

3. Гром'як Р. Феноменологія естетики Івана Франка // Записки НТШ. – Львів, 2005. – Том 250: Праці Філологічної секції. – С. 224–240.
4. Кубланов Б. Г., О. І. Франко. Іван Франко про проблему сприймання творів мистецтва // Українське літературознавство. Випуск 40. Іван Франко. Статті і матеріали. – Львів, 1983. – С. 7–14.
5. Потебня А. Мысль и язык. 3-е изд. – Харьков, 1913.
6. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Іван Франко. Збір. тв. у 50-ти тт. – Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). – Київ: Наукова думка, 1981. – С. 45–119.
7. Франко І. Леся Українка // Іван Франко. Збір. тв. у 50-ти тт. Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). – Київ: Наукова думка, 1981. – С. 254–274.
8. Франко І. Лисенкове свято в Австрії // Іван Франко про музику / Упор. Т. Коноварт. – Львів, 2006. – С. 81–86.

Oksana Hnatyshyn

PHENOMENOLOGY OF AESTHETICS BY I. FRANKO AND MUSIC CREFTIVE WORK

The investigation by poetry Ivan Franko of the process of artistic creative work, the activity of a recipient of works of art, the complexity and peculiarities of their perception are considered. His thoughts on the nature of art, the personality of an artist, the dual nature of a work of art, its content, composition, ideological content and imagery are analyzed.

Key words: aesthetics, recipient, contents, composition, ideological content, images, creative work.

Петро Довгань

ТИПОЛОГІЧНІ МОДЕЛІ УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ СЮЇТИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядаються шляхи оновлення камерно-інструментальної сюїти в практиці українських композиторів ХХ століття, типологізується спектр індивідуально-авторських моделей інтерпретації жанру, обґрунтовуються декілька критеріїв їх диференціації.

Ключові слова: жанр, стиль, типологія, національна традиція, фольклоризм.

Актуальність дослідження жанрового феномену камерно-інструментальної сюїти у контексті інноваційних пошуків українських композиторів ХХ століття визначається низкою історико-культурологічних, естетико-філософських та мистецьких чинників. Інструментальна сюїта – один з найдавніших циклічних жанрів, перші зразки якого сформувалися у ренесансну добу. Пройшовши достатньо тривалий еволюційний шлях, у XVIII-XIX століттях, поруч з циклічною симфонією, сюїта очолила провідні вектори розвитку європейської інструментальної традиції. У ХХ столітті симфонічний варіант досліджуваного жанру опинився на маргінесі, натомість камерно-інструментальний варіант вступив у фазу піднесення і розбудови. Деякі аспекти цього процесу досліджуються в дисертаціях М. П. Калашник «Інтерпретація жанрів сюїти і партити у творчій практиці ХХ ст. (на прикладі фортепіанних циклів українських композиторів)» (К., 1991), О. М. Берегової «Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80-90-х років ХХ сторіччя» (Київ, 2000); О. В. Фрайт «Особливості втілення програмності в українській фортепіанній музиці» (К., 2000); Н. О. Дикої «Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960-1980 рр.)» (К., 2001); І. Г. Тукової «Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського Бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.» (К., 2002); І. І. Польської «Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти» (К., 2003). Однак брак системних досліджень новітніх здобутків сучасних українських композиторів саме в ділянці оригінальних принципів сюїтної циклізації крізь багатогранний спектр індивідуально-авторських стильових рішень викликав необхідність часткового заповнення цієї наукової прогалини.

Мета статті – запропонувати *естетико-стильову типологію* жанру сучасних вірців камерно-інструментальної сюїти.

У той час, коли західноєвропейська музика поступово «розмиває» межі національних стилів, в українській сюїті другої половини ХХ ст. принципово зберігаються яскраво національні риси, що дозволяє плідно збагачувати властивий вітчизняній класичній традиції фольклоризм. «При усій суб'єктивності творчих задумів у центрі уваги нової композиторської генерації залишається утвердження самобутнього національного стилю. Взаємодія з народною творчістю... усвідомлюється митцями більш глибинно і втілюється більш опосередковано», – зазначає Н. Дика [1, 12]. Результатом творчої співпраці композиторів з виконавцями-інструменталістами стала поява доволі широкого кола оригінальних сонатних і сюїтних циклів, написаних спеціально для певного виконавського складу. Так, для Струнного квартету ім. М. Лисенка Є. Станкович створює Сюїту (1971); для Струнного квартету ім. М. Леонтовича А. Філіпченко пише Квартет-сюїту «Пам'яті М. Леонтовича», а М. Скорик – Партиту для струнних № 3.

Враховуючи дві стадії розвитку української камерно-інструментальної сюїти, попередньо охарактеризуємо специфіку жанрово-стильових пріоритетів на кожному з еволюційних етапів. Розвиток жанру української інструментальної сюїти у *першій половині ХХ ст.* втілює цілеспрямовану інтенцію до культурного синтезу, «де домінантою композиторської творчості виступають національна тематика, національні образи й ідеї, що втілено у національні культурні архетипи» [5, 6]. Розвиваючись і рухаючись у загальному філософсько-естетичному річищі радянської культури, вже на початку ХХ століття українське мистецтво набуває виразно національних рис, які у різний спосіб проявляються не лише у галузі монументальних жанрів, але й у камерній музиці, зокрема в інструментальній сюїті.

Принцип сюїтності стає типовим явищем спочатку в українській хоровій музиці другої половини ХІХ – початку ХХ століть і проявляється на рівні об'єднання народних пісень у цілісні циклічні твори. Ця традиція походить від М. Лисенка, який своїми «вінками» веснянок спонукав до життя цикли хорових обробок народних пісень К. Стеценка, Ф. Колесси, О. Нижанківського, П. Козицького тощо.

На стадії становлення українського варіанта камерно-інструментальної сюїти серед розмаїття стильових напрямків, що вплинули на формування її мелодичного матеріалу, принципів його розвитку і циклізації, особливе місце посідають по-новому осмислені ідеї народного мистецтва, поширені у художньому авангарді. Саме під впливом народного мистецтва і народжується один із перших типів вітчизняного камерно-інструментального циклу – *характеристична сюїта*, позначена свідомою асиміляцією етнофольклонних принципів.

У становленні неофольклорного стильового напрямку значну роль відіграли львівські композитори-модерністи 20-30-х рр. ХХ ст. – Микола Колесса, Нестор Нижанківський, Антін Рудницький, Зиновій Лисько, Стефанія Туркевич-Лісовська. Основним репрезентантом неофольклористичних зацікавлень поміж митців-галичан дослідники одноставно визначають М. Колессу, який, «опановуючи досвід Б. Бартока та І. Стравінського, виробив «модерно-фольклорний» український стиль з яскравим регіональним забарвленням, що став одним з найвищих творчих досягнень львівського модернізму» [6, 10]. Ознакою цього стилю стало поєднання яскравого стилізовано-фольклорного тематизму «з жорсткими гармонічними (полігармонічними) конструкціями, з ускладненим тональним (політональним, атональним) мисленням, часто – з нерегулярною ритмікою і неквадратними побудовами. Новаторський підхід композитора до втілення особливостей народної музики співзвучний з методами опрацювання фольклору у творчості М. Коляди (афункційне, колористичне трактування діатонічної вертикалі), Л. Ревуцького (барвно-колористичний хроматизм гармонії) і Б. Лятошинського (наскрізний симфонізований розвиток вихідних інтонаційних елементів, перманентна дисонантність). У процесі формування індивідуального обличчя українського варіанта камерно-інструментальної сюїти представники львівської школи прагнуть асиміляції здобутків і відкриттів європейської культури та збагачення на цій основі жанрово-семантичного інваріанта. Сталою тенденцією залишається усвідомлення особливої значущості нефольклорної та небарокової сюїтних моделей.

Стосовно свідомого звернення до барокової традиції, слід підкреслити наближеність поєднань піднесено-світлої та трагедійної образності до української ментальності, з притаманною їй полум'яною емоційністю та ліричністю, що знайшло своє безпосереднє відображення в інструментальних сюїтах для невеликих різнометрових камерно-ансамблевих складів, камерних (переважно однометрових оркестрів) та солуючих інструментів – фортепіано, флейти, баяна тощо. Ця жанрова царина у першій половині ХХ ст. стала для українських композиторів експериментальною лабораторією, в якій вони здійснювали апробацію нових принципів мислення, відновлювали різні типи романтичної програмності, надаючи їй модерних рис.

З другої половини ХХ ст. в українській музиці поступово розпочинають формуватися нові мовно-стилістичні обрії, а щоразу впевненіше панування естетики постмодернізму спричинило кристалізацію нової парадигми художнього мислення. Переінтонування карпатського фольклору стає своєрідним стратегічним принципом неофольклоризму, який визначає стилістику творів Г. Майбороди, Л. Колодуба, І. Карабіца, О. Киви та інших українських композиторів, початок активної творчості яких припадає на кінець 50-х – 60-і роки ХХ с. «Карпатський фольклор, що з'являється в композиціях Л. Дичко, Є. Станковича та М. Скорика, демонструє принципово нове ставлення до народнописенної культури українців. Фольклор стає невід'ємною частиною мислення М. Скорика. «Гуцульський триптих», партити №1 та №2, фортепіанне тріо «Речитативи та рондо» свідчать про те, що цей композитор володіє власною концепцією осмислення фольклору» – констатує С. Павлишин [3, 101]

У 50-60-ті роки ХХ ст. у творчості українських композиторів старшого покоління сюїта була жанровою домінантою, що можна пояснити певною консервативністю мислення та пануванням стереотипів у культурі того часу. У програмній фортепіанній творчості українських композиторів переважають «картинні цикли, пов'язані з образами природи (сюїти Д. Задора, В. Гомоляки, А. Кос-Анатольського, Г. Жуковського), урбаністичними картинками (М. Сильванський, Ю. Іщенко), шедеврами класичного малярства (І. Шамо), а також цикли сюжетного типу, засновані на літературних аналогіях (М. Сильванський, Ф. Надененко, В. Варицький). Вже самим вибором програми ці автори ніби брали на себе необхідність звернення до дещо застарілих романтичних засобів виразності, традиційної мови.

Оригінальним зразком інтерпретації сюїтного циклу зі свідомою асиміляцією принципів неофольклоризму є *«Українські писанки» (1972) Лесі Дичко*. Назва циклу свідчить про картинно-колеристичний орієнтир у тлумаченні його образів. «Ці мініатюри справді насичені розмаїтістю зображення, підкреслюють ідею візерунка. Водночас, можна помітити в циклі, до якого авторка додає жанрове розшифрування «сім поліфонічних варіацій», також вибагливе конструктивне рішення, підказане ідеєю геометричного розпису писанок. Сама тема, що з'являється на початку в односторонньому викладі, є подібною до замкнутого колоподібного орнаменту та асоціюється з його симетричним повторенням на писанках. Л. Дичко глибоко проникає в магію писанок – адже художні розписи часто мали приховане символічне значення, а не лише естетичне походження», – пише О. Фрайт [7, 13]. Таким чином, побудовою циклу керує не програмний задум, не композиція старовинної сюїти, а логіка геометричних візерунків народних шедеврів. Яскравим проявом тенденцій неофольклоризму характеризується триптих *Є. Станковича «На верховині» для скрипки та фортепіано (1972)*, в якому гармонійно поєднуються риси фольклору й індивідуального стилю композитора. Програмна назва кожної частини циклу (1. Колісанка, 2. Весілля, 3. Імпровізація), з одного боку, пов'язана з певними фольклорними жанрами, а з іншого – відображає жанрову багатоаспектність фольклору. Так, «Колісанка» відсилає слухача не лише до старовинних українських коліскових, але й до архаїчних плачів і голосін; «Весілля» – до весільних пісень і коломинок, а «Імпровізація» – до традицій жанрів інструментального музикування гуцулів.

Як і в багатьох циклах неофольклорного спрямування, у сюїті Є. Станковича риси неофольклоризму органічно співіснують з елементами інших стильових систем. Так, у «Колісанці» проявляється техніка імпресіоністичного звукопису: мелодичні утворення старовинних народних коліскових у партії скрипки отримують широкий мелізматичний розвиток з постійними змінами ладових

устоїв і, завдяки цьому, асоціюються з інструментальними награваннями пастухів. Відчуття пленеру, типове для імпресіонізму, досягається використанням скрипки у високому регістрі, а її дует з фортепіано охоплює крайні регістри і створює ефект відкритого звукового простору. В «Імпровізації» суто імпресіоністичні колористичні ефекти підсилюються зникненням ладових устоїв та активізацією сонорного фактора. Вплив імпресіоністичного мислення на стилістику неофольклорного спрямування у Триптиху відчувається і в ладо-гармонічному мисленні Є. Станковича. У «Колисанці» елементи гуцульського ладу співіснують із цілотноновими роззосередженими кластерами, постійною ладовою перемінністю і політональним поєднанням опорних звуків. «Як втілення образів казковості та фантастики сприймаються збільшені гармонії, утворені горизонтальними лініями верхнього шару фактури: збільшений тризвук, великий збільшений септакорд та великий мінорний септакорд з квартою» [2, 24].

Аналізуючи фактуру триптиха «На верховині», констатуємо вплив найрізноманітніших форм українського фольклору на фактуру опусу. «Композитор застосував різноманітні її види: гомофонну акордову, арпеджовану, поліфонічну, поліпластову тощо. Фактура у творі стала важливим драматургічним засобом. Наприклад, у «Колисанці» після закінчення першого речення теми у скрипки (ц. 1 т. 4), у супроводі фортепіано виникає поліпластовий тип фактури, яка поліфонічно розгалужується на чотири голоси. Друге проведення теми (друге речення ц. 2) набуває більшої виразності завдяки розлогій арпеджованій акордиці, побудованій по широких інтервалах» [2, 27]. Таким чином, у триптиху «На верховині» Є. Станкович стилістику неофольклоризму доповнює досягненнями імпресіонізму, принципами програмної сюїти, що походять від романтизму, та бароковим тлумаченням сюїтного циклу як послідовності контрастних п'єс.

Ідеї неофольклоризму втілюються і в «Київському триптиху» для фортепіано Богдани Фільц, який присвячено 1500-річчю столиці. «Цикл має програмний задум, підказаний присвятою, проте він доволі своєрідний. Авторка не вдається до докладного ілюстративного типу програми і навіть уникає однозначних словесних окреслень, які б наголошували позамузичну природу, сутність можливих асоціацій. Проте останні знаходять своє символічне вираження через жанрово-інтонаційну конкретизацію: дзвонівість і токатність перших двох частин (Остинато, Токата) та урочистість фіналу (Maestoso). Твір можна в цілому вважати близьким до «нovoї фольклорної хвилі» з її ідеєю модерної архаїки» [7, 13-14].

Отже, «у програмній музиці, сповненій національних мотивів, великого значення набуває відображення жанрових фольклорних первообразів, передусім, пісні танцю, а також народного інструменталізму – частіше у формі імітацій гри на традиційних народних інструментах (Л. Дичко, О. Некрасов, Г. Сасько)» [4, 13]. Саме такі ознаки дають можливість включити усі вищевказані цикли до типу неофольклорних сюїт, в яких важливу роль відіграють і принципи програмності, і раціональне мислення класичної сюїти. Завершуючи огляд характеристичних сюїт зі свідомою асиміляцією принципів фольклоризму, конкретизуємо та узагальнимо властиві їм ознаки:

- 1) синтетичність стильової основи, що органічно поєднує етномузичний та авторський матеріал, принципи фольклоризму, романтизму, імпресіонізму, неокласицизму;
- 2) перевага варіантно-варіаційного принципу розвитку тематизму;
- 3) експансія ритмічного фактора, що поєднує чітку пульсацію з нерегулярною акцентністю як результат опосередкованого впливу стилістики І. Стравінського та Б. Бартока;
- 4) поєднання в межах одного твору фольклорних витоків різних регіонів України.

Початок зміни художніх орієнтирів припадає на наступне десятиріччя, коли українські композитори починають відтворювати світоглядні ідеали й естетичні потреби свого непростого часу. Нова генерація, що сформувалася у 60-70-х роках ХХ ст. (М. Скорик, В. Сильвестров, Є. Станкович, Л. Дичко, Г. Сасько, І. Карабіць, Ю. Іщенко, О. Ківа та інші) та їх наступники – представники 80-90-х років (О. Козаренко, В. Зубицький, В. Рунчак, О. Щетинський, І. Щербаков, Ю. Ланюк, Б. Фроляк та ін.) кардинально переосмислюють традиційну систему камерно-інструментальних жанрів, зосереджуючи «увагу не на віднаходженні нових стилів, а на індивідуальному виборі вже сформованих методів композиції та їх взаємозв'язків та взаємодій» [5, 6]. Актуалізуються тенденції

концептуалізму, гри техніками, стилями, жанрами, формами в розмаїтті їх мікстів та контамінацій. Композитори прагнуть «діалогу часів», поліфонії художньо-світоглядних традицій, синтезу естетичних якостей – від іронічно-пародійного до рафіновано-вишуканого.

На основі вищевикладеного емпіричного матеріалу пропонуємо *перший* варіант типології українських сюїтних циклів на основі критерію *зовнішніх ознак* втілення ідеї чергування контрастних частин:

1) *танцювальну*: Ю. Шамо «Українська сюїта», Ф. Богданов «Українська сюїта»;

2) *програмну*: С. Жданов «П'ять українських примітивів», М. Колесса «Картини Гуцульщини» і «В горах», Л. Дичко «Українські писанки» Ю. Іщенко «Акварелі» для скрипки і фортепіано, Л. Дичко «Замки Лаури», І. Шамо «Картини російських живописців», Г. Сасько «Відгомін століть»;

3) *вільну, або атипову*: М. Скорик «Сюїта in D для струнного оркестру», О. Лебедев «Сюїта у формі варіацій», Б. Фроляк «Сюїта in C» для віолончелі і фортепіано, «Партита-медитація» для двох скрипок соло, Л. Грабовський «Мікроструктури» для гобою та «Маленька камерна музика № 1» для 15-ти струнних інструментів, В. Сильвестров «Тріада», «Кітч-музика для фортепіано» і «Два діалоги з післямовою».

Другий варіант типології української камерно-інструментальної сюїти ХХ століття можна виділити відповідно до *стильового* критерію:

1) *характеристична* сюїта, що позначена свідомою асиміляцією принципів національного фольклору різних регіонів: В. Барвінський «Українська сюїта» та Сюїта для віолончелі і фортепіано, О. Некрасов «Гуцульська сюїта» і «Три ілюстрації до народної казки», І. Шамо «Гуцульські акварелі», Є. Станкович «На верховині» для скрипки та фортепіано, В. Годзяцький «Характерні сцени» (Сім п'єс для фортепіано), Л. Грабовський «П'ять характерних п'єс»;

2) сюїта з *ретроспективною* жанрово-стильовою орієнтацією, що ґрунтується на:

- *трансформації барокової та класицистичної* традицій: М. Колесса «Сюїта для фортепіано», «Пасакалія, скерцо і fuga», В. Косенко «11 етюдів у формі старовинних танців», М. Кармінський «Перша партита», Л. Дичко «Партита для флейти соло», Я. Фрейлін «Партита для флейти соло», Я. Верещагін «Маленька класична сюїта» для клавесину та «Серпнева касація» для тріо духових інструментів, І. Шамо «Класична сюїта», О. Гнатівська «Поліфонічна сюїта», В. Сильвестров «Музика в старовинному стилі», І. Карабіц «Концертний дивертисмент» для камерного ансамблю;
- *неоромантичних та неоімпресіоністичних стильових засадах*: Г. Таранов Сюїта, М. Вілінський «Елегійна сюїта», Ю. Іщенко «Акварелі» для скрипки і фортепіано, І. Шамо «Картини російських живописців», Г. Сасько «Відгомін століть», В. Сильвестров «Дитяча музика» №1 і №2.

Відтак *підсумуємо* вищезазначені спостереження. Камерно-інструментальна сюїта останньої третини ХХ століття характеризується повною свободою вибору тематики та лексики. Комплекс образно-концептуальних рішень вражає широтою та полівекторністю втілень: сюїта підкреслено традиційна та ігрова, з акцентом на оригінальній подачі принципу зіставлення контрастних образів крізь призму абсолютної свободи та незаангажованості мислення. Панівною є тенденція індивідуально-своєрідного осягнення семантичного потенціалу новітніх технік композиції, які здебільшого співіснують з усталеними, народжуючи плюралізм звукосистем. Порушується типологічна стійкість інструментальної сюїти, кожна з яких є предметом послідовних, часом вельми несподіваних новацій. Діалектику «буття» жанру в умовах сучасної композиторської практики спрямовано на збереження його сутності у просторі найбільш оригінальних концептуальних рішень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дика Н. Камерно-інструментальний ансамбль в Україні. Творчість і виконавство (1960-1980 рр.): Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. — К., 2001.

2. Колісник О. Неофольклорні риси триптиху Є. Станковича «На Верховині» для скрипки та фортепіано // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка та Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. Серія: Мистецтвознавство. – №1 (20). – Тернопіль-Київ, 2009. – С. 22-29.
3. Павлишин С. Василь Олександрович Барвінський // Українське музикознавство. – Вип. 3. – К.: Муз. Україна, 1968. – С. 132-141.
4. Ревенко Н. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80-90-ті роки ХХ ст.): Автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства: 17. 00. 01. – К.: НМАУ, 2004.
5. Северинова М. Художньо-світоглядні традиції у творчості українських композиторів 80-90-х років ХХ ст.: Автореф. дис... кандидата мистецтвознавства: 17. 00. 03. – К.: НМАУ, 2002.
6. Стельмашук Р. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. ХХ ст.: естетичні та стилеві ознаки в контексті епохи – Автореф. дис... кандидата мистецтвознавства: 17. 00. 03 – музичне мистецтво. – Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2003.
7. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці: Автореф. Дис... кандидата мистецтвознавства: 17. 00. 03 – К., 2000.

Petro Dovhan

TYOLOGICAL MODELS OF UKRAINIAN CHAMBER-INSTRUMENTAL SUITES XX AGE

Ways of modernization of chamber-instrumental suite in the practice of the XX-th century Ukrainian composers have been considered in the article, spectrum of individual-author's models of the genre interpretation have been set into types, several criteria of their differentiation have been grounded.

Key words: genre, style, typology, national tradition, folklorism.