

Рудик Марина Миколаївна

кандидат мистецтвознавства, старший викладач ДВНЗ

«Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»,

Україна, м.Івано-Франківськ

Принципи фрескового живопису у сюїтній організації циклу

«Замки Луари»

Оригінальна тематика «Замків Луари», що пов'язана з асоціаціями із конкретними архітектурними пам'ятками є нетиповою для вітчизняної інструментальної творчості. В п'ятичастинному циклі авторка відтворює образи замків: Анжерського, Шенонсо, Вілландрі, Ене-ле-Вьей і Шамбор, що дає підстави для простеження ідей аналогій між різними видами мистецтва. Образно-настрійний, жанровий та фактурний контрасти втілюють циклічність «Замків Луари». Одним з головних контрастів циклу є тональна організація, що надає кожній п'єсі самобутності.

Ключові слова: *сюїта, цикл, циклічність, жанр, фреска, архітектурні пам'ятки.*

Звернення до мотивів західноєвропейського мистецтва – досить поширене явище в українській музиці останніх десятиліть. Проте серед значної кількості таких творів, де домінують вокально-хорові композиції, інструментальних творів, безпосередньо пов'язаних з його стилістикою, можна назвати тільки окремі твори. Серед них – «Сім композицій за Альбрехтом Дюрером» для симфонічного оркестру (1973) В.Губи, «Canto ricordo» (1983) й «Іспанська сюїта» для ансамблю віолончелей і фортепіано (1994) В.Губаренка, «Епітафія маркізу де Саду» (1996) С.Зажитька, сюїта «Танці старої Європи» (2001) Л.Колодуба, «П'ять лондонських дивертисментів» О.Наконечного, сюїта для фортепіано «Мальта» (2002) Й.Ельгісера Симфонія № 4 «Іспанська балада» (2000-2001) В.Золотухіна, «Апостоли Петро та Павло. Три етюди на картину Ель Греко» для 2-х фаготів і фортепіано Л.Садової, «Вітрувіанська людина» (2011) В.Польової.

Л.Дичко звертається до цієї сфери культурних надбань від середини 1990-х. До цього часу її приваблювали переважно образи східного мистецтва: хоровий «Диптих» на тексти Охара Токо та Басьо для мішаного хору a cappella

(1972), друга частина якого – «Сонячний струм» для мішаного хору a cappella – набула особливої популярності, ораторія на тексти індійських поетів для солістів, хору, симфонічного оркестру «Індія – Лакшмі» (1989), п'ять прелюдій у стилі «Шань-шуй» на слова японських поетів для жіночого хору a cappella (1989). Специфіка колориту й стилістики цих творів значною мірою зумовлена особливостями фонетики й структури поетичних текстів. Натомість п'ять п'єс для фортепіано «Замки Луари» (1994), як і фортепіанний цикл «Алькасар... Дзвони Арагону» (1995), презентують інші засади втілення мотивів іншонаціонального мистецтва, більш синтетичні за своєю природою.

Першим серед таких інструментальних творів Л.Дичко постав цикл п'яти п'єс для фортепіано «Замки Луари» (1994). Визначення «фреска», що застосовується і композиторкою, й критикою для цього циклу (як і щодо «Алькасар... Дзвони Арагону»), постало у процесі створення його редакцій як хорового концерту, а згодом – сценічної версії. Вочевидь, воно не було випадковим, оскільки воно присутнє у творах для органа – «Карпатських фресках» (1985) і «Закарпатських фресках» (1986), а також у «Фресках за картинами Катерини Білокур» у 2-х зошитах для скрипки та органа (1986). Вибір інструментів у цих композиціях наводить на думку, що цим композиторка прагнула підкреслити зв'язок не тільки з монументальністю цього виду живопису, а й з його давніми релігійними джерелами. Водночас в образність «фресок» Л.Дичко привносить семантику сакральних національних джерел. Імпульси для розширення тематично-образного спектру «фресок» криються в традиціях цього жанру монументального живопису. Фрески містяться не тільки в інтер'єрах церков і соборів, а й фасадах палаців і суспільних споруд. Так само багатою є їх тематика: використовувалися сюжети Старого і Нового Заповітів, алегорії, батальний живопис, визначні події з життя і діяльності перших осіб тощо.

Так, у тексті «Фресок за картинами Катерини Білокур» втілено типове для української культурної традиції проектування особистісної образності на символіку глибинних рівнів: «Цьому варіаційно-поліфонічному твору притаманна багатозначність композиції, семантичних ознак, символів,

пов'язаних із Космосом, Сонцем, Квіткою, що посідає важливе місце як у рідному природному середовищі, так і в творчості героїні – самобутньої художниці й непересічної особистості. Формою другого плану тут виступає рондальність, що теж набуває символічного значення, стає символом кола, пов'язаного з річним циклом (починається твір з веснянок, а закінчується ритмами щедрівок). Програмність твору (як створеного спочатку балету, так і інструментальної версії) має узагальнений характер і втілює «співставлення двох начал: загального і конкретного, або Всесвіту і Людини, макрокосмосу і мікркосмосу» [8, с.142].

Аналогічний підхід притаманний і «Замкам Луари», за зримими асоціаціями яких виразно простежується прагнення проникнути у сфери світосприйняття й ментальності іншого народу. Як і у інших випадках, мисткиня ґрунтовно вивчала особливості культури і мистецтва країни, осягаючи колорит різних регіонів та найвизначніших пам'яток: «Для того, щоб написати «Французькі фрески», я глибоко вивчила Францію по книгах, картинах, ілюстраціях та ін. Вона – моя стара, давня любов: я займалася кожною областю, кожним містом та усім, що в ньому знаходиться. Коли довелося нарешті відвідати країну реально, все було таким знайомим, наче в ній пройшли роки мого життя» [4, с.118].

Оригінальність цього твору зумовлена насамперед його тематикою, нетиповою для вітчизняної інструментальної творчості, а також – чіткістю асоціацій із конкретними архітектурними пам'ятками. Загалом подібна тематична спрямованість має давні коріння. Серед шедеврів світової музичної творчості, натхненних архітектурними спорудами, – симфонія «Рим» Ж.Бізе, п'єси «Старий замок» і «Катакомби» із циклу «Картинки з виставки» М.Мусоргського, фортепіанна прелюдія «Затонулий собор» К.Дебюссі, кантата «Вогняний замок» Д.Мійо, симфонічна сюїта «Фонтани Риму» О.Респігі та ін. Серед багатьох визначних пам'яток культури й мистецтва Франції безпосередніми імпульсами для образності циклу стали визначні споруди, збудовані в долині річки Луари. Як зазначено у короткій передмові-програмі до циклу, ця місцевість – «сад Франції, країна палаців і замків. Колиска мови

труверів (лінгдойль); Іль-де-Франс, серце Паризького басейну, країна абатств, церков і палаців, улюблений край імпресіоністів». Вибір об'єктів для програмного відтворення теж не випадковий. Адже ланг д'ойль (фр. Langues d'oïl) — назва стійких романських діалектів, поширених на півночі Франції в період Середньовіччя (також — мови «ок»). На їх основі сформувалася старофранцузька і сучасна французька мови. Показово, що при концертному виконанні твору читець оголошує програму французькою. Отже, літературна програма набуває значення виразного й важливого колористичного прийому. З іншого боку, Іль-де-Франс (фр. Île-de-France — «острів Франції») — регіон на півночі центральної частини Франції (з центром в Парижі) для кожного француза є зрозумілим символом: адже це серце французької держави, колыска національної традиції. Таким чином, українська композиторка сягнула до найсокровенніших духовних символів французької культури.

В межах п'ятичастинного циклу відтворено образи старовинних французьких замків — Анжерського, Шенонсо, Вілландрі, Ене-ле-Вьей і Шамбор. При чому це не тільки враження, викликані монументальними спорудами. Композиторка у своєму творі продовжила розробку ідеї можливості показу безпосередніх аналогій між різними видами мистецтва. Під впливом творчої практики, засади для реалізації принципів одного виду мистецтва в другому виявляють мистецтвознавці. Так, «Музичність архітектури проявляється в зростанні ліричного чинника, в пануючому значенні настрою в архітектурній споруді, в підвищеному емоційному значенні ритму і колориту, з посиленням декоративних якостей або елементів. Вона проявляється, нарешті, в спробах втілення в архітектурі музичних форм, тобто побудови архітектурних об'єктів на основі композиційних принципів, схожих з організацією музичного твору» [2, с.355]. Тому поряд із типовою проблемою з'ясування проявів «традиційного — нового» в музичній драматургії та концепційному вирішенні циклу, провідного значення набувають питання розкриття особливостей стилістики (у тому числі внаслідок застосування різних методів композиції) і формотворення, у закономірності й принципи яких повинні відтворювати специфіку архітектурних джерел.

Циклічність «Замків Луари» значною мірою ґрунтується на образно-настрійовому, жанровому, фактурному контрастах, рефлексійності висловлювання. Образ кожної з частин не еволюціонує, а «розгортається» що цілком відповідає принципу споглядання статичного об'єкту; «процесуальність» сприйняття цілісності чи її деталей зумовлює повторність теми як структурної основи. Кожна з п'єс – це яскрава картина, виконана у самотній колористичній манері розгортання тематичного матеріалу. У основі музичного матеріалу кожного із «Замків» композиторка закладає, за аналогією до мотиву-фігури, певний мотив-фактуру, який з певною періодичністю повторюється упродовж його розгортання. Його можна назвати також ідеєю-асоціацією з образом того чи іншого замку. Образи різних частин за принципом накопичення враження забезпечують різноплановість образної концепції циклу. Важливим прийомом є зміна метричних основ і ритмо-фактурних моделей: він виступає як спосіб відображення різних архітектурних форм і деталей, що набувають більшої ефектності за багатства темброво-регістрових втілень. Так, у першому номері – «Анжерський замок» – заснована на принципі остинатних варіацій, при чому тема все ж піддається змінам – регістровим і тональним, залишаючи недоторканою фактуру її акордики.

Чітка конструктивність виявляється і в детальній проробці фактури, де важливу роль відіграють засоби варіювання і поліфонії (до яких належить навіть інверсійний рух пасажів), колористичній поліфонії в графічності фактурного стилю, досягнутого значною мірою майстерним перенесенням семантичного навантаження з однієї фактурної площини на іншу.

Значну роль відіграють загальні форми руху, а фонічні ефекти також наділені істотним семантичним навантаженням. Підголоскове розсвічення притаманне багатьом фрагментам «Замків», але тільки у початковому епізоді третьої частини фактура набуває вишуканої діалогічності підголоскового розвитку. Іноді контрапунктуючі голоси набувають значення колористичного фону, виказуючи оркестровість мислення авторки. Водночас можна спостерегти і оркестровий характер окремих фрагментів, де композиторка вдається до диференціації пластів, що нагадують дівізі й унісо́ни.

Оригінальною є й тональна організація циклу. Тональні контрасти є одним з важливих засобів набуття колористичної самобутності кожною з п'єс, а відтак набуває значення циклоформуючого фактору. Використовуючи можливості розширеної тональності, композиторка у «Замках Луари» створює доволі рідкісне для ладо-тонального вирішення циклічних форм поєднання мажорних тональностей (за винятком «Замку Ене-ле-Вьей», де вона вдається до атональності).

Отже, «Замки Луари» є закономірним продовженням творчих пошуків, започаткованих у попередніх опусах Л. Дичко, і водночас, – яскравим кроком у процесі поглиблення й розширення меж її оригінальних мистецьких концепцій, що були продовжені в роботі над циклом на іспанську тематику.

Список використаних джерел

1. Бенч О. Трансформація засад «нової фольклорної хвилі у хоровій творчості Лесі Дичко // Вісник Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаніка / серія «Мистецтвознавство» / - № 21-22, Івано-Франківськ. - 2011.- С.207-213.
2. Бондарь Н. Музыка и архитектура: художественный образ и язык как объект компаративистики / Нелли Бондарь // Докса : Збірник наукових праць з філософії. – О., 2004. – № 6 : Мова, текст, культура. – С. 350–357.
3. Грица С. Леся Дичко. Творче сходження // Леся Дичко. Літургії. — К., 2004;
4. Дичко Л. В. Сучасний стан хорового мистецтва: тенденції розвитку / Л. В. Дичко // Матеріали до українського мистецтвознавства / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – К., 2003. – Вип.2. – С. 118–120.
5. Калашник М. П. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века / М. П. Калашник – Харьков : Форт ЛТД, 1994. – 188 с.
6. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 339 с.

7. Серганюк Л.І. Жанрово-стилістичні пошуки Лесі Дичко в контексті тенденцій «нової фольклорної хвилі» // Музикознавчі студії. – Дрогобич, 2011. – Вип. 21. – С. 135–142.
8. Щур В. Аспекти традиційного та інноваційного у хорових і інструментальних «фресках» Лесі Дичко // Матеріали до українського мистецтвознавства : на пошану А. Мухи : Збірка наукових праць. – К., 2003. – Вип. 3. – С. 116–118.