

Толошник Наталія Анатоліївна 

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри естрадно-вокального мистецтва
ЗВО «Університет Короля Данила», Україна

КИРИЛО СТЕЦЕНКО: ЖАНРОВО-ДРАМАТУРГІЧНІ ПОШУКИ В ОПЕРНОМУ ЖАНРІ

Серед прогресивних діячів української демократичної культури початку ХХ століття визначне місце займає постать Кирила Григоровича Стеценка (1882–1922) талановитого композитора, хорового диригента і педагога, музичного критика і громадського діяча. Творчий доробок Кирила Стеценка – яскрава й оригінальна сторінка музичної класики України. Його діяльність відіграла важливу роль у розвитку української культури початку ХХ ст., сприяла активізації творчих пошуків талановитої композиторської молоді у жанровій, драматургічній сферах, а також у кристалізації національного музичного стилю.

Стеценко Кирило – автор значної кількості творів у багатьох музичних жанрах. Він залишився в історії мистецтва як автор опер, вокально-інструментальних творів, музики до драматичних спектаклів, обробок народних пісень тощо. Однак, особлива роль належить композитору в розширенні жанрової сфери саме оперного мистецтва. Так К. Стеценко став творцем першої моноопери в Україні – «Іфігенія в Тавриді».

В історії оперного мистецтва звернення до камерного жанру ніколи не було стабільним. Інтерес до нього то зростає, то зменшується залежно від суспільно-соціальних запитів та музично-стильових процесів. Нові теми та образи, природно, вели до оновлення засобів музичної виразності. Цей процес насамперед торкнувся сфери вокального інтонування. Особливо гостро стояло питання оперної драматургії. Поряд з розвитком традицій класичних творів номерної структури створювалися спектаклі з безперервною наскрізною драматургією, що сформувалася до початку ХХ століття, яка обумовлена впливом практики драматичного театру.

В українському оперному мистецтві ХХ ст. продовжує розвиватися камерний варіант оперного жанру, фундамент якого було закладено у творчості М. Лисенка та Б. Яновського. Однак, якщо зразки їх камерних опер швидше за все можна віднести до жанру камерної музичної драми, то перше твір «Іфігенія в Тавриді», створений К. Стеценко в нових історичних умовах, знаменував собою народження моноопери – одного з різновидів камерної музично-театральної творчості.

Композитор двічі звертався до поетичного твору Лесі Українки. У першій редакції (1911 р.) К. Стеценко написав мелодекламацію для читця, хору та фортепіано. У другій редакції (1920-1922 рр.) він дописав кілька епізодів, створив вокальну партію Іфігенії, значно розвинув супровід та оркестрував твір для малого симфонічного оркестру, використавши з ударних інструментів лише літаври.

Створення моноопери К. Стеценко не пов'язане з виникненням та формуванням цього жанру у західноєвропейській музиці. Моноопера А. Шенберга «Чекання» (1909 р.), яка вважається першим твором у цьому жанрі, ще не була відома в Україні. Свій твір Стеценко написав під безпосереднім впливом драматичної сцени Лесі Українки.

Особливості побудови та внутрішнього змісту літературного першоджерела (жанрове визначення поетеси – «драматична сцена») зумовили вибір композитором жанру та засобів художньої виразності. У той же час перша українська «моноопера сягає своїм корінням у національні традиції. «В «Іфігенії в Тавриді» К. Стеценко, – як зазначає музикознавець Л. Архимович, – у цілому ніби спирається на досвід М.В. Лисенка в аналогічному жанрі

(«Сафо»), але виявляє нові, дуже важливі риси української опери, акцентує психологічну сторону образу, її розвиток, внутрішню боротьбу, шукає найвиразніші засоби втілення» [1].

Моноопера «Іфігенія в Тавриді» написана на текст драматичної сцени (уривки з незакінченої драми), в якій поетеса по-новому трактує легенду про Іфігенію. Леся Українка залишила поза сюжетом усі події, що передували прибуттю Іфігенії до Тавриди, а також появи її брата Ореста та його втечі. Вона по суті усуває зі свого твору всі моменти дії, відомі за легендою про Іфігенію. У центрі уваги – духовне життя героїні, її думки та переживання про Батьківщину, близьких, коханого. Велика жертва, принесена Іфігенією на вівтар Вітчизни, запалила в її душі священний вогонь патріотизму, любов до своїх співвітчизників. Її подвиг ріднить Іфігенію з Прометеєм. У його діяннях бачить героїня джерело своїх духовних сил, що підтримує її існування на чужині, далеко від рідної землі.

Леся Українка розкриває ідею твору багатогранно. Саме така інтерпретація стародавньої легенди привернула увагу композитора.

За своєю будовою драматична сцена Лесі Українки, з використанням хору та провідного актора-корифея, близька давньогрецькій трагедії. Хор виконує роль тлумача того, що відбувається на сцені, висловлює громадську думку, є колективним героєм. Поетеса вводить у свій твір характерний для античної трагедії антифонний спів з розгорнутим монологом корифея. К. Стеценко в моноопері слідує драматургічним і жанровим особливостям поетичного твору. Опера складається з хорової сцени та великого монологу Іфігенії.

Основу драматургічного розвитку «Іфігенії в Тавриді» К. Стеценка визначає не зовнішня подійність, а зміна емоційних станів, почуттів героїні, її спогадів. У моноопері, де центральний драматургічний вузол «фокусується» навколо центрального образу, практично відсутня сценічна дія. У ній превалює не показ подій, а розповідь про них, передача емоційних станів Іфігенії, що реагує на події, які відбулися і які відбуваються.

Формоутворення в «Іфігенії в Тавриді» тісно пов'язане з типологічними ознаками лірико-драматичної вокально-симфонічної поеми, відмінною рисою якої є одна частина побудова вільного розвитку, внутрішні розділи якого розімкнуті і образно контрастні між собою. Як зазначає А.К. Терещенко, визначальною рисою подібного роду поеми є «... суб'єктивні, індивідуалізовані форми прояву провідної ідеї. Розкриття духовного світу людини, його емоційного багатства, неповторних рис поєднується з втіленням глибоко соціальних колізій, з громадянськими мотивами. Велике значення набувають прийоми сценічної драматургії, за допомогою яких «ліпиться» неповторний, психологічно точний образ, описується яскрава конкретна дія» [3].

Риси поемності виявляються у творі в особливостях форми з її переходом з епізоду в епізод. «Іфігенія в Тавриді» поділяється на дві частини: хорову інтродукцію та монолог Іфігенії, який складається з п'яти розділів. Хор дівчат – це своєрідне введення в дію. Як і в античній трагедії, строфи хору при єдності метра і структури вірша мають різний емоційний характер і виражають протилежні думки. Весь основний сюжетний матеріал моноопери зосереджений в монолозі Іфігенії, побудованому за принципом наскрізного розвитку.

Якщо хорова інтродукція перед храмом Артеміді витримана в лірико-епічному плані, то монолог Іфігенії наповнений внутрішнім драматизмом. Такий принцип зіставлення протилежних типів викладу сюжету, наявність двох планів створення музичних образів відповідає поемному принципу побудови музичної форми.

Композиція моноопери тісно пов'язана з формою-структурою літературного першоджерела. Для внутрішнього психологічного конфлікту характерні певні етапи розвитку. Хорова сцена та перший розділ монологу, експозиція образу Іфігенії, другий, третій та четвертий розділи – це ліричні відступи, напливи, спогади. П'ятий розділ є головною смисловою кульмінацією та виконує роль динамічної репризи. Слід підкреслити,

що широко застосований у сучасному оперному мистецтві прийом ретроспекції саме тут знайшов художньо переконливе втілення у творі К. Стеценка.

Монолог Іфігенії, який слідує за хоровою інтродукцією, різко контрастує їй. Тут дія переводиться у внутрішній план. Звідси розкриття психологічного напруження переживань героїні, втілених у ланцюг контрастних епізодів-спогадів.

У моноопері композитор чуйно слідує за змістом поетичної канви, гнучко відтворюючи емоційні зміни у стані Іфігенії. З цією метою К. Стеценко обирає речитативно-аріозний тип інтонування, що підкоряється законам розмовної мови.

Провідне значення у синтезі слова та музики в «Іфігенії в Тавриді» належить суто музичним факторам досягнення єдності.

У зв'язку з концентрацією уваги на внутрішніх переживаннях героїні, відсутністю подійного ряду відбувається посилення інтонаційно-тематичної концентрованості, що відповідає ознакам монологічного твору. Про це свідчить гнучка лейтмотивна організація. В «Іфігенії в Тавриді» всі лейтмотиви поділяються на дві групи. Частина з них має локальне значення. Вони звучать в окремих епізодах монологу Іфігенії та пов'язані з її спогадами (лейтмотиви Ореста, Ахіллеса, батьків, що звучать в оркестрі). Основна ж їхня група розкриває внутрішньо суперечливий образ героїні. Розвиваючись і трансформуючись, два лейтмотиви Іфігенії пронизують всю тканину опери.

Перший – це тема Іфігенії-жриці, яка з холодною суворістю виконує свої обов'язки, звучить у перших тактах оркестрового вступу і передає зовнішній спокій героїні, її покірність долі. Одноголосна мелодія (англійський ріжок) без супроводу сприймається як епіграф до подальшої дії. Стислість і ритмічна чіткість теми надають їй риси скутості та статичності. Тип мелодійного малюнка, де розбіг тонічного квартсекстаккорду (Фа-мажор) долається дворазовим повторенням хореїчного субмотиву (ля-соль), ніби веде мелодійну лінію від активної спрямованості вгору до врівноваженого руху.

Другий лейтмотив Іфігенії відрізняється поривчастістю, динамічністю, активним мелодійним рухом, висхідним секвенційним розвитком, напруженістю гармонії, в якій панують гострі домінантові співзвуччя, альтеровані акорди. Поліфонічність викладу, заснованого на контрастному зіставленні мелодичних ліній у різних голосах струнної групи з різними штрихами, надають лейтмотиву рис драматизму. Він поглиблює характеристику Іфігенії, виявляючи її нові вольові риси, підкреслюючи цим непересічність її особистості.

Лейттеми героїні за своїм драматургічним задумом є концентрованим виразом основної ідеї твору. Боротьба протилежних почуттів, яка виражена у них – рушійна сила розвитку моноопери.

До групи лейттем, що сприяють наскрізному музичному становленню образу, належить і лейтгармонія (I – IV6 – I). Вона використовується в контексті твору як протиставлення лейтмотиву Іфігенії-жриці та сприяє розкриттю внутрішнього психологічного конфлікту.

Лейтмотиви моноопери безперервно трансформуються за допомогою мелодико-тематичного варіювання, зміни гармонії і фактури, контрапунктичних сполук тощо.

Цілісності форми, конденсації тематизму, що впливає з основний ідеї твору, сприяє як розвинена лейтмотивна система, так й система лейттональностей, яка пов'язана з провідними лейттемами і яка характеризує емоційні стану Іфігенії. Наприклад, перший лейтмотив Іфігенії-жриці та лейтгармонія, що відображають смуток і невтішність героїні, визначені тональністю ля мінор, найбільш драматичні епізоди моноопери – сцена принесення жертви Артеміді з інтродукції та п'ятий розділ монологу – тональністю ля-бемоль мажор.

У композиції моноопери «Іфігенія в Тавриді» наскрізний розвиток поєднується з принципом драматургічних перемикачів – «композиційною модуляцією» (за термінологією В.П. Бобровського). Так, у початковій обрядовій сцені, що має два хорові епізоди,

провідним принципом формоутворення є строфічність. Перший хор інтродукції побудований за принципом подвійної строфічної форми (А - В - А - В - А - В). У другому хорі «Слава тобі» строфи розмежовані речитативом Іфігенії. У зв'язку з цим другий епізод інтродукції набуває рис тричастини. Проте драматургічною особливістю моноопери є перехід від варійованої строфічності до наскрізного розвитку як основного формотворчого принципу монологу Іфігенії. «Композиційна модуляція» пов'язана також із жанровою модуляцією, що міститься в тексті драматичної сцени Лесі Українки, – перехід від лірико-епічної розповіді до драматичного монологу.

Центральний розділ моноопери – монолог Іфігенії – складається з п'яти розділів. У його структурі, при пануванні наскрізного розвитку, мають місце «композиційні відхилення».

Перший розділ монологу характеризує психологічну конфліктність внутрішнього світу героїні. Це підкреслюється інтенсивним розвитком лейтмотивів Іфігенії, які втілюють боротьбу двох ознак у характері героїні, а розділ набуває єдиної наскрізної форми. Але тут слід виділити перший лейтмотив, що передає сум і тугу Іфігенії. Саме його численне проведення надає розділу риси рондо: А-В-А1 - G - Д – А1 де роль своєрідного тематичного та тонального рефрену грає перший лейтмотив, що звучить у ля-мінорній тональності. У рондальних епізодах відбувається драматичний розвиток другого лейтмотиву Іфігенії (епізоди В та Д) та лейтгармонії (епізод С –вокаліз).

Другий розділ монологу являє собою вільну композицію, що складається з ряду епізодів, пов'язаних із спогадами Іфігенії про матір, батька, сестру, брата Ореста, коханого. Основним формотворчим принципом є поступальний розвиток, заснований на зіставленні низки контрастуючих моментів. Вони у свою чергу пов'язані з різними образами та конкретними локальними лейттемами.

Третій розділ – це ліричний відступ, музичний пейзаж, де спогади Іфігенії про весняну квітучу рідну Елладу контрастують із суворими картинами причорноморської осені в Тавриді. Ці образи втілені у двочастинній формі типу А + В, що складається з двох контрастних розділів та розвиненої коди.

Четвертий розділ витримано у героїчних тонах. Це виклик Людини богам та визнання своїм натхненником Прометея (тут цитується тема хору К. Стеценка «Прометей»). Композитор використовує як провідний формотворчий принцип динамізовану строфічність (накладання другої строфи на каданс першої та проведення третьої строфи в субдомінантної тональності).

П'ятий розділ монологу, з одного боку, є динамічною репрізою (тут проводяться провідні лейттеми в основній тональності і в тому ж тембральному забарвленні що і в першому розділі), а з іншого – містить головну смислову кульмінацію. У пориві відчаю Іфігенія хоче накласти на себе руки, але знаходить сили подолати це життєве випробування. Формоутворення у цьому розділі, як і першому, підпорядковане наскрізній лінії розвитку.

Загалом монологічна сцена Іфігенії, що містить смислову, тематичну та тональну репрізи, набуває форми динамічної напівсиметрії:

А – В – С – Д – А
(1-й розділ 2-й розділ 3-й розділ 4-й розділ 5-й розділ)

К. Стеценко, інтенсивно освоюючи в моноопері різні пласти інтонаційних взаємозв'язків, використовуючи прийоми лейтмотивної та тональної драматургії, прокладає шлях до оперного симфонізму в українській музиці. Цьому ж сприяло інтенсивне використання в моноопері прийомів, властивих симфонічним жанрам, а саме, оркестрові узагальнення, темброва виразність інструментів, методи музично-тематичної розробки.

Функція оркестру в «Іфігенії у Тавриді» багатопланова. У процесі драматургічного розвитку оркестр бере активну участь у розкритті психологічного світу героїні (виклад і трансформація провідного лейттематизму); в окресленні місця та часу дії (створюється

асоціація з музикою еллінської епохи шляхом наближення оркестрового звучання та окремих інструментів до звучання цитр, авлосів, кіфар, флейт Пана); у створенні пейзажно-ілюстративних картин; в узагальненні драматичних ситуацій та психологічних станів.

Стиснення драматургічного конфлікту в рамки монологічної сцени, акцентована увага на душевному світі героїні, наскрізний симфонічний розвиток, використання прийомів лейтмотивної драматургії, багатофункціональна роль оркестру – всі ці особливості композиції та музичної драматургії твору К. Стеценко відповідають типологічним ознакам обраного жанру.

«Іфігенія в Тавриді» – одне з найоригінальніших творів в українській оперній музиці. Написаний у двадцяті роки, тобто на початку розвитку українського музичного театру, твір свідчить про появу нового жанрового різновиду – камерної моноопери. «Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка створює «жанрову арку» до становлення української моноопери у 60-80-х роках та її трансформацію у творчості композиторів ХХІ ст. .

Список використаних джерел:

1. Архімович Л.Б. Шляхи розвитку української радянської опери. Київ : Музична Україна, 1970. 376 с.
2. Лісецький С. Кирило Стеценко. Київ : Музична Україна, 1974. 47 с.
3. Пархоменко Л.О. Кирило Стеценко. Київ : Музична Україна, 2009. 392 с.
4. Терещенко А. К. Українська радянська кантата і ораторія (1945-1974). Київ : Наукова думка, 1975. 176 с.