

**СЛОВ'ЯНСЬКА МУЗИКА  
У ВИКОНАВСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ОЛЕГА КРИСИ**

*Стаття присвячена аналізу виконання видатним українським скрипалем Олегом Крисию творів слов'янських – російських, польських, чеських та українських – композиторів різних історичних епох. Простежується взаємодія авторського задуму та інтерпретаційної концепції, на основі чого проводяться деякі узагальнення виконавського стилю Олега Криси.*

Ключові слова: *Олег Криси, слов'янський, скрипкова музика, інтерпретація, інструментальна мініатюра.*

Олег Криси належить до тих "скрипалів світу", що, вирішивши на певному традиційному ґрунті, зуміли синтезувати питомі вроджені здобутки з численними іншими знаками культури. Львів – Москва – Київ – США, а поміж тим – сотні міст, які довелося відвідати з гастрольними поїздками, привнесли в світогляд скрипаля якісь свої неповторні обертони, виробили погляд на мистецьку спадщину і сьогодення, який характеризується універсальністю і розумінням неповторності кожного виконаного ним артефакту. В тому плані Олег Криси дивує різнобічністю художніх інтересів, відсутністю обмежень у стилевих пріоритетах – як часто зізнається він сам, його захоплює той твір, який він в даний момент виконує. Разом з тим він позиціонує себе в ряду тих музикантів, яким довелося стати репрезентантом національної культури в світі. Проте публікацій, йому присвячених, надто мало, особливо з докладним аналізом його творчості. Більшість матеріалів (Р. Юсипей, Т. Козирева, І. Лютий, Т. Поліщук, Я. Горак, Л. Мельник, Л. Кияновська та ін.) концентруються на інтерв'ю з видатним митцем і в тому руслі визначають його художні пріоритети. В тому сенсі видається вельми актуальним з'ясувати особливості виконавського прочитання Олегом Крисию творів різних національних шкіл і епох, що і визначає мету поданої статті.

В концертному доробку видатного скрипаля, який був записаний на компакт-дисках, особливе місце займають твори слов'янських композиторів. Видається вельми цікавим простежити його підхід до різних національних шкіл, проте об'єднаних певною спільною культурною традицією – слов'янською. Його варто розпочати з аналізу інтерпретації українських, чеських, польських артефактів різних епох і естетико-стильових спрямувань, об'єднаних промовистою назвою "Дух Сходу Європи" (The Spirit of Eastern Europe, 2010). Він включає цикли чеського композитора Йозефа Сука (1874–1935), представника польської школи Кароля Шимановського (1882–1937) та українського митця Євгена Станковича (нар. 1942), а також п'єси знаменитого польського скрипаля-віртуоза Генріха Венявського (1835–1880). Слов'янське походження всіх митців дозволяє помітити не лише дещо спільне в самій слов'янській інтерпретації музики, але й відзначити спорідненість задумів авторів різних країн та епох до світогляду й ментальних засад виконавця.

Йозеф Сук. Чотири п'єси ор. 17. Чеський композитор, учень Антоніна Дворжака, був концертуючим скрипалем, багато років грав другу скрипку у славетному Чеському квартеті. Тому відчуття інструменту у нього тонке і професійне, не лише як у творця, але й не менш виразно представлене виконавське чуття. Подані п'єси були написані в 1900 році, символічно знаменуючи перехід до нового століття [1, 167]. Постромантичні ностальгійні нотки цього сецесійного, модерного твору, що підхоплює національні традиції інструментального доробку його вчителя Дворжака, вказують на переважаючу ліричну природу індивідуального композиторського стилю Йозефа Сука.

Quasi Ballata. Перша п'єса незважаючи на апелювання до романтичного жанру, позначеного драматизмом і містичним напруженням інтонаційних подій, в першому експозиційному розділі форми вирішується м'яко і споглядально, в душі ностальгії за чуттєвою красою романтичних рефлексій, а разом з тим – з певними імпресіоністичними колористичними відтінками. Цю витонченість споглядання передусім наголошують виконавці.

Другий розділ представляє собою вже справжню "баладну" манеру – піднесену, сповнену контрастами, раптовими кульмінаціями, підйомами і спадами. Тут композитор наближається до оркестрової манери свого вчителя Дворжака, найбільш помітної у симфонічних поемах: казково-містичні образи "Водяника" чи "Русалки" проступають у скрипковій п'єсі з концентрованою, притаманною творчості зламів XIX–XX століть. Натомість в репрізі все повертається наче на круги своя, лише у

завершенні у партії фортепіано відчувається зачасна тривожність, більша схвильованість. Криса вражає тут винятково шляхетним, майже ірреальним, ілюзорним звуком, так відмінним від більшості його романтичних інтерпретацій. Подібна звукова колористика доволі часто зустрічається у виконанні скрипалем творів доби "Fin de siècle", чи то ближчих до російського модерну, чи до французького імпресіонізму. В тій же тематичній програмі "Дух Східної Європи" ще раз подібні колористичні "мерехтіння" звертають на себе увагу у виконанні "Міфів" К. Шимановського.

І вже в наступній п'єсі *Appassionato* – відповідно до її контрастного образу у порівнянні з попередньою п'єсою – скрипаль суттєво змінює наповненість звучання, додає йому об'єму, реального, матеріальної субстанції. Так само змінюється штрихова палітра, більше уваги приділяється акцентам, гострому, наголошеному завершенню фраз. За контрастом, обернено пропорційним до першої п'єси, середня частина тричастинної форми відрізняється ліричною безпосередністю висловлювання, трепетністю, відкритістю чуттєвого тону. Романтичність переживань втілюється виконавцями з надзвичайним теплом, щирістю, радісним здивуванням. Репризний розділ виявляється підсумовуючим передусім у манері виконання. Криса завжди пам'ятає і втілює "другий закон діалектики", розвиток по спіралі – у драматургійній побудові кожного твору: все, що відбулось раніше, не минає безслідно, а забарвлює наступні епізоди в особливий тон. Тому *апасіонато* в даній п'єсі виявляється у репризі більш чутливим і спрямованим до відкритості чуттєвого вислову, аніж у експозиції.

*Un poco triste*. Хоча програма передбачає "сумовитий" відтінок, проте музиканти не інтерпретують його як сентиментальний, а намагаються вкласти в межі "шляхетних переживань", не дозволяючи собі емоційних надмірностей. Ця вишуканість, стриманість справляє сильніше емоційне враження, аніж якби скрипаль "розгорнувся на повну". Прихованість сентиментального чуття, почасти "провокованого" автором, надає художньому образу доволі традиційного твору значно більшої глибини і диференційованості відчуттів.

Врешті фінальна *Burleske*, задумана Суком, як блискуче віртуозне завершення циклу, своєрідне перпетуум мобіле, інтерпретується Крисою-Чекіною наближено до бурлескно-карнавальних образів. Вони притаманні новому стилю, наприклад, Прокоф'єву – Шостаковичу – Стравинському. В інтерпретації Криси не відчувається вже романтичної брилянткової віртуозності, притаманної виконавцям XIX століття, а швидше виникають алюзії до тих химерно-фантастичних, прямих звучань, якими передають комічно-сатиричні образи представники модерної російської школи.

Отже, Криса трактує цикл Йозефа Сука водночас і відповідно до його власного задуму, практики ансамблевого скрипаля, наголошуючи постромантичні акценти, але й переносячи образну систему в сучасний духовний вимір, трансформуючи суттєві деталі художнього змісту не лише відповідно до свого мистецького "єго", але й шукаючи оптимальний модус представлення слухачам глобалізованого інформаційного простору.

Кароль Шимановський. Три міфи *op. 30*. Три поеми для скрипки й фортепіано були написані композитором в розрахунок на творчу індивідуальність славетного польського скрипаля Павла Коханського і відобразили один з естетичних постулатів композитора: наблизити польську професійну музику до інших європейських шкіл, увійти в загальноєвропейський культурний простір, не втративши при тім своєї неповторності [2, 336–340]. Вибір міфологічних сюжетів, їх трактування, вказує на прагнення автора дати приклад польського імпресіонізму.

Фонтани Аретузи. Сам початок поеми виразно імпресіоністичний, зокрема колористичне наслідування дзюркотіння води нагадує "водні" опуси К. Дебюссі та М. Равеля. Для інтерпретації цієї колористичної гами скрипаль і піаністка знаходять тонкий, прозорий, майже ірреальний звук, що міняється різними барвами. Якщо в скрипковій мелодії зіставляються різні якісні характеристики звуку, важливе місце займають флажолети, піцікатні "спалахи", засурдинені епізоди, то у фортепіанній партії Тетяна Чекіна демонструє виняткову субтильність пастельних барв і досягає відчуття простору, що коливається у безперервному русі води. Олег Криса знаходить для цієї п'єси унікальні звукові барви, які можна порівняти то з приглушеними півтіннями "Руанського собору ввечері" К. Моне, то з пейзажами О. Ренуара з їх плавними переходами від блакитних до лілових відтінків. Так і Олег Криса розкриває тут просторово об'ємний, тремтливий образ фонтанів, що водночас несуть в собі філософський підтекст плинності життя завдяки ліричній експресії і деяким ноткам ностальгії, привнесених у виконання скрипалем.

Друга поема Нарцис так само сповнена імпресіоністичного барвистого звукопису і витончених переливів тембральних відтінків. Проте тут присутній ще й глибший підтекст, який дозволяє поза повною насолодою рефлексії вічної краси природи розгадати і вічний сенс міфологічних повчань грецької давнини. Так і в другій poemі Шимановського, образ Нарциса, що став синонімом самозакханості і приреченості, яка судиться кожному, хто не здатний подолати пута егоцентричності, пере-

дається в інтонаційній формі, а Олег Криса з притаманною йому глибиною й інтелектуалізмом втілює задум композитора: початковий колористично застиглий образ – наче втілення дзеркальної гладі того струмка, в якому милується своїм відображенням Нарцис. Криса додає до цього картинного образу тонкі коливання "хвиль", неначе вода злегка змінює відображення прекрасного юнака від подуву вітру. Натомість подальший експресивний монолог – скарга Нарциса, який може милуватись собою лише в ілюзорному відображенні – розкривається виконавцем драматично

Фінал Дріади і Пан триптиху Шимановського в драматургії цілості має кілька функцій. По-перше, він перекидає арку до початкових "Фонтанів Аретузи", по-друге, синтезує символічну картину безперервного плину (Води? Життя? Часу?) з експресією другої поеми "Нарциса", по-третє, в результаті цього синтезу і привнесення міфологічного сюжету, що наближається до "Післяполуденного відпочинку фавна" К. Дебюссі і за темою, і почасти за імпресіоністичним трактуванням колориту інструментальних тембрів, просторовості фактури і гармонічних барв, досягається нова образно-емоційна якість – єдність рефлексії і руху, граціозності Дріад і стихійності Пана.

Ця поема вимагає від виконавця не лише досконалої технічної підготовки, але справжнього глибокого проникнення в "дух епохи", саме тієї *la belle époque*, до якої апелювали і французькі імпресіоністи, і не без їх впливу – один з найелегантніших польських композиторів Кароль Шимановський. Цю елегантність, вишуканість, бездоганну "європейськість" цілковито присвоїв собі скрипаль, більше того, зумів додати до неї типово української ліричної рефлексивності, навіть легкого – дуже тактовного і витонченого – відтінку "сентименту". Взагалі у інтерпретації триптиху "Міфів" Олег Криса вирізняється з-посеред інших виконавців цього шедевра, на нашу думку, дещо більшою безпосередністю, наче "ностальгією за романтизмом".

Генрик Венявський *Adagio elegiaque op.5*. Твори Венявського в сучасному мистецькому просторі виконувати доволі складно, оскільки завжди виникає небезпека впасти в салонність і поверховість "брильянтової" віртуозності, якою свого часу зачаровував публіку сам скрипаль-композитор [3, 86–87]. Але зараз мистецькі пріоритети рішуче заперечують такий підхід, тому для них так нелегко знайти відповідний образно-емоційний модус, який би, не порушуючи задуму композитора і стилю його епохи, все ж відповідав би сучасним уявленням про ліричний монолог, переваги віртуозної техніки і блискучу манеру. Саме такого результату досягає Олег Криса у виконанні менш популярного твору славетного польського композитора-скрипаля. Він вносить у його сучасне прочитання шляхетну стриманість, майже уникає темпових коливань, надто різких динамічних зіставлень, які могли б асоціюватись із перебільшеною сентиментальністю, натомість підкреслює щирість, глибину, піднесеність почуттів. Основний виразовий акцент скрипаль кладе на епізоди на ріано, у цій звучущій тиші досягаючи чистоти і справжності переживань. Такого типу твори стають для багатьох скрипалів пробним каменем на добрий художній смак і справжній талант – не зовнішній, а внутрішній, професійність та інтелект. Олег Криса в *Adagio elegiaque* витримує його бездоганно.

Пісня без слів і *Rondo elegant op. 9*. Вищенаведені спостереження відносяться і до наступного мікроциклу. Лише у Пісні без слів, у порівнянні з попереднім твором, скрипаль вносить щемливу, типово "шопенівську" ноту, захоплюючи промовистим розгортанням мелодичної лінії широкого дихання, сповненої світлотінню гармонічних переливів. І жодного разу він не дозволяє собі в Пісні зайвих "охів і зітхань", хоча іноді музика на це і провокує.

У *Rondo elegant* скрипаль концентрується передусім на сутності програмного окреслення "елегантного". Виконання дійсно бездоганно елегантне, стримане і ледь відсторонене, виконавці уникають будь-якого зайвого штриха чи акценту, що міг би порушити цілісний візерунок віртуозно-танцювальної п'єси. Незначні відхилення *rubato* настільки виправдані природою самого твору, що мимоволі згадуються слова Ігнація Падеревського про значення вільного ритмічного коливання у творчості Ф. Шопена "З... аритмії походить, очевидно, приписувана нам несталість і брак витримки: в ній належить шукати джерела нашої, на жаль, сталої нездатності до організованої спільної діяльності. В цій аритмії закладений і нещасний трагізм нашої історії... В тій музиці, яка охоче уникає методичної дисципліни, організованості ритму, що не зносить метроному, як ненависного уряду, в тій музиці відчувається, що народ наш... Польща живе, відчуває, діє "in tempo rubato" [4, 11]. Скрипаль демонструє прекрасне відчуття національної польської природи музичного виразу, вибудовуючи узагальнений образ польського танцю як сутності національної ментальності. Водночас музикант створює слушний для сучасного сприйняття відсторонений погляд на цю музику, як на справи давно минулих днів, чим винахідливо перекидає арку від історії до сучасності.

Куявяк – Сувенір з Польщі *op. 3*. В цьому польському танці Криса навпаки яскравіше і відвертіше передає природу польського танцювального фольклору – з гордовитим "виступанням вперед", підстрибуванням, синкопованими порушеннями сильної долі, відповідно і з рішучішими протистав-

леннями динамічних відтінків, ширшою амплітудою темпових відхилень, наче говорячи своїм виконанням: "це музика не європейських шляхетських дворів, а з села – глибинки кувяського краю" – звідси й більша розкутість, картинність, повнокровність як скрипкового, так і фортепіанного звучання.

Легенда ор. 17. Славетна Легенда належить до тих позицій скрипкового репертуару, які "обіграні" сотнями і тисячами виконавців різного рівня – від світової слави майстрів до учнів училищ – і тому видається, що сказати в ній своє вагоме слово надто важко. Але музикант такого рівня як Олег Крися зумів і в цій хрестоматійній п'єсі привернути увагу деякими інноваційними образно-емоційними відтінками. Насамперед він очистив її від звичної надмірної сентиментальності, надав шляхетної простоти, виконуючи лірично-сповідальну мелодію випуклим, рельєфним і водночас чистим "моцартівським" звуком. Особливо це відчуття посилюється в серединному мажорному епізоді, який стає тим одкровенням, до якого і спрямований розвиток п'єси.

Для виконання Легенди Олегом Крисією притаманна та простота і природність найвищої проби, про яку можна сказати відомим афоризмом: "шедевр – це не те, до чого немає що додати, а те, від чого немає що відняти". Жанрове позначення, породжене романтичною естетикою – Легенда, розкривається як витончене поєднання ідеального – реального, далекий спогад про минулі надії і розчарування, аніж їх реальне пережиття. Особливо вражає завершення п'єси, в якому скрипкова мелодія поступово затихає, немовби зникає вдалині, в тій небесній точці, де перетинаються час і простір.

Скерцо – Тарантела ор. 16. На протигагу до глибокої рефлексивної лірики Легенди, Олег Крися і тут проявляє одну з найважливіших рис своєї індивідуальної манери – досягнення гармонійної рівноваги, шляхетності виразу, відсутності будь-яких віртуозних надмірностей. Тому ця віртуозна дрібничка набуває в інтерпретації славетного скрипаля тієї граціозної легкості і дотепності, яка приваблює пропорційністю форм і невимушеною грайливістю – як янголики-путті на картинах Рафаеля. Можливо, в ній дещо бракує тієї стихійності, яка зазвичай асоціюється з темпераментним південно-італійським танцем, тарантела у представленні Криси сприймається як аристократично-рафінована – але ж і Венявський не був носієм автентичної італійської традиції, а сприйняв її через загальноєвропейську романтичну призму свого часу.

В цілому "дух європейського Сходу" сприймається і трансформується Олегом Крисією не лише як співзвучний будь-якій іншій європейській національній культурі – чи то французькій, чи німецькій, чи італійській, але й водночас позначений рисами неповторної духовної традиції, в якій, за нашим спостереженням, основне місце посідає витонченість, органічність ліричної рефлексії, схильність до безпосереднього, відвертого виразу почуттів – але не в тому надекспресивному варіанті, в якому це помітно, наприклад, в культурах європейського Півдня, а у відтінках делікатності, співчутливості, сповненої тонких відтінків і градацій палітри переживань. Особливого акценту додають фольклорні алузії, присутні як у чеських (Й. Сук), так і в польських (особливо – Г. Венявський) та українських (Є. Станкович) творах.

Продовжує цю слов'янську лінію компакт-диск з промовистою назвою "З Росії з любов'ю". Він представляє панораму скрипкових опусів російських композиторів за майже півторастолітній період – від директора Придворної півної капели в Петербурзі, автора російського гімну "Боже, царя храни" Олексія Львова (1798–1870) (на диску він помилково названий Олександром, – М. К.), до сучасного композитора Родіона Щедрина (нар. 1932), і настільки ж розмаїтих за жанрами: як оригінальних, так і перекладів і транскрипцій. Поруч з оригінальними хрестоматійними зразками музики Петра Чайковського на диску зустрічаються ряд вельми вдалих і нерідко дотепних транскрипцій, наприклад, з балетів Сергія Прокоф'єва, Рейнгольда Глієра чи Ігоря Стравинського, або й опуси таких маловідомих авторів минулого і сучасності, як Ніколай Афанасьєв (1820–1898) чи Міхаїл Зів (кінокомпозитор, 1921–1994). Вони дібрані з великим смаком і в цілості вибудовують надзвичайно гармонійну і багатоманітну панораму російської національної культури, сприйняту і трансформовану у власному світогляді сучасним скрипалям.

Розпочинає диск п'єса суто салонного характеру – Сповідь Ніколая Афанасьєва – що вводить в атмосферу російського домашнього музикування, створює елегантний настрій "дворянських гнізд", в музичному репертуарі яких переважали сентиментально-чутливі п'єси. Незважаючи на природу твору, Крися залишається вірним собі та жодного разу не впадає в сентиментальний тон, зберігаючи шляхетну дистанційованість і стриманість тону музичної оповіді. Ця салонна "дрібничка" дозволяє помітити характерну особливість виконавського стилю скрипаля – незалежно від рівня образно-емоційної глибини авторського задуму твору, у інтерпретації виявити істинно художні "обертони змісту" і зуміти їх якомога вирашніше представити.

Подібне ж спостереження торкається і Капрічіо № 9 Олексія Львова. Будучи передусім хорівим духовним композитором, Олексій Львов принагідно звертався до скрипкової музики. В жанрі

капрису, що здобув найбільшої популярності завдяки шедеврам Ніколо Паганіні, він не стільки наслідує геніального італійського маестро, скільки сягає до етимологічної сутності "капрису" – легкої, невимушеної п'єси-розваги, призначеної для любительської аудиторії. За формою каприс являє собою тему з фактурними варіаціями, тема походить з семантичного кола російського сентиментального романсу, варіаційний розвиток орнаментально оплітає її. Проте Криси в цій невибагливій п'єсі зумів підкреслити граціозність, вишукану орнаментику варіаційного проведення теми, а в останніх варіаціях ще й "блиснути" віртуозною технікою.

За часом виникнення п'єси Олександра Гречанінова "Скарги" значно пізніша за попередні – вона сягає перелому XIX–XX століть. Але за змістом п'єси виявляється безпосередньою продовжувачкою тієї ж сентиментально-салонної традиції, тільки вбраною у сучасніші гармонічні і фактурні шати. Вплив стилістики П. Чайковського тут очевидний, переосмислений в більш ефектно-концертному ключі. Це прекрасно розуміють музиканти, створюючи інтерпретаційний образ м'якої тьмяної пасторалі, з відтінком ностальгійності за образами тих "дворянських гнізд", контури яких ледь помітні вдалині.

На відміну від м'яких тьмяних барв попередніх п'єс Серенада ор. 30 Антона Арєнського відрізняється прямолінійнішою звуконаслідувальністю, яку ефектно підкреслюють виконавці, акцентуючи "гітарні перебори" як у фортепіано, так і в скрипковій партії. Любовна пісня у інтерпретації Олега Криси звучить виключно, експресивно, але... доволі стримано, наче вдалині, у мріях. Цим він опосередковує надто безпосередню чутливість Серенади Арєнського, що з позиції сучасного сприйняття могла би видатись надмірною, надає їй умовного, ігрового відтінку, прийняттого для сьогоденного слухача.

Віртуозний динамічний образ перпетуум мобіле скрипкової мініатюри Скерцо ор. 30 Арєнського вносить у лірично-рефлексивну сферу програми російської мініатюри яскравий контраст, захоплює ювелірною репетиційною технікою. Середній епізод перекидає арку до чутливого поля російського музичного салону, в якому музика А. Арєнського наприкінці XIX століття займала вагоме місце. Але головну родзинку п'єси складають віртуозні крайні розділи – свого роду переспіви "Польоту джмеля" М. Римського-Корсакова.

Невипадково й наступна п'єса – славетна Мелодія ор. 42 № 3 Петра Чайковського – вступає майже *attaca*, як підготована попередніми хвилями наростання перша лірична кульмінація сукупного музичного образу російської салонно-сентиментальної скрипкової мініатюри. Виконання дуєтом Криси – Чекіна хрестоматійно відомого твору вирізняється серед багатьох відомих виконань (зокрема Галини Барінової) стриманістю, шляхетністю, відсутністю гострих сплесків емоцій, що прямують до вершин, а навпаки, приваблює постійним перебуванням у сфері *mezzo-forte*, задумливістю, перевагою внутрішнього заглибленого переживання над зовнішньою експресією.

Навпаки, у Скерцо ор. 42 № 2 музиканти проявляють незвичну для більшості виконань цього твору "трансформацію підтексту", надаючи цьому творові несподіваної таємничості, загрозливості, спорідненості з фантастично-темними образами царства Ротбара і чорних лебедів. Середня частина в їх трактуванні звучить експресивно, незвично для переважаючої манери інтерпретації скрипаля, як постійне стремління до нездійсненого ідеалу. Важко відповісти на запитання, чи свідомо, знаючи про те, що це Скерцо, як і весь цикл "Спогади про дорогі околиці" ("Воспоминания о дорогом месте", 1878) написано практично в один час з оперою "Євгеній Онегін" (1877–78) і невдовзі після "Лебединового озера" (1876) [5, 185–188], чи на інтуїтивному рівні, дуєт Криси – Чекіна досягнули емоційну перекличку з образною сферою Ротбарової зловісної фантастики і щемливою лірикою Ленського.

Настільки ж розмаїто за асоціативним і емоційним рядом виконує український дуєт і першу частину вказаного циклу, Роздум ор. 42 № 1, за власною логікою побудови програми помінявши місцями крайні частини (Мелодію і Роздум). Видається, що причиною такого розташування п'єс циклу стала концепція програми, в якій Роздум з його прихованою танцювальною пульсацією становить більш органічний перехід до наступного Вальсу-скерцо, ніж експресивна Мелодія. В самому виконанні, особливо в скрипковій партії, тридольна вальсова формула набуває яскравої драматично-театральної образності, ще раз перекидаючи арку до вальсової драматичної лірики "Євгенія Онегіна". Безпосереднє зіставлення двох змістовних версій вальсовості – лірико-драматичної, пов'язаної з багатою гамою переживань, і скерцозної – надає панорамі скрипкових російських творів виразної емоційно-образної світлотіні, а водночас становить переломний кульмінаційний момент – перехід від "дворянської" музики XIX століття до російського модерну XX. Схвильована промовиста мелодія "Роздуму", особливо в репризі п'єси, сприймається як наступна емоційна вершина всієї програми. І тут Криси чи не вперше у виконанні всієї програми дозволяє собі виразити сильні і відкриті емоції, не маючи остороги перед тим, щоби виявитись поверховим і сентиментальним. Адже він передає не

удавані, а справжні глибокі пристрасті, які неможливо представляти стримано чи дистанційовано – вони вимагають такого повнокровного, щемливого, безпосереднього в своїй експресивності виразу.

Вальс-скерцо ор. 34. Після драматичної поеми "Роздуму" Вальс-скерцо звучить особливо легко, невимушено і елегантно, немов від драми ліричного героя слухач переміщається у світський салон, де не прийнято і непотрібно відверто виражати свої почуття. Тут скрипаль знаходить ідеально вірний тон: блискучий, ледь мерехтливий, але умисно позбавлений тієї натхненної експресії, яка позначала "Роздум". Навіть середній повільний епізод, попри те, що він теж позначений ліричними обертонами, спонукає скрипаль показати зовсім іншу природу лірики – ефектно-зовнішню, прийняту "в товаристві", але не надто глибоку. Лише на мить – перед репризою, в невеликій каденції скрипки немовби зблисне безпосередній вираз чуття, але лише для того, щоби негайно розсипатись у іскрах блискучих віртуозних пасажів. Власне цей перехід "не пропускає" Криса, концентруючи на ньому увагу, як на одному з істинних художніх моментів блискучої п'єси. Але й завершення блискучої концертної п'єси дає змогу скрипалеві вповні показати віртуозні можливості – Олег Криса виконує репризу з надзвичайною легкістю, вправністю і свободою.

Романс Сергія Рахманінова за стилем апелює до його камерно-вокальної творчості, в якій дуже важливе місце займає драматична декламаційна просодичність мелодичної лінії [6]. На цьому акцентують музиканти: партія фортепіано творить ледь чутний схвильований фон, потрапляючи в тон експресивній музичній розповіді скрипки. Особливу увагу привертає рельєфна декламаційність скрипкового тону, що "співає", "жаліється", "благає", виражає масу тонких відтінків живої людської мови. Тут, як і в "Роздумі" Чайковського, лише вже з іншими внутрішніми установками, скрипаль не вагається бути розкутим, відвертим, вибудовуючи розлогий монолог ліричного героя.

Сергій Прокоф'єв. "Маски" з балету "Ромео і Джульєтта" (переклад Д. Грейнса). Після царства особистих емоцій тим яскравіше відчувається карнавальність, гротесковість іншого світу – прокоф'євського, сповненого іронічністю, парадоксальністю світовідчуття. І знову доводиться дивуватись, наскільки новий тон знаходять для виконання цієї п'єси музиканти. Фортепіано набуває "молоточкового" звучання, а у скрипки акцентуються жорсткуваті, умисне загострені "підстрибування", "кривляння" – театральність, танцювальна зображальність загальної інтерпретаційної концепції не викликає сумнівів.

Натомість Вальс з балету "Попелюшка" у перекладі для скрипки і фортепіано Михайла Фіхтенгольца повертає слухача знову до лірики, але вже зовсім іншої за своєю природою: прокоф'євської лірики, такої тендітної, ілюзорної, яка може існувати лише в казці чи в мрії. Невипадково і жорсткіші "дисонантні" епізоди наголошуються Крисою з умисною гостротою і напористістю. Світ ХХ століття не дає можливості зануритись у ліричну стихію, він надто жорстокий для цього, і подібне відчуття залишається від інтерпретації Олега Криса, який знаходить виразні грані переходу від політичних ліричних епізодів героїні – до жорсткості і холодності оточуючого її світу. В цій п'єсі зіставляються кілька "тембральних модусів": ілюзорно невагомий легкий прозорий звук ліричного портрету героїні; жорсткий ударний тон епізодів протистояння, короткий момент відвертого експресивного висловлювання.

Популярний Романс з балету "Червоний мак" Рейнгольда Глієра трактується дуєтом ніжно, трепетно, а водночас з достатньою мірою експресії, емоційних підйомів і спадів, притаманних цьому яскравому постромантичному творові. Тут виконавцям можна відверто "побути самими собою", настільки комфортно і вільно вони почуваються у шляхетній звуковій стихії. Недаремно з приводу іншого твору Р. Глієра сам скрипаль в одному з інтерв'ю висловився так: "Серед творів, які я вважаю абсолютно незаслужено забутими, буде Концертне алегро Глієра. Він його не закінчив, а завершив справу його учень – Лятошинський. Я чудом дістав старий запис, прослухав його і буквально дійшов до безтями – за красою, композиторською майстерністю його можна поставити в ряд колосальних здобутків скрипкової літератури" [7].

Переклад фортепіанних прелюдій Д. Шостаковича (Три прелюдії ор. 34 (№№ 8, 17, 5)) Дмитра Циганова відзначається бездоганним відчуттям індивідуального стилю оркестрового та камерно-інструментального письма композитора. Три мініатюри підкреслюють ті прикмети образного змісту, які найбільше імпонують Олегові Крисі, відповідають його манері: багатозначність граціозності – гротесковості – танцювальності – таємничості, не позбавленої деякої загрозливості. Цю багатозначність музиканти втілюють через особливу манеру фразування – з деяким відтягуванням, неначе наприкінці кожної фрази ставиться не крапка, а багатокрапка чи знак запитання. Лише остання третя прелюдія демонструє інше співвідношення ролей: у скрипковій партії ллється неперервний звуковий потік (Криса надає йому певної "непоступливості"), багатозначність, недомовленість дістається фортепіанній партії, яка не в силах побороти звукову навалу. Символічність, наповненість образів мініатюр, що разом звучать заледве кілька хвилин, вимагає від виконавців точності й афористичності прочитання, що в повній мірі демонструє український дуєт.

Михаїл Зів. Ноктюрн з балету "Перше кохання". Цей не надто відомий, але дуже ефектний фрагмент з балету популярного радянського кінокомпозитора, витриманий у типово "прокоф'євській" манері ліричного висловлювання, стає для дуету Криси – Чекіна приводом ще раз продемонструвати чудовий м'який, теплий наповнений звук.

Переклад одного з найпопулярніших фортепіанних творів відомого російського композитора Гуморески Родіона Щедрина акцентує передусім гротесково-сатиричні "лубочні" елементи російської міської культури, в чому Родіон Щедрін виступає достойним спадкоємцем великої національної традиції, втіленої у всіх можливих жанрах – від Глінки і Римського-Корсакова до Прокоф'єва і Шостаковича і до Стравинського, до тих творів, які скрипаль вибрав у продовження гротескової лінії цього компакт-диску. І у виконанні цієї п'єси Олег Криси знаходить надзвичайно цікаві звукові ефекти – наслідування бречання балалайки, розстроєного вуличного ансамблю, та інші натуралістичні тембральні звукозображення. Фортепіано ж виступає постійним ударним динамічним пульсом, нагадуючи про невимолитий плин часу.

Той же гротесково-лубочний тон, який зазначається у виконанні Гуморески Щедрина, витримується і в Російській пісні з опери "Мавра" Ігоря Стравинського (Переклад Семюеля Душкіна) – але він м'якший, більш сентиментальний, немовби перекидає арку до "жорстоких романсів" пушкінської доби, літературного джерела опери, а водночас до перших номерів програми, поданої на компакт-диску. Тому й "жалісливі" інтонації скрипки в мелодії крайніх частин в жодному з проведень не набувають перебільшеної карикатурності, а навпаки, всіляко згладжуються.

І. Стравинський. Російський танець з балету "Петрушка". Переклад Семюеля Душкіна. Завершення російської програми вибрано скрипалем не випадково – в ньому відчувається стихійний дух російської балаганної культури, який немовби відслонює завісу після всіх зітхань і реверансів, після недомовленостей, гротескових і карнавальних масок – тут природа масового гуляння, натуральність прояву почуттів, невибагливі забави опиняються на поверхні. І сама тембральна природа виконання танцю О. Крисию відрізняється повнокривною стихійністю, навіть деякою афектованістю, загалом непритаманною йому, проте в даному випадку якнайбільш доречною, ще й підкресленою "ударністю" фортепіанних остинато.

В цілому ж слов'янський макроцикл представив широку панораму духовної традиції, і в її власних питомих фольклорних коренях, і в точках перетину, спільних з європейськими романтичними й салонними тенденціями. Не можна оминати багатой й диференційованої тембральної гами, яку Олег Криси продумано добирає до кожного твору. Якщо у великих полотнах ця багатоманітність не настільки кидається в очі, то в мініатюрах, які калейдоскопічно змінюють одна одну, відчувається надзвичайно яскраво.

#### **Використані джерела:**

1. Павлишин С. Зарубежная музыка XX века: пути развития; тенденции / С. Павлишин. – К. : Музична Україна, 1980. – 212 с. – С. 167.
2. Фельдгун Г. Г. История смычкового искусства от истоков до 70-х годов XX века : лекц. курс для студентов оркестр. фак. муз. вузов / Г. Г. Фельдгун ; Учеб.-метод. об.-ние высш. проф. образования в обл. муз. искусства. – Новосибирск : Изд-во Новосиб. гос. консерватории им. М. И. Глинки, 2006. – 500 с. – С. 336–340
3. Suchowiejko Renata. Henryk Wieniawski: kompozytor na tle wirtuozowskiej tradycji skrzypcowej XIX wieku / Renata Suchowiejko. – Poznań : Towarzystwo Muzyczne im. Henryka Wieniawskiego, 2005. – 298 s. – S. 86–87.
4. Paderewski Ignacy. O Szopenie: mowa, wygłoszona na obchodzie szopenowskim w Filharmonii Lwowskiej dnia 23 października 1910 roku / Ignacy Paderewski. – Lwów : Towarzystwo wydawnicze, 1911. – 21 s. – S. 11
5. Асафьев Б. В. О музыке Чайковского. Избранное / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1972. – 376 с. – С. 185–188.
6. Брянцева В. Н. С. В. Рахманинов : монография / В. Н. Брянцева. – М. : Советский композитор, 1976. – 680 с.
7. За тиждень маю відбули гастролі в кількох різних країнах [Інтерв'ю Олега Криси Олесі Найдюк] [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [http://gazeta.ua/articles/culture-newspaper/\\_za-tizhden-mayu-vidbuti-gastroli-v-kilkoh-riznih-krajinah/202957](http://gazeta.ua/articles/culture-newspaper/_za-tizhden-mayu-vidbuti-gastroli-v-kilkoh-riznih-krajinah/202957)

**Кулиняк Михаил Андреевич**, соискатель

#### **Славянская музыка в исполнительском творчестве Олега Крысы**

Статья посвящена анализу исполнения выдающимся украинским скрипачом Олегом Крысой произведений славянских – российских, польских, чешских и украинских – композиторов разных исторических эпох. Прослеживается взаимодействие авторского замысла и интерпретационной концепции, на основе чего проводятся некоторые обобщения исполнительского стиля Олега Крысы.

*Ключевые слова:* Олег Крыса, славянский, скрипичная музыка, интерпретация, инструментальная миниатюра.

**Mykhaylo Kulynyak**, Applicant for a degree

**Slavic Music in Performing Creation of Oleh Krysa**

Oleh Krysa belongs to those "violinists of the world", that growing on certain traditional soil, managed to synthesize specific innate achievements with numerous other signs of culture. L'viv – Moscow – Kyiv – USA, and between that – hundreds of cities, that he visited with tour journeys, introduced in his world view some of the unique overtones, produced a look to the artistic inheritance and present time, that is characterized by universality and understanding of uniqueness of every artifact executed by him. From this point of view Oleh Krysa surprises scaleness of his artistic interests, by absence of limitations in his stylish priorities – as he often confesses, he is taken by that work, what he executes presently. At the same time, he positions itself in the row of those musicians that have become representative of national culture in the world. However there are not enough publications devoted to him especially with more detailed analysis of his work. Most materials (R. Yusypey, T. Kozyreva, I. Lyuty, T. Polischyk, Y. Horak, L. Melnyk, L. Kyyanovska etc.) are concentrated on an interview with a prominent artist and in this context they determine his artistic priorities. In that sense it seems very actual to find out the features of Oleh Krysa's performing reading in works of different national schools and epochs, that determines the aim of the given article.

In concerto work of the prominent violinist that was written on compact disks the special place is occupied by works of the Slavic composers. It seems very interesting to trace his approach to different national schools which, however, are united by certain general cultural tradition – Slavic. It must begin with an analysis of interpretations of the Ukrainian, Czech, Polish artefacts of different epochs and aesthetic and stylish directions incorporated by the eloquent name "The Spirit of Eastern Europe", 2010). It includes the cycles of the Czech composer Josef Suk (1874–1935), representative of Polish school Karol Szymanowski (1882–1937) and Ukrainian artist Yevhen Stankovych (1942) and also pieces of the famous Polish violinist-virtuoso Henryk Wieniawski (1835–1880). The Slavic origin of all artists allows to notice not only some common in Slavic interpretation of music but also to mark the cognation of intentions of authors of different countries and epochs to the world view and mental principles of performer.

On the whole, the spirit of "European East" is perceived and transformed by Oleh Krysa not only as consonant to any other of European national culture – whether that French, or German, or Italian, but also at the same time it is marked by the lines of unique spiritual tradition in that, after our supervision, a basic place occupies refinement, organic of lyric reflection, propensity to direct, frank expression of feelings – but not in that superexpressive variant in that it is observed, for example, in the cultures of European South, but in the tints of delicacy, sympathy, full of fine distinctions and gradations in the palette of experiencing. The special accent is added by folklore allusions being both in Czech (J. Suk) and in Polish (especially – H. Wieniawski) and Ukrainian (Ye. Stankovych) works.

A compact disk continues this Slavic line with the eloquent name "From Russia with love". It presents the panorama of violin opuses of the Russian composers for almost 150 years – from the director of Court singing choir in Petersburg, the author of the Russian hymn "Goodness, save a tsar" Oleksij Lvov (1798–1870) (on a disk he by mistake is adopted by Oleksandr, – M. K.), to the modern composer Rodion Schedrin (1932), and so various after genres: both original and translations and transcriptions. Alongside with the original axiomatic standards of music by Petr Tchaikovsky there is a row of very felicitous and quite often witty transcriptions on a disk, for example, from ballets by Sergei Prokofiev, Reinhold Glière or Igor Stravinsky, or and opuses of not popular authors of the past and modernity, as Nikolay Afanasyev (1820–1898) or Mikhail Ziv (cinema composer, 1921–1994). They are selected with a large taste and in integrity form the extraordinarily harmonious and versatile panorama of Russian national culture, perceived and transformed in an own world view by a modern violinist.

On the whole the Slavic macrocycle presents the wide panorama of spiritual tradition, and in its own specific roots, in point of intersection, general with the European romantic and salon tendencies. It is impossible to skip a rich and differentiated timbre gamut that Oleh Krysa carefully selects to every work. If in large compositions these varieties not so strike the eyes, then in miniatures that kaleidoscopic change each other, it is felt extraordinarily brightly.

*Key words:* Oleh Krysa, Slavic, violin music, interpretation, instrumental miniatures.