

КАМЕРНИЙ ФОРМАТ ТВОРЧОСТІ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА

На перехресті «картинно-пейзажної візуальності»,
«кінозображальності» й «нової простоти»

Починаючи з 1970-х, українська камерна музика підіграє провідну роль серед інших жанрів. Їй відведено значне місце у творчості Валентина Сильвестрова, Леоніда Грабовського, Олега Ківи, Івана Карабидя, Ярослава Верецагіна, Володимира Загорцева, Володимира Шумейка, Юрія Іщенко, Гіора Шербакова, Ганни Гаврилець, Кармелли Цепколенко, Юлії Гомельської, Золтана Алмаші та ін. Для Євгена Станковича камерна музика — своєрідна творча лабораторія, сфера новацій, напрацювання нових композиційних прийомів і виразових засобів. Все, що було композитором знайдено у сфері камерної музики, далі ним транспонувалося у великомасштабні твори. Більше того, музика камерного жанру завжди розвивалася паралельно з музикою великих полотен Майстра, представлених шістьома балетами, шістьома симфоніями, двома операми, концертами для різних виконавських складів, розвинутих симфонічних, оркестрово-вокальних та хорових творів тощо.

Станковичем написано багато камерної музики, серед якої — десять камерних симфоній, симфоніети, оркестрові п'єси, сонати, тріо, квартет, квінтет, секстет. Глибока сенсово-емоційна фабула характерна для будь-яких творів автора в камерному жанрі незалежно від їх виконавського формату: будь-то музика для малого симфонічного оркестру, така як Камерна симфонія № 2 (1980), «Dictum» (1987), «Аве Марія» (1997), Концерт-поема (2004), Дві Пасакалії «Віку, що минає, та віку, що знаходить» (1998) або ж невеликі сольні п'єси, як сонатина й соната для фортепіано, концерт для кларнета соло «Гра над прірвою» (1996), Соната і Монолог для кларнета соло (1996), Пасакалія для органа «Жертва Отрока Божого» (1996), «Присвячення» для скрипки (2006).

Камерна творчість для композитора була й залишається сферою ідейної креативності, технічно-мовної винахідливості й пошуку специфічного тембрового рішення. Приміром, характерна риса десяти камерних симфоній митця — концертність. У деяких симфоніях автор віддає провідну роль якому-небудь одному інструменту, і в таких випадках музичний простір твору стає своєрідним майданчиком для змагання двох рівноправних, паритетних учасників — соліста й оркестру. У третій симфонії (1982) головні дійові особи флейта і 12 струнних, у четвертій (1987) — соліст-вокаліст і 15 струнних, п'ятій (1993) — кларнет і 11 струнних, сьомій (1996) — скрипка й оркестр, дев'ятій (2000) — фортепіано і 15 струнних, десятій (2010) — фортепіано і струнні. Перша, шоста та восьма симфонії передбачають ансамблевий виконавський склад. Першу (1973) розраховано на сім виконавців і витримано у традиціях гри-змагання в жанрі «інструментального театру», шосту (1996) — для одинадцяти інструменталістів із соло валторни; а восьма (1997), як і перша, виводить сім героїв-персонажів, при тому, що вокал потрактовано як ще один «інструментальний тембр». Окрім того, до жанру камерної симфонії можна з упевненістю віднести два нетривалі за звучанням симфонічні опуси — «Larga» (1973) і «Lirica» (1977), написані, відповідно, для 15 і 16-и індивідуалізованих струнних голосів.

Композитором написано багато оркестрових п'єс, серед них — «Елегія пам'яті Людкевича» для струнного оркестру (1979), «Українська поема» для скрипки та камерного оркестру (1998), «Гірська легенда» для альту та камерного оркестру (2003), «Новела» для флейти, кларнета та струнних (2003), «Ранкова музика» для скрипки й струнних (2006) тощо.

До того ж, камерний жанр заявлено у п'єсах для різного ансамблевого складу. Неповторність звучання досягається композитором продуманим, часом, незвичайним темброво-інструментальним сполученням. Подібне виявляється у Симфонієті № 2 для чотирьох валторн і струнного оркестру (2005), «Святі труб» для 16 труб (1998), «Лабіринті» для маримби й трьох ударних (2006), духовому квінтеті «Музика для

небесних музикантів» для флейти, гобоя, кларнета, фагота й валторни (1993), секстеті «Що сталося в тиші після відлуння» для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних (1993), тріо «Квітучий сад і яблука, що падають у воду...» для кларнета, альту та фортепіано (1996). Композитор писав також ансамблеві твори з прицілом на більш традиційний виконавський формат, приміром, «Сонату-пікколо» для скрипки й фортепіано (1977), «Старовинні танці на Верховині» для двох фортепіано (2002), «Сонату серенад» для флейти і фортепіано (2005), Сонату для флейти і фортепіано «Танці на квітах» за мотивами казки Г. Х. Андерсена «Дюймовочка» (2011), п'єсу для скрипки і фортепіано «Дотик янгола» (2013), тріо «Музика Рудого Лісу» для скрипки, віолончелі та фортепіано (1992), тріо «Епілоги» для скрипки, віолончелі та фортепіано (2007), Струнний квартет (1973) тощо.

Кожен камерний твір — у вигляді невеличкої п'єси чи масштабно розвинений, як, приміром, камерна симфонія, вимагає зосередженості для заглиблення у вимір авторської думки, тому що камерна музика митця в найбільш концентрованому варіанті експонує визначальні риси авторського стилю Станковича: «симфонізований» принцип його композиторського мислення, емоційну щирість авторського висловлення, візуально-зображальну звукову конкретність, «кінематографічність» як один із найбільш поширених технічних прийомів роботи з музичним текстом тощо. Тому кожен твір слід сприймати як своєрідний і неповторний «фабульний», «сюжетний», «ідейний», «візуально-картинний» ряд, що стимулює роботу суб'єктивної уяви і фантазії слухачів.

Камерна творчість композитора певним чином поділяється за тематичною й мовностильовою направленістю на «концептуалістську» й полегшено програмну, «традиціоналістську» з точки зору оформлення авторської думки [1]. До «концептуалістської» групи творів належить вся камерно-симфонічна творчість (10 камерний симфоній); крупні симфонізовані опуси, такі, як «Dictum» для камерного оркестру, Концерт-поема для скрипки з оркестром, Дві невеликі Пасакалії «Віку, що минає, та віку, що надходить» для камерного оркестру та «авангардні» камерні опуси, що написані складною авангардно-технологічною мовою, як секстет «Що сталося в тиші після відлуння», квінтет «Музика для небесних музикантів», тріо «Квітучий сад... і яблука, що падають у воду», тріо «Музика Рудого Лісу» тощо. Камерні твори другого тематико-стильового напрямку більш доступні з точки зору розуміння їх «сюжетної фабули» й стилістики музичної мови. Частіше, це невеликі за об'ємом оркестрові або ансамблеві п'єси, чия програмна назва апелює до ілюстративної, картинної, пейзажної або жанрової «сюжетності». Слід також враховувати й зразки «кінематографічної музики», тобто музики до кіно, що оформилася у вигляді самостійних оркестрових композицій, як, приміром, блискучо оригінальні за звуковим колоритом Дві п'єси з музики до кінострічки «Ізгой» — «Фрейлехс» та «Мелодія» (1993).

У статті запропоновано розглянути твори, що належать до другого типу камерної творчості Станковича. Це імпресіоністично-пейзажні з відтінком жанрової образності й ліричної семантики Симфоніета № 2 для чотирьох валторн і струнних (2005), «Новела» для флейти, кларнета та струнних (2003), «Сумної дрімби звуки» для віолончелі й камерного оркестру (2005) та «Ранкова музика» для скрипки і струнних (2006). Дві п'єси «Фрейлехс» та «Єврейська мелодія» з музики до кінофільму «Ізгой» (1993) — зразок візуальної «кінематографічної» конкретності камерної музики митця. «Opera Rustica» (2008) — приклад спрощення авторського мовного висловлення за стилістичним орієнтиром на естетичну модель «нової простоти».

Симфоніета № 2 для 4-х валторн і струнних, «Новела» для флейти, кларнета та струнних, «Сумної дрімби звуки» для віолончелі й камерного оркестру та «Ранкова музика» для скрипки і струнних — є зразками творів, присвячених розкриттю ідеї закономірності протікання людського життя за космічно-циклічним ритмом Природи, діалектичної взаємодії Людини і Біосу у вселенському Часо-Просторі. Кожна з композицій відтворює його чарівну образну красу і демонструє індивідуалізовано-неповторне композиційне рішення і специфічний концепційний задум. До речі, ці твори продовжують розвивати і різноаспектно розкривати тему існування природних стихій, до якої неодноразово звертався композитор у інших опусах — у монументальній фресці «Симфонія пасторалей», у П'ятій («Потаємні поклики») і Шостій («Тривоги осінніх днів») камерних симфоніях. Ця «сюжетика», як окремі локуси-фрагменти, зустрічається в багатьох інших творах Станковича — у Третій симфонії «Я стверджуюсь», Симфонії № 6, балетних драмах — «Ольга», «Майська ніч», «Ніч перед Різдом», фольк-опері «Цвіт папороті», мальовничо-акварельні картини спостерігаються у Першій, Четвертій (II ч.) камерних

симфоніях тощо. Таким чином, утворюється ціла низка різнобарвних картин Природи, і простежується авторська традиція постійного звернення і музичного прочитання цієї «пейзажно-імпресіоністичної» образної тематики.

На певний візуальний ряд, що виникає в слухацькій уяві, натякають доволі конкретні в образному плані програмні назви творів та їх частин. «*Ранкова музика*» складається з чотирьох імпресіоністичних звуко-замальовок: I. «Ранішня роса...», II. «Легенький вітерець», III. «Схід сонця», IV. «Початок дня» (Постлюдія). Музиці цього пейзажного «оповідання» притаманні світлі пастельні звукові барви. Поступово з коротких послівок і мотивів складається дзвінча прозора-кришталева картина пробудження Природи і народження дня. В цілому ж виникає «стихійна» композиційна форма, в рамках якої оспівується ідилічний світ величної краси рослинного світу.

У чотирьох частинах *Симфоніети* — I. «Перегук», II. «Лісні хорали», III. «Стривожені гори», IV. «Епілог» — також створюється пантеїстичний світ природної краси. Виникає відчуття сферичного просторового виміру. Валторнові «репліки» на тлі мерехтіння, коливання та вишуканого арабескового плетива з невеличких послівок і мікрофраз в оркестровій партії (у струнних) сприймаються немов ранкові голоси самої Природи. Валторново-сигнальні імперативи і хори-хорали, що імітують звучання трембіт або лісових рогів, є величним гімном-оспівуванням біо-космічних стихій. Композиція цілого складається як розвинена форма, побудована на зіставленні контрастних епізодів-планів — динамічно-дієвих і споглядално-пасторальних. При тому, динамічні фрагменти відповідають образам буяння, цвітіння Природи, а медитативні — тиші, колисково-ідилічного стану. Загалом, увесь музичний простір нагадує дивовижну тембрально-барвисту мозаїку — «зелений гамір» Природи. Квазі-закарпатський колоритний мелос *Симфоніети* складається з «трембітних» реплік, «сопілкових» награвань, танцювально-коломиївких зворотів. Інтонаційно-тематичні імітаційні перегуки валторн нагадують гру-змагання «голосів» Природи.

«*Новела*» й «*Сумної дримби звуки*» — це дві невеличкі концертні п'єси. У них, як і в попередніх творах, змальовується краса Природи-Всесвіту, Природи-Космосу — «матеріального безсмертя» (Д. Павличко). Музичний вимір сповнений фольклоризованими інтонаціями. Деякі мотивні звороти нагадують награвання сопілок, волинок, ріжків, дримби тощо. Ці два твори за деякими ознаками нагадують інші опуси Станковича: «*Новела*» на образному рівні має спільність з «Елегією» для струнних, «Українською поемою» для скрипки і струнних та П'ятою камерною симфонією. До речі, у «*Новелі*» також, як і в П'ятій камерній симфонії «Потаємні поклики», кілька разів звучить гімнічний хорал, що з кожним проведенням набуває все більшої величі. Між цими темами-гімнами можливо побачити й інтонаційно-мелодичну спорідненість.

Певна паралель існує між композицією «*Сумної дримби звуки...*» і «Гірською легендою» для альту і струнних. У «*Сумній дримбі...*» на тлі остинатної синкопованої ритмо-фігури в партії віолончелі звучить думна заплачка. У «Гірській легенді» теж на тлі остинатно-синкопованих «хорових» фраз струнного оркестру звучить голос альту, що також має риси думного зачину. Вільне розгортання сольних «монологів» в обох творах нагадує неквапливу оповідь про легендарне минуле. Мотиви й інтонації, що споріднені з народними гуцульсько-закарпатськими награваннями сприяють також відтворенню настрою «легендарності». Тому «Гірська легенда» і «*Сумної дримби звуки...*» сприймаються як своєрідні народно-жанрові картини, «легендарні» пісні про життя-буття.

Музичний подих Природи — це тільки один (об'єктизований) план образного сюжету кожного з чотирьох розглянутих творів. Але в них є місце і для передачі емоцій Людини: мрійливо-медитативних, напружено-драматичних, щемливо-елегійних й рафіновано-ліричних. Цей «олоднений» образний прошарок лірико-пейзажних творів композитора можна проілюструвати поетичними рядками: «Я не людина, я рослина, а часом я мале листя» (Б.-І. Антонич) [2]. Суб'єктизовані психологізовані монологи (частіше в партії струнних) сприймаються, немов авторські репліки, як певний підтекст. Саме завдяки цьому музика Станковича набуває філософської глибини. Автор розкривається як психолог, який тонко відчуває всі перетини, півтони та нюанси емоційних станів: чи це стосується характеру Людини, чи — стихійного Біосу. «Ліричний пейзаж», «зелені елегії» [3] так можна окреслити пантеїстичні, пасторальні музичні картини. У цілому ж музика сприймається як щире зізнання і завдяки своїй відвертості, психологічності стає близькою для кожного, хто прагне осмислити, зрозуміти, проникнути в її зміст. У ній слухач ніби бачить відображення своєї душі, власних емоційних переживань.

Музика цих творів викликає поетичні паралелі, зокрема, в російській поезії — зі строфами О. Пушкіна, О. Мандельштама, М. Заболоцького, в українській — із мальовничо-картинною поезією Т. Шевченка, пейзажно-ліричними мелострофами П. Тичини, проникливими «зеленими Євангеліями» Б.-І. Антонича. Одухотвореним пейзажним композиціям Станковича, де звершується подорож в органічний світ «зелені рослинного космосу» (Д. Павличко), можна підкріпити поетичною реплікою Б.-І. Антонича — «сягнути до дна, до самого кореня, до ядра, у глиб природи...» та такими його рядками — «У дно, у суть, у корінь речі, в лоно, у надро слова і у надро сонця!» [2, с. 25]. Композитор відтворює образну поетику своїх «ліричних пейзажів» на основі діалектично-органічного синтезу і взаємодії людського і стихійного, таким чином експонуючи свій неповторно індивідуалізований візуальний «музичний імпресіонізм» і на фабульно-семантичному, «сюжетно»-програмному рівні утверджуючи «вічну ідею» — прадавній Божий Закон вселенського буття.

Два фрагменти з музики до кінофільму «Ізгой» (режисер В. Савельєв) — «Фрейлехс» і «Єврейська мелодія» — майстерна стилізація під єврейські народні наспіви й награвання. Станкович створив ці оригінальні композиції для камерного оркестру на основі тематизму музики до художньої кінострічки (1990 р.). Написані композитором до Одеського міжнародного фестивалю єврейської музики (1993 р.), вони стали першою спробою і «відправною» точкою у подальшому зверненні автора до єврейської тематики. У 1991 році Станкович створив каддіш-реквієм «Бабин Яр» для читця, солістів, хору та оркестру, в 1992 р. — концертну п'єсу «Ханука» для великого симфонічного оркестру (Ханука — єврейське свято оновлення, освячення Храму).

Блискучі оригінальні мініатюри для концертного виконання вражають «мовно-технічною» майстерністю, тонким, «глибинним» і дуже влучним інтерпретуванням єврейського мелосу. Дві жанрово-танцювальні теми «Фрейлехса» і основна тема «Мелодії» сприймаються як народні єврейські наспіви. «Розтягнуто»-синкопований принцип розвитку тематизму, терпкі збільшені секунди, «ламентозно-форшлагова» інкрустація інтонаційної лінії, глісандуючі «під'їзди» — ці найбільш характерні моменти для поетики народного єврейського мелосу нашли яскраве відображення у стилізації Станковича. Композитор запропонував блискучу оркестровку. Темброва палітра, обрана автором, неперевершена: вона колоритна, експресивна, передає напружено-емоційну і разом з тим загострено-пронизливу, надривно-щемливу ноту — специфічну рису єврейської національно-ментальної культури. Широкі розспіви в партії фортепіано, брязкання дзвіночків, удари тамбурина, що імітує звучання бубна, — такими виразово-тембровими засобами композитор роздвічує оркестровку «Фрейлехса». Гучне, резонує «поклацання» дерев'яних колодочок (темпло-блоків) у другій темі «Фрейлехса» немов передає цокіт кінських копит, її ритмічний крок і поступ бруківкою ще сповненого тиші міста. Такими «дрібними» і, на перший погляд, непомітними «мазками» композитор відтворює побут невеличкого єврейського містечка. В цілому ж у п'єсі вимальовується колоритна жанрова картина «буяння» масового народного танцю. Принадність і родзинка цієї невеличкої жанрової п'єси полягає у композиційній структурі: візуалізується процес народження танцю — від «легкого» пританцювання до колективного всеохопного динамічно-драматизованого танцювального дійства.

Якщо «Фрейлехс» привертає увагу динамізмом, колоритністю та жанровою стихією, то «Мелодія» зачаровує дивовижною красою безперервного орнаменталізовано-східного вокального мелосу. Здається, що цей наспів не має ні початку, ні кінця. Стривожено-бентежні коливання в оркестрі нагадують плескіт хвиль або «дихання» природних стихій. Вокаліз немов охоплює всю велич безкрайого простору. Складається зорове враження «стереоскопічного» погляду на землю «з гори», з неосяжної висоти пташиного польоту. Ще одна вражаюча принадність цієї композиції — чарівне плетиво з орнаментальних поспівок, що мерехтять, виблискують, переливаються. На очах ніби виникає декоративний багатобарвний вінок — обрамлення для вокалізу.

У «Фрейлехсі» і «Мелодії», тобто в танці й вокалізі-плачі, композитором відтворено найхарактерніші особливості не лише музичної, а й культурної атмосфери життя єврейського народу. Музичні картини двох п'єс Станковича викликають певні аналогії з живописом Марка Шагала. Так, перша композиція асоціюється з його жанрово-колеритними, ярмарково-святковими картинками, зокрема «Художник на святі» (художник в оточенні радісних жителів містечка, які танцюють, грають на різних інструментах, співають) чи фрагментарно-сюрреалістичною «Композицією», де зображено шалений карнавальний-калейдоскопічний

вихор життя. «Мелодія» ж викликає паралель із чудовою метафорично-фантазійною картиною «Над містом» (політ закоханої пари над містечком).

«*Opera Rustica*» Станковича на вірші Бориса Олійника для сопрано, баритона та камерного оркестру за практично всіма ознаками музичної стилістики — жанром, образністю, емоційно-психологічним виміром, музично-мовними виразними рисами, — опус досить своєрідний. «Сільські сцени» — так композитор окреслив жанр і програму твору. Він утворюється з семи частин (Увертюра — перший номер). Складність однозначного жанрово-стилістичного визначення твору полягає в «дифузно-композиційній» гібридності, синтезуванні певних рис різних жанрів — розвинутого вокального циклу з єдиним наскрізним тематичним каркасом, камерної кантати та камерної опери, а точніше — оперних «вокальних сцен». Кожен із цих жанрів окремо не відповідає композиційним вимогам опусу Станковича. Тільки у поєднанні ознак всіх зазначених жанрів структурується простір музичного тексту, хоча, можливо і з певною перевагою в бік опери, що підкреслюється назвою твору. Об'ємність опусу, його часова тривалість, наявність Увертюри як узагальнюючого драматичного начала, а також наскрізний розвиток інтонаційно-тематичної і «симфонізованої» образно-драматургічної логіки твору відповідають канонічним жанровим нормам опери. Крім того, кожен із шести вокальних номерів (не враховуючи Увертюру) являє собою розвинену пісню-арію чи образно драматизовану пісенну «оперну сцену». Саме ці особливості засвідчують стандартні ознаки оперного жанру. Але повна відсутність драматичної дії, сценічної спланованості її розробки налаштовує слухача на сприйняття музичного тексту у площині камерно-кантатного жанру. Тому, в даному випадку, найбільш відповідною до композиції «*Opera Rustica*» видається дефініція «оперні (або вокальні) сцени».

В основу літературного ряду твору композитором покладено ніжно-тендітні фольклорно-романтизовані вірші Бориса Олійника. Вони вражають поєднанням, на перший погляд, несумісних планів: приземленого, «донного», сповненого суто людських пристрастей — розпуки від втраченого кохання; туги за близькими, яких уже нема; за життям, що безупинно минає, — та «горнього», надлюдського, позареального, що, як невидиме марево, присутнє на рівні відчуттів в людській підсвідомості й у вимірі реального буття. Одним словом, у поетичних рядках органічно сполучається фольклорна символістичність, романтизовано-метафорична образність із семантичними ознаками реалії буденного існування людини. І саме на цьому зіткненні, «зламі» народжується щемливо-трагічна краса мелостроф. Усі вірші пов'язані між собою тематичною і жанровою єдністю: це невеличкі елегії, сповнені почуттями смутку, печалі, скорботи, а, іноді, й глибокого драматизму, що сприймається як певний перехід до відвертого трагізму. Композитор, тонко відчуючи всі вигини й тонально-станові переходи поезії, відтворив її красу в шести вокальних сценах-номерах. За жанром це — і пісні-романси, і розвинуті солоспіви, і «думні оповідання», і драматизовані елегії, і сповнені внутрішнього болю монологи. Усі «вокальні сцени» витримано в куплетно-варіаційній формі при наскрізній композиційній структурі. До того ж, відмінна риса всіх без винятку вокальних (оперних) номерів — їх психологізованість, і, як слідство, «переключення» планів, переходи від основних емоційних тональностей до півтонів, відтворення деталей і нюансів внутрішніх станів. Таким чином, загалом в «*Opera Rustica*» Станкович сполучає підкреслену гостроту вираження з рисами тонкої романтичності, символістичну самозаглибленість емоційного відображення людської душі з відтворенням фольклорно-реалістичної простоти, епічності з драматичністю.

У цілому твір має образно-трагічну концепцію. Кожен вокальний номер відтворює певний емоційний настрій. Відсутність в «*Opera Rustica*» реально-дієвого сценічного розвитку компенсується наскрізним ідейно-сенсовим розвитком. Окрім того, весь твір скріплено інтонаційно-тематичною єдністю і мелодичною спорідненістю номерів. Тому, з одного боку, «*Opera Rustica*» сприймається як єдине полотно, в якому є свої контрасти, цезури і зупинки, а, з другого, — на очах від «сцени» до «сцени» відбувається перетворення музичного матеріалу, його трансформація, метаморфозне переродження, а разом з ним і образне «перевтілення». В кожному номері по-різному роздвічується спільне фабульно-інтонаційне ядро. При тому, кожен номер — певна ланка на шляху до трагічної фінальної розв'язки.

Увертюра (перший номер) — умовно-стисла зав'язка, виткана з мотивно-тематичних епізодів-кадрів із наступних частин. В ній відтворено своєрідне дійство, де змістовно відображається драматургічна сутність усього твору. В увертюрі витримана послідовність епізодів — знаків-символів — наступних вокальних

номерів «Opera Rustica». Початковий заклічний мотив увертюри пронизує всі частини музичного тексту, тільки в кожній із сцен він змінює своє образно-інтонаційне обличчя. Завершальні фрази увертюри — основна тема шостого номеру «Мамо, вечір догоря...» — сприймаються як риторично-романтичне запитання, як «відкритий» перехід до образності наступного номеру.

«За рікою тільки вишні...» (другий номер) — перша вокальна сцена, але в ній одразу ж відтворений щемливий стан розпуки й жалю за втраченим коханням. У розміреності ударів тридольного ритму в повільному темпі відчувається «подих» жалобно-сарабандового поступу. Низхідна хроматична (за півтонами) інтонаційна лінія в партії віолончелі й контрабаса — риторична фігура *rasus duriusculus* — «затемнює» елегійний монолог у ще сумніші барви. «Говорили — балакали» (третій номер), на відміну від попереднього, має епічні риси й сприймається як фольклорно-міфологічна «оповідь» про закономірність і циклічність життя та смерті, про споконвічну зміну смертей і народжень. При тому, природні явища — це своєрідні метафори й символи людського буття. «Сцена» сповнена стривожених голосів біо-космічних стихій. Музичний простір наповнюють тремолоючі мерехтіння, пасажно-вібруючі коливання. Постійно пульсуюче остинатне тло доповнює загальну картину неспокою, драматичного стану Душі Природи і Людини.

Четверта, п'ята та шоста «сцени» пов'язані між собою загально-образним й емоційним характером: всі вони пройняті епічністю. Мелодика четвертого номеру «Мати наша — сивая горлиця...» наближена до українських дум. Інтонаційне плетиво, хоча композиційно й скриплене куплетною формою, все ж таки досить вільно розгортається в музичному просторі. Примхлива імпровізаційна пульсація і просодично-мелізматичні оспівування у дуже повільному темпі надають наспіву характерних рис думної заплачки. Цей номер сприймається як ліричне одкровення у прояві любові до матінки-природи, матінки-землі. П'ята композиція «О, це осіннє журавлине кру...», розвиває фабулу попередньої медитативно-ліричної четвертої «сцени», але в децю іншому образно-епічному ракурсі. Думність, цього разу, роздвічує аріозо-романсовий наспів, що сприймається одночасно і як сумна монологічна сповідь-роздум, і як своєрідна притчова оповідь-констатація циклічного життя Природи. І саме на контрастно-конфліктному зіставленні вічного буттєвого коловороту і нетривкого, швидкоплинного людського життя виявляється трагічний зміст композиції. «Мамо, вечір догоря...» (шостий номер) — ліричний монолог, своєрідна пісня-плач, де розкривається безмірна туга за материнською любов'ю, ніжністю, за матусею, якої вже нема. Дзвінчасто-сріблясті «обертоніві» сплески у високому регістрі в партії фортепіано і мерехтіння флажолетів у струнних вишукано роздвічують прозору фактурну тканину. Це немов зірковий відблиск, що випромінює своє ніжне світло у глибокій тиші, це також і сльози смутку і сумних спогадів.

Заклучна «сцена» — «Затули мене крилом...» — вражає раптовим переходом до шаленого буяння пристрастей. Вона — немов криве віддзеркалення образності попередньої сцени. В ній усе йде обертом, все викривлюється у злісній, жахливій гримасі. За інтонаційну основу автор узяв тематизм попередньої частини («Мамо, вечір догоря...»), що тут трансформується до невпізнанності. Ніжна пісня перетворюється на скандований відчайдушний заклик людини про допомогу, що підкріплюється невблаганним механічно-токатним туттійним наступом усієї оркестрової маси. Довершує стан агонії і безпросвітного мороку символічна фігура середньовічної секвенції «Dies irae». Візуалізується образ розгулу нечистої сили, перед нами — немов сатанинський шабаш. Така образно-драматургічна метаморфоза, що складає концепційну логіку, програму та сюжет усього твору, досить конкретно асоціюється з широковідомою «сюжетною» «Романтичною симфонією» Гектора Берліоза. До речі, подібність творів простежується на рівні структурування обома авторами образної драматургії — від романтично-елегійного стану на початку до трагізму, повної внутрішньої катастрофи в кінці, і інтонаційно-тематичного «виверту» — від романтичної поетики до її кардинального, полярного трансформування у жахливо-зловісний ірраціональний «тематичний» образ.

Наприкінці, немов марево-ремінісценції, з'являються короткі інтонаційні фрагменти з попередніх частин (другої, третьої, четвертої), однак їх поява жодним чином не змінює загальної ситуації трагізму. У завершальному епізоді змальовано картину випаленого поля людської Душі, де у мертвій тиші є місце лише маревам і привидам минулого. Останній мажорний акорд A-dur — це символічний натяк на Світло надреального світу, на вихід, який завжди кожна людина зустрічає при переході до метафізичного існування, це Божий омофор, що супроводжує земне перебування людства, це саме та мета, що тільки й здатна бути рятівною силою і допомогою для кожної людини.

Отже, у статті були розглянуті різні за жанром оркестрові твори — камерна опера («оперні сцени»), «кінематографічна музика» (композиції з музики до фільму) й програмні твори, що апелюють до пейзажно-психологічної, філософсько-імпресіоністичної неконкретної «сюжетної» образності. Ці добутки, що, за досить умовною класифікацією, на відміну від першої — «концептуалістської», належать до другої мовно-стильової моделі. Аналіз добутків з позицій мовної стилістики дає підстави робити висновок про певну «простоту» й доступність авторської музичної мови, що позначається на формі відтворення їх образної програми, тобто на засобах музичної виразності у бік спрощення гармоній, розрідження фактури, домінування фольклоризованого мелосу. За виключенням Двох п'єс з музики до кінофільму «Ізгой», всі інші твори датовані 2000-и роками, що свідчить й підтверджує висновок про певну, хоча ні в якому разі не про кардинальну, стильову метаморфозу композиторського мислення митця за вектором «нової простоти».

Але головне, що на прикладі цих опусів досить виразно промарковані характерні ознаки самотнього авторського стилю Станковича. Й разом з іншими творами камерного формату вони складають вагому частину величезного творчого доробку митця.

1. Луніна А. Камерна творчість Євгена Станковича. Стильові моделі та «сюжетні» концепції // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: Мистецькі обрії '2012 / ІПСМ НАМ України. — К., 2012. — Вип. 4 (14–15). — С. 154–159.

2. Антонич Б.-І. З зелених думок одного лиса // Антонич Б.-І. Пісня про незнищенність матерії: Поезії. — К., 1967.

3. «Зелена елегія» — це назва вірша Богдана-Ігоря Антонича.

Анотація. У статті розглянуто камерні твори Євгена Стаковича, що свідчать про певну метаморфозу авторського стилю митця за векторним принципом «нової простоти», й надають можливість дослідити характерні особливості індивідуальної манери його композиторського мислення.

Ключові слова: «нова простота», камерний формат, стильова модель, «візуальна картинність».

Аннотация. В статье рассмотрены камерные произведения Евгения Станковича, которые свидетельствуют об определенной метаморфозе стиля композитора по векторному принципу «новой простоты», и предоставляют возможность исследовать характерные особенности индивидуальной манеры его авторского мышления.

Ключевые слова: «новая простота», камерный формат, стилевая модель, «визуальная картинность».

Summary. Article review chamber pieces by Yevhen Stankovych which testify certain metamorphosis of composer's style on vector basement of «new simplicity» and provide possibility to discover characteristic features of individual manner of his author thinking.

Keywords: «new simplicity», chamber format, stylistic model, «visual picturesqueness».