

ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ імені М. В. ЛИСЕНКА
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ДАШАК Богдан Зенонович

УДК 78.071.1(477)

НАУКОВЕ ОБГРУНТУВАННЯ
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ЗАСАДИ ОРКЕСТРОВОЇ ТВОРЧОСТІ
ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва.

Наукове обгрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і чуттів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Дашак Богдан

Творчий керівник:

ЮЗІЮК Іван Семенович

народний артист України, професор

Науковий консультант:

КИЯНОВСЬКА Любов Олександрівна

доктор мистецтвознавства, професор

Львів – 2024

АНОТАЦІЯ

Дашак Б. З. Жанрово-стильові засади оркестрової творчості Віктора Камінського. – Кваліфікаційна праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, м. Львів, 2024.

У теоретичному обґрунтуванні творчого мистецького проекту основна увага зосереджувалась на створенні оригінальної виконавської версії трьох творів сучасного львівського композитора Віктора Камінського, що постала внаслідок взаємодії різних образно-змістовних чинників: пізнання історико-суспільного контексту – львівської культури двох останніх десятиріч ХХ ст., коли були написані всі обрані твори; психограми митця, окресленої на основі саморефлексії композитора та узагальнення досліджень про його творчість; аналізу існуючих виконань обраних опусів.

У випадку ж виконання творів сучасника, до того ж у стислій співпраці з автором, інтерпретаційна концепція формується цілком інакше, бо виконавець має змогу з'ясування композиторського бачення суті музичного мистецтва, його переконань щодо спрямованості і завдань інтонаційного образу світу, переваг і викликів сучасного суспільства в його проекції на культуру, впливів інших композиторів минулого і сучасності, та ширше, до різних стилів і епох, а водночас і контроверсій до певних естетичних постулатів, які в комплексі інспірують виникнення конкретного задуму.

Тому в першому розділі теоретичного обґрунтування авторського проекту видалось необхідним детальніше зупинитись на історико-політичному і культурологічному контексті, в якому були написані обрані твори Віктора Камінського. Одним з ключових естетичних понять став постмодернізм, що в

останні десятиріччя ХХ ст. отримав як найширше поле філософських, культурологічних, політичних, соціологічних, мистецьких дискусій, а водночас багатоманітно виразився у численних артефактах літератури, живопису, музики, театру, кіно. Він породив низку нових форм, жанрових мікстів, відмінну від попередніх епох опозицію/синтез/дифузію/контроверсію/діалектику «сучасного і минулого», «традиційного й інноваційного», «високого і низького», «елітарного і масового», «універсального і локального». В українському суспільстві в зв'язку з історико-політичними змінами постмодернізм набув специфічних ознак, отримав свою національну версію, яка своєрідно переосмислена і в творчості Віктора Камінського як представника покоління митців, що сформувались на зламі радянської доби і перших років Незалежності.

Разом з тим було розглянуто зв'язок психотипу композитора з його творчими досягненнями, вибудувати логічний ланцюг взаємодії універсальних – національних – локальних – історично зумовлених – особистих чинників у їх проекції на художній результат. У визначенні психоемоційних характеристик В. Камінського видалось доцільним спиратись як на його саморефлексію і самооцінку, виражені у особистій бесіді з автором творчого проекту, так і на дослідження про його творчість, на спостереження над тематикою та особливостями індивідуального стилю композитора, що яскраво відображають його внутрішній світ.

У другому розділі дослідження концентрується на великих симфонічних та вокально-симфонічних полотнах Віктора Камінського, вказуються загальні засади його симфонічного стилю.

Перша симфонія відображає низку характерних тенденцій художніх пошуків української академічної музики другої половини ХХ ст., особливо ж «на порозі» здобуття Незалежності, коли, як про це висловився і сам композитор, вже цілком відчутним був дух перемін і визволення з «імперії зла». Згадана самим митцем «різноспрямованість» стильових, жанрових джерел симфонії, на нашу думку, якраз і походить від передчуття близької свободи, в тому числі й свободи творчості. Симфонія № 1 позначена значною стильовою

«різноспрямованістю» за висловом самого композитора, однак, в процесі її підготовки до концертного виконання була виокремлена певна наскрізна стильова лінія, якій підпорядковуються численні інші стильові алузії. На нашу думку, Симфонія являє собою вишукану індивідуальну версію неофольклорного напрямку. Хоча на початок 1980-х років він вже перебринів, проте будучи переосмисленим в ширшому образно-стильовому вимірі, нове бачення національних фольклорних архетипів виявило свою життєздатність. Поєднання вільного ритмічно примхливого розгортання танцювальної стихії наводить на думку про архаїчні обрядові дійства, які в системі сучасної виразовості отримують нові змістовні обертони.

Тому диригентові дуже важливо передати ті «маркери вільного світовідчуття», які у симфонії закладені і у несподіваності, фантазійності зіставлення різних за історико-стильовим походженням семантичних знаків, і в особливій авторській візії танцювального начала, котре водночас є і символом життєдайного руху, і символом прадавнього архетипового ментального коду українства, і в індивідуалізації тембрів, що знаменує неповторність кожного голосу, і у алузіях перемінного вільного ритму – втілення внутрішньої свободи.

Третій розділ присвячено двом концертам В. Камінського Фортепіанному концерту пам'яті Василя Барвінського та Скрипковому концерту № 2 «Різдвяному». Вказується, що обидва концерти репрезентують індивідуальне трактування жанрової моделі концерту й ідеї концертності в її філософсько-універсальному сенсі: у взаємодії *ego – socium*, відображенні колізій людини, якій доводиться долати перешкоди, утверджувати свої цінності у драматичній боротьбі. Попри відмінності задуму, обидва концерти об'єднуються наскрізною ідеєю *per aspera ad astra*, через терни до зірок.

В обох концертах яскраво виражена національна традиція, потрактована по-різному: у Фортепіанному концерті опосередкована через особу Василя Барвінського, як уособлення трагедії української інтелігенції; у Скрипковому концерті № 2 втілена у фольклорній алегорії різдвяних пісень, через них пе-

редаються страждання Божої Матері на шляху до вищої місії виховання Спасителя. В обох творах драматичні події приводять до катарсису, для якого композитор використовує «чуже слово»: тему з фортепіанної Сонати В. Барвінського у Фортепіанному концерті та тему колядки «Що то за предиво» у Скрипковому концерті.

На основі проведених аналітично-виконавських розвідок робиться висновок про яскраво індивідуальну інтерпретацію жанрового канону концертності у творчості Віктора Камінського.

У Висновках підсумовуються основні теоретичні спостереження і узагальнюється проведене дослідження.

Ключові слова: жанр, стиль, постмодернізм, концертність, симфонізм, українська музика ХХ ст., інтерпретація, фольклорні архетипи, система музичного виразу.

ABSTRACT

Dashak B. Z. **Genre-stylistic principles of Viktor Kaminsky's orchestral work.** – Qualification work on manuscript rights.

Scientific substantiation of a creative art project for obtaining an educational and creative degree of doctor of arts in specialty 025 "Musical art" (field of knowledge 02 "Culture and art"). — Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko, Lviv, 2024.

In the theoretical justification of the creative art project, the main focus was on the creation of an original performance version of three works of the modern Lviv composer Viktor Kaminsky, which appeared as a result of the interaction of various visual and substantive factors: knowledge of the historical and social context - Lviv culture of the last two decades of the 20th century, when they were written all selected works; the artist's psychogram, outlined on the basis of the composer's self-reflection and the generalization of research on his work; analysis of existing performances of selected opus.

In the case of performing the works of a contemporary, moreover, in close cooperation with the author, the interpretation concept is formed in a completely different way, because the performer has the opportunity to clarify the composer's vision of the essence of musical art, his beliefs about the direction and tasks of the intonation image of the world, the advantages and challenges of modern society in its projection on culture, the influences of other composers of the past and present, and more broadly, to different styles and eras, and at the same time, controversies to certain aesthetic postulates, which collectively inspire the emergence of a specific idea.

Therefore, in the first section of the theoretical justification of the author's project, it seemed necessary to dwell in more detail on the historical, political and cultural context in which the selected works of Viktor Kaminsky were written. One

of the key aesthetic concepts became postmodernism, which in the last decades of the 20th century. received as the widest field of philosophical, culturological, political, sociological, artistic discussions, and at the same time multifacetedly expressed itself in numerous artifacts of literature, painting, music, theater, cinema. He gave rise to a number of new forms, genre mixes, opposition/synthesis/diffusion/controversy/dialectic of "modern and past", "traditional and innovative", "high and low", "elitist and mass", "universal and local", different from previous eras. ". In Ukrainian society, in connection with historical and political changes, postmodernism acquired specific features, received its national version, which was also reinterpreted in a unique way in the work of Viktor Kaminsky as a representative of the generation of artists who formed at the end of the Soviet era and the first years of independence.

At the same time, the relationship between the psychotype of the composer and his creative achievements was considered, to build a logical chain of interaction of universal - national - local - historically determined - personal factors in their projection on the artistic result. In determining the psycho-emotional characteristics of V. Kaminsky, it seemed appropriate to rely both on his self-reflection and self-evaluation, expressed in a personal conversation with the author of the creative project, and on research about his work, on observations of the subject matter and features of the composer's individual style, which vividly reflect his inner world .

The second chapter of the study focuses on the large symphonic and vocal-symphonic canvases of Viktor Kaminsky, the general principles of his symphonic style are indicated.

The first symphony reflects a number of characteristic tendencies of the artistic pursuits of Ukrainian academic music of the second half of the 20th century, especially "on the threshold" of independence, when, as the composer himself expressed it, the spirit of change and liberation from the "evil empire" was already quite palpable. In our opinion, the "diversity" of the symphony's stylistic and genre sources, mentioned by the artist himself, comes precisely from the

premonition of near freedom, including the freedom of creativity. Symphony No. 1 is marked by significant stylistic "diversity" according to the words of the composer himself, however, in the process of its preparation for concert performance, a certain cross-cutting stylistic line was singled out, to which numerous other stylistic allusions are subordinated. In our opinion, the Symphony is an exquisite individual version of the neo-folkloric direction. Although by the beginning of the 1980s he had already moved on, but being reinterpreted in a broader figurative and stylistic dimension, a new vision of national folklore archetypes showed its viability. The combination of the free rhythmic capricious unfolding of the dance element suggests archaic ritual actions, which in the system of modern expressiveness receive new meaningful overtones.

Therefore, it is very important for the conductor to convey those "markers of a free worldview" that are embedded in the symphony in the unexpected, imaginative juxtaposition of semantic signs of different historical and stylistic origins, and in the author's special vision of the dance principle, which is both a symbol of life-giving movement and a symbol of ancient archetypal mental code of Ukrainianness, and in the individualization of timbres, which marks the uniqueness of each voice, and in the allusions of a variable free rhythm - the embodiment of inner freedom.

The third section is devoted to two concerts by V. Kaminsky, the Piano Concerto in Memory of Vasyl Barvinskyi and the Violin Concerto No. 2 "Christmas". It is indicated that both concerts represent an individual interpretation of the genre model of the concert and the idea of concertness in its philosophical and universal sense: in the interaction of ego - society, the reflection of the collisions of a person who has to overcome obstacles, assert his values in a dramatic struggle. Despite the difference in design, both concerts are united by the through-and-through idea of *per aspera ad astra*, through thorns to the stars.

In both concerts, the national tradition is clearly expressed, interpreted in different ways: in the Piano Concerto, it is mediated through the person of Vasyl Barvinsky, as the personification of the tragedy of the Ukrainian intelligentsia; in

the Violin Concerto No. 2 is embodied in the folk allegory of Christmas songs, through them the sufferings of the Mother of God are conveyed on the way to the higher mission of raising the Savior. In both works, dramatic events lead to catharsis, for which the composer uses a "foreign word": the theme from the piano Sonata of V. Barvinsky in the Piano Concerto and the theme of the carol "What's the Yarn" in the Violin Concerto.

On the basis of the performed analytical and performance investigations, a conclusion is made about a vividly individual interpretation of the genre canon of concert performance in the work of Viktor Kaminsky.

The Conclusions summarize the main theoretical observations and summarize the conducted research.

Key words: genre, style, postmodernism, concert performance, symphony, Ukrainian music of the 20th century, interpretation, folklore archetypes, system of musical expression.

Список опублікованих праць за темою роботи

1. Дашак Б. Специфіка темброво-драматургічного мислення Віктора Камінського на прикладі симфонії № 1. № 1(48) (2024): *Українська музика* : Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2024. С. 27–39 <http://journals.-lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/758>

2. Дашак Б. Концерт В. Камінського для фортепіано з оркестром пам'яті Василя Барвінського»: зв'язок минулого та сучасності. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка* Львів: Видавничий дім «Гельветика» 2024, № 51. С. 3-9. <http://journals.lnma.lviv.ua/index.-php/naukovizbirky/article/view/779>

Інформація про апробацію результатів дослідження

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Матеріали дослідження оприлюднено у доповідях на все-

українських та науково-практичних конференціях, методичних засіданнях кафедр диригування та історії музики. У рамках мистецького проекту презентовано два творчі заходи.

Теми доповідей і назва творчого мистецького проєкту

1. Симфонічний доробок Віктора Камінського в контексті національних тенденцій сучасного симфонізму (Міжнародний мистецький форум «Симбіоз ідей», Третя міжнародна науково-творча конференція ім. Стефанії Павлишин, ЛНМА ім. М. Лисенка, 18-19 березня 2024)

2. Постать Василя Барвінського у композиторській інтерпретації Віктора Камінського (Друга Всеукраїнська науково-творча конференція ім. Стефанії Павлишин, ЛНМА ім. М. Лисенка, 26 лютого 2023).

3. Історико-політичні алузії оркестрової творчості Віктора Камінського (Міжнародна наукова конференція «Музика як інформаційна зброя у сучасній війні», ЛНМА імені М.В. Лисенка, 9 грудня 2022 р.)

4. Оркестрова музика сучасних львівських композиторів у курсі історії диригентського мистецтва (VI Міжнародна науково-методична конференція «Актуальні питання викладання музично-теоретичних та музично-історичних дисциплін», ЛНМА ім. М.Лисенка, 20 лютого 2021)

Апробація творчого мистецького проєкту у концертах, виконано ряд програм, творів:

Концерт-іспит в рамках творчого мистецького проєкту «Жанрові засади оркестрової творчості Віктора Камінського», представлений на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва. У концерті прозвучали такі твори Віктора Камінського, як Симфонія № 1, Те Деум та Концерт для фортепіано з оркестром «Пам'яті Василя Барвінського».

ЗМІСТ

ВСТУП	12
РОЗДІЛ 1.	
СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ГАЛИЧНИНИ 1980–1990-х років	
У ПРОЕКЦІЇ НА ТВОРЧУ ОСОБИСТІТЬ ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО	19
1.1. Інтенсивність суспільно-політичних змін у західноукраїнському просторі і регіональні особливості галицького постмодернізму	19
1.2. Особистісні параметри творчості Віктора Камінського.....	39
Висновки до першого розділу	48
РОЗДІЛ II.	
ЖАНРОВА ПАРАДИГМА СИМФОНІЧНОЇ	
І ВОКАЛЬНО-СИМФОНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО ...	
2.1. Жанрово-стильові характеристики симфонічного і вокально-симфонічного доробку.....	51
2.2. Специфіка темброво-драматургічного мислення композитора на прикладі Симфонії №1.	57
Висновки до другого розділу	73
РОЗДІЛ III.	
ВИМІРИ КОНЦЕРТНОСТІ В ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО.....	
3.1. Інтерпретація жанру як діалогу у Фортепіанному концерті пам'яті Василя Барвінського.....	74
3.2. Національні архетипи у «Різдвяному концерті» для скрипки з оркестром № 2.	84
Висновки до третього розділу	95
ВИСНОВКИ.....	96
ЛІТЕРАТУРА.....	101
ДОДАТКИ	110
Додаток 1.	
Бесіда автора творчого проекту Богдана Дашака з Віктором Камінським.....	110

ВСТУП

Актуальність теми. Творчість Віктора Євстахійовича Камінського (народився 1953 року) складає яскраву сторінку в історії української музики ХХ–ХХІ ст. Талановитий композитор, педагог, суспільно-культурний діяч – його постать є справжньою окрасою українського музичного сьогодення. Численні творчі здобутки В. Камінського отримали гідну оцінку й визнання в Україні та в багатьох країнах світу. Заслужений діяч мистецтв України, лауреат Державної премії імені Миколи Лисенка, Національної премії України імені Тараса Шевченка, Голова Львівської організації Національної спілки композиторів України, професор кафедри композиції, проректор з наукової роботи Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка – ці та інші творчі завоювання є свідченням невтомної та натхненної праці митця.

Разом з В. Зубицьким, І. Кириліною, І. Щербаковим, Г. Гаврилець, Ю. Ланюком, К. Цепколенко та ін. В. Камінський належить до покоління «сімдесятників»: ці композитори «здебільшого природно перейшли захоплення авангардовою технікою, часто пробували себе в жанрах масової культури, взагалі інтенсивно і вільно шукали себе» [38, с.158]. Творчий доробок В. Камінського охоплює твори різних жанрів, серед яких – зразки інструментальної музики, вокально-хорові та духовні твори тощо. Важливою сферою творчості В. Камінського є естрадні пісні та музика до театральних вистав.

Артефакти за участю симфонічного оркестру у доробку митця є не лише доволі численними, але й вельми різноманітними за складом виконавців, тематикою і жанровими моделями. Це і симфонія № 1, написана для традиційного складу оркестру, і вокальна симфонія № 2 «Славень Дніпру-Славути» на слова Богдана Стельмаха, і симфонія-кантата «Україна. Хресна дорога» на вірші Ігоря Калинця, кантата «Благодатна пора настає» на вірші Івана Франка, симфонічна поема «Пам'яті Каменяра», Героїчна увертюра «2022», кан-

тата «Героїчна поема» на вірші Ірини Калинець, дві ораторії: «Іду. Накликую. Взиваю» на тексти проповідей Митрополита Андрея Шептицького в поетичному опрацюванні Ірини Калинець та „Per aspera ad astra” на вшанування єпископа Йосифа Сліпого – у всіх цих масштабних полотнах композитор кожного разу по-іншому використовує оркестрові барви. Навіть у паралітургічному творі – Акафісті до Пресвятої Богородиці – Віктор Камінський вперше використав оркестр. Не менш імпонуючим і різноманітним є доробок митця в концертному жанрі: Фортепіанний концерт пам’яті Василя Барвінського, два скрипкові концерти, Концерт для чотирьох солістів з оркестром, Berliner Concerto grosso для акордеону, саксофону та оркестру, Концерт для гобою з оркестром, «Сувенір зі Львова» для двох фортепіано і оркестру, Leopold Concerto grosso для органу та оркестру пам’яті Мирослава Скорика. Якщо ж додати до цього доволі об’ємного списку ще й низку творів для камерного оркестру, то отримаємо в сумі коло тридцяти артефактів, вельми диференційованих за жанрами, за складом солістів, за стильовими орієнтирами та естетичними домінантами.

Тож зрозумілий інтерес автора творчого проекту як диригента-симфоніста до творчості свого сучасника, тим більше, якщо трапляється виняткова нагода вибудувати інтерпретаційну концепцію у порозумінні з самим автором та з’ясуванні його творчих інтенцій щодо обраних для виконання опусів. Ще однією важливою інспірацією вибору цих творів стало усвідомлення історико-суспільного та культурного контексту їх написання: адже за хронологією всі три твори – Симфонія № 1, Фортепіанний концерт пам’яті Василя Барвінського та Концерт для скрипки з оркестром № 2 «Різдвяний» – які опинились у фокусі виконавського інтересу, вкладаються у останнє двадцятиріччя минулого сторіччя.

Як відомо, цей період в національній, позначений радикальним зламом історико-політичної системи, охоплює останнє десятиліття радянської окупації і перше десятиліття Незалежності. Цей доленосний етап національної історії закономірно породив глибокий емоційний відгук у різних видах мистец-

тва, яке не могло не відгукнутись на кардинальну зміну не лише самих екзистенційних умов і суспільного устрою, але й усієї системи духовних цінностей і орієнтирів. Відтак простежити віддзеркалення буремних подій у творчості львівського композитора, який завжди вельми чутливо реагував на віяння свого часу, видалось цікавим не лише з огляду на художню вартість самих цих артефактів *in genere*, але й для з'ясування важливого філософсько-естетичного питання. Якщо сформулювати його в загальних рисах, то це питання звучить наступним чином: наскільки твір мистецтва є документом своєї епохи, як він уловлює і передає в ритмоінтонаційній системі тривожний пульс свого часу і місця? А в чому залишається універсальним артефактом, котрий несе своє послання поза часом і простором?

Шлях до вирішення поставленого завдання значно полегшували численні наукові праці і розвідки різного тематично-дослідницького спрямування. Можемо поділити їх на кілька груп, відповідно до зазначеної проблематики. До *першої групи* належать праці найбільш загального історичного напрямку, в яких йдеться про суспільно-політичні події зазначеного періоду, зокрема в галицькому краї. Це статті та монографії В. Барана, Т. Батенка, І. Біласа, О. Бойка, Я. Грицака, Г. Касьянова, П. Кононенка, С. Кульчицького, М. Пасічника, П. Шкраб'юка, Р. Шпорлюка та інших авторів, а також матеріали Українського історичного порталу та інших Інтернет-платформ, присвячених історичним подіям минулого і сучасності.

Другу групу складають дослідження художньо-мистецьких процесів даного періоду, зокрема засад постмодернізму та формування його особливого західноукраїнського варіанту, як своєрідної форми протесту і подолання т. зв. соцреалізму. В цьому ключі важливими стали спостереження і аналітичні студії Ю. Андруховича, Ж. Бодріяра, Т. Гундорової, Д. Дувирак, У. Еко, О. Забужко, В. Іванишина, Н. Пальм, І. Савчука, О. Самойленко, А. Свідзинського та ін.

Третю групу складають праці, присвячені українському «інтонаційному образу світу», зокрема у симфонічній музиці обраного хронологічного відрі-

ку, присвячені ширшому спектру національного музичного світовідчуття переломного періоду, відображеного і в оркестрових опусах Л. Грабовського, В. Сильвестрова, М. Скорика, Є. Станковича, І. Карабиця. Серед праць музикознавців, присвячених поданому тематичному обшару, вартують уваги праці О. Берегової, О. Гужви, О. Зінькевич, А. Ільїної, Л. Кияновської, М. Копиці, С. Павлишин, О. Самойленко, Б. Сюті, Ю. Чекана.

Врешті, *останню групу* наукової літератури, на яку спирається автор проекту, складають розвідки про творчість самого Віктора Камінського, серед них виокремлюємо праці В. Андрієвської, В. Антошевської, О. Білас, Г. Блажеквич, Н. Дикої, Л. Кияновської, Л. Мельник, Т. Молчанової, Х. Флейчук та інші.

Наявність широкої теоретичної бази дозволяє аргументовано розкрити фундаментальний аспект творчості Віктора Камінського, а через цей конкретний артефакт заторкнути значно ширше коло проблем функціонування музики в суспільстві, який останньо набуває виняткової актуальності і все більше приваблює як дослідників, так і виконавців. Йдеться про пошук і трансляцію виконавцями (відповідно, дослідниками у вербальних формах) такого синтетичного і багатовимірного образу твору, який передавав би не тільки суто суб'єктивні емоції і уявлення самого інтерпретатора/інтерпретаторів, а вміщав би у себе значно більше духовно-інтелектуальної інформації про історико-суспільний контекст, що інспірував автора, про провідні художні віяння і цінності, т. зв. *Zeitgeist*, тобто дух епохи, про національні архетипи і символи, які композитор у ньому переосмислює, зрештою, про саму його особистість як представника свого часу, нації і неповторного творчого індивідуума, що висловлює думки і почуття у неповторних художніх образах.

Відповідно до зазначеної актуальності теми формується **мета дослідження**: з'ясувати індивідуальні стильові засади трактування оркестрових жанрів у творчості Віктора Камінського з урахуванням національно-історичних та персонологічних чинників.

Вибудування власної диригентської концепції і, відповідно, її опис у проекті спирається на особливу аналітично-синтетичну оптику об'єкту інтерпретації.

Завдання дослідження:

- визначити головні характеристики історичного етапу, на якому створювались обрані артефакти, – останніх десятиліть ХХ ст.;
- простежити особливості художньо-мистецьких процесів даного періоду, зокрема засад постмодернізму у світовому, національному і регіональному галицькому просторі;
- представити основні риси його особистої психограми у проекції на його індивідуальний творчий стиль, зокрема на вибір жанрів і тематики;
- здійснити загальний огляд симфонічної і вокально-симфонічної творчості Віктора Камінського;
- обґрунтувати власну диригентську концепцію виконання його Симфонії № 1 та двох концертів – фортепіанного і скрипкового № 2 з урахуванням контексту всієї творчості композитора.

Методи дослідження:

- історико-культурологічний, для окреслення суспільно-історичних перемін та духовно-інтелектуальної атмосфери львівського середовища останніх десятиріч ХХ ст.;
- психологічний, для реконструкції особистісної психограми композитора, котра проектується на його індивідуальний стиль.
- аналітичний, для розгляду обраних творів – Симфонії № 1 та двох концертів з оркестром;
- інтерпретаційний, на основі якого висвітлюється авторська диригентська концепція виконання зазначених творів.

Предмет дослідження – творчість Віктора Камінського в національно-історичному та регіональному контексті

Об'єкт дослідження – оркестрові твори Віктора Камінського.

Матеріалом дослідження слугують обрані зразки оркестрової музики Віктора Камінського – Симфонія № 1 для великого симфонічного оркестру, Фортепіанний концерт пам'яті Василя Барвінського та Концерт № 2 «Різдвяний» для скрипки, струнного оркестру та дзвонів.

Наукова новизна і особистий внесок: запропоновано оригінальну авторську концепцію інтерпретації творів сучасного львівського композитора, побудовану на безпосередній взаємодії з автором, з урахуванням суспільно-історичних реалій періоду їх написання та переосмислення в сучасному духовно-інтелектуальному просторі, у проекції на сучасні екзистенційні виклики воєнного часу.

Практичне значення роботи. Матеріали можуть бути використані у навчальних курсах з історії української музичної культури, історії диригентського мистецтва, у роботі в класах диригування, а також у диригентській концертній практиці.

Апробація матеріалів дослідження:

За темою творчого мистецького проекту проведено такі заходи:

Результати дослідження опубліковані у таких працях:

1. Дашак Б. Специфіка темброво-драматургічного мислення Віктора Камінського на прикладі симфонії № 1. № 1(48) (2024): Українська музика : Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2024. С. 27–39 <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/758>

2. Дашак Б. Концерт В. Камінського для фортепіано з оркестром пам'яті Василя Барвінського»: зв'язок минулого та сучасності. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка Львів: Видавничий дім «Гельветика» 2024, № 51. С. 3–9. <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/779>

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту обговорено на засіданнях кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Матеріали дослідження оприлюднено у доповідях на все-

українських та науково-практичних конференціях, методичних засіданнях кафедр диригування та історії музики. У рамках мистецького проекту презентовано два творчі заходи.

Участь у науково-практичних конференціях:

1. Симфонічний доробок Віктора Камінського в контексті національних тенденцій сучасного симфонізму (Міжнародний мистецький форум «Симбіоз ідей», Третя міжнародна науково-творча конференція ім. Стефанії Павлишин, ЛНМА ім. М. Лисенка, 18-19 березня 2024)

2. Постать Василя Барвінського у композиторській інтерпретації Віктора Камінського (Друга Всеукраїнська науково-творча конференція ім. Стефанії Павлишин, ЛНМА ім. М. Лисенка, 26 лютого 2023).

3. Історико-політичні алюзії оркестрової творчості Віктора Камінського (Міжнародна наукова конференція «Музика як інформаційна зброя у сучасній війні», ЛНМА імені М.В. Лисенка, 9 грудня 2022 р.)

4. Оркестрова музика сучасних львівських композиторів у курсі історії диригентського мистецтва (VI Міжнародна науково-методична конференція «Актуальні питання викладання музично-теоретичних та музично-історичних дисциплін», ЛНМА ім. М.Лисенка, 20 лютого 2021)

Структура роботи. Дисертаційне дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури і додатку.

Розділ 1

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ГАЛИЧНИНИ 1980–1990-х років У ПРОЕКЦІЇ НА ТВОРЧУ ОСОБИСТІТЬ ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО

1.1. Інтенсивність суспільно-політичних змін західноукраїнському просторі і регіональні особливості галицького постмодернізму

Перш ніж перейти до характеристики особистості і творчості Віктора Камінського, необхідно почати зі стислого огляду політичних подій у проекції на його художній світогляд саме тих двох останніх десятиліть ХХ ст., які інспірували появу обраних творів. розгорнуту панораму сучасного мистецького процесу, а також його важливіших історичних передумов, оскільки за природою своєї творчості він належить до типу творців, котрі особливо чутливо реагують на віяння епохи не лише в музичному процесі *in genere*, але й у всіх інших видах мистецтва. Недаремно такої важливої ролі в його творчості набувають літературно-поетичні першоджерела, такі численні аналогії до модерного живопису виникають у його інструментальних опусах. Збагнути творчість Віктора Камінського неможливо, якщо не враховувати багатовекторні, складні, нерідко парадоксальні процеси, які відбувались у всіх видах мистецтва означеного періоду, а також якщо оминути короткий екскурс у попередні періоди з їх стрімкою, а часом парадоксальною еволюцією світоглядних та естетичних устремлінь.

Хоча здебільшого історична періодизація бере за найменшу одиницю відліку чверть століття або його третину (звідси переважаючі термінологічні дефініції: «остання третина сторіччя...», «середина сторіччя...» і т.д.), то на противагу цьому двадцятиріччя 1980-х – 1990-х рр. на тлі інших епох унікальне тим, що, особливо в «пізньорадянському» та пострадянському просторі, не може трактуватись як єдиний період розвитку суспільства будь-якої з колишніх радянських республік і, відповідно до цього, не може зазначити яки-

хось, хоч відносно сталих критеріїв у розвитку культури та мистецьких орієнтирів.

Від 1980 до 2000 р. в Україні можна окреслити кілька періодів, достатньо контрастних між собою за ідеологічними меседжами і соціокомунікативними параметрами. Їх зміна була різка і далеко не завжди послідовна, а гасла, які висувались у кожний з цих періодів, нерідко входили між собою у «лобове зіткнення» та майже заперечували один одного.

Якщо кілька років до смерті Леоніда Брежнєва у 1982 році позначені глибокою деградацією економіки, господарською кризою і, відповідно, все більшими ідеологічними маніпуляціями і пустослів'ям, то наступний за ним період «параду генсеків», що покидали цей світ що кілька років, який завершився горбачовською перебудовою, метафорично можна окреслити як «розхитування основ» і поступове усвідомлення неминучості краху комуністичної системи.

Цей крах настав з розпадом срср і здобуття Україною Незалежності в 1991 році, відтак шлях до цієї епохальної події національної історії і перші кілька років становлення молоді держави слушно визначити як добу «національного романтизму». Називаємо так цю добу задля завищених, часто нереалістичних очікувань, заснованих на ідеалістичному уявленні про розвиток держави, яка в одну мить очиститься від усіх важких кількастолітніх наслідків російсько-радянської окупації і швидко досягне рівня найрозвинутіших європейських держав. В духовно-інтелектуальній сфері Україна мала відразу відродити давню питому традицію і природно інтегрувати її у світовий простір.

Оскільки райдужним очікуванням не судилось справдитись в найближчі роки, то приблизно від 1993-94 років настає період розчарування і поруч з тим – жорсткого прагматизму, позначений масовою багатомільйонною еміграцією на Захід, криміналізацією екзистенційних сфер, але водночас наполегливим просуванням національної системи духовних цінностей, що його здій-

снювали (на жаль, нечисленні) представники еліти, здебільшого колишні дисиденти і в'язні сумління, а також ті, які коло них гуртувались.

Всі ці зміни досить істотно відбивались на творчості українських митців, в тому числі і на світоглядних позиціях та творчості таких чутливих і інтелектуально багатогранних особистостей, як Віктор Камінський. Його власна творча біографія теж позначена типовими маркерами свого місця і часу, як і багатьох інших митців. Причому щодо композитора можна відзначити як внутрішню, суто його власну художню рефлексію на зовнішні події, так і зовнішню, тобто сприйняття того чи іншого твору оточенням, як професійним, так і ширшою аудиторією.

Символічно, що три обрані для проекту твори написані у перехідні роки від одного до іншого вищезазначеного історичного етапу у новітньому розвитку української держави. Перша симфонія, написана в 1982 році, немовби передбачила той «блукаючий», мінливий образ світу, який відкрився після задушливої одностайності брежнєвської стагнації. Натомість Фортепіанний концерт пам'яті Василя Барвінського (1995) яскравим експресивним спалахом прощається з ілюзіями національного романтизму. Скрипковий концерт № 2 «Різдвяний» (2001), наче підсумовує, а водночас долає етап розчарування і зневіри, відтак акцентує ідею тривалого і драматичного *шляху*, який кожен зокрема і всі разом, уся нація, повинні пройти, опираючись на вічні цінності, перш ніж досягнути гармонію і просвітлення.

В цих власних художніх рефлексіях – щоразу новій, зміненій відповідно до *Zeitgeist* інтонаційній картині світу, яку Віктор Камінський співпереживав і переосмислював як свідок і учасник важливих історичних подій, відобразилась і загальна тенденція, яка в українському мистецтві породила «постмодерний плюралізм». Можливо, точніше було би говорити про нове розуміння свободи творчості, а відтак диференціювати відгуки на суспільно-історичні реалії в літературі, живописі, музиці, театрі в залежності від психологічного портрету митця, його здатності комунікувати з оновленою реальністю і координувати з нею власну світоглядну позицію.

Оскільки Віктор Камінський навчався і згодом працював у Львівській консерваторії ім. М. В. Лисенка, був вихований і сформований як митець в галицькому, а точніше, львівському інтелектуальному середовищі, сам себе також завжди позиціонував як представника львівської композиторської школи, то видається доцільним сфокусуватись на вищезначених суспільно-історичних процесах та їх відображенні в мистецтві у регіональному вимірі. Тим більше, що Львів у цей період слушно розглядався як «український П'ємонт», в якому національне відродження заторкувало практично всі сфери суспільного й інтелектуального життя, та й загалом відбувалось набагато активніше, аніж у східних, більш русифікованих регіонах України.

На специфіку подолання радянських стереотипів та повернення питомих національних цінностей на західних теренах України звертають увагу і дослідники: «... горбачовська „перебудова“, що пропонувала відносно радикальне оновлення СРСР і цілого світу („нове мислення“), так само як Чорнобильська катастрофа на початку перебудови запустили, починаючи з 1985 р., процеси соціальної та літературної модернізації країни... На Західній Україні цей рух почав поступово стрімкішати, процеси демократизації тут, як і в Прибалтійських республіках, означали умовну „вестернізацію” і, водночас, націоналізацію мислення, зокрема бажання реконструювати передвоєнну Галичину або ж реанімувати її міф. Із цим асоціювалися частково проголошені ще дисидентами та шістдесятниками вимоги свободи творчості, віросповідання/конфесії (легалізація Української Католицької Церкви, відновлення Української Автокефальної Православної Церкви) та загалом наполягання на правах і можливостях вільного вибору людини. З'явилися також вимоги щодо впровадження спочатку елементів ринкової економіки (хоча більшість населення та політичні еліти не мали чіткого уявлення, що це таке), а згодом і декомунізації» [17, с. 153].

В цьому спостереженні літературознавця звертає на себе увагу багатовекторність, а водночас нерозривна взаємопов'язаність соціальних, економічних, культурних сегментів у побудові цілісної картини українського націона-

льного суспільства в останні роки перед розпадом срср і у перші роки Незалежності. Особливо наголошуємо на цій багатовекторності, бо вона *volens-polens*, свідомо чи несвідомо, відобразилась у своєрідному українському, а передусім галицькому художньому стилі – живописному, літературно-поетичному, музичному, що його можна би назвати національною версією постмодернізму. В контексті поданого дослідження уважніший погляд на це явище спричинений незвичністю образно-стильового поля Першої симфонії В. Камінського, що теж сплавляє в єдине ціле дуже різні, часто начебто несумірні виразові елементи, інтонаційні «знаки-символи», викликає різноспрямовані алузії, які доволі складно охопити в диригентській концепції. Щоби вибудувати цілість згаданого симфонічного циклу, слід розібратись у його багатовимірному бекграунді, контекстуальних імпульсах, переосмислених автором свідомо або й підсвідомо.

Необхідно також підкреслити що галицький постмодернізм від світових постмодерних трендів має низку відмінностей і формує свою регіональну версію, яку відрізняють інші соціальні та екзистенційні інспірації. Західний постмодернізм, на думку низки дослідників, є наслідком деконструкції і релятивізації т. зв. «вічних цінностей» у глобалізованому консумпційному суспільстві. «Такий радикальний розрив із минулим знаменує посилену децентралізацію культурологічного поля, релятивізацію всіх вартостей, стирання меж поміж інтелектуальною ерудицією та опінією, наукою і припущенням, а остаточно поміж елітарною і масовою культурами. В такому полі, як висловився Ліотар, “все дозволено”..., все стоплюється в нерозбірливий сплав»[73, с. 44]. Природно, що такі духовно-інтелектуальні цінності як національна традиція, ідентичність, віра, морально-етичні імперативи та інші гуманістичні категорії піддаються тій самій релятивізації та розчиняються у толерантності всіх до всього, певним чином, поза межами добра і зла.

Зовсім іншою була природа українського постмодернізму, особливо у його зародковій стадії 1980-х – 1990-х років. «Змінилися ролі творців і глядачів, а кінець домінування дискурсу офіційне мистецтво – нонконформізм» і

початок нового «мейнстрім – маргінальність» супроводжувався поширенням естетики постмодернізму. Дискурс тих часів обертався, переважно, навколо неоавангарду, постмодернізму/трансавангарду з їхнім прийняттям чи, навпаки, запереченням. Відбувалася адаптація до постмодернізму та пошук відповідників серед місцевих традицій, соціокультурної ситуації та рис існуючого менталітету» [16, с. 12].

У наведеній цитаті недаремно наголошується роль традицій, причому з епітетом «місцевий», що є цілком невинуватим. Тому в окресленні характеристики українського постмодернізму один з головних акцентів ставиться на ключові слова: традиція і менталітет. В цьому сенсі не варто забувати, що класична українська моралізаторська та звичаєва література, котра сповідувала філософію піднесення нації та намагання звільнити людину від ярма соціальних обставин, завжди оперувала вельми своєрідними і розмаїтими альянсами до найрізноманітніших попередніх епох і національних культур, сама собою створювала благодатний ґрунт для появи постмодернізму, власне як нового етапу розвитку традиції. Спадкоємність постмодернізму українського і галицького зокрема видається доволі очевидною, якщо згадати хоча б травестійні бурлескні артефакти доби бароко.

А хіба не інспірувала український постмодернізм багатовимірність смислових полюсів, яку в поезії Шевченка зауважив Леонід Плющ: «суперечливість, несталість світогляду іманентна Шевченкові від перших до останніх поезій, ...ця суперечливість не є метанням поета-романтика від одного погляду до другого, а складає якусь особливу, не-евклідову, динамічну, несталу гармонію і тому дає можливість говорити про філософію „Кобзаря“ як щось цілісне, що серед протилежностей, самозаперечень і варіацій містить постійне, інваріантне, суто шевченківське єдине Слово, яке не можна визначити окремими його „варіаціями“» [62, с. 9].

Другою важливою відмінністю і специфічною рисою українського, в тому числі галицького постмодернізму, був його протестний характер, як яскраво задемонстрована потреба очиститися від комуністичних соцреалістич-

них кайданів. Як про це слушно написав Микола Жулинський у рік Міленіуму: «Одне слово, політика виснажувала до естетичного безсилля великі таланти... Ми повинні увійти в ХХІ століття очищеними від більшовицької скверни і пройти неминучий шлях європеїзації національної літератури, і творча молодь бунтує» [28, с. 8].

Бунт, як би по-різному він не виражався у творчості представників мистецтва 1980-х – 1990-х років, у всіх формах намагався подолати псевдооптимістичну ілюзію радянської літератури, її фальшиву систему цінностей, котрі суперечили корінним інтересам української нації та її духовним традиціям – в цьому сенсі це була агресивна література, яка потребувала застосування другого закону Ньютона: сила дії рівна силі протидії. Українські літератори, як і представники інших видів мистецтв, що умовно творили духовний андеграунд національного мистецтва в умовах тоталітарного тиску, звісно, активно опирались жорстким рамкам соцреалізму й заідеологізованості мистецтва, шукаючи для цього форм езопової мови.

Недаремно, один з дослідників і водночас учасників постмодерністського процесу української літератури, Ігор Бондар-Терещенко, вказує на ті передумови, на яких виріс постмодернізм, зокрема на способи прихованого порятунку від тенет комуністичних догм мистецтва. «Від часів тоталітарного устрою культури автор був позбавлений прямої можливості бути провідником смислу. У цьому полягала головна установка традиції письменницьких масок, поліфонії, відмови від авторитарності слова, анонімності автора, пародії і непрямого висловлювання...» [12, с. 65].

Згадуючи про передумови постмодернізму, не можна поминути і того факту, що постмодерна генерація митців мала опору у митцях-шістдесятниках (частина з них природно увійшла і в нову фазу розвитку, запропонувавши своє бачення постмодернізму), які піднялись на хвилі хрущовської «відлиги» і намагались відродити питомі традиції національного мистецтва. Вони вперше після «Розстріляного Відродження» 1930-х років звернулись до тем і образів національної історії, передусім Київської Русі, Козаччи-

ни, романтичного піднесення ХІХ ст. на чолі з Шевченком. Дуже потужним було апелювання до фольклорного космосу українців як до питомого національного архетипу. Воно по-різному проявилось у літературі та поезії, оперуючи народнопісенними символами та алюзіями, і в музиці, породивши феномен «нової фольклорної хвилі». Спеціально зупиняємось на цьому етапі більш детально, оскільки естетика шістдесятництва і зокрема «нова фольклорна хвиля», передусім в іпостасі творчості Мирослава Скорика, справить надто значний вплив на творчість Віктора Камінського загалом і на Першу симфонію зокрема.

Але шістдесятники піднесли на надто короткий період перед затяжною добою стагнації і згортання національно-культурних процесів, відтак їх здобутки далеко не одразу принесли (бо ж і не могли принести) якийсь вагомий результат – він отримає своє природне продовження двадцять років згодом, на хвилі нового національного відродження в кінці 1980-х – на початку 1990-х років.

Попри відзначену нелінійність процесу формування постмодерністської української літератури і мистецтва – адже в ньому об'єднались дуже різні за своїми переконаннями сили, представники різних поколінь і соціальних груп – їх все ж об'єднувала національна ідея, яка була стрижнем, хай би як неоднаково вона не втілювалась у образно-тематичних трансформаціях і які б різні цілі не переслідували галицькі митці у її репрезентації.

Прикметно, що релігійність як один з вимірів духовності (неактуальний у західному постмодернізмі) отримала свою інтенсивну, хоча нерідко і вельми неоднозначну інтерпретацію, також завжди в мистецькому дискурсі пов'язану з категорією національного, зокрема з питомими традиційними архетипами ще дохристиянської доби. Не без значення для формування галицької версії постмодернізму стало відродження імен видатних релігійних діячів, починаючи від єпископа Івана Снігурського та автора національного гімну Михайла Вербицького – і до Митрополита Андрея Шептицького та Патріарха Йосипа Сліпого. Найбільше приваблював сучасних представників галицької інтеліге-

нції факт, що їх діяльність розгорталась не лише як душпастирів, але й як провідників нації, тобто об'єднання суто канонічних і національно-просвітницьких функцій. «На цій хвилі в культурному просторі злилися різні ідеологічні та естетичні течії: від відродженого греко-католицизму і православ'я до неоязичництва/рідновірства та крішнаїзму, від соціалізму й лібералізму до радикального інтегрального націоналізму. Так само змінювалися уявлення про ідентичність України... Зокрема, його формували шістдесятники й дисиденти, серед яких були й письменники, які стали політиками: Ірина Калинець, Дмитро Павличко, Роман Лубківський, Роман Іваничук, Іван Драч (на певному етапі також Ростислав Братунь) тощо. У політичний дискурс було вплетено також дискурс Калинця, який після радянського ув'язнення виїшов на волю. Тепер письменник хоч і відійшов від модерністичного періоду творчості, однак далі акцентував на україноцентризмі та європейськості своєї поезії попереднього часу» [17, с. 154].

Ще одна важлива відмінність української версії постмодернізму, що опосередковано відображає специфіку національної ментальності *in genere*. В історичному процесі української культури і мистецтва у всіх історичних стилях, як і в самому інтелектуально-духовному житті та культурно-мистецькій інфраструктурі немає різкого поділу на центр – як на осердя інноваційних пошуків, та на периферію, як таку, що може лише копіювати та наздоганяти центр. Прикладів цьому доволі багато. Де розгорталась творчість першого значного драматурга І. Котляревського? В Полтаві. Де виник «театр корифеїв»? На хуторі Надія, потім в Єлисаветграді. Звідки почався український театральний рух в Галичині? З Коломиї. Де сформувався потужний музично-освітній осередок в добу бароко? У Глухові. Таких прикладів можна навести дуже багато, в тому числі й щодо постмодерного мистецтва. «Суто регіональні не-столичні угруповання, представляючи віддалені комунікативно-цивілізаційні околиці, сформували феномен поза межової непідцензурної, а головне – відцентрової культури літературного існування...» [12, с. 65]. Критик відносить до неї в галицькому середовищі, зокрема, івано-франківську

формацію «Нова дегенерація» (І. Андрусак, С. Процюк, І. Ципердюк), і львівську формацію «Лугосад» (І. Лучук, Н. Гончар, Ю. Садловський).

Інша дослідниця наголошує спеціально на феномені провінційного Івано-Франківська у подстмодерному дискурсі. «Появу й розвиток постмодернізму в українській літературі пов'язують перш за все зі «Станіславським феноменом», представниками якого є Юрій Андрухович, Юрій Іздрик, Тарас Прохасько, Володимир Єшкілев, Галина Петросяк та ін. Ці митці своєю творчістю декларували розрив із традиційними цінностями, відстоювали необхідність перегляду усталених канонів та звичаїв у літературі, заперечували як соцреалізм, так і неонародництво та неопозитивізм» [75, с. 120].

У Львові виникає знаменитий гурт «Бу-Ба-Бу», іронічно-звичаєву лінію якого найяскравіше представляють Віктор Неборак та Юрій Андрухович. Т. Гундорова у зв'язку з цим наголошує на багатовимірності творчості угруповання: «Український постмодернізм у його бубабістській формі виникає як театралізація життя і є поліморфним явищем: він є літературним явищем, але водночас і явищем національним, лінгвістичним, соціальним, гендерним, політичним» [20, с. 198].

В цілому ця група молодих літераторів також плідно розвивала лінію так званої «андерграундової» поезії, в ній напрочуд яскраво проявилась постмодерна сатира, іронія, певні закостенілі образні схеми отримують несподівано парадоксальні форми існування. Та «бубабу – не лише іронія. Це звільнення від обмеженості ліричного «я». Це конструювання ліричного над-«я», багатоликого і абсолютного. Це гра, в яку боїться грати скнарна тремтяча тваринка «я», оскільки вона свою немічну індивідуальність вважає найбільшою коштовністю... Вона боїться! А бубабу – по той бік страху! Це творчість у радісній поті чола»[57, с. 26]. В цьому само окресленні теж відчувається зовсім інша світоглядна сутність, інший погляд на себе і оточення, аніж у західному постмодернізмі. В ньому немає розгубленості і невпевненості, навпаки, є вихід за межі, подолання внутрішнього цензора, так само, як вони позбулися цензора зовнішнього, радянської догми. У їх сміховому сар-

кастичному, бурлескному погляді криється радісне прощання з минулим, сповненим апологією страждання, недолі, оплакування і поховання втрачених надій. Тому вони намагаються подивитись на найбільші національні цінності – і в тому справді суголосні з західними постмодерністами – з іншим мірилом й іншими пріоритетами. Утверджувався образ української літератури – живої, веселої, грайливої, а не музею із мертвими експонатами [2].

До пріоритетів, які бубабісти вважають за потрібне долати, належать і тривкі концепти української літератури, такі як нескінченні оплакування своєї недолі, а відтак замкненість у експресивно-рефлексійному бездієвому просторі. Один з гурту, Віктор Неборак, декларує їх credo в афористичній метафорі: «Я... переконаний, що найбільше зло, яке нищить і українських літераторів, і їхню потенційну публіку, – депресивний синдром української літератури, оті плачі-голосіння за долею-волею, самокатування. Для мене „Бу-Ба-Бу“ стало радикальним способом подолання депресії, антидепресантом» [80, с. 15].

Відповідно, змінюється і авто-образ та саморефлексія митця. Романтичний ореол митця, самотнього страдника, наділеного унікальною Божою іскрою, який підноситься над філістерським загалом, більше не в пошані у молодого покоління постмодерністів. Швидше їм імпонує позиція популярного медійного персонажа, інфлюенсера, який не вагається оцінити ситуацію тут і тепер та розповісти для широкої аудиторії свої рекомендації і своє бачення подій. Їх авторитет швидше споріднений з авторитетом культових постатей інформаційного і мистецького простору, причому під мистецьким простором маємо на увазі зовсім не академічне середовище, а шоу-бізнес, кінематограф й інші форми, спрямовані на найширше коло споживачів.

Звісно, що постмодерна естетика, а загалом – відгук на всі стрімкі зміни в суспільно-історичному поступі України не могли оминати і художників та скульпторів. Як і у випадку літератури і, звісно, музичного мистецтва, львівські художники мали потужний фундамент, на якому паростки нового могли прорости, незважаючи на всі настанови соцреалізму. До цього спричи-

нились деякі провідні особистості, які і сформували нове покоління, чутливе до віянь сучасного мистецтва. Серед них на чільне місце слід поставити подружжя Сельських, Роман і Маргіт, від котрих молоді переймали свободу оперування барвними контрастами, вимовну деформацію постатей і фігур, символіку окремих живописних прийомів, просторового розміщення чи колористичних метафор.

Цю внутрішню свободу творчості перейняли у видатних представників львівської школи, які навчались у Кракові і в Парижі, такі яскраві мистці наступного покоління, як Володимир Патик, Любомир Медвідь, Роман і Михайло Безпальків, Іван Марчук, Іван Остафійчук, Зиновій Флінта, Павло Маркович та Дмитро Довбошинський. Майстром театральної декорації був Євген Лисик. У графіці виразно проявили себе Іван Остафійчук та Дмитро Парута та інші.

Вагомою постаттю в мистецькому житті Львова був і Карло Звіринський, який несподівано знайшов особливу форму продовження традиції – у себе вдома запровадив так звану «Малу Академію» чи своєрідну художню школу. Тут всупереч постулатам офіційної школи, які культивувалася у Львівському Інституті прикладного мистецтва, втілювалися у життя авангардові пошуки його учнями: М.Андрущенко, М.Кристочуком, В.Риботицьким.

Тож наведені факти з «андерграундового» мистецького життя львівських представників образотворчого мистецтва дозволяють прийти до висновку, що постмодернізм у живописі мав добрі диспозиції, що проявилось і у імпонуючій кількості його представників у регіональній школі, і в численних акціях нового кшталту, організованих новою генерацією художників. «Серед митців цього напрямку (постмодернізму – Б. Д.) були львівські: Ігор Барабах, Макс Василенко, Павло Гранкін, Роман Жук, Олександр Замковський, Ігор та Світлана Копистянські, Андрій Сагайдаковський, Платон Сильвестров, Юрій Соколов, Зоряна Стецула (Гарбар), Ігор Шульєв; згодом – Володимир Кауфман, Петро Старух, Олена Турянська; а також івано-франківські: Олекса Фурдіяк, Ярослав Яновський, калушанин Мирослав Яремак та ін. Найчастіше ху-

дожники працювали з просторовими об'єктами, асамбляжами, інсталяціями, що не виключало живопис, графіку та фотографію. Поширеною практикою був провокативний перформанс на вулицях міста, наприклад, під час презентацій «День міста» (1987), «Театр речей» (1988), «Плюс-90» (1990), фестивалю «ВиВих» (1990 і 1991). До взаємодії з глядачем спонукали перформанси Бориса Бергера (1992–1993 років), Петра Старуха (1993), Володимира Кауфмана (1993). Важливими виставками були: «Виставка до Міжнародного конгресу лікарів українців» (Львів, 1990), «Плюс-90» (Львів, 1990) та ін.» [16, с. 100]

Цікаво простежити за тематикою і образністю картин чи перформенсів львівських постмодерністів, усвідомити, яким ключовим символам і смисловим векторам вони надають перевагу. Розкриття цього питання стисло кореспондує з теоретичним обґрунтуванням поданого проекту. Адже в постмодерному малярстві можна помітити паралелі до програм і метафорики творчості львівських композиторів, зокрема і до творів Віктора Камінського, що у більшості своїх інструментальних композицій постійно апелює до широкого кола алюзій, асоціацій, метафор, символів, веде уявні діалоги з багатьма епохами і стилями, а навіть з конкретними митцями. Р. Голик дуже слушно вказує на прив'язаності постмодерних львівських художників до свого регіонального ареалу, який був для них «землею Антея», що її вони перебудовували і переосмислювали на новий лад: «(вони – Б. Д.) творили новий візуальний міф Галичини й Львова, деконструюючи давні символи й знаки. Так постали картини „Leopolis“, „1097“, „Галиційська хустка“, „Львів. Збруч. Кордон“, „Святий Лука малює Львів“, „Золота Галичина“ чи „Галичина і Україна“ Володимира (Влодка) Костирка, а також „Історія королівства Галичини від праісторії до року 1264“ (уявним автором якого став вигаданий персонаж Станіслав-Роланд Перфецький), а ще – стилізовані під середньовічну й ранньомодерну історію портрети львів'ян/галичан. Вони подавали альтернативну історію краю» [17, с. 157].

Водночас, як і в літературі та музиці, малярські виміри львівського постмодернізму далеко не обмежувались вищезгаданими, власне невичерпність фантазії і розсування всіх мислимих і немислимих меж на різних площинах: як тематичній, оскільки можна було втілювати найбільш екстравагантні і ризиковані задуми, так і технік образотворчого письма, за допомогою яких ці задуми переносились на полотно, оскільки не існувало більше жодних заборон. Свобода «у всьому і від усього» інспірувала надзвичайно широкий спектр проявів нового естетичного мислення. «Інший варіант художнього постмодернізму зарепрезентували роботи Юрія (Юрка) Коха. Вони в техніці монтажу чи колажу відтворювали загальний образ львівської богеми („Богемна ідилія“), або ж формували фантазмагоричні, пронизані анахронізмами, метафорами й символами писемної культури картини напівуявного міста – Львова і не Львова одночасно („Павич і Трамвай“, „Площа“, „Падіння Ікара“, „Сон Європи“, „Антикваріат“, „Під балконом“, „Книжниця – Атлас“). Ту ж мову використовували і дещо провокативні плакати Коха до „Вивиху“ і „Євро-2012“. Культура галицького мистецького постмодерну стала культурою епатажу, перформенсів, геппенінгів/трансформацій та інсталяцій Володимира (Влодка) Кауфмана („Листи до Землян, або Восьма Печать“, „Дзеркальний короп“, „Їжа“). Їх почали сприймати як форму самопізнання» [17, с. 157].

Всі ці ескізні спостереження за загальним мистецьким процесом в Україні, і, особливо, у Львові, важливі для розуміння тієї багатоголосої партитури художнього мислення, котра мала великий вплив на формування творчої особистості Віктора Камінського. Адже покоління поетів, письменників, драматургів, художників, до яких апелюємо у поданому підрозділі, складало здебільшого ровесники композитора. Закономірно, що в музичній сфері, у львівській композиторській школі також трансформується естетика постмодернізму, отримуючи настільки ж розмаїте «нелінійне» втілення, як і в інших видах мистецтва.

Щодо музичної творчості у становленні галицького, львівського постмодернізму доводиться зробити одну істотну корективу у порівнянні з інши-

ми видами мистецтва. Якщо в літературі і малярстві нові віяння заторкнули передусім академічну сферу, а вона – як зазначено вище – натомість природно увібрала в себе побутову лексику, слогани мас-медіа, типові вербальні формулювання преси (поезія, проза, драматургія) або плакатно-декоративні елементи і елементи перформенсу (образотворче мистецтво), то в музиці академічна і популярна площина все ж не перетинається настільки стисло. Хоча справедливості заради слід згадати, що низка композиторів – «академістів» охоче звертається і до естради, до популярної пісні. Серед них насамперед відзначимо Мирослава Скорика, що після тривалого перебування в Києві у 1987 році погоджується викладати на кафедрі композиції Львівської консерваторії, а в наступному році очолює Львівське відділення Спілки композиторів України, відтак одразу акумулює довкола себе найцікавіші події музичного життя міста. Він власне став прикладом того, як визнаний академічний композитор на хвилі хрущовської відлиги у 1960-х роках зумів внести настільки потужні інновації у національну естраду, що вони стануть стимулом для наступних поколінь популярних авторів-пісенників.

За його прикладом і Богдан Янівський, і Юрій Ланюк, і «головний герой» нашого проекту Віктор Камінський охоче звертаються до пісенного жанру. Хоча кожен з них мав на це власні причини, вони істотно збагатили популярну музичну продукцію. Один із найяскравіших авторів популярних пісень 1970-х років – Володимир Івасюк, якому доля визначила роль «культової жертви» української культури на піку брежнєвського переслідування інакомислячих, – теж навчався композиції в консерваторії і крім пісень встиг до своїх тридцяти років написати кілька творів в академічній манері. Професійно навчався композиції й інший творець галицької популярної пісні Ігор Білозір, між іншим, в класі саме Віктора Камінського, що був всього двома роками старшим за свого студента.

Чи можна їх пісенний доробок вписати у постмодерну панораму мистецького Львова останнього двадцятиріччя ХХ ст.? Це вельми непросте запитання, і відповідь на нього не може бути однозначною. З одного боку, звісно,

їх пісні були виразним і яскравим знаком-символом своєї буремної доби, виразом думок і почуттів тих творчих особистостей, які не бажали коритись директивам комуністичних ідеологів. В цьому сенсі виділилась культова «Червона рута» В. Івасюка та інші його пісні, засновані на інтонаціях українського фольклору, талановито поєднані з характерними ритмами і зворотами світових естрадних трендів. Невипадково «Червона рута» дала назву всеукраїнському молодіжному фестивалю сучасної пісні та популярної музики, що з 1989 року проводиться раз на два роки. Знаменно, що тільки перший з цих фестивалів мав справді широкий суспільний резонанс і залишив слід в історії української культури. Подальші фестивалі щораз більше комерціалізувались і вже не мали такого розголосу у порівнянні з «чернівецьким спалахом талантів» та істотно не збагатили національний пісенний компендіум.

Але наскільки відчуття духу перемін і утвердження власних національних цінностей і переконань, відверто проголошених у популярних пісенних текстах і мелодіях відомих виконавців/композиторів, радикальне відкидання ними застарілих форм і способів виразу було виявом постмодернізму? Якщо прийняти за точку відліку вище цитоване спостереження щодо літератури, в якій «митці... декларували розрив із традиційними цінностями, відстоювали необхідність перегляду усталених канонів та звичаїв у літературі, заперечували як соцреалізм, так і неонародництво та неопозитивізм» [75, с. 120], то творчість таких гуртів, як «Мертвий півень», «Плач Ієремії», «Брати Гадюкіни», популярних виконавців Тараса Курчика, Віки Врадій, Лесі Горової (учениці М. Скорика у Львівській консерваторії), частина з яких стала переможцями згаданого фестивалю, цілком органічно вписується у рамки постмодерної філософсько-естетичної парадигми.

З іншого боку, популярна інтонаційна сфера не могла бути вповні атестована як постмодерна. Адже вона ніколи не потрапляла у сам модернізм, тобто не могла ані його продовжувати/розвивати, ані його заперечувати, щоби отримати прив'язку до модернізму з префіксом «пост», бо за своєю природою зверталась до вельми широкої демократичної аудиторії, відтак уникала типо-

вих для модернізму радикальних експериментів. Популярна пісня чутливо відгукувалась на настрої і потреби середовища, в якому вона виникала, тому хоч і була точним барометром суспільства, таким собі *vox populi*, проте значно складніше піддавалась науковій оцінці і представляла не дуже вдячний матеріал для розмаїтих теоретичних та естетичних студій, як і стильових дефініцій.

Прикметно, що і поети-піснярі, на чиї слова писались популярні пісні М. Скорика, Б. Янівського, В. Камінського, В. Івасюка та інших, передусім Богдан Стельмах, Микола Петренко, Ростислав Братунь, попри високий художній рівень їх поезії, професійну вправність і тематичне багатство текстів не дочекались серйозного літературознавчого аналізу свого доробку і здебільшого згадуються у наукових студіях лише у зв'язку з дослідженням композиторської творчості на їх слова. Якщо їх прізвища і з'являються на сторінках статей, наукових розвідок і монографій, то частіше в контексті суспільної діяльності, їх участі в політичних акціях чи національно-просвітницьких досягненнях.

Натомість академічна музична культура Львова доволі органічно вписується у постмодерну світову панораму, впевнено, а водночас своєрідно переосаджуючи західні інновації на питомий ґрунт. Цьому сприяла низка обставин, які згадувались попередньо в зв'язку з інкорпорацією постмодернізму в інших видах мистецтва. До них належить наявність давньої, бо майже двохсотрічної галицької традиції чутливого сприйняття і трансформації всього нового в музиці, що відбувалось у найбільших світових центрах; спадкоємність, яка передавалась від метрів, вихованих у провідних європейських консерваторіях: деякі з них ще встигли виховати плеяду своїх наступників; зрештою, близькість до західного кордону, котрий як би ретельно не охоронявся спецслужбами, все ж не міг затримати деяких інтелектуальних сигналів, що долаючи перешкоди, напливали з демократичного співтовариства.

Так само, як і в інших видах мистецтва, в музичному середовищі Львова важливе місце належало представникам старшого покоління, особливо

тим, які в 1930-х роках репрезентували модерні віяння європейського художньо-естетичного світогляду. Хоча деякі з них – Василь Барвінський, Борис Кудрик, Володимир Флис – були репресовані і зіслані у сибірські табори, інші, як Стефанія Туркевич-Лукіянович, Зиновій Лисько чи Антін Рудницький вчасно емігрували, рятуючись від комуністичних переслідувань, але все ж харизма особистості музикантів – викладачів консерваторії, що отримали освіту в найбільших європейських культурних центрах, надто істотно вплинула на їх вихованців. До плеяди корифеїв композиторської школи Львова, які залишились в місті після радянської окупації, належали Станіслав Людкевич, Микола Колесса, Роман Сімович, Дезидерій Задор, Анатоль Кос-Анатольський, Адам Солтис та деякі інші. Саме завдяки їх педагогічній діяльності вдалось забезпечити неперервність музичної традиції краю і перекинути місток від модернізму до постмодернізму. Тому і входження в новітню музичну течію відбулось на західних теренах України швидко і активно. «Сміливо можна стверджувати, що 1990-і роки за розмахом творчого експерименту, за багатогранністю образів, високим, відповідним до провідних шкіл, художнім рівнем перекидають місток до кульмінаційних тридцятих років. Зрештою, численні виконання раніше забутих творів – відкриття кінця 1980-х – початку 1990-х років, яким для багатьох стало знайомство з “забороненими” композиторами, дозволили сучасним мистцям краще усвідомити, “якого ми роду і чиї ми діти”» [40, с. 288].

Деякі з видатних вихованців львівської композиторської школи – Мирослав Скорик, Богдана Фільц, Володимир Флис, Григорій Цицалюк, Геннадій Ляшенко, Анджей Нікодемівич – сформувались в найважчі часи агресивного нав'язування комуністичних догм у мистецтві, у 1950-х – на початку 1960-х років. Те, що вони репрезентували у своїй творчості зовсім не соцреалістичний світогляд, а індивідуально переосмислювали національні джерела і адаптували новітні течії західного мистецтва, було немалою заслугою їх педагогів і самої атмосфери Львова, яка так ніколи і не сприйняла радянських наративів. Все ж певним упущенням і наслідком ідеологічного тиску можна вважати

відсутність яскраво виражених артефактів модерністського спрямування, за винятком окремих творів А. Нікодемовича. Композиторам доводилось дослівно балансувати на лезі бритви, вдаватись до різних опосередкованих завуальованих прийомів художнього виразу, щоби мати змогу виразити власний задум. Але відверто використовувати авангардну техніку ніхто з них не міг собі дозволити. Невипадково також більшість з них згодом працювала в інших містах України, або, як Нікодемович, вимушені були виїхати за кордон внаслідок політичних переслідувань. Проте їх система духовних цінностей перейшла вже до наступного покоління, яке і перейняло обов'язок формувати музичну культуру краю перед розпадом комуністичної імперії та в перше десятиліття Незалежності.

Цими композиторами, крім самого Віктора Камінського були Ольга Криволап, Юрій Ланюк, Ганна Фроляк-Гаврилець, Віктор Тиможинський, в 1990-х до них приєднується Богдана Фроляк, Олександр Козаренко, Іван Небесний, Леся Горова, Богдан Сегін, Михайло Швед та деякі інші. Козаренко формально хоч і був випускником Київської консерваторії, але походив з Коломиї, закінчив Львівське музучилище, а в Києві навчався у М. Скорика, тому маємо повне право стверджувати галицький фундамент його композиторського світогляду. Водночас, як і в попередньому поколінні, низка вихованців Львівської консерваторії, серед них Г. Гаврилець, В. Тиможинський, Л. Горова виїжджають до столиці чи інших міст України, утверджуючи і розвиваючи львівську композиторську традицію на іншому регіональному соціокультурному ґрунті.

А музичний ґрунт у самому Львові вже у 1980-х, а особливо у 1990-х роках справді виявляється набагато сприятливішим, аніж у попереднє повоєнне тридцятиріччя, відчуває очікування, а потім здійснення кардинальних історичних і духовних змін, чутливо відображених у композиторських артефактах і формах музичного життя. Як слушно вказує Л. Кияновська, саме в ці роки «відбулося якісне переродження творчого процесу львівської композиторської школи. Це сталося не лише завдяки новим силам, котрими вона по-

повнилась, але й багатьом факторам суспільно-культурного життя. Насамперед поступово зникає синдром провінційності, що вироблявся роками, і змушував сприймати власні здобутки лише з огляду на московські дороговкази. Проведення у Львові декількох міжнародних музичних фестивалів (серед них організований обласною філармонією щорічний фестиваль “Віртуози”, котрий виник на базі попереднього “Віртуози країни”, фестиваль “Контрасти”, що проводиться щорічно від 1995 року, фестиваль української та американської музики у 1996 р., та ряд інших), поживлені контакти наших музикантів – як композиторів, так і виконавців – з іноземними мистцями сприяли ствердженню художніх орієнтирів, співзвучних духові епохи, а водночас суто львівських, галицьких» [40, с. 292].

Відтак і постмодерні естетичні установки сприйнялись львівськими композиторами вельми індивідуально і вільно, оскільки відсутність бар’єрів і кордонів дозволила їм усвідомити головну істину постмодернізму, афористично виражену німецьким філософом Вольфгангом Вельшем: «наша реальність і життєве середовище стали „постмодерними”. В епоху авіаційного сполучення та телекомунікацій різнорідні явища стали настільки наближеними, що вони безперервно і повсюдно стикаються одне з одним, а одночасність не-одночасного стала новою закономірністю. Наразі реальною є ситуація всезагальної одночасності та взаємопроникнення, на цьому ґрунті виникли різні концепції... Постмодерний плюралізм прагне відповісти на основні вимоги та проблеми реального буття. Він не вигадує цю ситуацію, а відображає її. Він не відвертає погляду від реальності, а прагне протистояти часу та його викликам» [90, с. 4].

Подібні ж спостереження містяться і в зарубіжних дослідженнях, присвячених постмодернізму в музиці. В новітньому музичному дискурсі відзначаються такі ж риси поєднання не-поєднуваного, взаємодія протилежних полюсів, відсутність жорстких меж, як і в інших видах мистецтва. «Спонтанне чуттєве сприйняття все більше замінюється рефлексією: тобто мистецтво про мистецтво, музика про музику. Поєднується як одночасність глобальної

реальності, так і її відображення в людській свідомості. Міфічний і натуралістичний, елітарний і кітчевий, естетичний і вульгарний елемент, дидактика і розвага, мистецтво і комерція – це більше не опозиції, а нерозривно пов'язані елементи того глобального естетичного конгломерату, який формує всі сфери мистецтва та життя нашої постмодерної епохи» [85, с. 205].

То ж чи скористались цими можливостями львівські композитори покоління 1980-х – 1990-х? Звісно, причому у вельми диференційований спосіб, надаючи постмодерній багатовимірності матеріалу і форм вираження яскраво індивідуальної інтерпретації. Постмодерна естетика, потрактована ними цілком вільно, з урахуванням власних традицій та індивідуальних пріоритетів, дала змогу галицьким музикантам досягнути природної взаємодії фольклорної першооснови української традиції, національних звукових архетипів і сучасних інноваційних досягнень композиторської техніки; важливої для української ментальності «акласичної» бароково-романтичної стилістики і раціональності експериментів авангарду, таким чином забезпечивши повноцінну творчу реалізацію цієї генерації львівських митців.

1.2. Особистісні параметри творчості Віктора Камінського

Звертаючись до характеристики психоемоційного складу особистості Віктора Камінського з метою оптимального розкриття задуму і його втілення в інтерпретаційній концепції диригента, доводиться враховувати низку об'єктивних складнощів і «підводних каменів», притаманних такому типу дослідження. Насамперед виникає проблема етичної достовірності в оцінці тих чи інших артефактів митця, який у творчості може поставати цілком в іншій іпостасі, аніж у щоденному житті. Як слушно вказує Р. Варнава, авторка дисертації, присвяченої проблематиці психологічних портретів українських композиторів, «такого рівня праці вимагають неабиякої відповідальності від автора: проблема часової дистанції, ґрунтовне знання джерел (а особливо епістолярію, щоденників, критичних та теоретичних праць композитора), навик

перевтілення, «вростання» у чужу сутність, тонке психологічне чуття, міра чесності, відвертості автора і, водночас, відчуття такту і делікатності» [14, с. 40].

Співвіднесеність творчості митця і його психологічної характеристики теж є достатньо складним і неоднозначним феноменом, який по-різному розв'язують дослідники. У кореляції особи творця з продуктом його діяльності використовуються методи психофізіології, соціології, культурології, музикознавства, герменевтики та інших гуманітарних і природничих наук задля отримання найбільш достовірних даних про взаємообумовленість творчих процесів і їх результатів з психограмою особи. І навіть у цьому випадку доводиться визнавати неповноту і певну суб'єктивність висновків. «У реконструкції творчого портрету композитора в зв'язку з... феноменологічними комплексами творчої особистості, природно виникає багато опозицій, а навіть неузгодженостей та суперечностей. Передусім слід пам'ятати про специфічність прояву особистості в художній творчості, особливості сприйняття і відтворення дійсності у ній. Хоча основна характеристика індивідуального стилю і передбачає специфічність художнього бачення і відтворення всього компендіуму особистого досвіду в художніх образах, позначених неповторністю їх творця, це зовсім не означає, що етичні вартості людини пропорційні чи навіть взагалі сумірні з талантом, здатністю до “вищих переживань” – захоплення, потрясіння, духовного екстазу, при якому особистість неначе існує поза часом і простором, до почуття духовного переродження, піднесення, особистісної трансформації, які ведуть до потреби в творчості» [39, с. 62].

Ще складніше виявляється писати про особистість композитора, сучасником якого є автор проекту і якого він знає не одне десятиліття. Тут хоч і не постає проблема «часової дистанції і ґрунтового знання джерел», про які пише Р. Варнава, але натомість виникає інша перешкода: надто близька відстань і практична неможливість відсторонитись від суто суб'єктивних вражень про людину і музиканта. І тим не менше, як видається, для пізнання індивідуального стилю композитора надзвичайно цінними є свідчення сучасників – не лише музикознавців, але й виконавців, колег, рідних, які мають мож-

ливість безпосередньо спілкуватись з композитором, зафіксувати його думку про певні конкретні задуми і шляхи їх художньої реалізації.

Такий погляд зблизька, хоч і неодмінно грішить певною суб'єктивністю, проте дає змогу нащадкам безпосередньо поспілкуватись з автором. В свою чергу таке спілкування дає змогу на основі власного самоаналізу світоглядних переконань і декларації художнього світогляду розшифрувати змістові параметри окремих творів, не на основі реконструкції фактів і зафіксованих рефлексій автора чи його оточення, а в безпосередньому з'ясуванні його імпульсів, а значить, теж має право на існування поряд з іншими історико-стильовими аналізами.

Можна його окреслити, як «віддзеркалено-автобіографічний», бо хоча в основу дослідження і кладеться особистісний підхід композитора, проте водночас дослідник має змогу представити і більш неупереджений погляд сучасника «ззовні». І не дарма в багатьох дослідженнях життя і творчості видатних митців минулого, як дуже важливі, подаються рефлексії тих, хто безпосередньо спілкувався з композитором або принаймні отримував інформацію про нього і його творчий процес від найближчих людей. Саме так розглядаються тексти Йоганна Форкеля про Й. С. Баха [83], який контактував безпосередньо з його синами, або монографія Ролан-Манюеля про свого друга й учителя Моріса Равеля [64]. Вони представляють свідчення тих, хто безпосередньо спілкувався з цією людиною або її найближчими, хто може пізнати її індивідуальність не крізь призму десятиліть або навіть століть, а безпосередньо, в особистому контакті. І тому видається дуже важливим створення своєрідного музикознавчого «банку даних» про тих композиторів, які живуть і творять поруч з нами.

Ці вступні міркування призначені для того, щоби обґрунтувати методологічні принципи представлення психологічного портрету Віктора Камінського в проекції на власну диригентську концепцію обраних трьох творів. Одразу слід зазначити, що митець належить до тієї категорії творчих особистостей, які добре володіють словом, вміють стисло і водночас емко охарактери-

зувати свою позицію, у інтерв'ю і бесідах з журналістами та дослідниками яскраво і метафорично визначають свої естетичні уподобання, стильові пріоритети і творчі цілі.

Тому особистісні параметри жанрово-стильових пріоритетів композитора автор проекту виводитиме на основі трьох головних джерел: перший з них – об'ємний дайджест думок і рефлексій та аналітична стаття, підготована Т. Молчановою [52], деякі інші інтерв'ю композитора, друге джерело – статті і дослідження, присвячені його творчості, третє – бесіда, особисто проведена автором з Віктором Камінським, спрямована не лише на проблеми його становлення як митця і поглядів на творчий процес, але й на з'ясування конкретних інспірацій та інтенцій включених до проекту творів. Повна розшифровка бесіди подана у Додатку до теоретичного обґрунтування творчого проекту, окремі фрагменти з неї будуть використані для підтвердження певних інтерпретаційних гіпотез власної диригентської концепції.

Вихідним пунктом представленого психологічного портрету зазначаємо саморефлексію композитора щодо свого психотипу: «за психотипом я точно інтроверт, за типом темпераменту сангвінік» (*Всі подальші авторефлексії композитора походять із проведеної з автором проекту бесіди, за винятком тих, на які дається окреме посилання*).

Далі В. Камінський вказує на деяку незвичність такого поєднання: адже інтровертивний тип особистості, заглиблений у собі, позірно виключає зв'язок з типовою для сангвініків легкістю комунікації і активністю в різномірних видах діяльності. Проте і вся професійна та організаційна діяльність митця, і уважний погляд на його творчий доробок підтверджують слухність його самостереження.

Якщо коротко зреферувати дефініції інтровертивного типу, сформульовані двома найвищими авторитетами у цій сфері психології, Карлом Густавом Юнгом та Гансом Юргеном Айзенком, то отримаємо наступні характеристики. К. Г. Юнг дає вельми розлегле визначення особистості екстравертів та інтровертів, диференціюючи тип мислення, почуттів, головних і допоміжних

функцій психіки, місце інтуїції тощо. Відносно до головного завдання поданого теоретичного обґрунтування проекту, то найважливішим видається визначення швейцарським вченим типу мислення інтровертів:

«Інтровертне мислення базується насамперед на суб'єктивному факторі. Воно може оперувати конкретними чи абстрактними величинами, але завжди орієнтується на суб'єктивну даність. Зовнішні факти не стають причиною і метою цього мислення, хоча інтроверт дуже часто хоче справити таке враження. Проте його мислення починається в суб'єктивній площині і веде назад до суб'єктивних реакцій, навіть якщо індивід здійснює екскурси у сферу реальності. Тому цей тип мислення продукує насамперед нові погляди, а не знання нових фактів. Він створює теорії, відкриває перспективи та постулює ідеї» [84, с. 535].

Г. Ю. Айзенк більше звертає увагу на генетичні та соціальні характеристики двох основних типів, про інтровертів він пише наступне: «Мозок інтроверта більш збудливий, що робить його більш сприйнятливим до перепадів настрою, тобто він уникає надмірних соціальних контактів з міркувань безпеки... суб'єктивно кажучи, йому це не потрібно, оскільки його багате внутрішнє життя може компенсувати цей недолік. Оскільки інтроверти відчують навколишнє середовище більш інтенсивно, вони сильніше і з більшою гостротою реагують на зовнішні умови життя. Зазвичай вони більш стримані, серйозні та песимістичні, ніж екстраверти, що в негативних випадках може призвести до відсутності [позитивної – Б.Д.] самооцінки та почуття провини» [88].

Якщо дотримуватись класифікації Г. Ю. Айзенка, то психотип Віктора Камінського лише частково співпадає з наведеною вченим характеристикою, зокрема щодо стриманості, серйозності і відчуття навколишнього середовища. Натомість інші наведені німецьким дослідником риси інтроверта, особливо песимізм і перепади настрою, йому не притаманні. Інтровертивний тип мислення за Юнгом, доволі яскраво розкривається у багатоманітності тематики творчості В. Камінського з тією високою мірою суб'єктивності трактуван-

ня смислу, яка змушує автора кожного разу дивитись на той самий об'єкт по-новому і відкривати його нові ракурси. Зрештою, і композитор неодноразово наголошує на прагненні відкриття нового як домінанті свого художнього мислення, і його дослідники звертають увагу на вказану суб'єктивно-інтровертивну специфіку його художніх інтенцій.

Так, у відповіді на питання про бачення постмодернізму митець наводить своє кредо, ще й наголошує, що воно для нього незмінне з юності і він неодноразово про це висловлювався: «Світ надто мінливий і розмаїтий, щоби обмежити себе якимись раз і назавжди встановленими рамками. Справжнє мистецтво завжди відкрите на нові враження і переживання». Тут ключові слова: враження і переживання, тобто суб'єктивний відгук на оточуючий світ. На інтровертивність психограми вказує і власний опис умов творчого процесу, в якому головною вимогою є самотність, відсутність зовнішніх подразників, можливість цілковитої зануреності у процес та потреба у перебуванні наодинці з природою.

В характеристиці діалогу з минулим композитора Тетяна Молчанова теж виокремлює типову рису мислення інтровертів «звернення до минулого у Камінського не відбувається за принципом використання певних жанрових і структурних форм. Просто композитор *ніби відчуває себе „там“* [курсив мій – Б. Д.].

Дослідниця поглиблює цю думку, посилаючись водночас на власні рефлексії композитора: «„Ти ілюзорно живеш у тому часі, але не повторюєш, що вже було зроблено, а робиш те, чого не було“, – ділиться враженнями композитор. – Я ніби мандрую у часі, відчуваючи себе ближче до епохи Бароко з її тяжінням до монументальних форм, багатофігурними композиціями, різноплановими зіткненнями контрастів – світла та тіні, величного й низького, поглибленої ліричності та пишної декоративності, реальності та фантастики»[52, с. 114].

Як вже зазначалось вище, зазначена нетиповість інтровертивних проявів пов'язана у композитора з поєднанням з рисами сангвінічного темпера-

менту, або сильного врівноваженого типу нервової системи (на що звертає увагу і він сам). Наведемо одне з хрестоматійних визначень цього найбільш поширеного психотипу: «Енергійний, працездатний, з активністю береться за нову справу і може довго працювати, не втомлюючись. Здатний до швидкого зосередження, дисциплінований. Якщо хоче, може стримувати прояв своїх почуттів і мимовільні реакції. Йому притаманні швидкі рухи, гнучкість розуму, кмітливість, швидкий темп мовлення, швидко включення в нову роботу. Висока пластичність проявляється в мінливості почуттів, настроїв і прагнень. Сангвінік легко зближується з іншими людьми, швидко звикає до нових вимог і умов, без зусиль не лише переключається з однієї роботи на іншу, а й може перевчитися, оволодіваючи новими навичками. Як правило, він більшою мірою відгукується на зовнішні враження, ніж на суб'єктивні образи і уявлення про минуле, майбутнє, тобто є екстравертом» [67, с. 210].

У підсумку автори підручника з психології апріорно пов'язують сангвінічний темперамент з екстравертивним типом і з усіма його стандартними поведінковими та інтелектуально-діяльними моделями. Але і у переліку рис сангвінічного темпераменту теж лише деякі відображають особистість В. Камінського. Це свідчить про те, що можливі і вельми незвичні індивідуальні поєднання різних комплексів особистості, передусім у людей, наділених яскравими творчими талантами. Так і у випадку львівського композитора незвичне поєднання інтровертивних ознак та рис сангвінічного темпераменту своєрідно відображаються у його психограмі, і дозволяють глибше збагнути засади художнього мислення та специфіку їх відображення в індивідуальному композиторському стилі.

Весь описаний вище комплекс, що складається, з одного боку, із зовнішніх чинників, впливу середовища, в якому формувалась мистецька особистість, а з іншого – внутрішніх предиспозицій, психотипу, індивідуальних обставин виховання, обумовили жанрово-стильові пріоритети композитора.

Властиво, узагальнюючим принципом вибору жанрів і стильових прототипів у творчості В. Камінського є прагнення до максимальної індивідуалі-

зації жанрових канонів і адаптація різних стильових знаків-символів, відповідно до конкретного задуму твору. На цьому наголошує і сам композитор відносно до різних аспектів своєї творчості, починаючи від наведеного вище головного кредо творчості, а також торкаючись конкретніших проявів його індивідуального мислення. Цей акцент багатоманітності виразно помітний у саморефлексії композитора відносно до різних сфер: чи окреслюючи загалом сучасний звуковий простір: «він же весь час змінюється, додається щось нове, змінюються конфігурації, з'являються нові технічні прийоми... Все це дуже цікаво спостерігати і переосмислювати по-своєму»; чи розмірковуючи про своє ставлення до можливостей оркестру: «мені цікаво випробувати можливості оркестру в різних констеляціях: з голосом, з хором, з солістами-інструменталістами, різних складів – великий і камерний, з різними програмами і символами»; чи підсумовуючи свою інтерпретацію сакральної теми: *«так само, як і для інших основних тем, для втілення релігійної ідеї кожного разу намагався знайти якийсь інший ракурс* [виділення моє – Б. Д.], показати вияв віри в різній тематиці і жанровому спектрі».

У творенні нових – символічних або синтетичних – жанрових моделей основні стають три основні способи.

Першим з них є творення алегоричного символу жанру через програмні назви, які композитор використовує дуже часто. Якщо представити своєрідний дайджест його творчого доробку, то до канонічних версій жанру, як-то соната, тріо, концерт, симфонія тощо, автор звертається не так і часто. Набагато частіше, однак, В. Камінський творить нові жанрові різновиди, розкриваючи несподівані смислові підтексти, які містять, або можуть містити історично сформовані жанрові моделі. Щодо масштабних оркестрових творів ця теза буде розвинута у наступному підрозділі «Жанрово-стильові характеристики симфонічного і вокально-симфонічного доробку». У поданому підрозділі лише стисло наведемо кілька прикметних індивідуальних жанрових версій у інших царинах творчості композитора. Серед них згадаємо зокрема п'єсу «Супергармонія в ритмах „Океану”» для скрипки з камерним оркестром за

мотивами гурту «Океан Ельзи» Святослава Вакарчука, в якій інваріант жанру – фантазія на тему іншого композитора для соліста й оркестру, відома ще з доби бароко, котра у традиційній версії мала би називатись «Фантазія на теми пісень гурту „Океан Ельзи”» – отримує додатковий змістовний ряд «супергармонія в ритмах», тобто наголошується роль мінливої ритміки (у асоціаціях з ритмами водної стихії, причому в самому творі вельми відчутні ці метроритмічні коливання, що наближаються до їх хвилеподібності), а також вводиться поняття «супергармонії», що теж асоціюється з величчю океанської стихії, хоча композитор і використовує тут мотиви з популярних пісень Святослава Вакарчука, зокрема «Веселі, брате, часи настали».

Наступним прикладом є дует для двох скрипок з програмною назвою за філософською працею, а, властиво, збіркою афоризмів Фрідріха Ніцше «Der Wanderer und sein Schatten» - «Мандрівник і його тінь». За змістом текст Ніцше містить уявний діалог між людиною, яка мандрує світом невідомо куди, зі своєю тінню, що в певний момент виявляється більш реальною, ніж сама людина. Алгоритм Ніцше отримує своє втілення у музичному творі не лише у індивідуальному жанровому модусі – інструментальний дует переосмислюється як діалог ego і alter ego, набуває рис своєрідного інструментального театру – але й у самому музичному матеріалі. Наскрізним мотивом стає мотив кроку, як алегорія мандрівника, а в його варіантно-варіаційному розвитку послідовно виступає ефект відлуння, як символу тіні.

Другим способом творення нових жанрових моделей, теж на основі програмного тлумачення, стало відсилання до попередніх історичних епох та індивідуальних стильових прототипів. В цьому випадку йдеться вже не лише про суто жанрові трансформації, але про включення стильових позначень як чинника оновлення образу жанру. На підтвердження наведемо вельми цікавий приклад – другий струнний квартет «Reflexion nach Beethoven», в якому композитор обіграє тему з останнього струнного квартету ор. 135 з авторською ремаркою „Muß es sein?“. Інший приклад такого жанрового оновлення через

стильові алузії – п'єса «Блукаючий дух митця» на монограму Sarasate для скрипки solo.

Врешті третій спосіб творення нової жанрової моделі є принцип жанрового міксту, коли до основного інваріанту додається назва іншого жанру, або коли здійснюється розширення позначення жанру за рахунок вказівки на місце чи час виникнення. Прикладами такого оновлення інтерпретації жанру може бути соната псалмів для двох флейт і фортепіано, а також Berliner concerto grosso для акордеону, саксофону і оркестру, концерт «Сувенір зі Львова» для двох фортепіано і оркестру, а також Leopold concerto grosso для органу і оркестру пам'яті Мирослава Скорика. Прикметно, що в кожному з цих творів В. Камінський стисло узгоджує систему застосованих виразових засобів (*згідно його власної декларації, спеціально продуманої для кожного твору і не повтореної у наступних опусах*) із знайденим для твору жанрово-стильовим позначенням. При тому інтонаційні знаки іншої доби і локації інкорпорується у сучасну композиторів музичну мову, індивідуально переосмислюються ним, поєднуючись з типовими для нього «авторськими знаками». Таким чином, ці артефакти наочно підтверджують один з його основних принципів творчості: «дуже важливо, щоби митець відчував-таки дух свого часу і середовища... [і проявив – Б.Д.] здатність донести своє слово з повним духовним переконанням та інтелектуальним застановленням».

Висновки до першого розділу

Відомо, що кожен митець у свій неповторний спосіб доносить до сучасників і нащадків дух своєї доби, займає певне місце у національній та регіональній культурній інфраструктурі, а потім – у історичній пам'яті, внаслідок чого пізнання творчого доробку конкретного автора стає водночас пізнанням його культурного середовища і часу. У музиці цей процес опосередковується обов'язковою посередницькою ланкою – інтерпретацією, з плином часу інтерпретаційних версій виникає доволі багато, всі вони опосередковуються особистістю тих, хто виносить твір на сцену, відповідно, їх середови-

щем і запитами публіки іншої епохи. Відтак реконструкція задуму композитора, який жив у іншому соціокультурному національному середовищі, в іншу епоху, становить непростий художній виклик для сучасного виконавця, бо мусить враховувати надто багато складових і чинників, що впливають на реценцію і трансформацію змісту твору впродовж тривалого хронотопу. В зв'язку з цим особливу цінність становлять виконавські версії, створені у безпосередньому порозумінні з композитором, у відчутті тих духовно-інтелектуальних імпульсів часу і місця, які на нього впливали. Адже в тому випадку інтерпретаційна концепція формується цілком інакше, бо виконавець має змогу з'ясування композиторського бачення суті музичного мистецтва, його переконань щодо спрямованості і завдань інтонаційного образу світу, переваг і викликів сучасного суспільства в його проекції на культуру, впливів інших композиторів минулого і сучасності, та ширше, до різних стилів і епох, а водночас і контрверсій до певних естетичних постулатів, які в комплексі інспірують виникнення конкретного задуму.

Тому в першому розділі теоретичного обґрунтування авторського проєкту видалось необхідним детальніше зупинитись на історико-політичному і культурологічному контексті, в якому були написані обрані твори Віктора Камінського. Одним з ключових естетичних понять став постмодернізм, що в останні десятиріччя ХХ ст. отримав як найширше поле філософських, культурологічних, політичних, соціологічних, мистецьких дискусій, а водночас багатоманітно виразився у численних артефактах літератури, живопису, музики, театру, кіно. Він породив низку нових форм, жанрових мікстів, відмінну від попередніх епох опозицію/синтез/дифузю/контрверсію/діалектику «сучасного і минулого», «традиційного й інноваційного», «високого і низького», «елітарного і масового», «універсального і локального». В українському суспільстві в зв'язку з радикальними історико-політичними змінами постмодернізм набув інших ознак, ніж у західних країнах, отримав свою національну версію, яка своєрідно переосмислена і в творчості Віктора Камінського як

представника покоління митців, що сформувались на зламі радянської доби і перших років Незалежності.

Разом з тим видалось суттєвим детальніше розглянути зв'язок психотипу композитора з його творчими досягненнями, вибудувати логічний ланцюг взаємодії універсальних – національних – локальних – історично зумовлених – особистих чинників у їх проекції на художній результат. У визначенні психоемоційних характеристик В. Камінського видалось доцільним спиратись як на його саморефлексію і самооцінку, виражені у особистій бесіді з автором творчого проекту, так і на існуючі дослідження про його творчість, на спостереження над тематикою та особливостями індивідуального стилю композитора, що яскраво відображають його внутрішній світ.

Розділ II
ЖАНРОВА ПАРАДИГМА
СИМФОНІЧНОЇ І ВОКАЛЬНО-СИМФОНІЧНОЇ ТВОРЧОСТІ
ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО

2.1. Жанрово-стильові характеристики симфонічного і вокально-симфонічного доробку.

В творчому доробку Віктора Камінського масштабні твори, призначені для виконання за участі симфонічного оркестру, складають доволі численну групу. Це не випадково, оскільки для композитора оркестр становить одну із вельми важливих сфер, в якій він прагне реалізувати свої задуми. Як говорить про це сам митець: «Писати оркестрову музику для мене наймовірніше захоплює, я відчуваю оркестр як живий організм, в якому кожен інструмент, як кожна частина тіла людини, має свою функцію у цілісній структурі... Барву кожного інструменту чую то в певній кольоровій гамі, то як «голос зі сцени», то як звук природної стихії. Тому мені цікаво випробувати можливості оркестру в різних констеляціях: з голосом, з хором, з солістами-інструменталістами, різних складів – великий і камерний, з різними програмами і символами».

Загальний огляд симфонічних артефактів композитора цілком підтверджує це суб'єктивне спостереження. Насправді серед вісімнадцяти творів – суто симфонічних, вокально-симфонічних або концертів – практично жоден не повторює якогось одного жанрового типу, в кожному автор впроваджує нові виконавські поєднання, тим більше різноманітною є система виразових засобів, застосованих для втілення художнього задуму. Зрештою, така багатоманітність трактовки жанрового канону цілком вписується і у еволюційний процес розвитку симфонії, і у симфонічний компендіум української культури, особливо другої половини ХХ ст. Адже ретроспектива європейської симфонічної творчості виразно вказує на постійне розширення початкового канону, як

у складі виконавців, так і в драматургії, а вже передусім – у використанні безмежних можливостей музичної мови, якими володіє диференційована оркестрова тканина, особливо ж доповнена солюючими голосами і хором. Переміщувались частини, змінювалась їх кількість, форма; тенденції інтеграції циклу в єдину, неподільну на окремі частини композицію поемного типу протистояли тенденціям протилежним, що посилювали (нерідко завдяки обраній літературній програмі чи іншого вербального прототипу) риси дискретності, театралізували симфонічний цикл.

Відтак, слушно стверджувати, що цей жанр, що в класицизмі творився як досконале втілення світового універсуму, зазнав таких різких перемін художнього світогляду, як мало який інший. В історичній перспективі змінювались типи симфонічного мислення – від максимально узагальненого до натуралістичного у конкретності відображення явищ довкілля чи внутрішнього світу. На протязі свого шляху симфонія демонструвала унікальну гнучкість жанрових ознак, тонко реагуючи на коливання соціального і інтелектуального клімату – саме таким шляхом виникали вокальна симфонія, хорова симфонія, концертна симфонія, хореографічна симфонія... Цей ряд можна продовжувати.

Введення в симфонію додаткових, непритаманних їй прийомів і засобів виразовості не є прерогативою лише ХХ ст., оскільки випадки досить незвичайної трактовки симфонії зустрічались і набагато раніше. Історія знає немало прикладів, коли композитори, керуючись певним задумом чи програмою, вводили в симфонію хор, співаків-солістів чи окремі солюючі інструменти з функцією концертуючого елемента. Наведені спостереження дозволяють по-трактувати весь доробок Віктора Камінського за участю симфонічного оркестру, незважаючи на інші жанрові визначення окремих творів, такі як кантата чи ораторія, на змінність складів і кількості частин, впровадження вокальних, хорових партій, програмні назви, в єдине русло виявлення симфонічного типу мислення композитора. Зрештою, опосередковано на такий сміливий крок автора проекту надихнула виняткова розмаїтість й індивідуальність тракту-

вання «ідеї симфонізму» українськими композиторами другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Специфічні риси еволюції української оркестрової творчості ХХ ст. – початку ХХІ ст. в її найширших вимірах – від традиційної три- або чотиричастинної симфонії до симфонічних поем, картин, найрозмаїтших оркестрово-вокальних та оркестрово-хорових мікстів, поєднання різних солістів та ансамблів з оркестровим супроводом тощо – отримав на сьогодні вельми об’ємне музикознавче висвітлення, яке пов’язане як з найвидатнішими персоналіями – Б. Лятошинським, Л. Ревуцьким, Ст. Людкевичем, а з другої половини ХХ ст. – В. Сильвестровим, Є. Станковичем, М. Скориком, Л. Грабовським, І. Карабицем, Ю. Іщенком, представниками молодшого покоління – В. Польовою, Г. Гаврилець, Б. Фроляк, О. Скрипником та ін., так і розглянутої в аспекті жанрово-стильових узагальнень [6, 7, 31, 41, 43, 45, 48 та ін.]. Відтак маючи змогу спертись на матеріали фундаментальної теоретичної бази, накреслимо лише деякі важливіші засади художнього мислення, що вписують оркестрову творчість В. Камінського в провідні тенденції національної версії цієї царини музичного мистецтва.

Дуже важливим і, очевидно, одним з провідних напрямків його симфонічного і вокально-симфонічного доробку є спрямованість на національно-епічну тематику, для чого композитор цілеспрямовано обирає певні тексти. В цьому він природно вписується в одну з вельми актуальних площин національного музичного мислення. На специфіку розкриття епічної тематики у вокально-симфонічній творчості українських композиторів згаданого періоду вказує Олена Зінькевич, яка зазначає, що епічним часом можуть стати «цілісно-історична пам’ять народу» (як у симфонічному полотні І.Карабиця «П’ять пісень про Україну» чи у симфонії «Українське визволення» Романа Придаткевича) а може стати і певна історична подія (в цьому контексті варто згадати зокрема Третю симфонію Є.Станковича «Я стверджуюсь» чи його ж «Панахида за померлими з голоду», для солістів, двох мішаних хорів, читця та симфонічного оркестру, слова Д. Павличка). Музикознавиця афористично

окреслює цей тип національно-епічної тематики у симфонізмі: «Замість абсолютного епічного минулого – конкретна історична епоха» [31, с. 108].

У Віктора Камінського в цю течію яскраво вписуються такі твори як вокальна симфонія № 2 «Славень Дніпру-Слауті» на слова Богдана Стельмаха, Героїчна увертюра «2022», «Героїчна поема» в 4-х частинах для солістів та симфонічного оркестру на вірші Ірини Калинець. Останній твір був написаний до 60-річчя Злуки, його головними героями є легендарна четарка Української Галицької Армії Олена Степанівна та її чоловік, генерал-хорунжий Роман Дашкевич. Історія їх кохання вписана власне у ту «конкретну історичну епоху», про яку пише О. Зінькевич. Так само конкретними подіями національної історії, причому подіями цілком недавніми і драматично пережитими самим композитором, навіяна Героїчна увертюра «2022». Натомість Симфонія № 2 «Славень Дніпру-Слауті» на сл. Б. Стельмаха репрезентує більш узагальнений метафоричний образ національної історії, що розгортається довкола одного з головних символів народу – ріки Дніпра.

Іншою прикметною особливістю оркестрової творчості В. Камінського, зовсім іншого порядку, аніж вищенаведена, є його фасцинація бароковою традицією, надто важливою як етап еволюції національної історії. В цьому ключі згадаємо його захоплення жанром *Concerto grosso*, до якого він звертається тричі. Це Концерт для чотирьох солістів з оркестром, *Berliner Concerto grosso* для акордеону, саксофону та оркестру, *Concerto grosso Leopoldis* для органу та оркестру пам'яті Мирослава Скорика. В зв'язку з цим пригадаймо, що барокові жанри, символи і знаки, в тому числі й в оркестровій музиці, отримали вельми багате втілення в творчості українських композиторів. Одним із характерних прикладів є симфонія Левка Колодуба «Симфонія в стилі українського бароко», до барокових витоків тяжіє низка оркестрових творів Є. Станковича, зокрема з характерними латинськими програмами, що належить до барокової традиції – Симфонія № 1 (*Sinfonia larga*) для струнних, Симфонія № 4 (*Sinfonia lirica*) для струнних, Симфонія № 5 («Пасторалей») для скрипки та симфонічного оркестру, а одна з частин з Камерної симфонії

№7 Євгена Станковича має назву «Якось в гостях у великого Вівальді». Дуже багато барокових алюзій у творчості М. Скорика, як у жанрових пріоритетах, нп. партити, так і в «обігруванні» численних барокових знаків-символів.

В. Камінський наголошує на важливості барокових прототипів у своїй творчості: «раптом значно потужніше зазвучало для мене бароко. Тобто не те, що я раніше не знав барокової музики, але коли почав втілювати релігійні задуми у різних жанрах і тематичних обшарах, то цілком інакше почув і весь звуковий космос бароко. Особливо український духовний концерт став для мене справжнім потрясінням».

Ця саморефлексія підводить до ще одного вельми важливого сегменту оркестрової музики В. Камінського: релігійної домінанти, яка природно найбільше проявляється у ораторіях на релігійні тексти «Іду. Накликую. Взиваю» на тексти проповідей Митрополита Андрея Шептицького в поетичному опрацюванні Ірини Калинець та „*Per aspera ad astra*” на вшанування єпископа Йосифа Сліпого, та навіть у канонічному творі – Акафісті до Пресвятої Богородиці. Однак в цьому контексті дещо більше уваги слід приділити симфоніі-кантаті «Україна. Хресна дорога» на вірші Ігоря Калинця. Звертаємо на неї особливу увагу, бо, на нашу думку, симфонічний стиль В. Камінського має багато спільного з поетичним стилем І. Калинця. Про це неодноразово говорить і сам композитор, але дозволимо собі також навести кілька характеристик літературознавців – і оцінку творчості В. Камінського, передусім його провідних характеристик, щоби виявити значну спільність художнього світогляду і навіть самого трактування матеріалу: поетичного слова у Калинця і музичної інтонації у Камінського. Ще одна риса їх безумовно об’єднує: це поєднання національного первня з релігійно-духовною сферою у нерозривному філософському етичному зв’язку.

Поезія Калинця отримала широкий спектр літературознавчої аналітики, в якій співвідносяться різні погляди. Так, діаспорний дослідник Володимир Янів характеризує творчість І. Калинця як яскравого представника традиціоналізму: «У ній прямо ідеальне пов’язання традиції із поступовістю, – в дуже

врівноваженій формі, хоч і з незаперечним наголошенням традиції й традиціоналізму» [81, с. 114]. Ще одна думка дослідника влучно характеризує природу цього начебто позірного традиціоналізму, а насправді новаторства, але новаторства продуманого у кожній найменшій деталі: «Традиціоналізм змісту в модерній формі далекий від банальности, а нова форма з окресленим змістом ніколи не губиться на манівцях бездарного абсурду накопичування фраз чи навіть гарних метафор, але без пов'язання їх, – чи з виразним занедбанням змісту. Калинець дбає про метафору, ... але це тільки для підкреслення глибини змісту» [81, с. 126].

Натомість такий же, як і Калинець, репресований дисидент Іван Світличний зауважує боротьбу «двох стилістичних стихій, характерних для першого періоду творчості І. Калинця. З одного боку, це стихія емоційна, образна, поетична, а з другого – стихія логічна, публіцистична, рефлексивна, навіть риторична» [66, с. 35].

Найбільш об'ємний і багатогранний аналіз поетичного стилю І. Калинця здійснив львівський літературознавець Микола Ільницький, і саме його спостереження над специфікою індивідуального художнього виразу видатного поета вважаємо найближчою до композиторського стилю В. Камінського: «Уява поета [...] вбирає в себе усю багатобарвність і всю багатозвучність світу, апелюючи до наукової термінології, абстрактної лексики тощо, ... [автор] включає її у метафоричні сполуки. Така густа, насичена образність вимагає для себе не логічного розгортання думки, базується не на понятійній логіці, а на зчепленні асоціацій» [33, с. 140-141].

На нашу думку, близькість до художнього світогляду І. Калинця найбільше втілилось у оркестрових творах В. Камінського, пов'язаних з релігійною символікою. В них автор постійно звертається, прагнучи символізувати одне із своїх головних відчуттів – чи філософських категорій буття, втілених на рівні інтуїції? – досконалості стану самозаглиблення, самоаналізу, постійного пошуку своєї індивідуальної місії в обрядах світу. Медитативність, рефлексивність, рух не назовні, а всередину себе, - ось основні параметри індиві-

дуального стилю композитора, які опосередковано відображені в тих пріоритетах і цінностях, які задекларовані ним і озвучені в нашій бесіді. Музика, спрямована на ці орієнтири, відбиває тонкі етичні метаморфози релігійно-філософської свідомості, що стають у кінці ХХ століття дедалі відчутнішими. Це поступовий відхід від антропоцентричної орієнтації, зміщення акценту з апокаліптичної та провідницької ноти на інше: сповідальне, внутрішнє досягнення віри.

Оцінюючи ораторію «Іду. Накликую. Взиваю», Марина Копиця виокремлює природність сакральності: «Твір вразив непоказною духовною заглибленістю без надмірної афектації найсучасніших звучань. А це доводило бажання автора увійти у світ високої моралі і зазвати нас, слухачів, доторкнутися до божественної суті, а за тим і вищих життєвих цінностей у людському вимірі – етики і моралі, краси і глибини» [цит. за: 52, с. 118].

А Т. Молчанова узагальнює квінтесенцію його індивідуального стилю, наголошуючи, властиво, ту ж природність і новий сенс традиційності, який становить сутність його новаторства, і який В. Янів підмічає у поетичному універсамі І. Калинця: «Сила його мистецтва – у глибині коріння, міці почуттів, новизні мови та виразових засобів, які не мають нічого спільного з надуманою важкодоступністю. Такому художнику не потрібні ребуси в музиці, йому ніколи займатися пустощами. Його новаторство не є самометою, це природний, невдаваний самовислів» [52, с. 114].

Отже, масштабні оркестрові композиції Віктора Камінського дозволяють трактувати їх водночас і як яскраві документи свого місця і часу – своєї епохи і національної культури, і як вираз індивідуального неповторного образу світу, втіленого багатством барв різних інструментів і голосу та хору.

2.2. Специфіка темброво-драматургічного мислення композитора на прикладі Симфонії №1.

До крупних творів раннього періоду творчості В. Камінського належить Перша симфонія (1982), що з'явилася у непростий період в житті композито-

ра: «Йому довелося відмовитися від посади у Спілці композиторів, його твори більше не виконувалися в концертах пленумів Спілки композиторів і не входили до репрезентативних програм молодих композиторів. Приємним винятком стало виконання Першої симфонії в Горькому (нині Нижній Новгород) під керівництвом відомого диригента Юлія Гусмана (Julij Gusman)» [87, с. 393]. Попри всі перешкоди, симфонія неодноразово виконувалась і у Львівській філармонії до початку 1990-х років, незмінно під батудою диригента Романа Філіпчука, який створив цікаву й оригінальну інтерпретацію модерного циклу.

Після понад 30-річної перерви у серпні 2023 року Симфонія № 1 Віктора Камінського прозвучала у Львівському органному залі в рамках серії історичних концертів у виконанні Академічного симфонічного оркестру Луганської обласної філармонії під орудою Івана Остаповича. У грудні 2023 року симфонія була виконана симфонічним оркестром оперної студії ЛНМА імені М. В. Лисенка під керівництвом Юрія Порховника.

На жаль, Симфонія №1 В. Камінського нечасто з'являється в концертних програмах. Така ситуація є болісно необ'єктивною щодо цього майстерного і досконалого твору, який потребує видання (партитура досі є рукописом), детального дослідження і включення до постійного репертуару симфонічних оркестрів. Симфонія В. Камінського може стати цінним матеріалом для курсів сучасної української музики, оркестровки, симфонічного диригування. Нозглянемо жанрово-стильові характеристики Першої симфонії Віктора Камінського, що є яскравим зразком української симфонічної музики ХХ ст., найбільшу увагу приділяючи особливостям композиційної будови та оркестровки. Попри наявність низки виконавських версій, у поданому теоретичному обґрунтуванні творчого проекту здійснено перший детальний аналіз Симфонії.

Сам автор дає несподіване «розшифрування» художніх імпульсів своєї Першої симфонії, пояснюючи також вибір системи виразових засобів: «ця симфонія... «різноспрямована» - не знаю, яке й інше слово до неї підібрати.

Вже тепер, нещодавно, коли вона прозвучала у Львівському органному залі під орудою Івана Остаповича, і вдруге, під батудою Юрія Пороховника у філармонії, я сам по-новому її почув і дуже яскраво згадав себе колишнього. Випромінювання різних вражень і відчуттів, намагання укласти пазли власного образу світу в цілісну панораму, так, щоби моє творче «я» не загубилось у численних віддзеркалених сутностях інших історичних й індивідуальних стилів, а порозумілось з ними у повній гармонії: такі були завдання моєї Першої симфонії, що їх, як видається, вдалось вирішити».

Перша симфонія В. Камінського має тричастинну будову (I частина – *Moderato*, II частина – *Andante*, III частина – *Molto vivace*). У складі оркестру відсутні мідна (окрім валторни) та ударна групи, натомість введено фортепіано. Практично до всіх груп інструментів використовується прийом *divisi*, результатом чого є вишукано-деталізоване і водночас масштабне звучання оркестру. В. Антошевська зазначає, що «рукопис партитури симфонії <...> це величезна книга у твердій палітурці з сотнями сторінок, на кожній з яких дбайливо і детально зафіксована особлива музика», де «кожен інструмент симфонічного оркестру є самостійним “героєм”, зі своїм унікальним, важливим голосом. Це симфонія монологів і втілення гармонії світу у його різноманітності і багатогранності» [4].

Стильова палітра Симфонії винятково різноманітна, оскільки вона постанала у творчості молодого композитор, «що цікавився і апробував різноманітні стилі та жанри музики: від авангардних течій та інноваційних прийомів до естрадних пісень і театральної музики». Стильовою домінантою є неофольклоризм, при цьому Симфонія В. Камінського «демонструє дещо інший погляд на неофольклоризм, в якому велику роль відіграють численні сонористичні ефекти» [87, с. 393]. Вся музика симфонії пронизана фольклорними інтонаціями, вільним використанням ладів народної музики: «...через вживання в тоносферу регіону, через вслуховування в найтонші нюанси фольклору – прагнення наблизитися до розуміння психології і духу народу» [76, с. 97].

За влучною метафорою В. Антошевської, «звучання трьох частин симфонії, так само як сюжет книги, розгортається поступово і оригінально. Драматургія кожної частини нагадує структуру тексту, що складається із зачину, основної частини з кульмінацією та кінцівки. Розвиток музичного сюжету з кожною секундою захоплює слухача все більше, і більше, ніби цікава історія» [4].

Перша частина Симфонії (*Moderato*) написана у сонатній формі, розвиток тематизму якої ґрунтується на «проростанні» та перетворенні основних інтонацій вступу. За умови спорідненості тематизму надзвичайно зростає роль «індивідуалізації тембрів, фактурних та ритмоформул, що притаманне стилістиці музики ХХ ст.» [59, с. 69]. Початок експозиції I частини симфонії немов вириває з тиші: у короткому вступі перші і другі скрипки *divisi* на *ppp*, *con sordini*, без *vibrato*, почергово, повільно приєднуючи один звук до іншого цілими тривалостями, утворюють щемливий болісний протяжний “регістрово розпилений кластер” [19, с. 118] зі звуків $g^2 - a^2 - a^1 - b^1 - d^2 - e^2 - f^1$ [приклад 1]:

Вступ до I частини

The image shows a musical score for the beginning of the first movement. It features two staves for Violin I (V-ni I) and Violin II (V-ni II). The Violin I staff is marked 'div. in 4' and the Violin II staff is marked 'div. in 3'. Both staves are marked 'con sord.' (with mutes) and 'ppp sempre' (pianissimo). The notes are played in a cluster, with the Violin I staff playing notes G², A², A¹, B¹, D², E², F¹ and the Violin II staff playing notes G², A², A¹, B¹, D², E², F¹. The notes are connected by long horizontal lines, indicating a sustained, slow attack of the cluster.

Саме з цих звуків, з «кластерної “імлі” струнних *divisi*» [19, с. 125] виростатиме вся музична тканина I частини. Звуковий комплекс вступу можна вважати своєрідною монотемою всієї частини. Тут проглядається певний музичний символізм: основний сенс цього звукового блоку полягає в лініях перетину інтервалів теми, які віддалено нагадують зображення хреста – символу страждань: $a^2 - a^1$ – вертикаль, $d^2 - e^2$ – горизонталь (за аналогією з фугою

Й. С. Баха *cis-moll* з I тому ДТК). У будь-якому разі змістовне, форматворче значення цієї звукової тези у побудові і розвитку I частини беззаперечне. Ця думка співзвучна спостереженню В. Заранського щодо Другого скрипкового концерту В. Камінського: «Символічний підтекст, найпростіші елементи нотного тексту набувають знакового характеру, породжують ряд асоціацій» [30, с. 9].

На цей фон накладається solo альтя (ц.1), що проводить головну тему I частини, яка у свою чергу синтезується зі звуків основного тематичного зерна: темі властиві декламаційні короткі репліки, півтонові інтонації-зітхання, сповнені туги форшлаги-«заплачки» (приклад 2).

Головна тема I частини



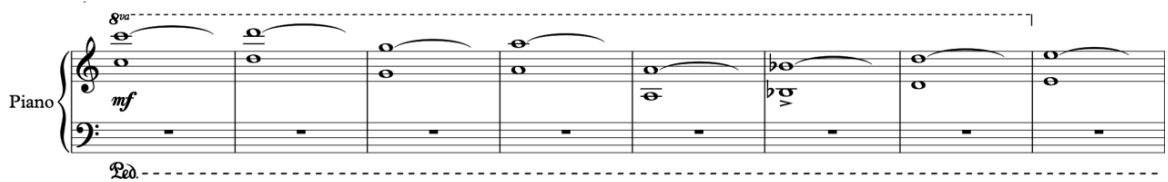
Численні монологи різних інструментів стають важливим фактором побудови драматургії симфонії В. Камінського. Вони відображають характерну тенденцію музики XX ст.: «Медитативність, пов'язана з філософською проблематикою, веде до посилення монологізму» [71, с. 126]. До альтя приєднується ніжне, просвітлене solo флейти з цією ж темою (ц.2) – вільна «сопілкова» імпровізація. Вишуканий ефект створює поєднання у віддалених регістрах тембрально контрастних інструментів – «персонажів»: по-дитячому наївної флейти і «досвідчено-глибокодумного» альтя (приклад 3).

Solo флейти (ц.2)



Тематичне «кредо» вступу звучить як *ostinato* у фортепіано (ц. 3, *Allegro molto*): «блискітки» октав у високому регістрі *mf* вносять нову яскраву барву до загального колориту (приклад 4)

Тематизм вступу в партії фортепіано (ц. 3)



Інтонації головної теми звучать у переплетенні поліфонічних ліній струнних та дерев'яних духових. Серед прозорих звучань і загального заціпеніння у тривожних репліках віолончелей та контрабасів *pizzicato* постає нова контрастуюча ритмоформула, заснована на карбованому «тупоті» ритмізованих вісімок (ц. 4) – своєрідний образ «варварського нашестя» (приклад 5).

Фрагмент партії струнних I частини, ц.4

Квартет двох кларнетів і двох фаготів проводить головну тему: фактурне викладення квартовими співзвуччями та специфічне тембральне забарвлення викривляє тему та надає їй зловісного звучання (приклад 6):

Головна тема у кларнетів та фаготів

The musical score shows two staves for Clarinets (2 Cl.) and two staves for Bassoons (2 Fog.). The music is in 2/4 time and begins with a piano (*p*) dynamic. The melody is primarily composed of chords and intervals, with a notable tritone interval (F#-C) in the first measure. The bassoon part provides a harmonic accompaniment, often playing sustained notes or simple rhythmic patterns.

«Варварським» образам протистоять ніжно-задумливі тематичні секундові поспівки дуету гобоїв та валторн (ц. 5–6). Але врешті войовничі кластерні репліки, «стихія безупинного руху» охоплює весь оркестр, нагадуючи «образність архаїчних давньослов'янських ритуальних танців» [30, с. 9]. У драматичному «змаганні» струнних і духових проходять інтонації головної теми, але з ц. 10 фактура розріджується, динаміка спадає: просвітлений колористичний сплеск арпеджіо фортепіано вводить в розробку (ц. 11). На ритмізованому тлі «войовничої теми» посеред квартету дерев'яних духових у партії кларнета проглядають жалібні інтонації головної теми, яка звучить укрупненими тривалостями віддалено, на *piano*. Водночас між першими і другими скрипками відбувається діалог: протяжні, розлогі наспівні (*piano, dolce*) мелодичні звороти довгими тривалостями. Переплетення самотійних мелодично і ритмічно ліній поступово призводить до перенасиченості дисонансами, до динамічного згущення, до накопичення тривожності: «Конструктивно-лінійні засади оркестрового письма збагачують колористичні можливості партитури» [30, с. 9].

Центром I частини є епізод драматичного скерцо (ц. 15), що включає дві потужні хвилі розвитку. Широко використовуються яскраві артикуляційні можливості фортепіано (короткі «блискавичні» репліки) та альтів (безперервний рух шістнадцятими, вихрове кружляння). У ц. 16 в партіях струнних відбувається надзвичайне тембрально-колористично «дійство» кружлянь якихось фантастично-ефемерних створінь: на поступовому динамічному наростанні у перших і других скрипок остинатна ритмічна фігура «войовничого танцю»; альти (*divisi* на 4 партії) *glissando lento* виконують флажолети квар-

тами, а у віолончелей високі трелі. Створюється моторошна картина тіней та голосів напівреальних істот (приклад 7).

Епізод розробки I частини (ц. 16)

The musical score for measures 16-20 is arranged in four systems. The first system is for Violins I and II (V-ni I, II), both parts marked *mp detache*. The second system is for Violas (V-le), divided into six parts (div. in 6) and then four parts (div. in 4), with markings *ord.*, *gliss. lento*, and *mp gliss.*. The third system is for Violoncellos (V-c in 4), with markings *mp gliss.* and *sim.*. The fourth system shows the continuation of the cello parts with *tr* (trills) and *p* (piano) markings. The score includes various performance instructions such as *sul A*, *sul D*, and *sul G*, and dynamic markings like *mp*, *gliss. lento*, *sim.*, and *p*.

Композитор застосовує сучасний тембровий прийом «приготовленого фортепіано»: на загальному оркестровому *crescendo* (ц. 17 – 5 тактів) вступає фортепіано, імпровізуючи в межах двох октав: згідно з ремаркою, воно мусить звучати «*colle spazzolle di ferro sulle corde*» – «із залізними щітками на струнах». У зоні кульмінації (ц. 17– 20) героїчні квартові інтонації двох валторн викликають асоціації із закликами карпатських трембіт.

На початку репризи (ц. 22) звучить головна тема у дерев'яних духових, потім у струнних (у зворотньому порядку, аніж в експозиції): тишу ліричних роздумів розриває вторгнення коротких «войовничих» реплік. У репризі наявна ще одна хвиля розвитку, що узагальнює весь попередній інтонаційний матеріал. На генеральній кульмінації (ц.26) «войовнича» тема охоплює весь оркестр, але на вершині динамічного накулу *fortissimo* кластером трьох басових октав фортепіано на педалі звучання всього оркестру раптово обривається, залишаючи звучати на ферматі секунду двох валторн і згасаючий кластер фортепіано.

Лаконічна кода (ц. 27) утворює інтонаційну арку зі вступом до I частини симфонії, оскільки побудована на поступовому нашаруванні звукових пластів – звуків основного тематичного зерна частини. Утворюється могутнє вібруюче вертикальне тремоло всього оркестру, на фоні якого в партії фортепіано тематична *вертикаль* частини (див. Приклад №1) розгортається *горизонтально*, набуваючи масштабного, рельєфного, піднесеного звучання (ц. 28): у двохоктавному подвоєнні тема тричі скандується, нагадуючи могутні дзвони (приклад 8). В останніх тактах тема виконується у ритмічно стисненому варіанті, як вихор, обриваючи тим самим оповідь першої частини.

Приклад 8

Фрагмент коди I частини



У **другій**, ліричній частині симфонії (*Andante*) вражають своєю красою та виразністю зворушливі монологи скрипки, альту, флейти, кларнета, віолончелі, валторни. Музична мова частини проникнута сонористичною барвістістю, тембральним різноманіттям та специфічним колоритом натуральних ладів та квартових співзвуч. За допомогою поліфонії пластів композитором майстерно створюються сонористичні ефекти. Музика частини розгортається в тихій динамічній шкалі, в уповільненому русі.

Вступ розпочинається прозорим ансамблем солістів. На утриманому звуковому тлі в регістрово віддалених квартових співзвуч альтів, других скрипок і флейти у ніжного *solo* скрипки виникає головна тема частини, мелодія якої має декламаційний характер та заснована на коротких двозвучних мотивах в межах тетраходу натурального мінору (приклад 9).

Головна тема II частини

V-no solo

Скрипці втворює гобой, наслідуючи обриси теми скрипки. Тривожне биття шістнадцятих тривалостей в уривчастих репліках у віолончелей, контрабасів *pizzicato* та фортепіано (ц. 1, приклад 10) засноване на обрисах тематичної формули з I частини симфонії (див. приклад 8).

Приклад №10:

На фоні легких, коротких, як плескіт крапель води, кластерів у фортепіано, трелей у кларнетів і «солов'їних» награвань флейти постає монолог віолончелі *solo* (за два такти до ц. 2), сповнений надзвичайної виразності і теплоти, якоїсь особливої життєдайної сили. Викладений у скрипковому ключі, тобто у високій теситурі, він інтонаційно витікає з головної теми і побудований на оспівуванні, варіантному проростанні основного чотиризвучного мотиву (приклад 11).

Solo віолончелі

Vc solo

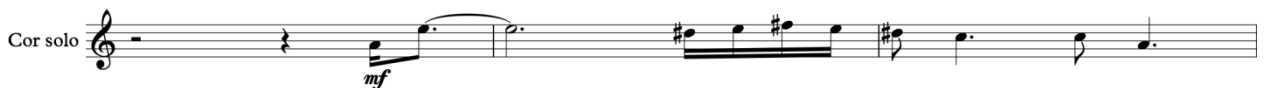
Надзвичайно майстерно створений «дихаючий» оркестровий фон до партії віолончелі: розлогі задумливі репліки альтя поєднуються з ніжним по-

ліризмичним контрапунктом скрипок і альтів, в якому деякі з партій виконують тріольний рисунок восьмими *pizzicato*, а решта – *arpeggiato* шістнадцятими тривалостями.

Фактура, заснована на поєднанні фактурно і ритмічно незалежних шарів, поступово ускладнюється (ц. 3–4): одночасне звучання квартолей і квінтолей, септолей і квінтолей і т.п. в різних групах інструментів; поєднання по вертикалі дев'яти інтонаційно відмінних партій струнних *divisi* (ц. 4), в кожній з яких протягом десяти тактів остинатно повторюється, горизонтально розгортаючись, індивідуалізований інтонаційно-ритмічний зворот, маючи тільки один об'єднуючий фактор – спільну ритмічну пульсацію восьмими тривалостями. Складні нашарування ритмічно і мелодично незалежних фактурних ліній вимагають від диригента створення єдиної метроритмічної пульсації.

Незалежні лінії унісонів кларнетів і фаготів і *solo* валторни, яке починається висхідною квінтовою інтонацією-закликом і носить ознаки гуцульського ладу, вносять особливу насичену барву до споглядального образу частини (приклад 12).

Solo валторни II частини (ц. 4)



Водночас *solo* валторни зі своїм динамічно потужним тембром перебуває в цьому епізоді в досить напруженому змаганні зі сполученням поліфонічних шарів горизонтальних, ритмічно все більш автономних партій дерев'яних духових і струнних інструментів. У поєднанні з усім сонористично насиченим блоком *solo* валторни стає важливим тембро-динамізуючим фактором протягом аж до вступу перших скрипок у другому такті ц. 5 (приклад 13).

Фрагмент партії скрипок (ц.5)

Ця тема є точним повторенням теми віолончелі з ц.2, але тут вона звучить у перших і других скрипок в унісон на *f* більш масштабно, патетично. Це єдина кантиленна лінія у сплетінні партій цього великого сонорного утворення, більшість з яких мають ритмізовану токатну фактуру, яка конфліктує з мелодизованою партією скрипок, що є музичним уособленням живої сили природи чи особистості.

Поступове динамічне нагнітання приводить до кульмінації всієї частини, своєрідного «крику відчаю» (ц. 7): це ритмізоване скандування кластеро-подібної акордової вертикалі на *fortissimo tutti* всього оркестру. Ці моторошні «квадрати шуму» повторюватимуться тричі. Їм протиставлений голос альту, який виринає з цих страхітливих зон динамічного перенасичення – образів страху і відчаю. Тут фактурний, регістровий, тембральний діалог між солістом і оркестром набуває гострого конфліктного протиставлення (приклад 14).

Врешті альт разом з флейтою емоційно урівноважує хід розвитку, створюючи драматургічну арку зі вступом I частини, де музичний матеріал цих

партій, їх тембри сприймалися як символи Життя в усіх його проявах різноманітних проявів. Завершує частину ніжне, просвітлене соло флейти.

Фінал Симфонії (*Molto vivace*) є даниною музичному неофольклоризму: складна синкопована ритміка, інструментальні награвання, нашарування тембро-фактурних пластів створюють барвистий образ народно-танцювальної стихії. Рондальна композиція частини розпочинається з теми-рефрену, яка звучить у перших скрипок, має ладові ознаки лідійського мажору і ритмічно наближена до жартівливої коломийки (приклад 15). Вона звучить на тлі енергійної пульсації (подвійного штриха) шістьнадцятими у альтів та *pizzicato* у віолончелей та контрабасів. Прикметно, що в темі спостерігається інтонаційна спорідненість з основною темою симфонії (приклади 4, 8):

Приклад 15

Тема рефрену Фіналу

The musical score for the refrain theme is written for four instruments: Violin, Viola, Violoncello, and Contrabass. The time signature is 2/4. The key signature has one sharp (F#). The Violin part starts with a rest, then plays a melodic line with accents and a dynamic marking of *mf*. The Viola part plays a steady accompaniment of sixteenth notes with a dynamic marking of *mf* and the instruction *pizz.*. The Violoncello and Contrabass parts also play a steady accompaniment of sixteenth notes with a dynamic marking of *mf* and the instruction *pizz.*. The score consists of six measures.

Танцювальна тема набуває різноманітних трансформацій – ритмічних та фактурних, з’являються носії нових тембральних барв, нові сольні «персонажі» та нові групи інструментів (наприклад, у ц. 4 тема проходить у валторни). Очевидно, що фактурний образ народного свята веде своє походження від політематичних та політембрових нашарувань у партитурах І. Стравинського, Л. Ревуцького та ін.

У першому епізоді (А) яскравим тембральним контрастом постає фортепіано, яке підхоплює попередню ритмічну пульсацію унісонною «звуковою віссю» *des*, що на п’ять октав розведена між партіями правої і лівої руки та

оздоблена пружними синкопами на слабкі долі такту. Розпочинається язичницький «ритуальний танець» (ц. 7–8), в якому поєднуються закличні войовничі інтонації у валторн (приклад 16) на фоні чергування тактів з несиметричними розмірами (2+3+3 і 3+2+3) та з акцентуацією кожної ритмічної групи у струнних (приклад 17).

Приклад 16.

Фрагмент епізоду А (тема у валторн)

Музичний нотний зразок для двох валторн (Corno I та II) у 4/4 такті. Валторна I грає мелодичну лінію, починаючи з чотирьох нот, після чого йде пауза. Валторна II грає ритмічне супроводження у вигляді акцентованих чотирьох нотних груп. Динаміка починається на *mf* і зростає до *ff*.

Приклад 17.

Фрагмент партії струнних (епізод А, фінал)

Музичний нотний зразок для струнної партії (V-ni, V-II, V-le, V-c, C-b.) у 4/4 такті. Всі інструменти грають ритмічний рисунок у вигляді акцентованих чотирьох нотних груп. Динаміка вказана як *f marcato* для всіх частин.

Коротка реприза теми рефрену (ц. 9) постає у мереживному плетиві струнних: ефект награвання «троїстих музики» створюється завдяки поліфоновій фактурі з елементами фугато.

У другому епізоді **B** (ц. 10–13) ракурс розповіді раптово зміщається у бік суб'єктивного висловлювання. Широка кантиленна мелодія (приклад 18) звучить у перших скрипок на фоні безперервного руху дрібних тривалостей у

партії других скрипок. Контрапунктом до неї виступають подвоєні в кварту репліки двох кларнетів, засновані на інтонаціях головної теми I частини (див. приклад 6).

Приклад 18.

Тема епізоду В.



Нетривале повернення рефрену (ц. 13) позначене всезростаючою хаотичністю переплетень голосів струнних та дерев'яних духових. Вельми символічною є низхідна цілотнова гама у духових інструментів (ц. 16), яка викликає аналогії з траурною риторичною фігурою *catabasis*. Мелодичні репліки флейти, засновані на інтонаціях головної теми I частини (ц. 17–18) намагаються протистояти бурхливому масивному звуковому потоку оркестру (Приклад 19):

Соло флейти, фінал



«Пташині» переливи флейти поєднується з просвітленими акордами перших скрипок. Остання поява теми рефрену співпадає з кодою, що є кульмінацією вихрового танцювального руху і водночас підсумовує тематизм Симфонії. В останніх тактах коди аскетичний хорал фортепіано (приклад 20) контрастно співставлений з solo флейти, що проводить ремінісценцію головної теми симфонії – її кредо та підсумку (приклад 21).

Приклад 20.

Хорал фортепіано у коді фіналу

Приклад 21.

Головна тема симфонії в коді фіналу

Таким, чином, Перша симфонія В. Камінського є блискучим зразком українського симфонізму останніх десятиліть ХХ ст. У цьому опусі композитор демонструє досконале володіння всіма тонкощами оркестровки, глибоке знання стилів та сучасних композиторських прийомів і технік (сонористика, «підготовлене фортепіано» тощо) а також органічне відчуття національного, українського музичного начала (використання натуральних та цілотнонових ладів, танцювальні ритми на кшталт коломийки, звуконаслідування звучання народних інструментів тощо). Кожна з трьох частин Симфонії є новим етапом розгортання драматургічної концепції, в центрі якої – гармонія індивідуального та колективного, суб'єктивного та загальнонаціонального начал.

На музично-драматургічному рівні ідея твору реалізується через інтонаційні трансформації монотематичного комплексу зі вступу I частини, та завдяки винятково індивідуалізованому трактуванню оркестрових тембрів, кожен з яких в певний момент виступає активною «дійовою особою». Перша частина симфонії - драматургічний центр циклу, втілює ключовий тематизм і основний конфлікт твору. Згідно з канонами симфонічного жанру, друга частина є ліричним інтермецо, концентрує суб'єктивне начало. Фінал завершує симфонію загальним ритуальним танцем.

Перша симфонія В. Камінського може стати «пробним каменем» для кожного оркестрового колективу: певна «камерність» партитури (за відсутності міді та ударних) пов'язана з індивідуалізацією кожної оркестрової партії, тотальним застосування прийому *divisi*. Текст партитури В. Камінського є наочуд складним, багат шаровим та багатоскладовим, що вимагає прискіпливо-уважного прочитання та вивчення. Значну увагу варто приділити ритмічній стороні партитури, що ускладнена поліритмічними та поліметричними нашаруваннями, «народно-танцювальними» синкопами тощо.

Хотілося б сподіватися, що Перша симфонія В. Камінського у майбутньому буде незмінним об'єктом уваги виконавців та дослідників.

Висновки до другого розділу

Великі симфонічні та вокально-симфонічні полотна Віктора Камінського, до яких належить і Перша симфонія, відображають низку характерних тенденцій художніх пошуків української академічної музики другої половини ХХ ст., особливо ж «на порозі» здобуття Незалежності, коли, як про це висловився і сам композитор, вже цілком відчутним був дух перемін і визволення з «імперії зла». Згадана самим митцем «різноспрямованість» стильових, жанрових джерел симфонії, на нашу думку, якраз і походить від передчуття близької свободи, в тому числі й свободи творчості.

Тому диригентові дуже важливо передати ті «маркери вільного світовідчуття», які у симфонії закладені і у несподіваності, фантазійності зіставлення різних за історико-стильовим походженням семантичних знаків, і в особливій авторській візії танцювального начала, котре водночас є і символом життєдайного руху, і символом прадавнього архетипового ментального коду українства, і в індивідуалізації тембрів, що знаменує неповторність кожного голосу, і у альянсах перемінного вільного ритму – втілення внутрішньої свободи.

Розділ III

ВИМІРИ КОНЦЕРТНОСТІ В ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО

3.1. Інтерпретація жанру як діалогу у Фортепіанному концерті пам'яті Василя Барвінського.

Концерт для фортепіано і камерного оркестру «Пам'яті Василя Барвінського» провідного українського композитора, професора Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка Віктора Камінського, створений ним 1995 року, вже має свою історію виконавських інтерпретацій. Він звучав у виконанні таких відомих українських піаністів, як Народна артистка України Етелла Чуприк (перше виконання), Заслужені артисти України Оксана Рапіта та Йозеф Ермін. На ювілейному концерті композитора 14 вересня 2023 року Фортепіанний концерт з великим успіхом прозвучав у виконанні Оксани Рапіти. Кожна поява цього яскравого твору у концертній програмі стає непересічною культурно-мистецькою подією, кожен із виконавців знаходить в цьому насиченому глибинними смислами Концерті нові яскраві грані та відтінки.

Матеріалом для поданої нижче аналітичної розвідки став відеозапис виконання Концерту, що відбулося 19 листопада 2011 року у Львівській філармонії у виконанні Заслуженого артиста України Й. Ермін у супроводі Камерного оркестру «Академія» під орудою Народного артиста та Героя України М. Скорика. В певному сенсі, цей запис виявився плідним поштовхом для вибудування власної інтерпретаційної концепції Концерту.

Трагічна доля визначного представника української музичної культури ХХ століття композитора, піаніста, музичного критика, педагога, диригента Василя Олександровича Барвінського (1888–1963) стала ще однією з обвинувачувальних сторінок в історії винищення кращих представників української культури радянським тоталітарним режимом. На початку 1948 року Василь Барвінський – директор Львівської консерваторії та голова Львівського відді-

лення Спілки композиторів України – був заарештований. В МДБ його примусили підписати моторошний «дозвіл» на знищення власних рукописів. І рукописи було знищено. Потім було десятирічне заслання у мордовські табори. Після повернення із заслання (1958) усі свої сили композитор зосередив на відновленні з пам'яті творів, рукописи яких було знищено під час його арешту, над чим працював до самої смерті [15, 54, 61].

Концерт В. Камінського, сповнений трагічними настроями, глибокою тугою і любов'ю, став своєрідним маніфестом художника на захист української культури проти її знищення і поневолення, і водночас - реквіємом пам'яті видатного музиканта. Сам В. Камінський так визначив ідею цього твору: «Переглядаючи черговий раз ноти (фортепіанних творів Василя Барвінського – Т.М.), знайшов тему, яка найбільше відповідала задуму мого майбутнього концерту. Це була **повільна лірична тема з другої частини Фортепіанної сонати композитора**. Її хоральний виклад (алюзія до релігійності його світогляду) у поєднанні з характерною імпровізаційною декламаційно-розповідною мелодикою видалась мені своєрідним символом українського духу, а передусім втіленням «філософії серця», про яку тоді теж з'явилося чимало нових публікацій. Чим більше я про неї думав, тим більше уявляв собі цю тему кульмінацією свого концерту, тим пунктом, до якого буде скерований весь попередній розвиток. Шлях до цього катарсису мав бути складним, напруженим, з багатьма драматичними колізіями, трагічними зривами, які нагадували б мученицьку долю геніального музиканта. Співпереживання трагедії композитора, який втратив найдорожче – плоди своєї праці, рукописи, що були спалені, – постійно супроводжувало мене в час написання концерту...» [52, с. 112].

А в бесіді з автором творчого проекту доповнює думку: «доля Барвінського на тлі досягнення всіх трагічних втрат української культури, нищення і репресій проти її інтелектуальної еліти, стала для мене символом страждання, незламності і просвітлення, хай і посмертного, сотень і тисяч талановитих

українців, знищених сатанинським режимом. Тому цей концерт має ще один жанровий підзаголовок, який часто пропускають: концерт-реквієм».

О. Пономаренко відзначала у становленні жанру 1980–1990-ті роки як час, що «узагальнює досягнення попередніх періодів і тих нових тенденцій, які виникли в українській музиці останнього двадцятиліття: це нова якість лірики, різні форми жанрового синтезу, багатоманітність композиторських технік та яскрава індивідуалізація художніх рішень» [63, с. 8].

Саме ці тенденції спостерігаються при розгляді фортепіанного концерту В. Камінського – одного із найяскравіших зразків постмодерно-неоромантичного спрямування. Так, за словами Л. Кияновської, «саме в інструментальних концертах – Концерті для фортепіано з оркестром пам'яті Барвінського, Концерті для чотирьох солістів, клавесину, органу та камерного оркестру, а також в оркестрових мініатюрах, помічаємо ту ж гру стильовими моделями, те ж прагнення перенести у сучасну художню свідомість знаки барокової та романтичної доби» [38, с. 160]. Концерт є зразком органічного сплаву барокових інтонаційних моделей з сучасною музичною мовою: алеаторикою, сонористикою, серіальністю. Але головне, чого прагне і успішно досягає композитор, – це наповненості музичним змістом і багатством почуттів кожного інтонаційного звороту, кожної гармонічної, тембральної знахідки твору. Музика В. Камінського сповнена глибокого змісту і пристрасного почуття, в ній відчувається биття чутливої людської душі, бачення мудрого художника, освіченого мистця.

Одночастинний, поемного типу твір має чіткі розділи. Концептуальною виваженістю, оригінальністю задуму відрізняється драматургічна побудова твору: «Новаторська форма суворої стриманості у синтезі з розкутістю почуттів» [3, С. 110]. Партитура написана для фортепіано та камерного оркестру (скрипки I та II, альти I та II, віолончелі I та II, контрабаси, дзвони).

У вступі (*Moderato*) закладені основні образно-тематичні сфери твору. Похмуре звучання фортепіано у низькому регістрі та низьких струнних (альти, віолончелі, контрабаси) у поєднанні з траурними ударами дзвонів. Ости-

натне повторення лаконічної мелодичної формули, що, очевидно, є переосмисленням бахівської «теми хреста» (Приклад 1):

Вступ (тт. 1–4)



Цьому фрагменту властива рівномірна пульсація траурної ходи, згущене канонічне переплетення мелодичних ліній. Новий елемент постає у тт. 7-8 – це речитатія на одному звуці з наступним секундовим нашаруванням, що може трактуватися одночасно як знак церковної (псалмодіювання) та фольклорної традиції (голосіння, заплачки) (Приклад 2):

Другий елемент вступу (псалмодія)



Щемлива пульсація дає поштовх до ліризації, появи наспівної кантилени аріозного плану з низхідним рухом мелодії (у фортепіано в тт. 15-25, струнні тт. 39-48). У супроводі струнних постають романсові низхідні сексти (тт. 28–29, 41–43), проникливі ляментозні інтонації (Приклад 3).

Фрагмент вступу

Гнучкі переплетення кантиленних мелодичних ліній у струнних нагадують барокові адажіо в концертах Т. Альбіноні, А. Вівальді, Й. С. Баха та ін. Партія фортепіано перебирає на себе «ритмічну» функцію, «відбиваючи» долі з мотивом-пульсацією. Композитор трактує фортепіано передусім як ударно-сонорний інструмент, що є типовим явищем для музики ХХ–ХХІ століття.

Перша кульмінація співпадає з першим же фортепіанним *solo*: невеликий (7 тактів, тт. 57–63) фрагмент концентрує всі попередні тематичні інтонації: метричну пульсацію речитативу та дисонантних секундових співзвуч, аріозну кантилену та «барокову» низхідну секвенцію, що є похідною від вступного елемента – «теми хреста» (Приклад 4).

Каденція фортепіано наприкінці розділу *Moderato*.

Другий скерцозний розділ *Piu mosso* (т. 64) несподівано вводить у звукову атмосферу авангардних технік. Основою є серійний звукоряд (*c-des-d-es-e-f-a-as-b-h*). Це створює напружено-дисонантне, нестійке звучання (Приклад 5).

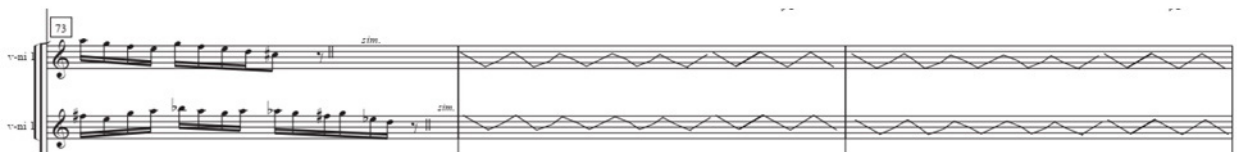
Експозиція серії в партії фортепіано



Репліки фортепіано межують з динамічними фразами струнних (дубль-штрих).

З т. 73-74 у партіях струнних «включається» алеаторична техніка. Метою застосування елементів серіалізму та алеаторики є створення образу хаосу, нестійкості та моторошного відчаю, що контрастує з лірично-проникливими, глибоко філософськими образами вступу (Приклад 6).

Алеаторика в партіях скрипок (тт. 73-75)



Фортепіано все одно намагається знайти опору у цьому світі звукового хаосу, вдаючись до прийому секвенціювання (тт. 78-81) (Приклад №7)

Секвенції у партії фортепіано (тт. 78-79)



Серед «шуму» позасенсових алеаторичних фігурацій струнних та гарячкового «стукоту» фортепіано у партії других скрипок (ц. 82) несподівано «виринає» мелодія – «монолог» головного героя, відчайдушна спроба повернутися до людяності та краси посеред виру шумів та звуків. Тема широкого дихання, ритмічно пластична та винятково інтонаційно виразна, вона поєднує в собі кантиленне та речитативне начала і походить від тематизму вступного розділу (Приклад 8).

Тема скрипок (тт. 82 – 84)

Згодом патетичне звучання теми виходить на перший план, без зусиль долаючи оточуючу звукову «метушню», підкріплюється віолончелями та контрабасами.

І знову останній лаконічний висновок належить фортепіано: у т. 106–111 лунає строга акордова вертикаль, до цього хоралу долучаються дзвони, підкреслюючи значущість та позачасовість «сказаного» (можна уявно долучити текст молитви «Бо-же, Господи поми-луй») (Приклад №9).

Хорал фортепіано та дзвонів

Наступний розділ *Meno mosso* (т. 112) повертає лірико-філософську образність вступного розділу: знову постає поліфонічне переплетення мелодичних ліній у струнних, трепетно-щемливе псалмодіювання на одному звуці, кантиленні мелодії «широкого дихання», експресивні романсові «вигуки» – стрибки на сексти та септими. До фактурного мережива струнних долучається і фортепіано (т. 148). Кульмінація (тт. 154–178) позначена болісним скандуванням ламентозної малосекундової інтонації (*d-es*): пластичність мелодики, романтичне звучання струнного унісону створює алюзію до першого епізоду розробки «Незакінченої симфонії» Ф. Шуберта.

Велика каденція фортепіано (тт. 179–235) повертає стилістику другого розділу *Piu mosso*: атональна напруженість та невизначеність поєднується з елементами барокової органної імпровізаційності. Це масштабний монолог соліста, сповнений внутрішніх суперечностей, напруженої інтонаційної процесуальності, метроритмічної свободи *rubato*. Головний «герой» далекий від внутрішньої гармонії та узгодженості: партії лівої та правої руки знаходять в активному діалозі-суперечці, своєрідному риторичному диспуті різнонаправлених реплік (Приклад №10).

Фортепіанна каденція тт. 195–197



Напружене протистояння різних, немов розірваних, спонтанних думок та висловлювань раптово призводить до цілковито діатонічного плагального кадансу t53 – S64 – t53 за *ля-мінором*, що у поєднанні зі строгою хоральною фактурою створює аналогії з церковним хоровим співом (Приклад 11):

«Хорал» з фортепіанної каденції (тт. 199-200)



Вже за декілька тактів цей хорал (тт. 206–208) отримає більш масштабне втілення за рахунок пустотного звучання «неповних» тризвуків з фонізмом кварто-квінтових співзвуч у низькому регістрі, з вузьким діапазоном мелодики (I-II-III-IV за ля-мінором).

Розвиток каденції підхоплює лихоманково-напружена віртуозна імпровізація, що, досягнувши піку, завмирає у черговому проведенні хорального псалмодіювання (тт. 227–234).

Завершення каденції (т. 235) не позбавляє фортепіано його лідерської ролі «оратора та проповідника»: шерхіт струнних (своєрідна *turbae*) супроводжує метризовану (тріольна пульсація) експресивну «промову» соліста, в основі якої є низхідний секвентний розвиток.

У т. 253 постають чіткі алюзії з православним церковним піснеспівом: відтепер партія фортепіано є провідником «вічних істин», виголошуючи натхненний масштабний хорал, фоном до якого слугують віртуозні хроматизовані фігурації струнних (Приклад №12).

Фрагмент партії фортепіано (тт. 262–264)



Патетичне зіткнення «пророка» (фортепіано) і «натовпу» (*turbae*, струнні) призводить до генеральної кульмінації, де «істинність» реплік фортепіано підтримує звучання дзвонів.

Як і всі попередні, кульмінаційний розділ завершується каденцією – проте вже не фортепіано, яке, здається, остаточно вичерпало свої «життєві сили», а альт – потаємного голосу людського серця. Невеликий проникливий монолог альта вводить в останній розділ – Коду (т. 297, *Andante sostenuto*), що містить ключовий звуковий символ, який надихнув В. Камінського на створення Концерту.

Композитор цитує початковий період (9 тактів) з III частини Сонати видатного українського майстра (Приклад 13). Ця тема стає «тихою» кульмінацією концерту, її змістовною серцевиною, викликаючи цілий вир смислових алузій та інтерпретацій. Це і трагічна доля самого Барвінського, це й одвічна романтична проблема «художник і світ». Зрештою, це і сам Романтизм, що в Концерті В. Камінського постає недосяжним світом духовних ідеалів та вічних цінностей.

Приклад 13

Тема Сонати В. Барвінського



Останні такти повертають матеріал вступу: сповільнені рецитації високих струнних та фортепіано звучать на тягучому органному пункті (C) віолончелей та контрабасів.

Концерт В. Камінського для фортепіано і камерного оркестру «Пам'яті Василя Барвінського» – один із найяскравіших зразків постмодерно-неоромантичного спрямування кінця XX ст. в українській музиці. Композитор використовує інтонаційну символіку барокової, романтичної музики зі зразками сучасної музичної мови: алеаторикою, сонористикою, серіальністю.

Ідейно-художній задум твору демонструє прогресивність громадянської позиції композитора. Новаторський характер драматургічного рішення (цілеспрямованість розвитку до «тихої кульмінації» – прямої цитати з Сонати В.

Барвінського) пов'язаний з концепцією твору, романтичним конфліктом – художник і суспільство, а також з прагненням продемонструвати зв'язок сучасності з прекрасним світом мистецько минувшини. Стрункість концепції забезпечується комплексом лейтінтонацій, які цементують форму, і, водночас, стають рушійною силою розвитку.

Надзвичайна внутрішня сила, яку несе в собі музика фортепіанного концерту В. Камінського, майстерність втілення конфлікту між злом і людяністю, між духовним убозтвом і духовною красою, справляє глибоке, незабутнє враження на слухача. Цей твір по праву зайняв своє достойне місце в репертуарі провідних українських виконавців.

3.2. Національні архетипи у «Різдвяному концерті» для скрипки з оркестром № 2.

Серед українських композиторів-авангардистів другої половини ХХ – початку ХХІ століть популярною стала тенденція «зменшення» форми. Традиційний класичний тричастинний інструментальний концерт під супровід великого симфонічного концерту втратив свою актуальність. Його замінив одностинний концерт, в якому партія соліста «не змагається» із групами інструментів, а навпаки – взаємодіє і вступає з ними в діалог. Окрім того, твори можуть бути написані для оркестрів різних складів, а також мати програму.

«Різдвяний» концерт для скрипки Віктор Камінський написав у 2001 році. З назви стає очевидно, що твір був нав'язаний композитору святковою атмосферою. Віктор Камінський наслідує тут всі традиції постмодерну, використовує сучасну музичну мову, вводить в музичне полотно фольклорні інтонації. В творі митець яскраво проявляє свій індивідуальний композиторський стиль, якому характерна точність, лаконічність форми, напружена драматургія, використання елементів необароко та неофольклоризму. Виконавцю, перед тим як вивчати музичний матеріал, необхідно спочатку бути добре ознайомленим із сучасною музикою та новою композиторською технікою. Важливо також врахувати авторський коментар до задуму концерту: «Цей концерт

виразив не тільки моє відчуття Різдва – приходу Божого Сина у наш світ, але й загалом неминучості перемоги добра і правди, в тому числі й в нашій стражденній Україні. Особливо тепер, в час війни, я це дуже сильно відчуваю».

Концерт викладений у вільній формі ABCDA1 з масштабною кодою. Наявність повторення розділу A1 свідчить про репризність. Всі розділи контрастні між собою, будуються на різному тематичному матеріалі, є відносно завершеними, проте не самостійними.

Згадуючи вище про «оновлений» інструментальний концерт, де партія соліста не змагається, а вступає в діалог, в концерті Віктора Камінського спостерігаємо дещо інше: в крайніх розділах (A та A1) демонструються елементи необароко – оркестровий супровід і партія скрипки «ведуть боротьбу» за утвердження основної теми, сольні епізоди перериваються оркестровими вставками. А у розділах B, C, D і в коді партія оркестру та скрипки зливаються одна з одною, створюючи монолітне музичне полотно.

Інтонаційним зерном крайніх розділів стає мотив славнозвісного «Щедрика» Миколи Леонтовича. Його чуємо вже в оркестровому супроводі, де знайома інтонація проводиться у стреті, що демонструє поліфонічне мислення композитора. За рахунок «притертого» до струни штриха *detache* створюється ефект «мерехтіння», наче танець сніжинок зимового вечора. Тематичний матеріал в партії скрипки теж зароджується із згаданого мотиву «Щедрика», проте далі композитор наділяє його варіантністю – розвиває по-новому, даючи простір своїй фантазії. Тут виконавець зіштовхується із першою проблемою – фразуванням та динамічною лінією, хоча композитор залишає тут її вирішення на власний розсуд скрипаля: чи то святковий і піднесений, чи інтровертний і стриманий (Приклад 1).

Розділ А, початковий мотив у партії скрипки

Allegro

The musical score shows the beginning of the violin part in Section A. It is in 4/4 time and marked 'Allegro'. The solo violin part starts with a rest, followed by a melodic phrase starting on G4, marked 'p'. The string ensemble (Violini I, Violini II, Viole, V-celli, C-bassi) provides accompaniment. The violins play a rhythmic pattern of eighth notes, and the violas play a steady eighth-note accompaniment. The cellos and basses are silent in this section.

Залишивши партію скрипки без супроводу у першому своєму прояві, композитор дає можливість виконавцю самому обрати, куди повести фразу: до звуку «*f*» першої октави (що на скрипці матиме насичений, яскравий тембр), наголосивши його із яскравою вібрацією; чи до «*f*» другої октави, що виконуватиметься із філіруванням і наступна вісімка буде майже не чутною. Крапка над нотою скоріше сприятиме скороченню тривалості, аніж гострим штрихом. Розвивати динаміку можна у межах зазначеного нюансу *piano*, однак вихід у діапазон струни «*e*» даватиме дзвінкий та голосний звук, що необхідно буде виконавцю контролювати.

Друга фраза не має зазначеної динаміки, що дає можливість вільно інтерпретувати та виконати матеріал на нюансі *mp*, або ж навіть *mf*. Відхилення у C-dur зумовлює інший варіант фразування: смисловий та фразовий наголос має стремління до інтервалу сексти, дві ноти якого потрібно зіграти однаково рівним звуком.

Ще одна виконавська трудність постає у третій скрипковій репліці – це перекидання смичка через струну, що викликане стрибками на інтервал терц-децими. Це вимагає миттєвої координації та активної роботи ліктя правої ру-

ки. Півтонові низхідні ходи зобов'язують скрипаля до дуже точного інтонування.

Знову ж таки, фразу у партії скрипки Віктор Камінський виписує соль-но (без оркестру), що дає можливість виконавцю відхилитися від точної пульсації і повести фразу за власним відчуттям.

Натомість, наступний виклад теми у соліста вже не переривається паузами і вступає у взаємодію з оркестровим супроводом (він залишається незмінним, початковий мотив «Щедрика» продовжує звучати у стретному вигляді у партіях перших, других скрипок та альтів, створюючи своєрідний «perpetuum mobile»).

Партія скрипки являє собою неспинний розвиток основної теми, переважає рух шістнадцятими тривалостями, що виконуватимуться штрихом *detache* всередині смичка. Легкості сприяє зазначена композитором динаміка – *tr*, однак це скоріше сприйматиметься не буквально, а «в межах» нюансу. Фразування залежатиме лише від виконавця, однак стрімке фразування буде зумовлювати хвилеподібність. В ході розвитку матеріалу зустрічаються і подвійні ноти: інтервали септими, сексти, секунди, – основу яких необхідно яскраво визвучити, проте не сфорсувати і не виділяти.

Оркестровий «безперервний рух» раптом змінюється фактурно та ділиться на пласти: басової лінії (контрабаси і віолончелі, 1-2 доли) та верхніх голосів (альти, перші і другі скрипки, 3-4 доли), що створює внутрішній міжгруповий конфлікт. В цілому, в оркестрі створюється фон, в основі якого звуковий кластер. На тлі цього «змагання» вступає ще й скрипка, яка є, свого роду третьою стороною конфлікту (*ознака необароко*). Початковий мотив «Щедрика» ніби бореться за своє ствердження (Приклад 2).

Розділ А, елемент небароко

The image shows a musical score for a piece titled 'Розділ А, елемент небароко'. The score is written for a solo instrument, likely a violin or flute, and is divided into six staves. The first staff is the main melodic line, starting at measure 33. The subsequent five staves are accompaniment parts, each featuring a rhythmic pattern of sixteenth notes. The score is in a key with one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The music is characterized by a steady, rhythmic pulse and a focus on dynamic control.

Основне завдання виконавця – не пропастися в динамічному плані, але і не грати перетиснутим звуком. Віктор Камінський зміною динаміки позначає фази розвитку цього епізоду, що виконавець обов’язково повинен дотримуватися. Рух переважно шістнадцятими тривалостями, тому щоб точно тримати пульс, можна легко наголошувати першу долю.

На кульмінаційному моменті матеріал розділу А різко обривається. У партії альтів зароджується нова тема, яка у вигляді імітації поступово з’являється у інших голосах; змінюється темп (*Moderato*), характер стає спокійний. Розділ В будується на контрастному новому матеріалі, що спрямований на показ кантилени як і в партії оркестру, так і в партії соліста. Тріольний метро-ритм додає спокою та розміреності. Основна тема у скрипки з’являється трохи пізніше; вона переплітається із оркестровою лінією та зливається з нею. Соліст стає частиною суцільного музичного полотна (Приклад 3).

Розділ В, вступ скрипки

Для виконавця основне – продемонструвати зв’язність та наспівність, зміни смичка мають бути нечутними. Особливу увагу необхідно приділити половинним тривалостям: звук не потрібно філірувати, а навпаки – тримати рівно до появи наступного. Не надто активна кистева вібрація сприятиме співу і кантилені. Всі подвійні ноти повинні бути однаково визвучені, основа зберігається на нижньому звуці. Композитор не виписує конкретного нюансування, що дозволяє виконавцю вільно інтерпретувати матеріал. Однак потрібно контролювати, щоб партія соліста по динаміці не перебільшувала оркестрову тканину, адже акцент зберігається на злитті і об’єднанні всіх партій, а не на виділенні.

Показовим і досить цікавим у розділі В є епізод, що за своїм викладом нагадує молитву в смиренному, медитативному характері. На перший погляд здається, що скрипка-соло і оркестр вступають знову у «змагання», однак вони продовжують лінію один одного. Опорним звуком у соліста є половинна тривалість, тож внутрішнє фразування повинне привести саме до нього. Портато (риска під тривалістю) не зобов’язує до активного відокремлення, од-

нак початок звуку повинен бути «в струну»; за рахунок вібрації і стишення динаміки можна сфілірувати і логічно закінчити фразу (Приклад 4).

Розділ В, епізод молитви

Молитву перериває епізод хвилюючого характеру із тріольним метроритмом у партії соліста, що виконуватиметься досить широким, однак легким *detache*. Віктор Камінський знову не зазначає нюансування, що дає можливість скрипалю вільно інтерпретувати динамічний план, а від нього – і фразування. При появі другого голосу, що виступає свого роду акомпанементом (такти 91, 96), слід вухом контролювати, щоб половинна тривалість не затухала, і створювала із верхнім голосом вертикаль до кінця.

Повернення мотиву молитви перед новим розділом у партії оркестру знову вносить заспокоєння. У соліста (такти 103-107) – секвенційні ходи із хроматичним оспівуванням опорного ступеня, що вимагає від виконавця дуже точного інтонування. Фразування цього епізоду теж викладається на розсуд скрипаля: чи мислити до половинної тривалості із затакту і стишувати на ній динаміку, чи навпаки – наголошувати її.

Розділ С характеризується не значною зміною темпу – *Allegro moderato* та будується на новому контрастному матеріалі. Метро-ритмічним зерном

стають тріолі. Матеріал спочатку викладається у партії оркестру. Починають другі скрипки та альти, до них поступово додаються інші інструменти. У партії контрабасів з'являється тема, але за рахунок природи інструменту і низького тембру, вона не виражена яскраво. В результаті створюється кластерне звучання, що змальовує зовсім не святкові образи. Музичний матеріал скоріше передає хвилюючий, тривожний стан людини. Оркестрантам варто зберігати штрих «притертого» *detache*, слідкувати, щоб всі грали в однаковій частині смичка і слідувати зазначеним динамічним нюансам, адже таким чином композитор розподіляє фази розвитку.

Соліст вступає згодом (вступ у 142 такті). Матеріал наближений до теми контрабасів та викладається переважно октавами. Динаміка є такою самою, як і в оркестрі, що свідчить не про виділення солюючої партії, а навпаки – про злиття її з оркестром. Виконавцю слід зберігати кантилену і мислити великою фразою; всі зміни смичка мають бути непомітними, а тривалості між собою змістовно поєднані. При октавних стрибках уникати глісандуючого ходу. (Приклад 5)

Розділ С, вступ скрипки

Розділ D являє собою розгорнуту каденцію для скрипки solo. Вона виступає як підсумок, оскільки калейдоскопічно проводяться всі попередні мотиви. Для виконавця це найскладніше місце, адже варто продемонструвати всю свою технічну підготовку. Композитор зазначає *Rubato*, що дозволяє відхилитися від пульсації і вільно, невимушено музикувати. Розпочинається каденція з мотиву молитви, що виконуватиметься неспішно, на нюансі *p*. Виклад відбувається подвійними нотами, тож скрипалю необхідно вислухати обидва звуки і однаково їх визвучити (Приклад 6).

Розділ D, каденція



Далі слідує стрімкий рух шістнадцятими тривалостями із зустрічними хроматизмами, подвійними нотами, акордами та форшлагами. Штрих виконання – легке *detache*, всі звуки поєднані між собою. Виписані в ході гри акценти слід зіграти активним натиском смичка в струну. Форшлаг (довгий) визвучити та по можливості провібрувати. При акорді, власне, солісту рекомендується зберігати техніку виконання акорду: якщо акорд тризвучний – то два нижні звуки як короткий форшлаг, а верхній – самостійний, провібрований; якщо акорд чотиризвучний – звуки діляться по два, нижні виконуються як форшлаг, а верхні протягуються і вібруються. Окрім того, виконавцю слід добре попрацювати над інтонуванням. Віктор Камінський наслідує прийом зростання динамічних хвиль, тож як і в попередніх розділах розставляє динаміку по межі збільшення, що підштовхне соліста до власної інтерпретації (Приклад 7).

Розділ D, каденція (продовження)

Allegro moderato

Розділ A1 є репризним, він точно відтворює початковий матеріал.

Надзвичайно своєрідною є кода, де Віктор Камінський демонструє техніку неофольклоризму: він вводить дві цитати – мотив «Щедрика», який вже не обмежується лише початковою інтонацією та колядку «Ой що то за предиво». Цікавим є те, що в ході звучання композитор синтезує (накладає одну на іншу, поєднує) ці дві теми, змінюючи їх метро-ритмічно.

Розпочинається кода початковою інтонацією колядки «Ой що то за предиво» у *Meno mosso*. Невеликі зв'язуючі елементи речитативного характеру на матеріалі варіантного розвитку «Щедрика» Віктор Камінський випишує а *tempo*, що створює різкий тематичний і образний контраст. Стрімкий рух шістнадцятими тривалостями приводить до мотиву молитви *Moderato*, що з кожною фразою стихає в динамічному плані.

В цей час, коли у партії других скрипок з'являється мотив колядки «Ой що то за предиво», у солюючої скрипки – мотив «Щедрика» *pizz.*, що необхідно виконати сухо, однак виділяючи кожен тривалість (Приклад 8).

Кода («Ой що то за предиво» та «Щедрик»)

Так званий другий куплет колядки починається у партії перших скрипок (такт 257), у плин мелодичної лінії додається соліст, в якого також паралельно розвивається мелодична лінія «Щедрика». Виконавець демонструє кантиленність і зв'язність. Інструмент в прямому сенсі повинен співати. Знову ж, соліст і оркестр мають різний тематичний матеріал, проте вони не змагаються між собою, а навпаки – зливаються і взаємодіють, створюючи монолітність і єдність музичної тканини.

Коли виклад колядки «Ой що то за предиво» в оркестрі доходить до приспіву, солююча скрипка його підхоплює, і веде паралельно з оркестром, дотримуючись всіх зазначених нюансів. На останній акорд колядки в оркестрі, в партії солюючої скрипки знову з'являється мотив «Щедрика». Варто зазначити, що інтервальним зерном колядки є висхідна кварта з V на I ступінь, натомість «Щедрик» – починається з першого ступеню. Власне, в закінченні концерту композитор синтезує два початкових мотиви обох фольклорних тем.

Закінчується концерт мажорною тонічною секстою A-dur, що в прямому сенсі стихає і розчиняється в повітрі. Такий ефект вносить у твір просвітлення і викликає алюзії до першої зірки, що сяє перед святом Різдва.

У висновку варто зазначити, що композитор не використовує стрибаючих та ударних штрихів, а також надто складних віртуозно-блискучих прийомів. Однак солісту необхідно продемонструвати високий рівень технічної та інтелектуальної підготовки.

Висновки до третього розділу

Два концерти – Фортепіанний та Скрипковий № 2 – Віктора Камінського репрезентують індивідуальне трактування жанрової моделі концерту й ідеї концертності в її філософсько-універсальному сенсі: у взаємодії ego – socium, відображенні складних колізій шляху людини, якій доводиться долати перешкоди, утверджувати свої цінності у драматичній боротьбі.

Попри відмінності задуму, обидва концерти об'єднуються наскрізною ідеєю, для якої найвідповіднішим є латинський афоризм *per aspera ad astra*, через терни до зірок.

В обох концертах яскраво виражена національна традиція, потрактована по-різному: у Фортепіанному концерті опосередкована через особу Василя Барвінського, як уособлення трагедії української інтелігенції; у Скрипковому концерті № 2 втілена у фольклорній алегорії різдвяних пісень, через них передаються страждання Божої Матері на шляху до вищої місії виховання Спасителя.

В обох творах драматичні події приводять до катарсису, для якого композитор використовує «чуже слово»: тему з фортепіанної Сонати В. Барвінського у Фортепіанному концерті та тему колядки «Що то за предиво» у Скрипковому концерті.

На основі проведених аналітично-виконавських розвідок робиться висновок про яскраво індивідуальну інтерпретацію жанрового канону концертності у творчості Віктора Камінського.

ВИСНОВКИ

В поданому теоретичному обґрунтуванні творчого проекту, спрямованого на створення власної інтерпретаційної концепції обраних оркестрових творів відомого сучасного львівського композитора Віктора Камінського, були поставлені наступні завдання, що вирішувались у перебігу опрацювання літератури і аналітичних студій.

1. Для окреслення історико-культурного контексту, в якому були написані Симфонія № 1, Фортепіанний концерт пам'яті Василя Барвінського та Скрипковий концерт № 2 «Різдвяний» Віктора Камінського, необхідно було спочатку визначити головні характеристики історичного етапу, на якому створювались обрані артефакти, тобто періоду двох останніх десятиліть ХХ ст. Цей період позначений винятково бурхливими перемінами суспільно-політичних векторів, розпочинаючись на початку 1980-х років брежнєвською стагнацією, на зміну їй приходять калейдоскопічно швидкі зміни генеральних секретарів, а відтак переформатування ідеологічних постулатів подальшого розвитку радянського союзу, що завершується нетривалим правлінням Михайла Горбачова і розпадом комуністичної імперії. Від 1991 року з утворенням незалежної держави розпочинається новий відлік української історії, позначений вельми неоднозначними процесами протистояння «старих» і «нових» сил у політичному керівництві, що ставали на перешкоді до успішної реалізації багатьох екзистенційно необхідних завдань.

У Львові як «українському П'ємонті», що відносно короткий термін перебував під радянською окупацією, поступове розхитування комуністичних догм перед розпадом та утвердження національного світогляду у перше десятиліття Незалежності відбувається особливо інтенсивно, насамперед завдяки інтелектуальній еліті, серед них – і дисидентам, до яких Віктор Камінський був дуже близьким творчо й духовно.

2. В буремних історико-політичних колізіях необхідно було простежити особливості художньо-мистецьких процесів даного періоду, зокрема засад постмодернізму у світовому, національному і регіональному галицькому просторі. Переважна увага приділялась специфічним рисам галицького постмодернізму, оскільки він формувався у відмінних суспільних обставинах і відтак переслідував іншу мету та сповідував дещо інші світоглядні цінності, аніж постмодерністське мистецтво західних центрів. В поданому тексті зазначається, по-перше, апіорно протестний характер українського постмодернізму загалом і галицького зокрема, який поміж інших завдань ставив собі провідною метою подолання жорстких рамок соцреалізму, але також і традиціоналістського народництва минулих епох, вважаючи його непродуктивним для розвитку сучасного етапу національного мистецтва. Другою особливістю українського варіанту постмодерністської естетики є її опора на національну традицію, на ментальні архетипи, які мисляться не у закостенілих формах етнографічного штибу, не в прямолінійному повторенні прописних істин: нове життя традиції мисляться українськими постмодерністами як передача вогню, а не поклоніння попелу, використавши знамениту метафору Густава Малера.

Галицький постмодернізм понадто демонструє ще новітню реконструкцію регіональних міфів, західний край постає у творах місцевих авторів як «земля Антея», з якої вони черпають нові ідеї і натхнення. В музиці львівських композиторів індивідуальні трансформації постмодерної естетики проявляються вельми яскраво, відображаючи світоглядні переконання і художні пріоритети кожного у знайдених ними самими формах. Такий індивідуальний вимір українського, зокрема львівського постмодернізму притаманний і творчості Віктора Камінського. Подібно до багатьох музичних творців його покоління і старших він обирає з усіх можливостей і пропозицій постмодерного світогляду і притаманної йому системи виразових засобів ті, які найбільше відповідають його духовним ідеалам.

3. Оскільки однією із значних переваг обраної теми творчого проекту є можливість вибудувати інтерпретаційну концепцію у порозумінні із самим композитором, таким чином, максимально наблизившись до його задуму. Перевага такого підходу полягає у тому, що нічого не потрібно «реконструювати» у далекій часовій перспективі, лише стисло задокументувати ті чинники впливу, які і композитор, і виконавець – автор творчого проекту, пережили особисто як свідки і учасники художнього процесу тих переломних років. Відтак необхідним видалось представити основні риси особистої психограми Віктора Камінського у проекції на його індивідуальний творчий стиль, естетичний світогляд і зокрема на вибір жанрів і тематики.

Маючи змогу сконфронтувати психоемоційну саморефлексію композитора і «погляд збоку», що міститься у низці статей і розвідок, присвячених його багатоманітній професійній діяльності, а також застановляючись над змістовними меседжами його творів, автором творчого проекту було здійснено узагальнення засад взаємодії психограми композитора і артефактів, які вийшли з-під його пера. Дослідницька увага концентрувалась насамперед на індивідуальній трансформації у доробку В. Камінського естетики постмодернізму як актуального художнього напрямку сьогодення, на адаптації окремих його елементів і контрверсії щодо інших.

4. Обрані масштабні опуси демонструють авторський підхід до оркестру як багатогранного виконавського «організму», за можливостями якого реалізується задум того чи іншого твору, тому видалось необхідним здійснити загальний огляд симфонічної і вокально-симфонічної творчості Віктора Камінського та визначити її основні домінанти. Констатується, що ці пріоритети відображають деякі провідні тенденції української симфонічної музики того ж періоду і притаманні творчості низки інших знакових постатей національної композиторської школи.

До вказаних специфічних рис симфонічного мислення В. Камінського належать кілька взаємодоповнюваних елементів. Першим з них є спрямованість на національно-епічну тематику, для чого композитор цілеспрямовано

обирає певні поетичні тексти або програмні позначення. На підтвердження цієї спрямованості наводяться твори, в яких вона особливо яскраво проявляється: у Героїчній увертюрі «2022», Другій симфонії на вірші Б. Стельмаха, «Героїчній поемі» на слова Ірини Калинець.

Як друга характерна ознака стилю оркестрових творів Віктора Камінського згадано послідовне звернення до барокових жанрово-стильових прототипів, що теж пов'язане з національною традицією (сам композитор наголошує своє захоплення українським духовним концертом доби бароко і раннього класицизму). Це захоплення виражається як у стилістиці масштабних духовних циклів – насамперед ораторій на релігійну тематику, так і у кількарізковому зверненні до жанру *Concerto grosso*: Концерт для чотирьох солістів з оркестром, *Berliner Concerto grosso* для акордеону, саксофону та оркестру, *Concerto grosso Leopoldis* для органу та оркестру пам'яті Мирослава Скорика.

Третя особливість художнього світогляду В. Камінського, що відобразилась і в його масштабних оркестрових опусах – це релігійна домінанта, яка, природно, найбільше проявляється у ораторіях на релігійні тексти «Іду. Накликаю. Взиваю» на тексти проповідей Митрополита Андрея Шептицького в поетичному опрацюванні Ірини Калинець та „*Per aspera ad astra*” на вшанування єпископа Йосифа Сліпого, та у пара літургійному Акафісті до Пресвятої Богородиці. Особлива увага звертається на симфонію-кантату «Україна. Хресна дорога» на вірші Ігоря Калинця, ще й з огляду на поєднання національного первня з релігійно-духовною сферою у нерозривному філософському етичному зв'язку. У цьому ключі стверджуємо, що, на нашу думку, симфонічний стиль В. Камінського має багато спільного з поетичним стилем І. Калинця у світоглядних засадах і у трактуванні матеріалу: поетичного слова у Калинця і музичної інтонації у Камінського.

5. Характеристика соціоісторичного контексту та провідних естетичних трендів кінця ХХ ст., характеристика психограми композитора, як і визначення конститутивних ознак оркестрової творчості Віктора Камінського

спрямовані на те, щоби обґрунтувати власну диригентську концепцію виконання його Симфонії № 1 та двох концертів – фортепіанного і скрипкового № 2.

Щодо цих опусів автор творчого проекту приходить до наступних висновків. Симфонія № 1 позначена значною стильовою «різноспрямованістю» за висловом самого композитора, однак, в процесі її підготовки до концертного виконання була виокремлена певна наскрізна стильова лінія, якій підпорядковуються численні інші стильові альянзи. На нашу думку, Симфонія являє собою вишукану індивідуальну версію неофольклорного напрямку. Хоча на початок 1980-х років він вже начебто перебринів, проте будучи переосмисленим в ширшому образно-стильовому вимірі, нове бачення національних фольклорних архетипів виявило свою життєздатність. Поєднання вільного ритмічно примхливого розгортання танцювальної стихії наводить на думку про архаїчні обрядові дійства, які в системі сучасної виразовості отримують нові змістовні обертони.

Натомість філософсько-етичне трактування концертності як колосальної енергії подолання «головним героєм» - солюючим інструментом – драматичних випробувань, втілених у оркестровій тканині, переконливо постає у двох концертах Віктора Камінського: Фортепіанному та Скрипковому № 2. Попри відмінності задуму, обидва концерти об'єднуються наскрізною ідеєю, для якої найвідповіднішим є латинський афоризм *per aspera ad astra*, через терни до зірок. Вказується, що попри універсальність загальної ідеї, в обох концертах яскраво виражена національна традиція, тобто відбувається поєднання національного первня з універсальним, передусім з релігійним, що зазначалось серед провідних рис індивідуального стилю композитора.

На основі проведених аналітично-виконавських розвідок робиться висновок про своєрідність трактування ідеї симфонізму у Симфонії № 1, а також про яскраво індивідуальну інтерпретацію жанрового канону концертності у творчості Віктора Камінського.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття : Рукопис дис. канд. мист. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2010. 207 с.
2. Андрухович Ю. Аве, Крайслер”! Пояснення очевидного. *Четвер*, 1996, № 6. С. 50-63.
3. Андрухович Ю. Дезорієнтація на місцевості. Ів.-Франківськ.: Лілея НВ”, 1999. 124 с.
4. Антошевська В. Симфонія № 1. Віктор Камінський. URL: <https://ukrainianlive.org/kamin-skyi-symphony-1> (дата звернення 28.04.2024).
5. Антошевська В. У Львівському органному залі прозвучала Перша симфонія (1982) знаного сучасного композитора Віктора Камінського <https://musical-world.com.ua/u-lvivskomu-organnomu-zali-prozvuchala-persha-symfoniya-1982-znanogo-suchasnogo-kompozytora-viktora-kaminskogo> (дата звернення 28.04.2024).
6. Берегова О. Музика ХХ-ХХІ століть. Східна Європа та українське зарубіжжя: Підручник. Книга перша. Частина перша. К.:НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. 296 с.
7. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів в контексті ідей постмодернізму. *Українське музикознавство: наук.-метод. зб. / упоряд.: І. А. Котляревський*. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. Вип. 30. С. 15–169.
8. Біла К. Жанрово-стильова модель як універсальна аналітична система. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ НАН України, 2009. № 2 (26). С. 107–111.

9. Білас О. І. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької). Рукопис дис. канд. мист. 17.00.03–Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М.В.Лисенка, 2018. 225 с.
10. Білоцерківець Н. Бу-Ба-Бу та інші. (Український літературний неоавангард: портрет одного року). *Слово і Час*, 1991, № 1. С. 42-52.
11. Блажкевич-Брилинська Г. Фортепіанні концерти М.Скорика та В.Камінського в репертуарі піаністів-виконавців. Метод. рекомендації. Львів, 2001. 24 с.
12. Бондар-Терещенко І. Функціональні механізми літературного дискурсу 1990-х років. *Слово і час*, 2005, № 2. С. 62-71.
13. Булат Т., Філенко Т. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України ХІХ – початку ХХ століття. Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США; Київ : Майстерня книги, 2009. 408 с.
14. Варнава Р. А. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського). Рукопис канд. дис. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2017. 220 с.
15. Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури. Статті і матеріали. Тернопіль: АСТОН, 2003. 189 с.
16. Вишеславський Г. А. Contemporary art України – від андеграунду до мейнстріму. Київ: ІПСМ НАМ України, 2020. 256 с.
17. Голик Р. Традиція і модернізація: постаті, коди й практики в західноукраїнській літературній та культурній пам'яті. *Модернізм в українській літературі ХХ – початку ХХІ століття: пам'ять, коди, практики: монографія* / відп. ред. Тарас Пастух. НАН України, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів, 2023, с. 50-189.

18. Грицак Я. Нариси з історії України: формування української модерної нації. 2-ге вид. Київ: Генеза, 2000. 249 с.
19. Губанов Я. Кластер як компонент сучасного музичного мислення. *Українське музикознавство: наук.-метод. міжвідом. щоріч.* Київ: «Музична Україна», 1989. № 24. С. 118–125.
20. Гундорова, Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм. Київ, Критика, 2013. 344 с.
21. Дашак Б. Специфіка темброво-драматургічного мислення Віктора Камінського на прикладі симфонії № 1. № 1(48) (2024): *Українська музика* : Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2024. С. 27-39
<http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka/article/view/758>
22. Дашак Б. Концерт В. Камінського для фортепіано з оркестром пам'яті Василя Барвінського»: зв'язок минулого та сучасності. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка* Львів: Видавничий дім «Гельветика» 2024, № 51. С. 3-9.
<http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/779>
23. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 215 с.
24. Дика Н. «...те, що він творить, залишиться для нащадків...». [URL:http://mr.co.ua/mr/mr.nsf/0/7c48c212e3afdedcc2257a8b006e9b30?OpenDocument](http://mr.co.ua/mr/mr.nsf/0/7c48c212e3afdedcc2257a8b006e9b30?OpenDocument) (дата звернення 12.04.2024).
25. Дика Н. Майстер часу. *Дзвін*, 2012, № 8 (814). С. 157-158
26. Дувирак Д. А. Тембро-динамічні аспекти музичного мислення : взаємодія творчості і сприйняття : автореф. дис... канд. мист. : 17.00.02 – Музичне мистецтво. Київ. ІМФЕ ім.. М. Рильського, 1987. 18 с.
27. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. 503 с.

28. Жулинський М. Подих третього тисячоліття. Луцьк: Терен, 2000, 48 с.
29. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу. 4-е вид. Київ: Факт, 2007. 148 с.
30. Заранський В. Скрипкові концерти Віктора Камінського. *Музика*, 2003. № 3. С. 8–9.
31. Зинкевич Е.С. Динамика обновления. Київ: Музична Україна, 1986. 184 с.
32. Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: українська теоретична думка ХХ століття. Антологія /упоряд. Р. М. Яців. Львів : Львівська національна академія мистецтв ; Інститут народознавства НАН України, 2012. Ч. 2. 856 с.
33. Ільницький М. Ключем метафори відімкнені вуста... Поезія Ігоря Калинця. Париж – Львів – Цвікау, 2001. 192 с.
34. Камінський В. Електронна та комп'ютерна музика. Навч. посібник. Львів: Вид-во “Сполом”, 2001. 212 с.
35. Камінський В. Практичне застосування комп'ютера в роботі композитора *Музичне мистецтво і культура*. Наук. вісник. Вип.6, Кн.1. Одеса: Друкарський дім, 2005. С. 240 – 245.
36. Камінський В. Політичні обертони авангардної музики другої половини ХХ ст. (композиторські рефлексії на тему) *Науковий вісник Національної музичної академії П.І. Чайковського*. Вип. 75. Композитор і сучасне соціокультурне середовище: Збірник статей. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. С. 141 – 154.
37. Кияновська Л. Поза межами постмодернізму: маленький ювілейний есей про Віктора Камінського. *Українська музика*. Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013, Число 4 (10). С. 102-106.
38. Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму (спроба естетика-аналітичних студій над творчістю Віктора Камінського). *Українське музикознавство: наук.-метод. міжвідом. щоріч.* Київ: «Музична Україна», 2001. № 30. С. 156–169.

39. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України*. 2010. Вип. 11. С.62–64.
40. Кияновська Л. Стилєва еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. Чернівці: Книга-ХХІ, 2008. 396 с.
41. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: вид-во НТШ, 2000. 286 с.
42. Колесник М. Львівські прем'єри (про кантату-симфонію В.Камінського “Україна. Хресна дорога”). *Музика*, 1993, № 6. С. 4 – 5.
43. Копиця М. Драматургічні колізії симфоній Бориса Лятошинського. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2007. 186 с.
44. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття (Пошук картини світу, ціннісні орієнтири. Мова. Прогноз). Київ: вид-во «Факт» 2000. 160 с.
45. Коханик І. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах музичного постмодерну. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського..* Київ, 2009. Вип. 81. С. 31–37.
46. Коханик І. М. Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*. 2017. Вип. 55. С. 70–81.
47. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.
48. Луніна Г. Нова форматність музики Євгена Станковича. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: наук. журн.* Київ, 2012. № 4 (17). С. 43-54.
49. Мельник Л. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 19 с.
50. Мельник Л. Творчий портрет Віктора Камінського. *Musica Humana*. Вип. 2. Львів: ЛДМА ім. М.Лисенка, 2005. С.153-160.

51. Молчанова Т. Сходження. *Дзвін*, 2002, №7. С. 116-119.
52. Молчанова Т. *Suma rerum* Віктора Камінського. З нагоди ювілею композитора. *Українська музика: науковий часопис*. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2023. Число 1(44). С.110–132.
53. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навч. посіб. Київ: 2013. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-zmuzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf> (дата звернення: 05.10.2023)
54. Назар-Шевчук Л. Стильові виміри творчості В. Барвінського. Рукопис канд. дис. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. Лисенка, 2017. 245 с.
55. Назар-Шевчук Л. Стильова парадигма творчості Віктора Камінського (до 65-річного ювілею композитора). Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих»: тези. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2018. С. 89-90.
56. Неборак В. Введення у Бу-Ба-Бу. Львів: Класика, 2001 255 с.
57. Неборак В. Декілька уточнень з приводу написання звукосполучення [бубабу]. *Андрухович Ю., Ірванець О., Неборак В. Бу–Ба–Бу: Вибрані твори*. Л.: Піраміда, 2007. С. 26.
58. Ніколаєвська Ю. В. Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: моногр. / ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с
59. Омельченко Т. Особливості тембро-фактурної організації в сучасних українських сонатах для скрипки та фортепіано. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2005. Вип. 8 (12). С. 64–73.
60. Павлишин М. Українська культура з погляду постмодернізму. *Сучасність*, 1992, Ч 5. С. 117-125.
61. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ: Музична Україна, 1990. 88 с.
62. Плющ Л. «Причинна» і деякі проблеми філософії Шевченка. *Сучасність*, 1979, Ч. 3. С. 9-10.

63. Пономаренко О.Ю. Основні тенденції розвитку українського фортепіанного концерту 80–90-х років ХХ століття: автореф. дис..на здобуття наук. ступеня канд.мист. : 17.00.03. Київ, 2003. 24 с.
64. *Ролан-Манюель. Моріс Равель*. Київ: Музична Україна, 1975. 144 с.
65. Самойленко О. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.
66. Світличний І. На калині клином світ зійшовся. *Слово і час*, 1990, №7. С. 30-35.
67. Сергеєнкова О. П., Столярчук О. А., Коханова О. П., Пасєка О. В. Загальна психологія. Навч. посіб. Київ: Центр учбової літератури, 2012. 296 с.
68. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. Київ: Музична Україна, 1983. 158 с.
69. Соловйов В. А. Специфіка музичної інтерпретації: технологічний підхід. *Молодий вчений*. 2017, № 4.2 (44.2). С. 83–88.
70. Сосенко К. Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого вечора. Перевидання праці 1929 р. Київ: 1994. 343 с.
71. Суторіхіна М. Концерт-монолог як один з різновидів концертного жанру у творчості українських радянських композиторів 1970–80 рр. *Українське музикознавство: наук.-метод. міжвідом. щоріч.* Київ: Музична Україна, 1989. № 24. С. 126–131.
72. Сюта Б. Особливості мовних жанрів у сучасній музичній комунікації. *Лінгвостилістичні студії*. Наук. журнал. Випуск 3. Луцьк: Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2015. С.177-184;
73. Фізер Джон. Постмодернізм: post/ante/modo. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська академія»*. Том 4. Філологія. Теорія літератури, 1998. С. 43-47.

74. Флейчук Х. Хорова Шевченкіана кінця ХХ – початку ХХІ ст.: проблеми диригентської інтерпретації (на прикладі хорових творів М. Скорика, В. Камінського): Монографія. – Львів: «Сполом», 2010. – 128 с.
75. Хоменко Г. Українська постмодерна література: світоглядно-стильові домінанти. *Український педагогічний журнал*, 2018, № 4. С. 118-125.
76. Чекан Ю.І. Про два принципи організації образу світу (на прикладах української музики 1970–80 років). *Українське музикознавство: наук.-метод. міжвідом. щоріч.* Київ: Музична Україна, 1991. № 26. С. 94–102.
77. Чекан Ю. І. Євген Станкович: три штрихи до портрета. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013, № 4. С. 153-161.
78. Шпорлюк Р. Імперія та нації / Пер. з англ. Київ: Дух і Літера, 2000. 354 с.
79. Ювілей Віктора Камінського. URL: <https://philharmonia.lviv.ua/event/anniversary-of-victor-kaminsky/> (дата звернення 04.05.2024).
80. Як воно було... *Андрухович Ю., Ірванець О., Неборак В. Бу–Ба–Бу: Вибрані твори.* Львів: Піраміда, 2007. С. 15-16.
81. Янів В. Соціологічний аспект творчості Ігоря Калинця в його «Поезіях з України» *Альманах українського народного союзу.* Джерзі Сіті – Нью-Йорк, 1973. С. 113-128.
82. Fleyczuk K. Współpraca kompozytora i dyrygenta w procesie tworzenia interpretacji utworu muzycznego. *Wartości w muzyce. Studium monograficzne.* Katowice: W-wo Uniwersytetu Śląskiego, 2009. Tom II. S. 119-124.
83. Forkel Johann Nikolaus. Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. 4. Auflage. Berlin: Holzinger, 2019. 104 s.
84. Jung C. G. Psychologische Typen. Zürich, Rascher & Co, 1921
https://archive.org/details/Psychologische_Typen/mode/2up (дата звернення 02.03.2024)

85. Kostakeva M. Modern oder postmodern? Traditionalismus, avantgarde oder postavantgarde? *Музикологија/ Musicology*, Nr.6, Beograd, 2006, s. 179-206.
86. Kyyanovska L. Religiöse Gestalten und Symbole in der ukrainischen Musik des 20. Jahrhunderts. Versuch einer ästhetisch-philosophischen Verallgemeinerung. *Musikgeschichte zwischen Ost- und Westeuropa. Kirchenmusik – geistliche Musik – religiöse Musik*. Chemnitz: Technische Universität, 2002. Bd.7. S. 301-311.
87. Kyyanovska Luba, Melnyk Lidia (L'viv / Ukraine). Persönlichkeiten der ukrainischen Musik: Viktor Kaminsky – nationale und universelle Botschaften seines Schaffens. *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 25. Leipzig : Gudrun Schröder Verlag, 2023. S. 93–111.
88. Persönlichkeit nach Eysenck. URL:
<https://lexikon.stangl.eu/120/persoenlichkeit-nach-eysenck> (дата звернення 03.03.2024).
89. Rovner Anton. Contrasts for Ukrainians // *20th -Century Music*, December, 1998. S. 26-29.
90. Welsch W. *Unsere Postmoderne Moderne*, Berlin: Akademie Verlag 2008, 7. Aufl. 346 s.

ДОДАТКИ

*Додаток 1**Бесіда автора творчого проекту Богдана Дашака
з Віктором Камінським*

Б.Д. Перше питання, звісно, торкається самих початків, ab ovo, виникнення внутрішньої потреби звернутись до композиції, писати музику і повністю присвятити себе їй. Ми читали незліченні белетризовані біографії композиторів, в яких з великим пафосом описується неймовірне осяяння, що прийшло до митця в «годину X» і якому він не міг опиратись. Це, звісно, романтичний образ композитора, що керується лише Натхненням з великої літери, і якого здебільшого не розуміє оточення, тому він вимушений страждати. До створення такого образу немало долучились і самі композитори, особливо в XIX ст. Наш раціонально скептичний час має інші погляди на творчість, в яких центральне місце займає комерційна доцільність, public relations і швидкоплинна мода, за якою треба встигнути. Це інша крайність. А як трактуєте ці поняття Ви?

В.К. Я особисто не вписуюсь ні в одну, ні в другу схему, представлену Вами. До композиції мене не спонукало ані якесь містичне одкровення, яке невідомо звідки на мене впало, ані думки про комерцію і розкрученість. Просто я народився в родині, де музика була невід'ємною частиною нашого життя, тому і не уявляв себе поза нею. Батько був музикантом, прилучив до цієї справи спочатку маму, потім всіх чотирьох дітей – обидва мої брати і сестра теж музиканти за освітою. Скільки себе пам'ятаю, завжди грав на різних інструментах: на акордеоні, потім на духових інструментах (тато провадив духовий оркестр у школі), на фортепіано, навіть виступали з домашніми ансамблями. Ще маю сказати, що любив музику різних напрямів, стилів і епох,

сприймав її по-різному, звісно, але і академічна, і народна, і популярна музика була мені потрібна. Саме так: потрібна, кожен день, постійно. Навіть не уявляю собі, щоби міг існувати у похмурому мовчазному світі, позбавленому гармонії звуків.

А до композиції я прийшов поступово, головню вже навчаючись в Хмельницькому музичному училищі. Мене захопив предметом гармонії наш прекрасний викладач-теоретик Віталій Цибульник, і ось ті задачі, які я вирішував у його класі часто були для мене не просто логічною головоломкою, а першими спробами творчості. Він же дав мені і перші уроки композиції, під його керівництвом я написав свої перші твори, в тому числі чотириголосну фугу. Ну, але по-справжньому зрозумів, що дуже хочу і можу писати музику вже навчаючись у Львівській консерваторії. Це не був якийсь особливий «вибух» чи моментальне «осяяння», а тривалий і цілком усвідомлений процес, що прийшов до свого логічного завершення.

Б.Д. То крім музики у Вас не було інших захоплень у юнацькі роки? Ви одразу знали і були впевнені що підете тільки цією стежею?

В.К. Окрім музики дуже мене вабила математика, техніка, особливо радіотехніка. Якось підлітком разом із братом Володимиром встановив на горіщі нашої хати саморобну малопотужну радіостанцію і крутив уночі мешканцям Острополя – колись райцентру, а зараз села на Хмельниччині, де ми жили після переїзду з Тернопільщини, твори «буржуазних» ансамблів «Бітлз», «Роллінг Стоунз» та інших модних західних груп. Зараз це б нікого не здивувало, але в той час, якщо би відповідні контролюючі партійні органи викрили, що цим займаються діти директора місцевого будинку культури Станіслава Камінського, батькові це могло б і коштувати посади. А техніка таки була моїм великим і тривким хобі. Я навіть сумнівався певний час, чи не вступати мені до інституту на новостворений факультет кібернетики. Але врешті музика перемогла. Хоча і мої технічні захоплення не минули безслідно

і залишилися зі мною назавжди, наприклад, комп'ютер у мене був у одного з перших у консерваторії, ще в 1994 році, я дуже швидко освоїв всі наявні тоді музичні програми. Невипадково ще в 2000 році я написав підручник “Електронна та комп'ютерна музика”.

Б.Д. А якісь інші захоплення окрім техніки у Вас були? Наприклад, літературні чи поетичні уподобання?

В.К. О, так, і в цьому теж був значний вплив батька, дуже освіченої людини, що знав кілька іноземних мов і цікавився філософією, теологією, літературою різних епох і народів. У нас вдома було багато найрізноманітніших книжок, я ще підлітком брав кілька томів, миску яблук, вибирався на горище і годинами читав. Це були і філософські праці, наприклад, І. Канта чи Г. Ф. Гегеля, і художні твори – мама викладала українську та французьку мову, тому О. де Бальзак чи В. Гюго були на порядку денному, тато прекрасно володів німецькою мовою, мене теж навчав (хоча я потім мови не вправляв, то згодом багато чого й забув), відтак серед улюблених книг був і «Фауст» Й. В. Гете чи «Еффі Бріст» Т. Фонтане.

А в поезії ще від дитинства зачитувався Тарасом Шевченком – це наче само собою зрозуміло для кожного українця, але я відкривав в його віршах для себе якісь особливі смисли, він сформував мій погляд на українську історію і взагалі на націю. Потім вже, трохи пізніше, захопився Іваном Франком, багато читав сучасних поетів, головню в студентські роки, коли спілкувався з молодими літераторами у Львові. Так зав'язалась дружба з Богданом Стельмахом, Володимиром Лучуком, Володимиром Цибулькою, Віктором Морозовим та й з багатьма іншими. До текстів деякого з них я потім писав пісні.

Справжнім одкровенням стала для мене поезія Ліни Костенко, я був щасливий, коли доля так мене повела, що написав музику до вистави Львівського академічного драматичного театру ім. М. Заньковецької «Маруся Чу-

рай» у режисурі Федора Стригуна, і сама Ліна Василівна схвалила цю музику до її шедевру.

Найближчим мені по творчому духу є Ігор Калинець, його поезія резонує на мої власні думки так глибоко і точно, що іноді навіть дивуюсь: звідки він знав, що я мислю і відчуваю так само? До його віршів і до текстів його дружини Ірини Калинець повертаюсь постійно, перечитуючи їх для себе, вони мене надихають навіть тоді, коли я не пишу до них музики. І ще не вся музика на вірші Ігоря Калинця, яку я відчуваю в собі, поки що перенесена на папір.

Зараз теж намагаюсь стежити за новинками літературної продукції, передусім українських авторів: Юрій Винничук, Оксана Забужко, Юрій Андрухович, та ще багато інших змушують замислитись над багатьма проблемами сьогодення.

Б.Д. У Вас дуже широкий жанровий і тематичний спектр творчості. Практично крім опери і балету у Вашому доробку є всі жанри: від ораторії до естрадної пісні і від симфонії до театральної музики; так само Вам цікаві найрізноманітніші теми: від філософсько-релігійних до іронічних, від особистісних, ліричних до патріотичних. Відповідно і асоціації до різних стилів – історичних, національних, суто індивідуальних – є настільки ж різноманітними. Чим це можна пояснити?

В.К. А я навіть не знаю, чи такі речі можна пояснювати, та й чи потрібно. Я пишу музику під впливом того, що мене в даний момент хвилює, що я переживаю і над чим замислююсь. Ось для цього конкретного задуму я шукаю відповідні виразові засоби, жанрову іпостась і форму. Якщо збоку це виглядає як умисне розширення кордонів творчості, щоби випробувати себе і в тому, й в іншому напрямку, то це хибне враження. Я ніколи свідомо не прагну епатувати публіку незвичністю. Причому коли я говорю, що з'являється якийсь імпульс до того, щоби написати якийсь твір, це зовсім не означає, що

він конче виникає в моїй уяві наче «нізвідки». Це б ми знову повернулись до Вашого першого питання про «освяння» і Натхнення з великої літери. А насправді імпульсом може бути, наприклад, якась важлива зустріч – для мене таким переломним моментом стало знайомство з Іриною та Ігорем Калинцями, не лише з їх творчістю, сучасно інтелектуальною і водночас позначеною глибинно національними архетипами, але й з ними самими як особистостями. Їх харизма і спокійна внутрішня сила справили надзвичайно сильний вплив на мене. Сподіваюсь, це моє ставлення до них вдалось передати в музиці до їх текстів – симфонії-кантаті «Україна. Хресна дорога» на вірші Ігоря Калинця, в кантаті «Героїчна поема» на вірші Ірини Калинець та в ораторії: «Іду. Накликую. Взиваю» на тексти проповідей Митрополита Андрея Шептицького в поетичному опрацюванні Ірини Калинець.

Інший приклад імпульсу, але імпульсу вже зовсім іншого порядку, я б сказав особистісно-кар'єрного. На початку 1980-х років я, незважаючи на молодість, мав непогану професійну кар'єру: був заступником голови Львівського відділення Спілки композиторів України, мене запросив викладати на кафедру композиції Львівської консерваторії тодішній ректор Зенон Дашак, мої твори виконували і під час пленумів СКУ, їх навіть іноді закуповували і я отримував якийсь гонорар. Очевидно, це у декого з колег викликало заздрість і розпочалось відкрите цькування в пресі, як наслідок – мої твори перестали виконувати на спілчанських концертах та інших концертних майданчиках. Тож у мене не було іншого виходу, як знайти таку сферу творчості, де б мене не «дістали» мої заздрісники.

І такою сферою стала естрадна пісня, яку професійним поважним авторам було наче й непристойно писати, але я не зважав на те, що будуть говорити довкола, і став працювати в «легкому» жанрі. Насправді цей жанр зовсім не легкий і вимагає не меншої творчої відповідальності і професійності композиторського письма, ніж симфонія чи опера. Це якщо трактувати кожен жанр з повною самовіддачею, не робити собі скидок на неосвічену, «не елітарну» аудиторію, якій можна підсунути будь-що і вона цього не помітить. По-

мітить і відчує, будьте впевнені. Тож я зрозумів, що через популярну пісню можна транслиувати багато серйозних духовних меседжів, втілювати в такій «невибагливій» формі дуже глибокі смисли.

Серед всіх моїх пісень, вважаю, мені вдалось у пісні «Історія» на вірші Богдана Стельмаха, яку виконував в програмі театру «Не журись» Віктор Морозов, передати експресію віковичної боротьби українців за звільнення від російського ярма, за незалежність. Недаремно ж її навіть вже наприкінці 1980-х років не захотіли друкувати у моїй збірці пісень «Від земної краси» у видавництві «Музична Україна», написали, що вона «не відповідає концепції збірки». Ось вам і приклад інформаційної війни.

Отже, як бачите, тематика і жанровий спектр моєї музики підказує мені саме життя, моє оточення, мої враження від стрімких і бурхливих подій, учасником і свідком яких мені доводиться бути.

Б.Д. То можна стверджувати, що Ви сповідуєте філософію постмодернізму і можна вписати Вашу творчість у цей мистецький напрям? Адже якраз представники постмодернізму уникають якоїсь постійної генеральної лінії у своїй творчості і прагнуть поєднати найрізноманітніші полюси і позірно несумірні між собою елементи, таким чином стверджуючи релятивність і мінливість всього суцього.

В.К. Цікаво... Я сам себе ніколи не розглядав як постмодерніста, хоча деякі риси із названих Вами я би не відкидав. Колись про мене навіть були написані дві статті Любові Кияновської, що заторкували цю проблему. Перша була опублікована в 2001 році¹ і в ній деякі мої твори поруч з іншими композиторами трактувались як постмодерні. Друга вийшла на дванадцять років пізніше і вже заперечувала мій стиль як постмодерний². То що ж мають роби-

¹ Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму // «Українське музикознавство», НМАУ ім. П.Чайковського, вип. 30. Київ: НМАУ ім. П.Чайковського, 2001. С. 156 – 169.

² Кияновська Л. Поза межами постмодернізму: маленький ювілейний есей про Віктора Камінського // «Українська музика». Щоквартальник ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013, Число 4 (10). С. 102-106.

ти бідні композитори і яким чином оцінювати свою творчість, якщо музикознавці ніяк не прийдуть до якоїсь сталої думки про неї (*сміється*)?

А якщо серйозно, то, наскільки орієнтуюсь, постмодернізм, що у філософії, що в мистецтві не отримав сталої дефініції і надалі залишається «плаваючим» поняттям, і це дозволяє кожному митцеві розуміти його на свій лад. Так от, мій постмодернізм полягає в головному переконанні, яке я визначив для себе ще в юності і не бачив потреби змінювати його і надалі: «Світ надто мінливий і розмаїтий, щоби обмежити себе якимись раз і назавжди встановленими рамками. Справжнє мистецтво завжди відкрите на нові враження і переживання».

Мабуть, я ще і в тому постмодерніст, що справді не визнаю єдиного і непорушного критерію краси і досконалості, вважаю, що вияви гармонії можуть бути розмаїті, так, як це є в живій природі. В одному з попередніх інтерв'ю я вже говорив про це і повторю сьогодні. На відміну від людей, природа мудріша і справедливіша, бо не пробує важити і міряти, хто прекрасніший: ромашка, гладіолус чи троянда. То якщо ми сприймаємо і захоплюємось різноманітністю гармонії і краси в природі, чому відмовляємо у цих же правах мистецтву? Це зовсім не означає, що будь-яке графоманство, повторюючи прописні істини позавчорашнього дня, чи недолуга неграмотна потуга на мистецтво має так само оцінюватись, як і професійний талановитий артефакт. Як їх відрізнити? Продовжуючи аналогію з природою, викорчовуємо ж ми бур'ян, який заважає рости цінним рослинам і квітам. Так само і в мистецтві. І тут критерієм художньої вартості, як на мене, є внутрішня логіка, доцільність використаних засобів, цілісне відчуття форми, звукового часопростору мистецького твору, і здатність донести своє слово з повним духовним переконанням та інтелектуальним застановленням.

І ще дуже важливо, щоби митець відчував-таки дух свого часу і середовища. Якщо зараз це середовище і час, як стверджують аналітики і філософи, постмодерні, глобалізовані і позначені консюмеризмом, то митці, в тому числі й композитори, повинні відрефлектувати його і відгукнутись на його ви-

клики, а, можливо, і показати шлях подолання його небезпек у доступній їм художній формі.

Б.Д. А в чому Ви все-таки не хочете визнавати себе постмодерністом?

В.К. Ну хоча б у надмірному епатажі, і поєднанні будь-чого з будь-чим тільки заради того, щоби здивувати і шокувати аудиторію. От теоретики постмодернізму часто вживають термін «карнавалізація» щодо притаманного цьому напрямку мистецтва трактування найважливіших цінностей і взагалі, самого способу життя і оцінки особистості. Таким чином, *homo sapiens*, *homo emotionalis*, *homo fidelis*, тобто людина, яка мислить, відчуває, вірить (має систему моральних цінностей), стає виключно *homo ludens*, тобто людиною, яка грається. І багато творів постмодернізму справді граються – з історичними прототипами, з етичними цінностями, з почуттями, сприймають їх як карнавальну маску.

А Ви колись замислювались, що карнавал – це прекрасно, якщо він триває кілька днів, ну від сили два тижні, а потім що? Ви б самі погодились жити у безперервному карнавалі, в якому все несерйозно, непостійно, все не має значення, все можна злегковажити і відкинути? Я особисто ніяк би не зумів пристосуватись до такого типу екзистенції, не бачив би в ньому жодного сенсу. Тому в цьому смислі я, мабуть, зовсім не постмодерніст.

Б.Д. Ну, а те, що Ви часто звертаєтесь до постатей, символів і стильових знаків минулих епох, хіба не є своєрідною «зміною масок»?

В.К. Аж ніяк ні, мені було би шкода, якщо би у Вас склалось таке хибне враження. Коли я у своїх творах звертаюсь до якогось прототипу – чи стилю однієї з попередніх епох, чи конкретного індивідуального стилю, чи використовую цитати, алюзії, які слухач може розшифрувати, знаючи їх походження і зміст, то роблю це з певною метою. Вони для мене є знаками з окресленим

сміслом, який свого часу, в певному середовищі і контексті розумівся по-одному, а зараз ці ж знаки в іншому історичному і суспільному вимірі, у часі і просторі, в якому живу я сам, сприймаються зовсім інакше. І коли переносу їх у свою звукову картину світу, то переосмислюю традиції, спадкоємцем яких себе відчуваю, пропускаю їх через своє власне світовідчуття. Вони для мене зовсім не «маски», які, зрештою, є тільки зовнішнім прикриттям власного обличчя, коли ж їх знімаєш, то від них нічого не залишається. Ці знаки, символи і постаті – інтегральна частина моєї системи цінностей, я їх сприймаю з великою довірою і повагою, тому маю потребу вести з ними діалог через роки й відстані.

Б.Д. Ваша відповідь природно викликає наступне запитання: кого з композиторів минулого – далекого і недавнього – Ви би визначили своїми кумирами і вчителями?

В.К. «Не сотвори собі кумира» – це ще біблійна істина і я її дотримуюсь. Тому кумирів як таких не мав і не маю. Моїх вчителів завжди згадую з великою повагою і теплом: це Віталій Цибульник, це Володимир Флис, у якого я закінчив курс композиції у Львівській консерваторії, – виняткова і трагічна особистість, багато чим йому завдячую; це Стефанія Павлишин, котра вела у нас історію світової музики і знайомила з новітніми тенденціями західної музики та інші педагоги.

Але крім конкретних особистостей, у котрих я навчався, своїми вчителями можу назвати дуже багатьох композиторів, що мали на мене вплив на тому чи іншому етапі мого життя. Я і зараз не перестаю відкривати для себе якісь нові імена, або у вже відомих творах відкривати ті обертони змісту, на які не звернув увагу раніше. Так, як з дитинства звик жити у звуковому просторі, так живу і до сьогодні, притому він же весь час змінюється, додається щось нове, змінюються конфігурації, з'являються нові технічні прийоми... Все це дуже цікаво спостерігати і переосмислювати по-своєму.

Якщо ж більш конкретно, то в студентські роки мені хотілося спробувати всього: додекафонії, тим більше, що нововіденську школу блискуче нам викладала Стефанія Павлишин; дуже захоплювали симфоністи початку ХХ ст. – Густав Малер і Ріхард Штраус, а також Станіслав Людкевич, який у новаторстві оркестровки і гармонії, у колористичному багатстві їм зовсім не поступався. Тоді власне сходилася зірка Мирослава Скорика і його неймовірно свіжий і відважний експеримент з українським фольклором був для мене великим відкриттям і мав значний вплив, особливо на мій перший скрипковий концерт і почасти на першу симфонію. І, звісно, поліфонія Пауля Гіндеміта, бо мій наставник Володимир Флис знався на поліфонії як, мабуть, ніхто тоді в Україні, і мене цим «заразив». Я потім і сам викладав поліфонію в консерваторії. Пригадуєте, Ви в мене теж проходили курс поліфонії? Ваша група була моєю першою групою диригентів, у яких я вів цей предмет. А поруч з тим залишались давні пристрасті – західна рок-музика, яка цілком мирно уживалась у моїх музичних пріоритетах з авангардом і експериментами.

Коли в добу Незалежності відкрились всі шлюзи, то вражень і нових цінностей стало набагато більше. Це і композитори, яких почув, а з деякими особисто познайомився на «Київ-Музик-Фесті» чи на «Контрастах», і відроджена українська музика, що перед тим була заборонена. В той час раптом значно потужніше зазвучало для мене бароко. Тобто не те, що я раніше не знав барокової музики, але коли почав втілювати релігійні задуми у різних жанрах і тематичних обшарах, то цілком інакше почув і весь звуковий космос бароко. Особливо український духовний концерт став для мене справжнім потрясінням.

Поруч з тим були й інші, доволі численні відкриття, які повели за собою. Так в 1992 р. у Львівському театрі опери і балету (тоді ще ім. І. Франка) головний диригент Ігор Лацанич ініціював ювілейний фестиваль опер М. Лисенка, і довірив мені оркестрування деяких випущених раніше сцен з «Тараса Бульби» та увертюри до «Різдвяної ночі». Так я по-новому відкрив для себе Лисенка, а відштовхнувшись від його стилю, загалом уважніше пе-

реосмислив усю романтичну епоху. І так до сьогодні: завжди виникає якийсь новий інтонаційний імпульс, який потребує свого розвитку у моїй музиці.

Б.Д. Як вважаєте, у чому Ваш особистий психотип обумовлює пріоритети Вашої творчості і Ваш індивідуальний стиль?

В.К. Я так особливо і не замислююся над власним психотипом, займаюсь самоаналізом це справа, звичайно, благородна, але в мене просто навіть часу для цього не вистачає, бо є заняття і важливіші, і цікавіші. Але якщо вже Ви мене про це питаєте, то відповім без вагань, що за психотипом я точно інтроверт, за типом темпераменту сангвінік (принаймні в цьому мене переконують всі тести, які я робив на визначення свого типу темпераменту). Таке поєднання може видатись трохи дивним, але так насправді і є. Як інтроверт потребую певного періоду самотності, часу наодинці з собою для обдумування ситуацій – і не лише творчих задумів, але й аналізу своєї щоденної праці, логістики вирішення завдань, а навіть і якихось технічних поліпшень, наприклад, комп'ютерних інновацій. Не люблю галасливих компаній, оберігаю від сторонніх очей свій особистий світ, маю обмежене коло друзів, але дуже ціную кожну можливість спілкування з ними.

Та водночас мені цікаво займатись різними справами, відкривати якісь нові напрямки діяльності. Я цілком нормально себе почуваю в різних ситуаціях і середовищах, завжди намагаюсь знайти оптимальний вихід із складних положень, раціонально укласти послідовність дій і, за можливістю, передбачити наслідки того чи іншого кроку. Можливо, моє захоплення поліфонією сформувало своєрідне «поліфонічне мислення», яке якраз і притаманне сангвінікам.

Б.Д. Знаю що композитори і взагалі митці дуже не люблять цього запитання, але все ж ризикну: чи можете назвати головні ознаки й умови творчого процесу?

В.К. Ознаки мені було би важко узагальнити, тому що для кожного твору виникають окремі колізії: якийсь твір пишеться «на одному диханні», інші визрівають навіть багато років; деякі задуми одразу отримують необхідну форму і вираження, а інші переробляю багато разів і далеко не одразу буваю задоволеним. Натомість оптимальні умови творчого процесу опишу досить охоче, бо вони постійні і незмінні: це обов'язково має бути тиша і зручна комфортна обстановка, щоби ніхто не смикав (тому нерідко відключаю телефон), не читаю жодних новин, взагалі уникаю будь-яких зовнішніх подразників. Можу так працювати багато годин, забуваючи про їжу і сон, зате люблю підспівувати в процесі запису думок. Поміж тим іноді маю потребу вийти і перейти парком, природа мене завжди надихає.

Б.Д. І тепер хотілося би перейти ближче до теми мого творчого проекту, до Ваших об'ємних оркестрових полотен. Чим для Вас є оркестр, як Ви його відчуваєте?

В.К. Писати оркестрову музику для мене неймовірно захоплююче, я відчуваю оркестр як живий організм, в якому кожен інструмент, як кожна частина тіла людини, має свою функцію у цілісній структурі. Можливо, це Вам менше відомо, але окрім власної оркестрової творчості, в мене багато оркестрових перекладів і редакцій. Я вже згадував, що в 1992 році на прохання Ігоря Лацанича до ювілейного фестивалю М. Лисенка – 150 років від дня народження – я робив оркестровку фрагментів «Тараса Бульби» і увертюри до «Різдвяної ночі». Крім того, низку перекладів зробив і для камерного оркестру, вони з успіхом виконуються. Барву кожного інструменту чую то в певній кольоровій гамі, то як «голос зі сцени», то як звук природної стихії.

Тому мені цікаво випробувати можливості оркестру в різних констеляціях: з голосом, з хором, з солістами-інструменталістами, різних складів – великий і камерний, з різними програмами і символами.

Б.Д. Наступні кілька питань будуть зовсім конкретні і пов'язані з тими творами, якими я диригуватиму. Отже, Перша симфонія... Який був Ваш особистий задум цього твору?

В.К. В цій симфонії, оскільки це був один з перших досвідів такого роду, хотілося передати ту мінливість, плинність, багатоманітність, яка дивувала, водночас приваблювала і бентежила мене в моєму оточенні. Я тоді багато спілкувався з різними митцями, от хоча би в Клубі творчої молоді, багато їздив на пленуми СКУ, на інші мистецькі акції, дуже багато слухав і вбирав як губка різні враження.

Тому ця симфонія така «різноспрямована» - не знаю, яке й інше слово до неї підібрати. Вже тепер, нещодавно, коли вона прозвучала у Львівському органному залі під орудою Івана Остаповича, і вдруге, під батудою Юрія Пороховника у філармонії, я сам по-новому її почув і дуже яскраво згадав себе колишнього. Випромінювання різних вражень і відчуттів, намагання укласти пазли власного образу світу в цілісну панораму, так, щоби моє творче «я» не загубилось у численних віддзеркалених сутностях інших історичних й індивідуальних стилів, а порозумілось з ними у повній гармонії: такі були завдання моєї Першої симфонії, що їх, як видається, вдалось вирішити.

Дуже тішить, що і зараз молоді музиканти відчитують зміст симфонії подібним чином. Мені сподобалась аналогія до книги, яку знайшла для симфонії Вікторія Антошевська. Хотів би процитувати фрагмент анонсу до виконання симфонії в Органному залі, бо він, на мою думку, влучно розкриває її ідею: «Розвиток музичного сюжету з кожною секундою захоплює слухача все більше, і більше, ніби цікава історія. І здавалося б, у цієї “книги” один оповідач – композитор. Та форма і фактура симфонії доводять зворотне: кожен інструмент симфонічного оркестру є самостійним “героєм”, зі своїм унікальним, важливим голосом. Це симфонія монологів і втілення гармонії світу у його різноманітності і багатогранності. Незліченні послідовності сольних

епізодів та підголоскових мотивів утворюють певну мережу, що робить музичний розвиток кожної частини безперервним і динамічним»³.

Б.Д. Фортепіанний концерт пам'яті Василя Барвінського... Що найбільше підштовхнуло Вас до його створення?

В.К. Загалом тема хресної дороги української культури й інтелігенції хвилювала мене давно. Про дещо розповідав батько, про щось довідався вже в консерваторії, передусім завдяки своєму учителю В. Флису, але не лише йому. Мої друзі в літературних колах, такі як Богдан Стельмах, теж постійно мали неприємності з комуністичною владою. Варварське вбивство мого колеги і однокурсника Володі Івасюка довело, що дух сталінізму і розправи над інакодумцями нікуди не поділись. Цей протест всередині мене визрівав поступово, найбільше я його виразив у творах на вірші Т. Шевченка, написаних наприкінці 1980-х років,— кантаті «Іван Підкова», в камерній кантаті № 2 «Чигрине, Чигрине», хорі «Ой чого ти почорніло», у пісні «Історія» на слова Богдана Стельмаха, у музиці до вистави «Маруся Чурай» за Ліною Костенко. Тоді було вже сильне відчуття і внутрішнє переконання, що Україна неодмінно вирветься з диявольської пащі «імперії зла», як її влучно назвав Рональд Рейган.

А потім у перші роки Незалежності перед нами усіма у всій своїй потворності постала нелюдська суть радянщини, настільки жахлива, що нормальній людині таке й в голову не вкладеться. Я її дуже гостро усвідомив не лише через оприлюднення документів про злочини комуністичного режиму, які широко публікувалися в 1990-х роках, але й через особисте спілкування з Іриною й Ігорем Калинцями, та й з іншими дисидентами, що пройшли радянські табори. Прийшло розуміння трагічної істини: як багато втратила наша культура через комуністичні репресії. Тому багато моїх творів початку 1990-х

³ <https://musical-world.com.ua/u-lvivskomu-organnomu-zali-prozvuchala-persha-symfoniya-1982-znanogo-suchasnogo-kompozytora-viktora-kaminskogo/>

років пов'язані з болючим усвідомленням втрат і страждань українців, причому не лише суто фізичних, але й інтелектуальних. Це передусім симфонія-кантата «Україна. Хресна дорога» на вірші І. Калинця і Фортепіанний концерт.

Чому саме Барвінському присвячений цей твір? Було три події, три поштовхи, які мене підвели до цього задуму. Перший – це святкування сторіччя від дня народження Василя Барвінського у 1988 році, ще напівлегальне, у Великому залі консерваторії, де попри партійну заборону поширення інформації про концерт і відсутність афіш у місті, яблуку не було де впасти. І в цьому концерті Олег Криштальський, один з останніх учнів Барвінського, загравав його фортепіанну сонату, яка мене глибоко вразила. Тема другої частини буквально «переслідувала» мене тривалий час, а потім відклалась у глибинах підсвідомості.

Другий імпульс – зустріч з учнями і колегами Барвінського, в тому числі й з тими, хто був з ним разом в сибірських таборах. Такий вечір спогадів відбувся в Малому залі Львівського музичного училища (тепер Львівський музичний коледж ім. Ст. Людкевича) на початку 1990-х років, здається, в 1993 році, присвячений 30-річчю відходу композитора у вічність. Вибір місця зустрічі був вельми символічним. Ми ж пам'ятаємо, що це якраз було те приміщення, яке для Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка збудував під час першої світової війни Василь Барвінський і в якому директорував до 1939 року, тож було дуже сильне відчуття присутності композитора, наче його дух перебував поруч з нами.

Найбільше врізались у пам'ять розповіді Галини Грабець, яка навчалась у Вищому музичному інституті в 1935-39 рр. як скрипалька, а потім перебувала разом з дружиною Барвінського Наталією в мордовських таборах, та Ореста Березовського, віолончеліста, теж репресованого вихованця Вищого музичного інституту, добре знайомого з композитором. Ці свідчення очевидців дозволили зблизька доторкнутись до його пам'яті, збагнути шляхетність і

глибину особистості композитора, який ніколи, навіть за найважчих випробувань не втрачав гідності.

І третій поштовх – чудесне віднайдення загубленого Фортепіанного концерту Барвінського у червні 1993 році, якраз у 30-ті роковини його смерті. З нагоди конференції до 60-річчя заснування Союзу українських професійних музик (СУПром) восени 1994 року цей концерт вперше прозвучав на сцені Львівської філармонії у виконанні Марії Крушельницької під орудою Віктора Плоськіни.

І ось ці три події, кожна з яких яскраво відклалась у пам'яті, поєднались у єдиний задум, бо доля Барвінського на тлі осягнення всіх трагічних втрат української культури, нищення і репресій проти її інтелектуальної еліти, стала для мене символом страждання, незламності і просвітлення, хай і посмертного, сотень і тисяч талановитих українців, знищених сатанинським режимом. Тому цей концерт має ще один жанровий підзаголовок, який часто пропускають: концерт-реквієм.

Б.Д. «Різдвяний концерт» № 2 для скрипки з оркестром виник на хвилі Вашої релігійної творчої самопосягати. Як він співвідноситься з іншими канонічними і неканонічними, навіяними біблійними та загалом сакральними образами Вашої творчості?

В.К. Після здобуття Незалежності християнська тематика стала для мене однією з ключових, і це була зовсім не данина моді, а внутрішня потреба. Адже християнські традиції плекались в нашій родині навіть тоді, коли це було небезпечно, тому в дитячих спогадах святкування Різдва і Великодня залишилось як таємничий обряд, який слід було приховати від сторонніх очей. В зв'язку з цим згадаю одну трагікомічну історію з мого дитинства, яка показує, що мої батьки давали нам правильні життєві орієнтири. Тато розповідав мені малому біблійні історії, я їх уважно слухав і запам'ятовував. У нас вдома була мапа світу, і от одного разу в гості прийшла секретар парторганізації

школи (це так говориться: в гості; насправді вона пильнувала, чи вчителі вдома теж «політично свідомі», перевіряла на лояльність). І я захотів їй у свої п'ять років продемонструвати, як багато знаю, підійшов до карти і показав шлях, яким Мойсей виводив обраний народ з Єгипту. Батьки страшенно знітилися, одразу перевели розмову на щось інше, а мене відправили з кімнати, щоби не заважав дорослим. На щастя, *Parteigenossin* не звернула уваги, що там дитина лепече, так що обійшлося. Але після того нас усіх вже чітко навчили, що домашні розмови не виносяться за межі родинного кола.

Тож релігійні теми і образи, канонічні жанри природно посіли провідне місце у моїй творчості від початку 1990-х років. Але так само, як і для інших основних тем, для втілення релігійної ідеї кожного разу намагався знайти якийсь інший ракурс, показати вияв віри в різній тематиці і жанровому спектрі. Це були і суто канонічні форми – Літургія св. Івана Золотоустого, і паралітургійні – Акафіст до Пресвятої Богородиці, Вервична Служба, і цілком світські жанри, в які вплітаються сакральні символи, серед них і «Різдвяний концерт». Він був написаний якраз на Міленіум – дві тисячі років від Різдва Христового. Про народження Христа і початок нового літочислення тоді багато говорилось, публікувались найрозмаїтші тексти теологів і літераторів, філософів і культурологів.

Їх роздуми і аналітичні студії я для себе переосмислив і задумав показати в концерті не лише світле диво Христового народження, але й той шлях, який пройшла Діва Марія перед і після народження Божого Сина. А він був важким і драматичним, на ньому була і втеча в Єгипет, і вбивство немовлят у Вифлеємі за наказом царя Ірода, щоби знищити Ісуса, й інші складні випробування. Символом-ядром, з якого проростає весь драматичний хід інтонаційних подій концерту, я обрав стислий мотив «Щедрика», головно задля його пульсуючого, стисненого як пружина ритму. Цей мотив природно вплітається в дисонантну звукову матерію, у конфліктну драматургію, що розгортається як ланцюг зростаючих напружених кульмінацій. Коли шалений потік досягає своєї вершини у каденції соліста, і видається, що він змете все на своєму

шляху, – раптом наступає катарсис: вступає тема колядки «Що то за предиво», яку я раніше оркестрував для камерного складу за обробкою Василя Барвінського. В кінці велична, прекрасна і просвітлена мелодія, огорнувши землю своєю досконалою гармонією, немов розчиняється у небесній височині під акомпанемент ангельських дзвоників.

Цей концерт виразив не тільки моє відчуття Різдва – приходу Божого Сина у наш світ, але й загалом неминучості перемоги добра і правди, в тому числі й в нашій стражденній Україні. Особливо тепер, в час війни, я це дуже сильно відчуваю.

Б.Д. Дякую за розмову, для мене було дуже важливим з'ясувати Вашу творчу світоглядну позицію і щодо тих творів, якими я планую диригувати, а також щодо Ваших поглядів на мистецтво загалом.

В.К. Дякую Вам, мені теж було цікаво, відповідаючи на Ваші запитання, сформулювати і конкретизувати деякі власні думки і рефлексії, тобто вда- тись до самоаналізу, на який у мене завжди бракує часу.