

головний диригент маестро вивій цей хоровий колектив на рівень кращих колективів народного хорového жанру. Свідченням цьому є численні нагороди та премії здобуті колективом на пісенних конкурсах та хорових асамблеях.

Всебічний музикознавчий аналіз творчої спадщини Станіслава Павлюченка та його особливого стилю обробки дозволяє значно розширити уявлення про творчість митця і водночас усвідомити його значення для українського музичного мистецтва.

Грунтовне дослідження творчості С. Павлюченка в контексті національного народного хорového мистецтва та диригентського виконавства надасть можливість простежити та виявити різні аспекти взаємодії цих здавалось би не узалежнених одне від одного мистецьких явищ. Комплексний та всебічний аналіз диригентської творчості С. Павлюченка набуває неабиякого значення в контексті розбудови національної школи народного хорového диригування.

Результати отримані в процесі аналізу можуть бути використані в монографічних й публіцистичних публікаціях, а також в педагогічній практиці, зокрема в курсах навчальних дисциплін середніх та вищих навчальних закладів.

Список використаних джерел:

1. Колесса М. Основи техніки диригування. / М. Колесса. – Київ : Музична Україна, 1973. – 193 с.
2. Кондрашин К. Мир дирижера. / К. Кондрашин. – Ленинград : Музыка, 1977. – 240 с.
3. Мусин. И. О воспитании дирижера: Очерки. / И. О. Мусин. – Ленинград : Музыка, 1987. – 247 с.
4. Павлюченко Станіслав Євстигнійович : бібліогр. Показч. До 75-річчя від дня народження / уклад.: П. Г. Павлюченко, О. О. Скаченко, В. В. Ткаченко ; М-во культури України, КНУКіМ, бібліотека. – Київ, 2012. – 88 с. : іл., портр. – (Серія «Видатні постаті КНУКіМ»).
5. Пігров К. Керування хором. / К. Пігров. – Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ., 1956. – 182 с.

Мкртичян Н.А.

студентка,

Научный руководитель: Муравская О.В.

доцент, доктор искусствоведения, в.о. профессора,

Одесская национальная музыкальная академия

имени А.В. Неждановой

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР К. СТЕЦЕНКО В РУСЛЕ ДУХОВНОГО ВОЗРОЖДЕНИЯ УКРАИНСКОЙ КУЛЬТУРЫ НАЧАЛА XX СТ.

Развитие украинской культуры XX в. можно охарактеризовать как период ее национально-государственного возрождения, начатый демократическими преобразованиями с 1917 г. Несмотря на все неурядицы, связанные с изме-

нением политических режимов, которые устанавливались в Украине, культурная жизнь продолжала развиваться.

Широкий размах приобрело создание новых общественных культурно-творческих организаций и объединений, которые сплотили вокруг себя значительные кадры украинской интеллигенции. Отличительной чертой того времени стало открытие украинских школ.

Революционные события существенно повлияли на содержание литературно-художественной жизни. Молодые поэты и писатели группировались вокруг многочисленных литературных студий и кружков, редакций газет и журналов, литературных альманахов. Поэзия Т. Шевченко, И. Франко, Л. Украинки – та почва, на которой сформировались П. Тычина, В. Чумак, В. Сосюра, М. Рыльский и др.

В 1918 г. в Киеве были открылись три театра – Государственный драматический, Государственный народный и Юного зрителя. В театрах Киева, Харькова и других городов работали выдающиеся мастера сцены М. Заньковецкая, П. Саксаганский, А. Бучма, В. Василько, Б. Романицкий, Ф. Барвинская и др. Со сцены звучали произведения композиторов Украины, последователей Н. Лысенко – Я. Степового, К. Стеценко, П. Демущого, В. Косенко.

Начала возрождаться светская монументальная живопись, в которой заметной фигурой был М. Бойчук. Успешно развивается графика; популярными становятся офорт, гравюра на дереве, литография.

Архитектура носит массовый характер. Значительные сооружения, возведенные в стиле конструктивизма, – электростанция и кинофабрика в Киеве.

Важное значение в культурном и политическом воспитании приобретает радио. К 1932 г. большинство городов было радиофицировано.

Творческий путь К. Стеценко свидетельствует о многообразии его творческого дарования, проявившегося еще в детстве в интересе не только к музыке, церковному пению, но и к живописи. Данные навыки он позднее развивал и в бурсе при Софийском соборе в Киеве, и в художественной школе М. Мурашко, и в Киевской духовной семинарии, и в музыкально-драматической школе Н. Лысенко. вся многогранная деятельность К. Стеценко (композитор, выдающийся педагог, фольклорист, хоровой дирижер, священник украинской автокефальной православной церкви), так или иначе, оказалась причастной к процессам возрождения национальной культуры Украины в начале XX ст. это очевидно и в собирании народных песен, и в создании духовных хоровых сочинений, и в работе над формированием украинского церковно-певческого обихода;

- особой стороной творческого наследия композитора можно считать работу в области детского музыкального театра, который в 10-20-е годы XX в. в Украине считался важнейшим средством духовно-эстетического воспитания подрастающего поколения. в данном случае К. Стеценко наследует лучшие традиции, заложенные в данной жанровой сфере еще Н. Лысенко (детские оперы);

- опера «Івасик-Телесик» была создана на основе украинской народной сказки, переработанной М. Кропивницьким (автор либретто). последний внес

весьма существенные изменения в архаику фольклорного первоисточника, сохранив, тем не менее, ее национальный колорит. сюжетно-смысловые «доминанты» данной версии так или иначе ориентированы на национальные архетипы и духовные ценности украинской ментальности и культуры. сказанное очевидно в следующем:

- действие оперы основано на очевидном противопоставлении идеальной христианской семьи, в которой обитает главный герой Івасик («чепурна хата» з «божницями, рушниками, лампадками та голубами», где обитают Охрім, Ганна. упоминание о чудесном появлении в этой семье Івасика отсутствует) и семейства ведьмы и ее окружения, в котором доминируют «темные» языческие символы («нора», сыч, сова, летучие мыши. спутники ведьмы – «відьмаки й упирі»);

- базовый сюжетный мотив оперы-сказки, основанный на снаряжении-проводах родителями сына, вступающего в самостоятельную взрослую «большую жизнь», оказывается соотносимым с инициацией, в то время как «човник» Івасика символизирует корабль жизни и, одновременно, опыт родителей, передаваемый детям. дополняются данные образы-символы архетипическими качествами реки, водной стихии, занимающей существенное место в украинском национальном самосознании и выполняющей в данном сюжете также роль своеобразного «водораздела» между христианским и языческим мирами;

- существенно переосмыслен в опере К. Стеценко образ Оленки – дочери ведьмы, становящийся в данном произведении символом доброты, самопожертвования, терпения;

- очевидный «христианский крен» в толковании фабулы данной архаической сказки очевиден не только в комментирующих ремарках композитора, но и в финальной благополучной развязке спектакля, который венчает общий ансамбль главных (положительных) героев, возносящих слова благодарности судьбе (фактически Богу) за благополучный исход предшествующих драматических событий;

- обозначенная символично-архетипическая специфика сюжетного повествования дополняется ее музыкальным «решением». опера осталась незаконченной и была доведена до завершения уже после смерти композитора. очевидная идея воплощения «великого в малом» отразилась и на первоначальном замысле К. Стеценко, планировавшего создание спектакля из 4-х действий, скомпонованных в конечном итоге в 3 акта;

- характерным выступает и вокально-тембровое решение спектакля и его идеи. несложные вокальные партии рассчитаны, тем не менее, скорее на профессиональных певцов с соответствующим разграничением христианского и «темного» языческого миров. Охрім, Ганна, Івасик представлены бас-баритоном, сопрано и альтом, в то время как ведьма – «грубым альтом» (пародирующим). подобного рода гротескне темброве пародии показательны и для ранней римской оперы XVII ст. (Ст. Ланди «Святой Алексий»);

- соответственно, интонационно-жанровые «модели» характеристики христианского мира (Охрім, Ганна, Телесик и в конечном итоге Оленка) основаны на фольклорной диатонике, апеллирующей к жанровым сферам,

лирической песни, романса, плача, танцевальной песни, наконец, кантовой традиции церковного типа (+ цитата народной песни «За тучами, за хмарами») и т. д. отметим, что подобного рода интонационный симбиоз показателен и для процессов формирования украинского церковно-певческого обихода в начале XX ст., в которых К. Стеценко принимал активное и непосредственное участие. языческий мир ведьмы и ее окружения представлен более инструментальной характеристикой, опорой на тритоны, хроматику и декламационный тип высказывания при соответствующем тембровом «наполнении»;

- не менее оригинальным представляется замысел детской оперы «Кисичка, котик та півник» (автор либретто сам К. Стеценко), в основу которой положена одна из украинских архаических сказок о животных, типические качества которых сконцентрированы, с одной стороны, на тотемных животных и их роли в жизни человека, с другой – предполагают проецирование духовно-коммуникативных отношений, царящих в человеческом социуме, в мир зверей, что порождает, соответственно, аллегоричность и иносказательность данных образцов сказочно-фольклорной традиции;

- в рассматриваемой «детской опере» К. Стеценко очевидным выступает противопоставление 2-х миров: котик и півник олицетворяют одомашненных обитателей природы, приобщенных к миру человека и живущих в согласии, в то время как лисичка представляет мир дикой (лесной) природы, будучи непосредственно с ним связанной. вместе с тем, в условиях «детской оперы» композитор не акцентирует столь явно данное противопоставление (хотя оно имеет место), но также пытается их сблизить, апеллируя к цитатам детских песен-игр. так, дети лисички во 2-й картине буквально воспроизводят сюжетно-смысловые, игровые и текстовые составляющие песен-игр «Шуточный обряд похорон савки», а также «Гру в «залізний ключ», або у «Вовка»», записанные в свое время Лесею Украинкой и оказывающиеся необыкновенно удачно вписанными в смысловой контекст сюжета данной картины;

- обозначенные смыслово-символические аспекты рассматриваемой оперы К. Стеценко дополняются их темброво-интонационной спецификой. в интерпретации данной оперы допускается участие дисканта (котик), остальные партии распределяются между альтами (півник, дочки та син лисички) и сопрано (лисичка-мати). Интонационная сфера музыкального выражения котика и півника сопряжена с кантовой традицией, заложенной в их совместном дуэте, открывающем и завершающем произведение и акцентирующем внимание на идее «злагоди, миру і любові», в то время как вокальная партия лисички ориентирована на типологию и ритмику полонеза.