

реплавлення, досвіду європейської режисури ХХ століття і створення нового сценічного синтезу. Це та форма позапобутової вистави, насиченої витонченим психологізмом, у якій співіснує безгрішна правда акторського переживання «за Станіславським» з метафоричною образністю «за Мейерхольдом». Словом, збираю сторінки, з яких складатиметься другий том театрального роману – «Момент істини. Режисер Резникович».

Сьогодні його театр – весь у русі. Мудрий сценобудівничий, М. Резникович колекціонує акторський ансамбль. Другого диригентів набувають у нових художніх розв'язках визнані майстри. З'являються нові цікаві акторські обличчя. Поповнюється по-новому структурується труп – за рахунок молодих випускників акторського курсу М. Резниковича і «Студії професійних акторів» при театрі російської драми. За його ініціативи налагоджуються плідні стосунки з російськими, німецькими і американськими митцями, що спричиняється до нових театральних проєктів.

Цілком очевидно, що театр М. Резниковича рухається у суворо окреслених майстром силових полях. Турботи про день сьогоднішній постають у світлі завтрашніх задумів. Гадаю, Михайло Юрійович має точну внутрішню оцінку. Напевне, він тверезо оцінює витрати на обраному мистецькому шляху і не потребує театральних критичних вказівок чи підказок. Якщо чогось і потребує цей незалежний митець, то це розуміння. Хочу думати, що підтримкою йому стануть і ці рядки. А витрати не страшні, якщо прямувати обраним курсом.

Ростислав КОЛОМІЄЦЬ
член-кореспондент АМУ

МИРОСЛАВ СКОРИК (До 70-річчя від дня народження)



Останні роки у творчій діяльності Мирослава Скорика були вельми розмаїтими та врожайними на музичні твори, які, навіть з урахуванням динамічної еволюції художнього світогляду митця, видаються несподівано вражаючими. Передусім це несподіване звернення до жанрів, які перед тим не з'являлись у його доробку, – опери та Служби Божої. Варто усвідомити, що ці жанри в усіх композиторів, котрі до них вдавались, опановувалися поступово, починаючи з ранніх років, досить часто ставали тим відправним пунктом, до якого і оберталися їхні мистецькі пошуки. А вже окреслення «оперний композитор» або «церковний композитор» є для нас цілком звичними.

Прикладів того, як митець, знаний передусім як видатний інструменталіст (хоча і в найширшому колі застосування інструментальних складів та сольюючих інструментів), узріло му вісімдесят років тому, коли він звернувся до таких суперскладних завдань, як опанування нових для нього масштабних жанрів, у світовій музиці не таку вже й багато, та й то це швидше винятки, які підтверджують правило (як-от опера «Фіделіо» у Л. ван Бетховена чи католицька меса у І. Стравінського). Мирослав Скорик, з притаманною йому здатністю постійно дивувати своїх прихильників (зрештою, рівною мірою не прихильників та кож), успішно писався в коло саме таких винятків, створивши як у «Мойсеї», так і в духовному концерті зразки яскраво індивідуального трактування жанрів.

Особливої уваги заслуговує досить послідовне звернення до духовних жанрів і символів. Для М. Скорика це зовсім не данина моді, як нерідко трапляється в сучасній культурі.

Правнук священика, він виріс у родині, яка хоч і не хизувалась показною побожністю, проте ці цінності завжди приймає найголовніші, питомо закорінені в свідомості і ставленні до життя. У багатьох суто «світських» творах М. Скорика, починаючи з його першої кантати «Весна», раз у раз з'являються інтонаційні символи, жанрові елементи, алюзії, безпосередньо пов'язані з духовною традицією світової та насамперед української музики. Під цим кутом зору можна розглядати, наприклад, мікроцикл прелюдії і фуги Ребемоль мажор, ліричні фрагменти скрипкової Сонати № 2, Диптиха, а особливо – концепцію Третього фортепіанного концерту, де назва першої частини «Молитва» зумовлює всю генеральну спрямованість розвитку циклу.

Крок уперед, зроблений у ряді опусів останніх років, таким чином, постає як цілком законний наслідок тривалої внутрішньої роботи, як концентрація тих процесів, які відбувалися у творчій еволюції композитора впродовж тривалого часу. Цим пояснюється органічна єдність «небесного і земного» у його духовних композиціях, котра часом викликала критику через надто «концертне», «ефектно-віртуозне» вирішення духовних жанрів (особливо часто вона торкалась Псалма № 50, а також «Молитви» для камерного оркестру).

Проте і таке особливе трактування має своє логічне пояснення, враховуючи глибину спорідненість композитора з тим музичним та навіть соціально-культурним середовищем, у якому він сформувався. Композитор на новому рівні, в нових історичних умовах продовжує ту музичну традицію греко-католицької духовної творчості, яка природно тяжіла до адаптації найрізноманітніших інтонаційних джерел: насамперед фольклорних, а також чутливої лірики солоспіву, піднесеності світських патріотичних хорів, а подекуди навіть театральності. Той, кому відомі твори галицької церковної музики ХІХ ст. (Літургія М. Вербицького, «Святий Боже» В. Матюка, Служби Божі Й. Кишакевича, Літургія Д. Січинського), погодиться з вищеведеною тезою. Тож на продовження цієї традиції категорія «духовного» мислиться М. Скориком не як суворе та аскетично-відсторонене служіння (таке трактування більше притаманне російській православній традиції), а як глибоко особистісне прагнення людини відкрити серце Богові й отримати від Нього любов та милосердя.

Така лінійна органічна знаходить своє філософсько-узагальнене, розгорнене національно-мугрунті, втілення в опері «Мойсей». Бачення опозиції «земного-небесного» в ній доволі несподіване, шлях Пророка та його послідовників від Землі Обітваної показаний іноді умисно контрверсійно і незвично для тих, хто сувородотримується традиції. Проте митець, який живе в реаліях сьогодення, і тут не намагається приховати справжній стан речей і видати бажане за дійсне. Розуміння найвищої ідеї служіння Богові в музиці опери подається крізь збільшувальне склогічне інтенсивного звукового середовища сучасності, його суперечностей, а водночас – нездоланного прагнення, притаманного кожному, вчий душі живе іскра Божа, знайти свій єдиний шлях до істини, яким би крутим та ілюзорним він не видавався.

Водночас, крім новаторських пошуків і звершень, М. Скорик не менш успішно продовжує ідею провідної лінії, наскрізної у його творчості та важливої для попередніх періодів. Насамперед це подальше плекання жанру концерту (аточніше, концерту-поєми сповідального типу) у Третьому, Четвертому та П'ятому скрипкових концертах, а також продовження «партичної епопеї» у Сьомій партиті. У цих етапних для розвитку жанру творах теж відчувається доволі відмінний від попередніх зразків підхід до вирішення як драматургічної концепції, так і виразової системи, адекватної авторському задумові. Надумку дослідника, їм властива більша внутрішня гармонійність і вираженість, подекуди навіть дещо відсторонений погляд з боку на всі напружені колізії, які розгортаються в інструментальних драмах, та особлива простота і легкість, що дається мудрістю пережитого і силою, відкритою в собі.

Особливу сторінку до робіт М. Скорика останніх років складають численні транскрипції, призначені як для камерного оркестру (здебільшого написані для колективу студентів Львівської державної, від 2007 р. – Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, яким вельми успішно керував маестро протягом останніх п'ятнадцяти років), такі

для солістів із супроводом. Вражає розмаїтість стилів і національних шкіл (від барокової музики Й.С. Баха, А. Фюрстенуа, через класицистичні зразки В.А. Моцарта, романтичні опуси Ф. Шуберта і Ф. Шопена до найкращих зразків розважальної музики ХХ ст. – танго А.П'яццолі, джазові композиції Дж. Гершвіна, С. Джопліна, У. Болкома), до яких звертається автор у пошуках репертуару, цікавого і захоплюючого для всіх. Окремо в цьому контексті хотілося б відзначити транскрипції коляд В. Барвінського, які невідмінно прикрашають упродовж десятиліття щорічні концерти «Різдвяний дарунок» камерного оркестру Львівської національної музичної академії, та твори Івана Карабиця, якими Мирослав Скорик віддає данину пам'яті своєму учневі, що передчасно пішов з життя.

Розуміючи, що у своїх транскрипціях композитор має на увазі перш за все конкретно-дидактичну мету, прагнення поглибити вихованців оркестру з якомога ширшим колом музичної спадщини, все-таки додатково зазначимо, що цим творами М. Скорик зробив істотний внесок у карбніцю українського камерного виконавства, а разом з тим накреслив шляхи, якими мало б, відповідно до світових стандартів, розвиватися камерне виконавство у нашій країні, виконуючи просвітницьку місію і водночас розважальну функцію. В останніх своїх транскрипціях пісень Густава Малера Мирослав Скорик виступив у ще одній незвичній для нього іпостасі: як поет-перекладач, уперше і надзвичайно успішно здійснивши авторизований переклад пісень видатного австрійського композитора українською мовою.

Останні твори М. Скорика свідчать про його невинне прагнення охопити якомога ширше коло художніх понять, зіставити найвіддаленіші сфери образів, досягти часом парадоксального з погляду традиційних уявлень про високе мистецтво результату. Відтак вони часом шокують публіку, котра звикла до певних категоріальних стереотипів змісту «поважного» і «розважального», «елітарного» і «масового» – адже ці опуси виклично зіштовхують між собою протилежні поняття і викликають вельми суперечливі відчуття. Проте слід пам'ятати, що сучасний творчий процес у західному світі (та навіть і в пострадянському суспільстві – згадаймо хоча б Альфреда Шнітке чи Едісона Денисова, Гія Канчелі чи Вельо Торміса) не ставить нездоланної стіни поміж «високими» і «низькими» жанрами – цестосується не лише музики, а й літератури, театру, образотворчого мистецтва, – а, навпаки, шукає приривного компромісу між ними і знаходить спільні точки перетину, створюючи нову художню якість.

Саме з позиції такої демократизації мистецького вислову, сприйняття і переосмислення розмаїтих естетичних імпульсів сьогодення слід підходити до останніх творчих здобутків Мирослава Скорика. Адже полістилістичність, котру мистосовно минулого десятиріччя еволюції індивідуальної манери митця окреслили як «стильову гру», передбачає віддзеркалення найприкметнішої ознаки нашого духовного буття – універсальності, а точніше «всеїдності» художньої інформації, яку ми поглинаємо добровільно чи сприймаємо незалежно від нашого вибору.

Водночас філософська спрямованість, прикметна для творчості М. Скорика взагалі, незалежно від генеральної орієнтації, що панувала на тому учиншому етапі його творчої еволюції, саме в рамках «стильової гри» набуває особливої гостроти і рельєфності окреслених проблем. Апелювання до всієї «ейдотеки музичної історії» сприяє асоціативно-символічній багатозначності кожного з виразових елементів, читотематичний зворот, гармонічна послідовність, чи фактурний стереотип. Віртуозне володіння технікою трансформації «чужого стилю», котре вирізняло композитора ще з його перших опусів і давало вельми небанальний естетичний результат, тут набуває цілеспрямованого втілення й служить розумінню генеральних проблем буття, сприйнятих композитором крізь призму розмаїтих понять, сформованих протягом тривалого розвитку музичної культури.

Любов КИЯНОВСЬКА
доктор мистецтвознавства, професор