

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331777>

КИЯНОВСЬКА Л. О.

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.
Доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії
мистецтв України, професор кафедри історії музики (Львів, Україна).

Kyuanovska, Luba. Mykola Lysenko Lviv National Music
Academy. Doctor of Art Studies, Professor, Corresponding member
of the Academy of Arts of Ukraine, Professor at the Department of
music history (Lviv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>

© Кияновська Л. О., 2024.

luba.kyjan@gmail.com

ВІКТОР КАМІНСЬКИЙ:

«НАЙКРАЩИЙ УЧИТЕЛЬ МИТЦІВ — ЦЕ ПРИРОДА»

VICTOR KAMINSKY:

“THE BEST TEACHER OF ARTISTS IS NATURE”

У рамках стислого формату тез, присвячених 70-річному ювілею Віктора Камінського, зосередимось на одній ключовій позиції, яка на прикладі конкретної композиторської постаті відображає проблеми, загальнозначимі для сучасної культури. Ця позиція метафорично розкривається у винесеній у заголовок цитаті з інтерв'ю і може трактуватись як основне творче кредо композитора: справді, природа не має табеля про ранги, вона демонструє неповторну красу і в скелях — і в морських хвилях, і у трояндах — і в ромашках, і нікому в голову не прийде їх порівнювати і зважувати їхню цінність в універсальній картині світу, а лише захоплюватись їх досконалим розмаїттям.

Натомість сучасний етап еволюції культури дійшов до того пункту, коли природна форма мистецького вираження, відхилення від «трендів» і «форматів» нерідко трактується як застаріла, невідповідна запитам суспільства, а отже

вся система естетичних цінностей стала надто суперечливою й неоднозначною, принаймні у трактуванні художніх категорій, важливих для багатьох попередніх століть. Тому кожному митцеві доводиться враховувати супутні чинники зовсім не духовного, а радше політичного, ідеологічного, кон'юнктурного характеру.

Отже, постає неминуче запитання як для творців, так і для реципієнтів: які стильові й жанрові преференції музичної творчості видаються найбільш відповідними актуальним потребам глобалізованого гіперінформаційного суспільства? Чи справді стає панівним переконання про елітарність справжнього мистецтва, яке не може і не сміє подобатись ширшій публіці, а має виражати абсолютні вищі цінності, часто недоступні пересічному слухачеві?

Щодо висловлених запитань, переконливими видаються спостереження Гельмута Льюоса (Helmut Loos), який закликає набагато обережніше ставитись до однозначних дефініцій музичних артефактів за шкалою «прогресивний — регресивний»: «[Цей погляд — Л. К.] поширюється на філософію музики, коли композитори і твори поділяються на прогресивні і регресивні, як це зробив Теодор В. Адорно з Арнольдом Шенбергом та Ігорем Стравінським... Навіть якщо особистість композитора скрупульозно вивчена, з його творчості не можна робити прямі висновки про його релігійність чи світогляд, оскільки музичні твори завжди виникають у соціальному середовищі, для якого вони призначені і до якого пристосовані» [Loos, 2016, S. 9–10].

Отже, розглянемо, як суспільні умови «диктують» композиторіві напрями його творчості, тим більше, якщо йдеться про творчу діяльність митця в умовах вельми різних соціальних систем, на тлі бурхливих історичних подій, що радикально змінили розвиток України впродовж останнього півстоліття, у якому В. Камінському довелося формуватись як музикантові, жити і творити.

Варто, мабуть, розпочати з діалектичної опозиції. З одного боку, Віктор Камінський справді мислить свою музику в безпосередньому відгуку на мінливий світ, тому ніколи

не тримався за якусь одну систему художніх цінностей і композиторських технік, натомість упродовж тривалого творчого шляху не раз змінював естетичні пріоритети, апробував нові форми і напрями, дослухаючись до себе і домальовуючи власну картину звукового світу згідно зі своїми спостереженнями й уявленнями. З другого боку, так само слухним буде стверджувати, що він не пристосовувався до зовнішніх обставин: не писав і не хотів писати того, що спочатку було «обов'язком кожного радянського митця» і жодним чином не сприйнявши соцреалізм і традиціоналізм, а потім — так само не намагався догодити швидкоплинній моді, скептично оминаючи принади того, що було «в тренді». Навіть більше: незважаючи на всі умовності, які склались у суспільстві щодо того, що справжній композитор може, а чого він робити не повинен, дуже часто йшов врозріз із загальноприйнятими переконаннями.

Так сталося з його несподіваним зверненням до естрадної пісні після того, як декому із впливових колег украї не сподобалась його стрімка кар'єра. Як згадував сам композитор: «Раптом одна за іншою почали з'являтися статті у львівських газетах, де мене звинувачували в усіх смертних гріхах. Коло мене утворилось коло мовчання, так, наче я просто перестав існувати в цьому середовищі. І тоді я подумав, що єдиний розумний вихід із цієї ситуації — переключитись на іншу сферу. Такою сферою стала популярна музика, шлягери» [цит. за: Білас, 2018, с. 210].

І так само з особистого переконання, природно, В. Камінський здійснив «енгармонічну модуляцію» в інший творчий вимір, причому одразу в різні тематичні і стильові площини. Своєрідним «модуючим акордом» стали для нього три твори, якими він виразив своє передчуття кардинальних змін. Першою ластівкою стала Друга симфонія Віктора Камінського на слова Богдана Стельмаха для симфонічного оркестру, хору і солістів, написана 1984 року. Спочатку вона мала зовсім невинну назву «Ріка дружби», проте тоді, попри всі «езопові евфемізми» і поета, і композитора, ідеологічні служби так і не дали дозволу на публічне виконання, і...

вона надовго залишилась у шухляді, очікуючи кращих часів. Одразу зазначу, що свого виконання вона дочекалась аж сорок років потому — 2024 року завдяки ініціативі директора Львівського органного залу Тараса Демка й диригента Івана Остаповича, уже з новою назвою «Славень Дніпру-Слауті». У цій симфонії композитор вийшов на той рівень синтезу фольклорного архетипу — барокових елементів мелодики — модерних засобів виразності, який став одним із провідних у його індивідуальному духовному світогляді.

Другим твором, написаним 1988 року, який визначив подальший вектор творчості композитора, стала кантата-дума для соліста-кобзаря (першим виконавцем став співак-кобзар Василь Жданкін) і камерного оркестру на слова Тараса Шевченка «Чигрине, Чигрине». Думний епос як символ національної свободи і непокори чужинецькому пануванню влучно резонував із суспільними настроями того часу.

Врешті, третім знаком нового етапу життєтворчості В. Камінського стала пісня «Історія» на слова Богдана Стельмаха. Її виконав Віктор Морозов в історичній програмі театру «Не журись» 1989 року — і ця пісня набула настільки сильного політичного резонансу, що її навіть не зважились опублікувати у збірці пісень В. Камінського «Від земної краси», а видали лише у США.

Доба національного романтизму початку 1990-х років ознаменувалась для В. Камінського новими обріями, відкритими здобуттям Незалежності 1991 року. Найбільшим творчим щастям для нього стала можливість писати духовну музику — у всіх її можливих іпостасях. Це аж ніяк не була кон'юнктура, а внутрішня потреба, яка сформувалась ще в дитинстві в родинному колі. На підтвердження звернемось до його авторефлексій: «Мій батько ... за поглядами був украй “нерадянською” людиною. Крім музики, він вчив мене географії, заохочував багато читати, іноді навіть розповідав певні фрагменти з Біблії — але цю практику йому довелося доволі швидко припинити, після того, як до нас в гості прийшла секретар парторганізації школи, де працювала мама, а я в свої чотири роки дуже гордо почав їй показувати

на карті шлях, яким виходили євреї з єгипетської неволі під проводом Мойсея» [цит. за: Білас, 2018, с. 205]. Тобто релігійність, зацікавлення духовними витоками людства була закладена в домашньому вихованні з дитинства — одному з найтривкіших кодів нашої свідомості.

Тож не дивно, що саме твори, написані для Богослужіння або в інший спосіб пов'язані з християнською філософією, вінчають зрілі творчі пошуки В. Камінського і, водночас, природно кореспондують з національною традицією. Адже у своїй інтерпретації релігійних тем і образів композитор цілком співзвучний одній із найважливіших тенденцій українського мистецтва (не лише музики, а й усіх інших видів художнього відображення універсуму) — первинності міфопоетичного релігійного світогляду в національній ментальності.

У цьому руслі написані твори суто канонічних жанрів: «Акафіст до Пресвятої Богородиці», Вервична Служба, Псалом Давида, «Літургія Євхаристії», Пасхальна Утрень. Але — і тут знову повертаємось до початкової метафори природності — релігійне світовідчуття пронизує і образні концепції творів неканонічного змісту. Сакральність існує для композитора, зрештою, як і взагалі в усій багатовіковій українській художній традиції, не просто як невід'ємний елемент церковної практики, а в певній нерозривній «триєдності»: по-перше, як суто канонічна сутність, по-друге, як один із найістотніших елементів фольклору і народної обрядовості, по-третє, як універсальна призма, крізь яку розглядається національна історія і осмислюється сучасність.

Тому релігійним світовідчуттям позначені такі його твори, як кантата-симфонія «Україна. Хресна дорога» на вірші Ігоря Калинця, ораторія «Іду. Накликую. Взиваю» на тексти проповідей Митрополита Андрея Шептицького в поетичному опрацюванні Ірини Калинець, ораторія «Per aspera ad astra» на вшанування єпископа Йосифа Сліпого, гімн «Meżu patchniony przez łaskę» до віршів св. Йозефа Більчевського, «Пісні Мойсея» до поетичного опрацювання біблійного тексту Ірини Калинець. Релігійні мотиви прочитуються

і в інструментальних творах — у «Сонаті псаломів» для двох флейт і фортепіано, Другому скрипковому концерті «Різдвяному», «Te Deum» для струнного оркестру та низці інших.

Проте і поза духовним континуумом В. Камінського цікавить багато інших іпостасей сьогоденного буття. Чутливо прислухаючись до звуків навколишнього світу, до химерних переплетінь минулого і сучасного в глобалізованому гіперінформаційному просторі, він зацікавлено і винахідливо експериментує. Як і в якому напрямі?

Процитуємо його міркування з цього приводу: «“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, відчуючи себе ближче до епохи Бароко з її тяжінням до монументальних форм, багатофігурними композиціями, різноплановими зіткненнями контрастів — світла та тіні, величного і низького, поглибленої ліричності та пишної декоративності, реальності та фантастики» [Молчанова, 2023, с. 114].

Ці мандрівки в часі у творах В. Камінського відбуваються в інтенсивних діалогах із постатями різних епох і народів, з бажанням пізнати їх ландшафти і звичаї. Звідси походить і прагнення композитора зашифрувати сенс своїх музичних роздумів у ємкому символі чи метафорі. Варто лише назвати кілька прикметних програм творів, написаних здебільшого за останні тридцять років: «Голоси прадавніх гір» для кларнета, фагота і фортепіано, Дует для двох скрипок «Wanderer und sein Schatten» (є також версія для скрипки з камерним оркестром), «Мольфар» для саксофона і фортепіано, Другий струнний квартет «Reflexion nach Beethoven», «Urlicht-Ihrlicht» для флейти solo, «Блукаючий дух митця» на монограму Sarasate для скрипки solo, Adagio пам'яті Олександра Барвінського, «Репетиція оркестру», Фортепіанний концерт пам'яті В. Барвінського, Berliner concerto grosso для акордеона, саксофона й оркестру, концерт «Сувенір зі Львова» для двох фортепіано й оркестру, «Супергармонія в ритмах “Океану”» для скрипки з камерним оркестром

за мотивами пісень гурту «Океан Ельзи» Святослава Вакарчука. Якщо ж додати до цього вельми широкий жанровий спектр непрограмних інструментальних творів і численний хоровий доробок на вірші українських поетів, то вимальовується барвиста й різнопланова панорама, у якій важко, та й немає потреби, дошукуватись якоїсь «генеральної лінії», натомість пульсує живе зацікавлення минулим і сучасністю.

Невипадково, авторка цього тексту свого часу з різницею у 12 років написала дві позірно взаємовиключні статті про творчість композитора [Кияновська, 2001, 2018], які насправді не зовсім парадоксально несумісні в оцінці його індивідуального стилю. Радше навпаки: вони фіксують процес природної творчої еволюції митця, який живе у світі, що надто стрімко змінюється, його ставлення до цих змін і потреби відобразити їх у своїх звукових рефлексіях.

Список використаної літератури

1. 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) : дис. ... канд. мистецтвознавства ; 17.00.03 Муз. мистецтво / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. 225 с.
2. Кияновська Л. О. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму (спроба естетика-аналітичних студій над творчістю Віктора Камінського). *Українське музикознавство* : наук.-метод. міжвідомчий щорічник. Київ : Муз. Україна, 2001. № 30. С. 156–169.
3. Кияновська Л. О. Поза межами постмодернізму: маленький ювілейний есей про Віктора Камінського. *Українська музика* : щоквартальник / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. Число 4 (10). С. 102–106.
4. Молчанова Т. Suma rerum Віктора Камінського. З нагоди ювілею композитора. *Українська музика* : наук. часопис / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2023. Число 1 (44). С. 110–132.
5. Loos H. E-Musik — Kunstreligion der Moderne. Kassel : Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2016, 72 S.