виступає великий мажорний септакорд від звука «мі».

² Торбан, або панська бандура, і сам жанр романсу тут є знаком приналежності до боярської знаті.

³ Бемольна сфера — знак боярина і боярського походження Мирослави, а дізна — щасливої долі з Максимом.

Неочікувана зустріч з Максимом, взятим у полон, призводить до нового етапу музичного розвитку. У лейтмотиві героя з'являються тритони — інтонації розпачу і невпевненості («Що діється з тобою...» [13, с. 161]), тема кохання набуває химерного хроматизованого вигляду (перед словами Максима «Пізно, пізно, Мирославо!» [13, с. 164]). Хлопець не хоче жити, але Мирослава вмовляє і надихає його боротися за свободу і щасливе кохання.

Вона ж придумує шлях порятунку Максима за допомогою перстня Бурунди («Дивись сюди: цей перстень <...> знак безпечного проходу. Візьми ж його й тікай на волю!» [13, с. 165]). У пориві самопожертви дівчина думає лише про життя коханого і не переживає за свою безпеку. Розуміючи, що монголи її викриють і вб'ють, вона мужньо відповідає Максиму: «Я раду дам собі» [13, с. 166]. Максим відмовляється рятувати життя ціною життя коханої. В оркестрі з новою силою «розквітає» тема кохання (*Allegro non troppo*) [13, с. 166]. У короткому дуєті взаємне почуття стверджується з новою силою.

У наступній сцені Мирослава знову проявляє мудрість і виводить сцену зі статичної суперечки між Тугаром Вовком і Максимом (протистояння лейтмотивів боярина і золотого обруча) у динамічне русло розгортання подій (*Andante* «Тату!<...> Візьми мене з собою до тухольців. Я поможу тобі в переговорах. Вони послухають мене» [13, с. 172])¹. У тематизмі дівчини мелодизована послідовність секстакордів, похідних від лейтмотиву золотого обруча (знак тухольської громади) закінчується раптовим збільшеним тризвуком і повзучими вниз бемольними хроматизмами боярина у басу.

У короткій сцені прощання (*Apassionato* [13, ст.173]) «секста долі» у партії Мирослави повторюється Максимом із закінченням мотиву на «мі» — звуковому символі коханої. Гімнічна тема кохання, яка знову з'являється в оркестрі, на кульмінації раптом завершується спотвореним хроматизованим варіантом мотиву — знаком віщого передчуття: Максим відчуває, що востаннє бачить кохану і назавжди прощається з любов'ю і життям.

Коротким пророчим аріозо Максима закінчується картина. Прагнення до життя і любові (тема кохання в оркестрі) неможливе через страшні кайдани, якими опутали юнака у неволі. Останні слова юнака («помер би я за вільну мить!») передбачають трагічний фінал опери — загибель Максима під час втечі з полону — і стверджуються відчайдушно різкими, агресивними хроматичними сплесками гармоній у партії оркестру.

У центральній сцені шостої картини² знаходить розв'язку основний психологічний конфлікт дівчини. Вагання між батьком та боярським походженням переможені прагненням дівчини бути зі своїм народом (тухольською громадою) і коханим Максимом. Провідне значення відважного і сміливого образу Мирослави як одного з основних рушіїв драматургії опери проявляється, зокрема, й у тому, що тут вона перша починає сцену. Мирослава звертається до тухольців зі словами привіту та доброю звісткою про те, що Максим живий («Здорові були, чесна громадо! Дозвольте перш за все сказати вам, що ваш Максим живий, здоровий» [13, с. 187]). Елементи синтезу в тематизмі, пов'язаному з образом дівчини, свідчать про продовження завершального етапу в розвитку її образу³. Поява дівчини супроводжується короткою гармонією в оркестрі. У цьому акорді (малий мінорний септакорд від звука фа#) поєднані всі значимі звуко-символи образу: звуки ля — до# (із «сексти долі»), звук мі — символ Мирослави («Здорові були...» [13, с. 187]). Але закінчення фрази збільшеним тризвуком (знак боярина Тугара і його свити) на звуці мі («чесна громадо!») показує, що внутрішня боротьба ще не закінчена. Дівчина намагається пом'якшити людей і Захара Беркута для переговорів з Тугаром Вовком, розуміючи, що від їх результату буде залежати життя й воля коханого хлопця. Коли під час розповіді з її вуст про Максима в оркестрі звучить лейт-

¹ У цій сцені відчувається репризність з першою картиною, коли Мирослава припиняє сварку Максима і Тугара нагадуванням про ведмежі лови.

² Картина має тричастинну будову: сцена з Захаром Беркутом і його епічна оповідь про «Сторожа» — прихід у табір тухольців Мирослави разом з Тугаром Вовком — сцена з Захаром Беркутом і тухольцями (молитва Дажбогу).

³ Певні елементи репризності і, фактично, завершення лінії кохання спостерігалося у п'ятій картині опери.

мотив «золотого обруча», значимість її слів зростає і сприймається як звернення до всієї громади. Дівчина вже майже відчуває себе її частиною.

Переламний і завершальний момент в розвитку образу Мирослави є кульмінацією картини. Донька благає батька не повертатися до монголів і після його відмови рішуче приймає сторону тухольців, розриваючи зв'язок зі зрадником народу («Прощай же, тату! Прощай навіки! Я... Не вернуся більш до тебе <...> Не можу я бути зрадника дочкою!» [13, с. 199–200]). Активне співставлення великого мажорного (заснованого на основних звуко-символах Мирослави — до (до#), мі (міb), ля — та великого збільшеного септакордів (з тризвуком — символом золотого обруча та з тризвуком — символом боярина Тугара Вовка усередині) загострюють конфліктність ситуації. У найнапруженіший момент («Не хочу я бути зрадника дочкою!» [13, с. 200]) у тематизмі сплітаються звучання збільшеного тризвука, мотиву «зради» (у вокальній партії), великого мінорного септакорду від звука «до» на тлі басового «фа». Коли Захар відповідає Мирославі: «Будь замість сина мені» [13, с. 200], — у його партію «прокрадається» збільшений тризвук — чужий для голови тухольців елемент. Але Мирослава не дає розгорнутися сумнівам старого тухольця і пропонує сміливий план звільнення Максима («Твій син не буде страчений» [13, с. 201]). Золоте коло Дажбога — знак Божої волі — повертає картину до епічно-розповідної репризи — молитви за перемогу над ворогом.

Під час трагічної розв'язки у **восьмій картині** чуються страшні голосіння Мирослави. Смерть Максима у символіко-міфологічному ракурсі сприймається як акт жертвоприношення заради перемоги над ворогом. Останні слова дівчини («Не йди, не йди од нас! Максиме!» [13, с. 241–242]) наче спонукають слухача уявити, куди, у який інший світ переходить душа хлопця-героя, що «йде од нас», стираючи кордони між життям і смертю і спрямовуючи її у вічну пам'ять і славу. Страшне горе Мирослави відсторонюється проголошенням ідеї перемоги над ворогом завдяки єдності громад і її незмінному символу — золотому обручу.

Висновки. Інтерпретація Бориса Лятошинського образу Мирослави в опері «Золотий обруч» має полісемантичне значення. В ідейній концепції твору дівчина уособлює ідеальне світле життєтворче начало, символ вірного кохання, відданості своєму народу і вітчизні. У драматургії опери цей персонаж виконує функцію динамізуючого начала для подолання статичності сценічних ситуацій та активізації розвитку. Семантика психологічного становлення образу пов'язана з поступовим перетворенням неприступної красуні — боярської доньки — у палко закохану дівчину, справжню патріотку рідного краю. Внутрішня неоднозначність, постійна змінність характеру дівчини відображена через символіку музичних структур, які надають семантичній визначеності тематизму образу Мирослави.

Література

1. Архімович Л. Б. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ: Музична Україна, 1970. 374 с.
2. Бондарчук В. О. Опера Бориса Лятошинського «Золотий обруч» у сценічній проекції Дмитра Гнатюка // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2016. Вип. 114: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010 роках. С. 312–327.
3. Веселовська Г. І. Життя сценічного твору: З історії першовтілення опери Б. Лятошинського «Золотий обруч» за повістю І. Франка «Захар Беркут» // Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство. 2006. Вип. 6. С. 47–54.
4. Гордійчук М. «Золотий обруч» // Музика. 1990. № 2. С. 6–9.
5. Драматург Я. Мамонтов про «Золотий Обруч» // Мистецька трибуна. 1930. № 16. С. 18.
6. Загайкевич М. Вдруге — через 40 років // Музика. 1970. № 5. С. 7–9.
7. Изваріна О. Опера «Золотий обруч» Б. Лятошинського в контексті універсальї культури: зміна смислів інтерпретації // Культурологічна думка. 2016. № 9. С. 123–127.

8. Ковальська-Фрайт О. В. Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка та Б. Лятошинського // Музична україністика: сучасний вимір. 2009. Вип. 3. С. 188–199. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/39415> (дата звернення 20.05.2023).
9. Козаренко О. В. «Квіти зла» або «Місячні тіні» // Музика. 2015. № 3–5. С. 22–23.
10. Козаренко О. В. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови в першій третині ХХ століття // Українське музикознавство. 1998. Вип. 28. С. 144–154.
11. Козаренко О. В. Замість передмови // Борис Лятошинський. Романси 1920-х / авт.-упоряд. І. Б. Савчук; Ін-т проблем сучас. мистецтва НАМ України. Київ — Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2015. Вид. 2-е, перероб. і виправ. С. 5–6.
12. Козаренко О. В. Музична мова Б. Лятошинського в умовах стратифікації національного музично-семіотичного процесу // Українське музикознавство. 2000. Вип. 29. С. 116–124.
13. Лятошинський Б. Золотий обруч. Опера. Клавір. Київ, [Б.д.]. 254 с.
14. Малозьомова О. Оперні драми і колізії // Музика. 2015. № 3–5. С. 38–43.
15. Москаленко В. Г. Лекції по музикальній інтерпретації. Київ: Клякса, 2013. 271 с.
16. Новакович М. О. Знакова природа музики Бориса Лятошинського // Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2009. Вип. 4. С. 4–19.
17. Рябуха Н. О. Поетика звукового образу світу Б. Лятошинського (на прикладі фортепіанної творчості) // Культура України. Серія: Мистецтвознавство. 2015. Вип. 51. С. 26–39. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2015_51_5 (дата звернення 20.05.2023).
18. Савчук І. Б. «Борис Лятошинський. Романси 1920-х»: nota bene у поствидавничих коментарях // Мистецтвознавство України. 2015. Вип. 15. С. 119–134.
19. Савчук І. Б. Борис Лятошинський і польська культура. Комунікативні поля творчості: дис. ... доктора мистецтвознавства: 26.00.01; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ, 2021. 447 арк. URL: http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-files/Diser_I_B_Savchuk.pdf (дата звернення 21.05.2023).
20. Савчук І. Інтертекстуальні зноски в трьох романсах Б. Лятошинського на вірші китайських поетів // Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. 2006. Вип. 55: Маловідомі та забуті сторінки музичної історії України. С. 123–130.
21. Самохвалов В. Я. Борис Лятошинський / ред. Л. М. Мокрицька. 2-е вид. Київ: Музична Україна, 1973. 36 с. (Серія: Творчі портрети українських композиторів).
22. Тучинская Т. И. Мифопоэтическое пространство романсов Б. Лятошинского 1920-х годов // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Мистецтвознавство. 2015. Вип. 5. С. 123–134.
23. Флейчук Х. О. Драматургічно-концептуальні домінанти опери Бориса Лятошинського «Золотий обруч» (постановка Львівського державного академічного театру опери і балету імені Івана Франка, 1970) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2016. Вип. 114: Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1941–2010 роках. С. 296–311. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvntmau_2016_114_18 (дата звернення 21.05.2023).
24. Харченко Є. Метод анаграм як один із проявів інтертекстуальності музики Бориса Лятошинського // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2013. Вип. 86: Історія в особистостях. С. 295–307.

References

Arkhimovych, L. (1970). *Shliakhy rozvytku ukrainskoi radianskoi opery* [Ways of Development of Ukrainian Soviet Opera]. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

Bondarchuk, V. (2016). Opera Borysa Liatoshynskoho “Zoloty obruch” u stsenichnii proektsii Dmytra Hnatiuka [*The Golden Crown* Opera by Borys Liatoshynsky in the Stage Direction by Dmytro Hnatiuk]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 114, 312–327 [in Ukrainian].

Veselovska, H. (2006). Zhyttia stsenichnoho tvorcu: Z istorii pershovtilennia opery B. Liatoshynskoho “Zoloty obruch” za povistiu I. Franka “Zakhar Berkut” [The Life of a Stage Work: From the History of the First Performance of Borys Liatoshynsky’s Opera *The Golden Crown* Based on Ivan Franko’s *Zakhar Berkut* Story]. *Visnyk of the Lviv University. Series Art Studies*, 6, 47–54 [in Ukrainian].

Hordiichuk, M. (1990). “Zoloty obruch” [*The Golden Crown*]. *Muzyka*, 2, 6–9 [in Ukrainian].

Dramaturh Ya. Mamontov pro “Zoloty Obruch” (1930). [Playwright Yakiv Mamontov about *The Golden Crown*]. *Mystetska trybuna*, 16, 18 [in Ukrainian].

Zahaikivych, M. (1970). Vdruhe — cherez 40 rokiv [The Second Time — 40 Years Later]. *Muzyka*, 5, 7–9 [in Ukrainian].

Izvarina, O. (2016). Opera “Zoloty obruch” B. Liatoshynskoho v konteksti universalii kultury: zmina smysliv interpretatsii [*The Golden Crown* Opera by Borys Liatoshynsky in the Context of Cultural Universals: Changing Meanings of Interpretation]. *The Culturology Ideas*, 9, 123–127 [in Ukrainian].

Kovalska-Frait, O. (2009). Symbolistski tendentsii u prohramnykh fortepiannykh tvorakh F. Yakymenka ta B. Liatoshynskoho [Symbolist Tendencies in the Program Piano Works of Fedir Yakymenko and Borys Liatoshynsky]. *Muzychna Ukrainistyka: Suchasnyi Vymir*, 3, 188–199. Retrieved from <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/39415> [in Ukrainian].

Kozarenko, O. (2015). “Kvity zla” abo “Misiachni tini” [*Les Fleurs du mal* or *Moon Shadows*]. *Muzyka*, 3–5, 22–23 [in Ukrainian].

Kozarenko, O. (1998). Deiaki tendentsii rozvytku natsionalnoi muzychnoi movy v pershii tretyni XX stolittia [Some Trends in the Development of the National Musical Language in the First Third of the Twentieth Century]. *Ukrainian Musicology*, 28, 144–154 [in Ukrainian].

Kozarenko, O. (2015). Zamist peredmovy [In Lieu of Preface]. In Borys Liatoshynskiyi. Romansy 1920-kh [Borys Liatoshynsky. Romances of the 1920s] (2nd ed.) (pp. 5–6). Ed. Igor Savchuk. Kyiv; Nizhyn: Modern Art Research Institute [in Ukrainian].

Kozarenko, O. (2000). Muzychna mova B. Liatoshynskoho v umovakh stratyfikatsii natsionalnoho muzychno-semiotychnoho protsesu [The Musical Language of Borys Liatoshynsky in the Context of Stratification of the National Musical and Semiotic Process]. *Ukrainian Musicology*, 29, 116–124 [in Ukrainian].

Liatoshynsky, B. (n.d.) Zoloty obruch. Opera. Clavier. [*The Golden Crown* Opera. Clavier]. Kyiv [in Ukrainian].

Malozomova, O. (2015). Operni dramy i kolizii [Opera Dramas and Collisions]. *Muzyka*, 3–5, 38–43 [in Ukrainian].

Moskalenko, V. (2013). *Lektsii po muzykalnoy interpretatsii* [Lectures on the Interpretation of Music]. Kyiv: Kliaksa [in Russian].

Novakovich, M. (2009). Znakova pryroda muzyky Borysa Liatoshynskoho [The Symbolic Nature of Borys Liatoshynsky’s Music]. *Muzykoznavchi studii Instytutu mystetstv Volynskoho natsionalnoho universytetu im. Lesi Ukrainky ta NMAU im. P. I. Chaikovskoho*, 4, 4–19 [in Ukrainian].

Riabukha, N. (2015). Poetyka zvukovoho obrazu svitu B. Liatoshynskoho (na prykladi fortepiannoï tvorchosti) [The Poetics of the Sound Image of Borys Liatoshynsky’s World: The Case of Piano Composition]. *Culture of Ukraine. Art Studies*, 51, 26–39. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kum_2015_51_5 [in Ukrainian].

Savchuk, I. (2015). “Borys Liatoshynskiyi. Romansy 1920-kh”: nota bene u postvydavnychkykh komentariakh [Borys Liatoshynsky. Romances of the 1920s: Nota Bene in the Post-publication Comments]. *Art Research of Ukraine*, 15, 119–134 [in Ukrainian].

Savchuk, I. (2021). *Borys Liatoshynskiy i polska kultura. Komunikatyvni polia tvorhosti* [Borys Liatoshynsky and Polish Culture. Communicative Fields of Creativity]. Doctoral Dissertation. Modern Art Research Institute, National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv. Retrieved from http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-files/Diser_I_B_Savchuk.pdf [in Ukrainian].

Savchuk, I. (2006). Intertekstualni znosky v trokh romansakh Borysa Liatoshynskoho na virshi kytayskykh poetiv [Intertextual Footnotes in Three Romances by Borys Liatoshynsky Based on Poems by Chinese Poets]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 55, 124–132 [in Ukrainian].

Samokhvalov, V. (1973). *Borys Liatoshynsky* (2nd ed.). Ed. L. M. Mokrytska. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].

Tuchynska, T. (2015). Mifopoeticheskoe prostranstvo romansov B. Liatoshynskoho 1920-kh hodov [Mythopoetic Space of Borys Liatoshynsky's Romances of the 1920s]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts. Art Studies*, 5, 123–134 [in Ukrainian].

Fleischuk, K. (2016). Dramaturhichno-kontseptualni dominanty opery Borysa Liatoshynskoho "Zoloty obruch" (postanovka Lvivskoho derzhavnoho akademichnoho teatru opery i baletu imeni Ivana Franka, 1970) [Dramaturgical and Conceptual Dominants of Borys Liatoshynsky's Opera *The Golden Crown* (Staged by the Lviv Ivan Franko State Academic Opera and Ballet Theater, 1970)]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 114, 296–311. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2016_114_18 [in Ukrainian].

Kharchenko, Y. (2013). Metod anahram yak odyn iz proiaviv intertekstualnosti muzyky Borysa Liatoshynskoho [The Anagram Method as One of the Manifestations of Intertextuality in the Music of Borys Liatoshynsky]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 86, 295–307 [in Ukrainian].

USHANOVA-RUDKO I.

THE SEMANTIC INTERPRETATION OF THE FIGURE OF MYROSLAVA IN THE GOLDEN CROWN OPERA BY BORYS LIATOSHYNsky

Abstract. The article provides a semantic interpretation of the figure of Myroslava in *The Golden Crown* opera by Borys Lyatoshynsky. It establishes that the woman's image embodies the best features of female characters in the work, such as poetic and gentle nature, the ability to love faithfully and devotedly, loyalty to the native people and the land and readiness to protect it from enemies. The author explores Myroslava's leading role in the formation of the opera's dramaturgy as the main factor of the dynamic development of the plot that accelerates the change of events and expedites the actions of other characters. The article studies the complex psychological development of the woman's character, reflected in the gradual qualitative transformation of her musical depiction. The author outlines the main stages of the woman's psychological transformation presented by the composer in the opera. Further, this study analyzes the semantic significance of intonation, harmony, mode and tonality, thematic constructions, and other musical structures, thanks to which the image of Myroslava is formed. The article establishes the leading role of this character in the concept of the work and points out the composer's interpretation of this female character as a kind of ideal of beauty, youth and hope for the future.

Keywords: *The Golden Crown* opera by Borys Liatoshynsky, semantic interpretation, musical semantics, ideological concept of the opera, female figure in the opera, thematic constructions.

Стаття надійшла до редакції 11.08.2023

Ілюстрації

Приклад 1

Я - кий чу - до-вийкрай! Вла - зу - ро-вым по - віт - рі
 Дів - на — дів - чи - на! Як
 Сва-віль-ний, ди - кий
 то - нуть лі - си і го - ри,
 муж во - на о - збро - с - на, а по - гляд
 край! Ні кня - зя, ні бо - яр не зна - ють.

Приклад 2

The image displays a musical score for a vocal and piano piece, organized into three systems. Each system consists of a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The lyrics are in Ukrainian and are written below the vocal line.

System 1:

- Vocal line: *и смі - ли - вись тво - бо га му - жність.*
- Piano accompaniment: Features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

System 2:

- Vocal line: *тво - с жи - ття мій - ви - ша -*
- Piano accompaniment: Continues the rhythmic pattern with some melodic variations.

System 3:

- Vocal line: *О ви - тво - ли - тель мій? Ібо - го я*
- Piano accompaniment: Features a more complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes.

System 4:

- Vocal line: *на - го - ро - ла твій ла - ска мій по - стид кра -*
- Piano accompaniment: Continues with the established piano accompaniment style.

System 5:

- Vocal line: *не ви - бу - ду?*
- Piano accompaniment: Features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

System 6:

- Vocal line: *су - не... твій ла - ска - мій по - стид*
- Piano accompaniment: Continues with the established piano accompaniment style.

Приклад 3

The musical score is written in 3/4 time. The vocal line (top staff) begins with a piano (*p*) dynamic and a half note. The lyrics "О жор - сто-ка - я до - ле!" are written below the notes. The piano accompaniment (middle and bottom staves) starts with a half note chord. The score includes several dynamic markings: *p*, *rit.*, *f*, and *pp*. There are also tempo markings: *rit.* and *rit. rit.*. A triplet of eighth notes is marked with a "3" above it. The piano part features chords and melodic lines in both hands, with a triplet of eighth notes in the right hand.