

**КАМЕРНІСТЬ В ІНДИВІДУАЛЬНИХ ТРАНСФОРМАЦІЯХ  
ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО**

*Стаття присвячена категорії інструментальної камерності в творчості Віктора Камінського в найширшому тлумаченні: від її філософського розуміння як самозаглиблення у інтимно-духовну сферу до суто професійного інтересу, формування різних за колористикою тембральних зіставлень і «мікстів». Аналізуються основні твори митця у розмаїтих камерно-інструментальних жанрах, зроблено висновок про те, що багатогранність інтересів і ракурсів творчого бачення Віктора Камінського дозволяє помітити, як в композиціях останніх років виразно проступають нові обрії творчого світогляду досвідченого митця, де органічно поєднались фольклорні елементи, що сягають первинного «ментального коду», звичаєвості синкретичних календарних обрядів; традиція барокових українських духовних концертів і канонічних літургійних циклів «перемиської школи»; засади сучасної інноваційної техніки з її повною емансипацією всіх виразових елементів; врешті звороти популярної музики, всього інтонаційного кола сьогодення.*

*Частина камерних композицій В. Камінського ґрунтується на релігійних образах і символах, інша ж тяжіє до філософськи-програмного осмислення камерних жанрів. Твори для камерних складів, в основі яких лежить цілком «світський» образний задум, теж дуже часто кореспондують з духовною тематикою, в тому числі апелюють до власних релігійних рефлексій в камерно-інструментальному втіленні. В останні роки образно-тематична сфера камерності значно розширюється: Віктор Камінський знаходить нові позиції філософської тематики, проявляє ностальгію за естрадою, заглиблюється у світ ліричних рефлексій, переосмислюючи їх в камерному тембрально-виразовому спектрі.*

*Причиною таких камерних пріоритетів вказується те, що композитор орієнтується передусім на традицію львівського музичування і здебільшого чітко уявляє, для кого призначається той чи інший твір. Одним з найактивніших пропагандистів творчості Віктора Камінського був і залишається оркестр «Академія», скрипалі Остап Шутко, Назарій Пилатюк, Анна Савицька, талановиті студенти Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, з якою митця пов'язує більш ніж сорок років життя, творчого становлення, пошуків і звершень.*

**Ключові слова:** творчість Віктора Камінського, камерні пріоритети, камерна версія концертності, духовність, традиції львівського музикування.

У сучасному українському музичному просторі львівський митець, лауреат Національної премії України ім. Тараса Шевченка, Заслужений діяч мистецтв України Віктор Камінський відрізняється здатністю природно поєднувати вельми розмаїті художні інтереси і вектори творчості. Час показав, що протягом свого понад сорокарічного творчого шляху композитор переміряв найрізноманітніші тематичні, жанрові, стильові «маски» – від захоплення Скрябіним і Шенбергом та «*нової фольклорної хвилі*» в юності, від них – енгармонічною модуляцією перейшов до естрадної пісні, а згодом – до театральної музики.

Але незважаючи на всі стильові переміни і переорієнтування модусів художніх інтересів, одна сфера, одна категорія завжди залишається провідною в творчих зверненнях митця – це сфера інструментальної камерності в найширшому тлумаченні: від її філософського розуміння як самозаглиблення у інтимно-духовну сферу до суто професійного інтересу, формування різних за колористикою тембральних зіставлень і «*мікстів*». Цим підходом зумовлена і виняткова тематична та жанрова широта його творчості.

Вже друга половина 90-х років у творчості композитора вельми інтенсивно репрезентована найрозмаїтшими трансформаціями ідеї камерності. Вона представлена рядом опусів для камерного оркестру – п'єсою з програмною назвою «*Репетиція оркестру*», камерними опусами з духовними програмами «*Te Deum*», «*Bogórodzica*», Елегією пам'яті Олександра Барвінського, а також «*Сонатю псалмів*» для двох флейт і фортепіано... Як бачимо, в цій групі частина творів ґрунтується на релігійних образах і символах, інша ж тяжіє до філософсько-програмного осмислення камерних жанрів.

В останні роки образно-тематична сфера камерності значно розширюється: Віктор Камінський знаходить нові позиції філософської тематики, проявляє ностальгію за естрадою, заглиблюється у світ ліричних рефлексій, переосмислюючи їх в камерному тембрально-виразовому спектрі. Прикладом цієї розмаїтості може служити як камерне перевтілення жанрів концерту у фортепіанному концерті та концерті для 4-х солістів, так і естрадна п'єса «*Супергармонія в ритмах „Океану“*» для скрипки з камерним оркестром, присвячена Іванові Вакарчукові і заснована на темах популярних пісень його сина, знаного українського барда Святослава Вакарчука. Інші грані

камерності втілює віртуозна п'єса для флейти соло «*Urlicht-Ihrlicht*» та імпресіоністично колоритна камерна мініатюра «*Голоси прадавніх гір*» для кларнета, фагота і фортепіано, цілком у протилежному ключі мислиться камерність в авангардово-філософській притчі для двох скрипок за Фрідріхом Ніцше «*Мандрівник і його тінь*», чи пристрасно містична п'єса для скрипаля «*Блукаючий дух митця*» за темами Пабло Сарасате, або Соната для гітари, що значно сміливіше і винятково віртуозно експериментує із тембром популярного інструменту. Несподіваним штрихом камерного світовідчуття композитора виступає Фантазія для камерного оркестру, флейти і гобоя, що виникла на основі автентичної старовинної єврейської мелодії, взятої із збірника єврейських наспівів, виданого в минулому сторіччі і збереженого в фондах Наукової бібліотеки ім. Стефаніка Національної Академії Наук України у Львові. Глибока експресія і пафос мелодичного першоджерела надихнула автора на створення медитативної за образним строем і неоромантичної за стилем композиції, в котрій вишукано сполучаються багаті тембральні барви і деякі сучасні прийоми.

Написана в 1992 р. «*Соната псалмів*» для вельми оригінального складу – двох флейт і фортепіано розпочинає ряд інструментальних творів, в основу яких покладена сакральна ідея. Своєю формою і самим складом апелюючи до традиції ранньобарокової *sonata da chiesa*, в мелодиці вона ґрунтується на ще давнішому джерелі – на семантиці григоріанського хоралу, котрий розкладається на рельєфно строгі «чорно-білі» лінії кожного з інструментів, що рухаються неспішно, кожен раз замикаючись по колу, неначе оплітають колону застиглому часу. Відтоді цей ряд постійно поповнювався. Спочатку як самостійний оркестровий твір був написаний і «*Te Deum*», згодом включений в ораторію «*Іду. Накликую. Взиваю*», на замовлення камерного оркестру «*Віртуози Львова*», спеціально для виконання тим же колективом у Ченстохові виникла оркестрова транскрипція славетного польського духовного наспіву «*Bogórodzica*», для нього ж написана оркестрова обробка колядки «*Що то за предиво*».

Твори для камерних складів, в основі яких лежить цілком «світський» образний задум, теж дуже часто кореспондують з духовною тематикою, водночас апелюють до власних релігійних рефлексій в камерно-інструментальному втіленні. Оригінальністю вирізняється п'єса «*Репетиція оркестру*», написана для камерного оркестру та навіяна почасти знаменитим однойменним фільмом Фредеріко Фелліні, що в алегорії репетиції оркестру вбачав картину сучасного світу. Концепція твору побудована на протиставленні хаотичного блукання

окремих фраз та пасажів, якими музиканти розігруються перед концертом, нашарування мелодичних уривків та кінцевої автоцитати з «*Te Deum*», третьої частини з ораторії «*Іду. Накликую. Взиваю*» на тексти проповідей Митрополита Шептицького в поетичному опрацюванні Ірини Калинець. Це протиставлення мало для автора глибокий внутрішній сенс, що відображений у програмі «*Репетиції оркестру*». У світі, який нас оточує, постійно перетинаються несумісні, віддалені від себе в просторі і часі звукові лінії, котрі часто утворюють в нашому сприйнятті строкатий фонічний калейдоскоп. Але той, хто шукає справжнього мистецтва, зуміє почути в аморфній віброуючій матерії стрункий і злагоджений гімн Творцю. Автор обрав символічну програму, яка мислиться як уявний монолог диригента: «*Бо чи ж не є, друже мій, все наше життя, неначе репетиція оркестру – спочатку ми пробуємо знайти правильний тон, повторюємо безладно звичні фрази та метушливо кидаємось із боку в бік, потім починаємо очима душі спостерігати гармонію, проте лише у віці мудрості і печалі розуміємо сутність музичної матерії, сповненої величі та краси*».

Окрему групу камерних опусів представляють трансформації ідей концертності. Так, одночастинний концерт для фортепіано і камерного оркестру, написаний в 1992 р., заслужено представляє підсумок певного періоду творчих пошуків митця (звернемо увагу й на те, що до того часу фортепіанні жанри не мали достойного місця у його творчому доробку). Відкриваючи виразові можливості інструменту, віртуозність, мовні інтонації, композитор, водночас, зберігає «*діалогічну здатність*» концерту для солуючого інструменту й оркестру. Саме тут, вже не вперше, але найбільш яскраво, звучать дзвоніві інтонації (зазначимо, що дзвін та імітації його звучання – один з улюблених виразових прийомів композитора, своєрідна «*візитна картка*» його індивідуального стилю). Монолітна форма має, однак, яскраво помітні ознаки поділу на класичний сонатно-симфонічний цикл: з динамікою умовної першої частини, віртуозною каденцією, статикою другої, проміжним драматичним розділом та фіналом філософського змісту з алюзіями до попередніх епізодів. Характерною особливістю останньої частини є пряма цитата з фортепіанної Сонати Василя Барвінського (адже твір присвячено цьому видатному західноукраїнському композиторові), котра органічно вплітається в яскраво неостилістичну і з певними паралелями до традицій українського символізму мелодичну тканину твору. Сам композитор гранично чітко окреслив виникнення задуму свого твору: «*...переглядаючи черговий раз ноти (фортепіанних творів В. Барвінського – Л.К.), одного разу*

знайшов тему, яка найбільше відповідала задуму мого майбутнього концерту. Це була повільна лірична тема з другої частини фортепіанної Сонати В. Барвінського. Її хоральний виклад (алюзія до релігійності його світогляду) у поєднанні з характерною імпровізаційною декламаційно-розповідною мелодикою видались мені своєрідним символом українського духу, а передусім втіленням «філософії серця», про яку тоді теж з'явилось немало 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 про мученицьку долю геніального музиканта. Співпереживання трагедії композитора, який втратив найдорожче – плоди своєї праці, рукописи, що були спалені, – постійно супроводжувало мене в час написання концерту. Тому й виникла посвята твору: «Концерт пам'яті Василя Барвінського». У поданій цитаті дуже яскраво представлена емоційно-рефлексивна складова, глибока емпатія творчості В. Барвінського, яка визначила не лише драматургічну концепцію одночастинного циклу, а й сам тон авторської нарації.

Інші виміри камерно-концертної естетики представляє Концерт для чотирьох солістів і камерного оркестру. Це величне полотно написано в кращих традиціях барокових concerto grosso. I частина – Увертюра, II – Ламенто з обов'язковими аналогіями до улюблених автором риторичних фігур. У III частині – Канони – відчувається тонка поліфонічна робота з яскравими мелодичними відрізками, використано прийоми додекафонної техніки. I, знову ж, основна сентенція бароко «*per aspera ad astra*» поступово втілена у IV частині – Антифоні. Бароковість окремих фінальних епізодів підкреслюється вкрапленнями органного звучання. Особливої уваги заслуговує й формотворчо-програмна концепція, адже на світські форми накладаються часто традиційні жанри і техніки духовної музики (Канони, Антифон). Такий синтез симптоматичний, і багато в чому ілюструє основний напрямок творчого мислення композитора, його тяжіння до синтезу найрізноманітнішого плану і на різних рівнях: у поєднанні слова й чисто інструментальних жанрів, традицій світської й духовної музики.

Ще інші грані концертно-камерного мислення розкриває «Різдвяний концерт» № 2 для скрипки з камерним оркестром і дзвіночками. З огляду на тематику він може видатись навіть дещо незвичним, зважаючи на поширені уявлення про різдвяні образи як про найбільш піднесені, захоплені виром карнавалів чи зачаровані міс-

тично-наївною мудрістю вертепного дійства. Проте є Різдво – свято, а є шлях до Різдва, сповнений випробувань, злетів і падінь, розчарувань перед тим, як людська душа збагне найвище одкровення радості у вірі. В. Камінський поставив собі за мету розкрити саме цей шлях, звідти такий сильний акцент драматизму у творі. Несподівано потрактований у концерті мотив славнозвісного *«Щедрика»* – саме цей архаїчний первісний, сягаючий ще язичницьких часів мотив виявляється пружиною усього розвитку, проте на відміну від звичного нам просвітленого образу обробки М. Леонтовича, він динамічний, експресивний, спрямований до кульмінаційної напруги. Поемна одночастинна композиція концерту зумовлена не лише великою популярністю одночастинних форм у сучасній інструментальній музиці. Нерозривна єдність її безупинного розвитку не дає можливості зупинитись і перевести дух, місток від одного контрастного епізоду до іншого надто крихкий і умовний, а напруження і експресія зростає до того моменту, поки не розчиняється в шаленому енергетичному потоці віртуозної каденції соліста і після нього нарешті ніби спалахує світло – кода приносить просвітлення і наївну дитячу радість. Недаремно для неї автор використав тему колядки *«Що то за предиво»* з фортепіанної збірки обробок колядок і щедривок Василя Барвінського, призначеної для дітей. Вона декілька разів проводиться в оркестрі, а потім так само плавно затихає, немовби зникає в небесній далечині у супроводі дзвіночків.

Важко повірити, що музикант, який так природно проявив себе в обраних головних для нього напрямках духовної, канонічної та паралітургійної, творчості, масштабних фресках на слова українських поетів, з таким задоволенням відчуває і перевтілює – достоту як талановитий і досвідчений актор на сцені – цілком інші картини світу, інші мистецькі амплуа, вкладаючись у графічно чіткі рамки камерного мислення. У цьому *«камерному спрямуванні»*, однак, композитор орієнтується передусім на традицію львівського музикування і здебільшого чітко уявляє, для кого призначається той чи інший твір. Звісно, одним з найактивніших пропагандистів творчості Віктора Камінського був і залишається Львівський камерний оркестр *«Академія»*, скрипалі Остап Шутко, Назарій Пилатюк, Анна Савицька, талановиті студенти Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, з якою митця пов'язує більш ніж сорок років життя, творчого становлення, пошуків і звершень.

Тож ця багатогранність інтересів і ракурсів творчого бачення Віктора Камінського, дозволяє помітити, як в композиціях останніх

років виразно проступають нові обрії творчого світогляду досвідченого митця, в яких органічно поєднались фольклорні елементи, що сягають первинного «ментального коду», звичаєвості синкретичних календарних обрядів; традиція барокових українських духовних концертів і канонічних літургійних циклів «перемисьльської школи»; засади сучасної інноваційної техніки з її повною емансипацією всіх виразових елементів; врешті звороти популярної музики, того інтонаційного кола сьогодення, яке неможливо оминати.

### **Любовь Кияновская. *Камерность в индивидуальных трансформациях творчества Виктора Каминского***

*Статья посвящена категории инструментальной камерности в творчестве Виктора Каминского в широком толковании от ее философского понимания как сосредоточение в интимно-духовную сферу к чисто профессионального интереса, формирование различных по колористике тембральных сопоставлений и «микст». Анализируются основные произведения художника в разнообразных камерно-инструментальных жанрах, делается вывод о том, что многообразие интересов и ракурсов творческого видения Виктора Каминского, позволяет заметить, как в композициях последних лет отчетливо проступают новые горизонты творческого мировоззрения опытного художника, в которых органично соединились фольклорные элементы, доходящих до первоначального «ментального кода», обычаев синкретических календарных обрядов; традиция барочных украинских духовных концертов и канонических литургических циклов «перемисьльской школы»; основы современной инновационной техники с ее полной эмансипацией всех выразительных элементов; конце обороты популярной музыки, всего интонационного круга настоящее.*

*Часть камерных композиций В. Каминского основывается на религиозных образах и символах, другая же тяготеет к философско – программному осмыслению камерных жанров. Произведения для камерных составов, в основе которых лежит вполне «светский» образный замысел, тоже очень часто корреспондируют с духовной тематикой, в том числе апеллируют к собственным религиозным рефлексиям в камерно-инструментальном воплощении. В последние годы образно тематическая сфера камерности значительно расширяется: Виктор Каминский находит новые позиции философской тематики, проявляет ностальгию по эстраде, углубляется в мир лирических рефлексий, переосмысливая их в камерном тембрально-выразительном спектре.*

*Причиной таких камерных приоритетов указывается то, что композитор ориентируется прежде всего на традицию львовского музицирования и части четко представляет, для кого предназначается то*

или иное произведение. Одним из самых активных пропагандистов творчества Виктора Каминского был и остается оркестр «Академия», скрипачи Остап Шутко, Назарий Пилатюк, Анна Савицкая, талантливые студенты Львовской национальной музыкальной академии им. Н. Лысенко, с которой композитора связывает более сорока лет жизни, творческого становления, поисков и свершений.

**Ключевые слова:** творчество Виктора Каминского, камерные приоритеты, камерная версия концертности, духовность, традиции львовского музицирования.

---