

манифестация яркой творческой индивидуальности, молодости, которая всё знает и всё может.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гаккель Л. Фортепианное творчество Прокофьева [Текст] / Л. Гаккель. — М. : Госмузиздат, 1960. — 160 с.
2. Дельсон В. Фортепьянные концерты С. Прокофьева [Текст] / В. Дельсон. — М. : Советский композитор, 1961. — 54 с.
3. Киреева В. Первый фортепианный концерт С. С. Прокофьева в мировом музыкальном социуме (К 110-летию со дня рождения С. С. Прокофьева) [Электронный ресурс] / В. Киреева. — Режим доступа : http://www.iai.donetsk.ua/_u/iai/dtp/CONF/9/articles/sec3/s3a6.html.
4. Мартынов И. И. Сергей Прокофьев. Жизнь и творчество [Текст] / И. И. Мартынов. — М. : Музыка, 1974. — 560 с.
5. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева [Текст] / И. Нестьев. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Музыка, 1973. — 661 с.
6. Прокофьев о Прокофьеве [Текст] : статьи, интервью / Ред.-сост. В. Варуц. — М. : Сов. композитор, 1991. — 285 с.
7. Прокофьев С. С. Автобиография [Текст] / С. С. Прокофьев. — М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2007. — 528 с.; ил.; компакт-диск.
8. Прокофьев С. С. Дневник 1907–1933 [Текст] : в 3-х кн. / С. С. Прокофьев. — Франция : DIAKOM, 2002. — Ч. 1-я (1907–1918). — 815 с.
9. Томпакова О. М. Николай Николаевич Черепнин [Текст] : Очерк жизни и творчества / О. М. Томпакова. — М. : Музыка, 1991. — 111 с.

УДК 78.03 : 78.071.1(438)“19”

Олександр Сердюк

МУЗИЧНИЙ ТЕАТР К. ПЕНДЕРЕЦЬКОГО: МАНДРИ ЛАБІРИНТОМ ЧАСУ

Актуальність пропонованого дослідження зумовлена тим, що, з одного боку, без творчої постаті Кшиштофа Пендерецького неможливо скласти уявлення про сучасну музику в цілому, з іншого – настав час узагальнити оцінки щодо внеску польського митця в сві-

тову музичну культуру, визначити основні особливості його творчої еволюції, адже розпочалася вона у 50-х рр. минулого століття. *Мета* даної статті – простежити цю еволюцію переважно в художньо-стильовому аспекті на матеріалі музично-театральних творів митця, які ще не стали предметом системного вивчення у вітчизняному музикознавстві.

Як видається сьогодні, однією з головних особливостей творчості К. Пендерецького можна вважати здатність *синтезувати*, здавалося б, несумісні системи мислення, стильові моделі, залишаючись при цьому цілком впізнаваним. Його твори вибагливо сполучають елітарність і демократизм. Показово і те, що їм, як правило, притаманні, незалежно від обраної в тому чи іншому випадку стильової системи, безпосередня емоційність, спонтанність, стихійна сила, неупорядкованість (хаотичність як симптом становлення), ненормативність образів і прийомів, потужний динамізм барокового типу. Творчість Пендерецького вирізняє також *універсалізм* – онтологічний і географічний: рівна відкритість Сходу і Заходу. Актуальні для багатьох культур і теми, що обираються митцем для своїх творів.

Отже, Пендерецький втілює універсальний тип митця, що по-своєму демонструє естетичний плюралізм явно постмодерністського типу, діалектично поєднує функції «живого класика» і новатора, в творчій лабораторії якого яскравий блиск благородного металу пробивається часом крізь купи шлаку. Як і для більшості митців, котрим близькі принципи художнього постмодернізму, для Пендерецького завжди актуальною залишалася проблема спілкування з публікою, навіть тоді, коли він відкрито декларував авангардистську позицію на початку свого творчого шляху. Відповідно, все більшої гостроти набувало питання мови цього спілкування. В польського митця вона ставала дедалі більш артикульованою, сполучаючись зі своєрідною «музичною жестикуляцією», яка в чомусь нагадує риторичні фігури доби бароко. У цьому аспекті стала помітною його відмінність від Стравінського, твори якого неможливо сприйняти адекватно, не вникаючи у «граматику» його мови. Музику ж Пендерецького достатньо лише почути – її мова легко сприймається у безпосередньому спілкуванні. По суті, такий тип спілкування композитора і слухача ґрунтується на засвоєнні мовних формул, а не на вивченні мовних правил.

Реальне емоційне спілкування зі слухачем Пендерецький поставив неодмінною умовою музичної образності. Як видається, в цьому Пендерецький стає прямим творчим спадкоємцем Ф. Ліста. Музика угорського майстра пізнього періоду вже стоїть на порозі відкриття такого нового типу спілкування. Згадаємо, що Ліст мислив Почуттєве джерелом усього, вважав його роль першорядною, а основою ідеального художнього синтезу йому видавалося органічне злиття Почуттєвого і Морального, Почуттєвого і Спіритуалістичного. Можливо, у цьому криється принаймні одна з причин сполучення в його пізній творчості архаїчних елементів і новаторських колористичних прийомів. Проекуючи ці риси на творчість Пендерецького, ми знаходимо багато спільного: той же риторичний пафос, таке ж прагнення сполучити архаїку і сонорність у переважній більшості творів, особливо в тих, котрі пов'язані з літургійною традицією, аж до «Семи брам Єрусалиму» і «Credo».

Пендерецький-новатор, долаючи прихильність до авангардистського епатажу, достатньо легко і, як здається, цілком свідомо входить у естетичне поле постмодернізму, намагаючись грати його метафорами і налагоджуючи відповідні стосунки з аудиторією. Пендерецького не приваблює позиція митця-модерніста, який переважно налаштований на діалог з майбутнім. Польський композитор прямо визнає, що творить для своїх сучасників. Тому не випадковим видається те, що він намагається сам донести власні твори до слухачів, диригуючи ними. Можливо, це сприяє популярності і його музично-театральних творів. Приміром, його опера «Дияволи з Людена» уже витримала біля двох десятків прем'єр. З моменту появи цього першого масштабного музично-театрального твору (1969) до прем'єри четвертої – останньої на даний момент – опери «Король Убю» (1991) пройшло більше двох десятиліть. Контакти ж з театром і кінематографом у Пендерецького зав'язалися наприкінці 1960-х рр.

На сьогодні він є автором музики до лялькових і драматичних спектаклів, радіоп'єси, короткометражних і повнометражних кінофільмів, 4-х опер: «Дияволи з Людена», «Втрачений рай» (1978), «Чорна маска» (1986), «Король Убю».

Часова дистанція, що утворилася, дозволяє підвести певний проміжний підсумок: внести корективи в ті оцінки, що давалися творам

польського маестро «по гарячих слідах», чіткіше визначити їх естетико-стильову орієнтацію. Це стосується, насамперед, музично-театральної творчості, яку варто розглянути крізь призму нової парадигми інтелектуальної і художньої трансформації духовного світу людини в умовах постсучасності.

Спочатку позначимо деякі загальні особливості музичного театру Пендерецького. У своєму нарисі про польського митця музикознавець Олександр Івашкін зауважив, що вся музика польського майстра є театром [6]. З цією думкою важко не погодитися, адже музика Пендерецького дійсно «просякнута» театральністю. Театральність розуміється, насамперед, як відбиття особливої якості дії, що втілюється у русі звукообразів-персонажів. Тому навіть у чисто інструментальних творах композитора виникає ефект театральної вистави, де події музики неначе розігруються на уявних підмостках. Можливо, цим можна пояснити постійну увагу хореографів до музичних текстів Пендерецького під час творення театральних вистав.

Відштовхуючись від традицій так званого «інструментального театру», зокрема, в польській (К. Шимановський, М. Карлович) та російській музиці (І. Стравинський, С. Прокоф'єв, Д. Шостакович), К. Пендерецький театралізує власне музичні процеси; при цьому виняткове значення набуває своєрідна пластика невимушеної гри інструменталістів-акторів, а сам композитор уподібнюється режисеру, який спрямовує сценічний рух нібито з-за лаштунків.

Виділяють принаймні *три типи театральності*, втілені в музиці Пендерецького [6]. *Перший* тип ґрунтується на принципах контрасту та калейдоскопічності, запозичених зі сфери кіномистецтва. Образи Пендерецького виявляються характерними, загостреними. Такими, що одразу кидаються в очі. Серед музично-сценічних творів найбільш послідовним втіленням цих принципів відзначається опера «Дияволи з Людена». *Другий* тип – це стихія гри, рухливого і вибагливого розгортання дії, що проявляється, насамперед, у концертних жанрах, особливо у жанрі капричіо (приміром, Капричіо для туби соло, Капричіо для гобоя і струнних). Подібні ознаки простежуються в опері «Король Убю». *Третій* тип більшою мірою демонструє зв'язок театрального мислення композитора з мистецтвом минулого, особливо ж з антимінімізмом стилю бароко, де на перший план виходять такі поняття,

як афект, риторика, пафос і особлива форма двоїстості суб'єкта, яку визначають як солілоква, котра передбачає діалог суб'єкта творчості зі своїм досвідом.

Можна також стверджувати, що поява опер Пендерецького була підготовлена розвитком принаймні *трьох гілок його музики*: концертних жанрів, музики до театральних вистав і кінофільмів, а також творів, написаних за певними текстами, – кантат і ораторій. Якщо ораторії допомогли виділити найважливіші принципи загальної архітектоніки, а прикладна музика – характер ілюстративної мови, то концертні жанри впритул підвели до опер з боку музичної образності, визначивши наперед своєю театральною віртуозністю оперний стиль Пендерецького. Усі ці жанри функціонально можна розглядати як своєрідні театральні ескізи композитора.

Зародженню та реалізації музично-театральних ідей сприяв ще й такий чинник, як широка обізнаність композитора щодо розмаїтих художніх явищ минулого і сучасності. Так, на основі вельми популярного в художній культурі історичного сюжету була створена перша опера Пендерецького «Дияволи з Людена». Постать французького священика Урбана Грандье часто привертала увагу митців у різні часи, і результати їх творчих пошуків були добре відомі Пендерецькому. Однак, як здається, дослідники його творчості недооцінюють той факт, що шлях до художньо-образної концепції «Дияволів» багато в чому був визначений досвідом роботи композитора над фільмом «Рукопис, знайдений у Сарагосі» (останній фільм, до якого Пендерецький написав музику). Ця стрічка була поставлена режисером В. Хасом за романом Я. Потоцького у 1965 р., а наслідки спілкування Пендерецького з гротескно-містичним образним світом цього твору проявилися 4 роки потому. У цілому ж «Дияволи з Людена» демонструють органічну дволикість театального мислення польського майстра, єдність театральності зовнішньої і внутрішньої: кінематографічність драматургії сполучається з принципами побудови ораторіальних творів (особливо «Страстей за Лукою»).

Опери Пендерецького по-різному втілюють особливості музичного театру композитора. Перша і третя знаходяться в руслі активного сценічного руху, одразу втягуючи у захоплюючий перебіг подій, драматичних і хвилюючих. Друга опера, навпаки, примушує дивитися на

те, що відбувається, збоку, з певної відстані: при всьому драматизмі музичного втілення біблійної легенди про гріхопадіння Адама і Єви ми не стаємо тут учасниками того, що відбувається, і співчуваємо не героям, а самому пафосу епічної оповіді Мільтона – Пендерецького. У «Дияволах» і, почасти, в «Чорній масці» майже немає театральної умовності, а всі події на сцені сприймаються з безпосередністю кіноглядачів; в опері «Утрачений рай» дистанція між сценою і глядачем значно зростає, а картини цієї «репрезентації» набирають особливої виразності саме завдяки умовності дії. В опері «Король Убю» театральна умовність виникає, насамперед, завдяки використанню виразових засобів та прийомів з арсеналу театру абсурду, а також орієнтації на традиції комічної опери.

Ми стикаємося тут з різними концепціями музичного театру. Але разом з тим в драматургії усіх опер Пендерецького виявляються спільні витоки.

У першу чергу, це підвищений емоційний тонус дії і оповідання, майже позбавлений «оазисів» спокою. Характерний емоційний «клімат» музики Пендерецького, її підвищений темперамент отримують в операх адекватне сценічне втілення, сполучаючись з наочним розвитком подій. У «Дияволах» цей розвиток стає гарячковим чергуванням коротких сцен-кадрів, що сплітаються в єдиний суперечливий клубок і невпинно рухаються до фатального фіналу. У «Раї» зовнішні контури розвитку менш експресивні, але зміна сцен також створює відчутну напругу: композитор постійно переводить дію з часового плану у позачасовий, і навпаки, нагадуючи про приреченість доль героїв – Адама і Єви.

У «Масці» дія розгортається за принципом невпинного наростання звучності – аж до метафоричного фіналу. Темп розвитку у «Дияволах» і «Королі Убю» дуже високий, майже калейдоскопічний.

У «Раї» тривалість сцен збільшена, а тому темп їх чергування уповільнюється. Зате помітно зростає музична, інтонаційна насиченість вокальних партій, а також щільність оркестрової тканини. Подібна тенденція проглядається і в «Масці», а оркестрова партія в «Королі Убю» демонструє підвищення рівня інтонаційної інформативності.

Загальна емоційна сконденсованість в усіх операх дуже значна. Пендерецький не просто забарвлює свої образи в яскраві тони,

а й примушує їх бути носіями сильних сценічних ефектів. При цьому не стільки засоби самі по собі, скільки їх трактування у контексті цілого створює враження органічності театру Пендерецького.

Поступово в музично-театральних творах Пендерецького відбувається розширення діапазону зовнішньо-театральної виразності. З одного боку, більше уваги приділяється візуальному ряду – традиційні засоби сцени збагачуються новими зоровими елементами завдяки використанню прийомів з інших видів мистецтва: кіно, балету, пантоміми тощо; з іншого – зростає роль ігрового начала, стихії репрезентативного театру. У зв'язку з цим підвищуються вимоги до акторської манери інтонування і пластики. Помітно активізується пошук засобів синтезування різноманітних театральних форм. Особливо це стосується опери «Король Убю», створеної за п'єсами Альфреда Жаррі.

Можна спостерігати й інші прояви синтетично-режисерських пошуків композитора. Зокрема, кінематографічний за характером прийом монтажного розшарування дії на умовно-реальне і уявне. При цьому дія часто відбувається за обставин переходу з одного часового виміру в інший. Використання таких засобів частіше спостерігається в опері «Утрачений рай». Наприклад, у фіналі опери Архангел Михайло веде Адама на вершину гори, звідки видно прийдешні наслідки гріхопадіння, у другій сцені акту Адам докоряє Єві гріхопадінням ще до того, як воно відбувається у сценічній реальності.

Нерідко епізоди зовнішньої дії у Пендерецького змінюються «ліричними відступами». Однак цей авторський план складний, «закодований». Він втілюється не музикою переживання, а в ігровий спосіб – через відтворення певних жанрово-стилістичних ідіом в їх інтонаційній та тембровій специфіці.

Загалом же музично-вербальна поетика опер Пендерецького з кожним разом все яскравіше демонструє розширення амплітуди використання засобів і прийомів, які увійшли в арсенал виразності мистецтва ХХ ст. Серед них – ремінісценція; різні види цитатності (у тому числі автоцитата) та форми використання алюзій; стилізація; ретроспекція; кіч; синтезування тощо. Останні дві опери Пендерецького взагалі схилиють до використання відносно нової художньої реальності таких понять, як «метамова» та «метастиль». Можна простежити, як інтонаційний (у широкому розумінні цього слова) автор-

ський вислів у Пендерецького поступово еволюціонував у бік все більшої залежності від «чужого», а проблема індивідуального стилю помітно змістилася у площину концепції, тобто загального задуму, його оригінальності, що відбивається у доборі стилістичних засобів, технічних прийомів та способі роботи з ними. Кінцевий «духовний підсумок» стає мірилом художності твору.

Показова в цьому сенсі опера «Король Убю», в якій композитор вдається до пародіювання, обіграючи характерні прикмети індивідуальних манер і стилів багатьох композиторів минулого і сучасності, проте жодного разу їх не цитуючи. До того ж об'єктом пародії стають стилістичні прийоми самого Пендерецького часів «Дияволів», часів «Раю», і, нарешті, – «Чорної маски».

У процесі еволюції оперна творчість польського майстра своєрідно демонструє втілення принципу полівалентності. Свого часу Віктор Шкловський зауважив, що «будь-який твір мистецтва створюється як паралель і як опозиція якомусь зразку» [10, с. 31]. Отже, цілком можливо, що «Дияволи з Людена» народилися в діалозі-суперечці з оповіданням «Матір Іоанна від ангелів» Я. Івашкевича та його екранізацією, здійсненою Є. Кавалеровичем, «Утрачений рай» – з «Дійством про душу і тіло» Е. Кавальєрі, «Чорна маска» – із «Саломеєю» Р. Штрауса, «Король Убю» – з антиоперою «Державний театр» М. Кагеля. Крім того, складається враження, що кожний раз нові музично-театральні завдання вирішувалися Пендерецьким у регулярному діалозі з одним з найбільш яскравих творинь в оперному мистецтві Польщі – «Королем Рогером» К. Шимановського. Притаманні цій музичній драмі риси ораторіальності своєрідно відбилися у «Дияволах», її інтелектуальна насиченість – у «Втраченому раї», а самодостатність музично-концептуального рівня – у «Чорній масці». Нарешті, театр Пендерецького по-своєму успадкував від театру Шимановського такі якості, як підвищений емоційний тонус висловлювання і парадоксальність.

Безумовно, за всім цим стоять також складні перипетії у стосунках Пендерецького з експресіоністичним «театром чекання», «світовим театром» К. Орфа, «ораторіальним театром» А. Онеггера («Жанна Д'Арк на вогнищі»), з музично-театральними концепціями С. Прокоф'єва («Вогняний ангел»), Д. Шостаковича («Ніс»),

І. Стравінського. До того ж, яскраво виражений стильовий «протезизм», властивий музиці останнього, ще в більшій мірі показовий для творчості Пендерецького, у тому числі – музично-театральної.

Незважаючи на складні перипетії еволюції музичного театру Пендерецького, ідейно-змістовний пласт його оперних творів демонструє доволі багато константних рис. Усі опери польського майстра сповнені духом трагедійності, відбивають ідеї катастрофізму і есхатологізму. Приміром, «Чорну маску» автор називав «одним великим бароковим танцем смерті» [7].

Для Пендерецького театр – завжди серйозна розмова про найважливіші філософсько-моральні проблеми, навіть тоді, коли цей театр наближується до ігрових форм (як у випадку з оперою «Король Убю»). При цьому підсумок довічної боротьби Добра зі Злом завжди однаковий – Зло торжествує, воно активне і багатоліке. Жертвою злих сил може стати будь-хто: у «Дияволах» – це священик Урбан Грандьє, у «Чорній масці» – група городян, у «Королі Убю» – громадяни якоїсь країни, а в «Утраченому раї» – усе людство. Проте будь-яка сюжетна конструкція, взята за основу, неодмінно переводиться Пендерецьким у притчовий план, а образи набирають сенсу загально значимих знаків-символів. У такому характері світобачення і світосприйняття не можна не углядіти риси барокової свідомості. Адже намагання втілити ідею абсолютного часу і простору, поєднання емоційної екзальтації із риторичним раціоналізмом, відвертий еклектизм ідей і виразових засобів – усе це ознаки суто барокові. Навіть властивий бароко ілюзіонізм відбивається в театральних творах Пендерецького досить своєрідно. Приміром, у «Королі Убю» композитор постійно обманює слухові очікування публіки, перетворюється в ілюзіоніста, у якого навіть тональні фрагменти здаються атональними, а кластери звучать начебто милозвучно. У амбівалентності художнього мислення композитора і навіть деякій розірваності його свідомості можна вбачати також умонастрій «кінця століття», «межове» світовідчуття.

Якщо давати оцінку творчості Пендерецького в контексті філософсько-естетичних орієнтацій модернізму, то на перший план виходить властиве творчій палітрі майстра прагнення до новизни, тяга до подолання інерції, особливого роду інтелектуалізм, елітарність. Досить згадати, приміром, його ранні опуси: «Міри часу і тиші»,

«Анакласис», «Флуоресценції» та ін. Однак, якщо ми подивимося на його творчість з позиції теоретиків постмодернізму, то побачимо, що Пендерецький також легко вписується в постмодерністський простір. Специфічними рисами останнього є стильовий плюралізм, апеляція до всього багатства художніх традицій, накопичених світовою культурою, пошук системності позараціонального типу, орієнтація на масового глядача й інтелектуальну еліту одночасно, інтертекстуальність, мультивалентність, звертання до гротескних типів художньої творчості, іронії, алюзії; художній експансіонізм і т. д. Особливо помітно ці риси проступають в оперній творчості композитора, найбільш яскраво – в останніх його опусах: «Чорна маска» і «Король Убю», де чіткіше позначилася позиція ігрового жонглювання культурними знаками різних епох. Невипадково Л. Ерхардт назвав оперу «Король Убю» кривим дзеркалом, «у якому відбивається гротескно витлумачена історія музики» [12, с. 10].

Пендерецький якимось в одному з інтерв'ю зауважив, що «Король Убю» – це твір, за своєю суттю сюрреалістичний. Тому, напевно, композитора цілком задовольнила сценографія Роланда Топора в прем'єрній мюнхенській постановці «Короля Убю», що викликала асоціації або зі світом образів Ієронімуса Босха, або із сюрреалістичними композиціями П. Пікассо та М. Ернста. Однак вірно і те, що сюрреалізм Пендерецького має мало спільного з репрезентацією безформного і відбиттям несвідомого, але прагне надати форму безформному і свідомість несвідомому. У результаті використання в цій опері відповідних стилістичних прийомів химерний світ ідей, що «стоїть на голові», виявився трактованим так, ніби він «стояв на ногах». Тим більшу цікавість викликають недавні визнання Пендерецького в тому, що в молодості він поставив музику на голову, а тепер намагається перевернути знову на ноги. Це судження можна в цілому витлумачити як свідомо продеклароване повернення в лоно традиції, занурення в іманентність живого досвіду. Однак ця його розвідка на суміжній постмодерністській території була здійснена ним, як видається, уже в часи створення «Дияволів». Щоб усвідомити це, потрібно повернутися до художньої ситуації другої половини 1960-х – початку 1970-х рр.

Цей період у музикознавчій літературі традиційно розглядається як епоха неоавангарду [напр.: 6]. Сьогодні ж багато художніх явищ

того часу з'являються перед нами трохи в іншому світлі. Згадаємо, що Пендерецький у ті роки працює над музикою до фільму «Рукопис, знайдений у Сарагосі» (режисер – Войцех Хас, сценарист – Тадеуш Квятковський). Роман Яна Потоцького вражає своєю барочною примхливістю: складна витончена композиція, гранична перенаселеність героями, безліч заплутаних історій і фантастичних персонажів. Це твір, у якому жанрові ознаки пригодницького оповідання «плаща і шпаги» поєдналися з фантастикою, філософського роману – із сатирою. Головний герой твору – молодий капітан іспанської армії Альфонс ван Ворден – зазнає на шляху до Мадриду численних фантастичних пригод, випробувань різними, часто антагоністичними, силами, немов блукаючи заплутаним лабіринтом і постійно повертаючись до місця, звідки розпочалися його мандри. У фільмі ж ірреальні фігури духів, шибеників та цілком реальні фігури розбійників, кабалістів, раціоналістів, підступних і прекрасних жінок, що змінюють не тільки своє обличчя, а й свою сутність, символізують, як сказав сам В. Хас¹, «школу життя». За маскою символів і метафор, містики і магії, за покривом слів і вчень – живий потік життя, барочне багатство переживання. Автори фільму одразу ж намагаються спрямувати сприйняття глядача в ігрове русло. У початкових титрах читаємо, що «цей фільм є пародією на деякі літературні твори вісімнадцятого століття, що оповідали про духів, привидів, скелетів і талісмани, про таємничих чужинців з країн Сходу і про любовні пригоди, зрадливих жінок і ревливих чоловіків, про поєдинки між дворянами і сповнених шляхетності купців і банкірів»².

Вражає те, що схожі світи оживають не тільки в «Чорній масці», а й в опері «Дияволи з Людена», що воскрешає реальну історію священника Урбана Грандье, обвинуваченого у стосунках з диявольськими силами і спаленого на вогнищі в 1634 р. Упадає в око та ж поліжанровість – багатошаровість жанрово-стильових рис. «Дияволи» Пендерецького – це і згущено-гротескна «комедія масок», і психологічна драма з любовною лінією, і висока трагедія з виходом на містерію, до образів і сцен Страстей Господніх, і навіть свого роду трилер,

¹ У телевізійному інтерв'ю з приводу прем'єри фільму.

² Записано автором з екрану.

де братія святих отців-екзорцистів дуже нагадує сучасних корумпованих «служителів Феміди» (що нерідко підкреслюється режисурою у постановчих версіях опери).

Цікавим і симптоматичним є факт, що через два роки після прем'єри опери К. Пендерецького виходить на екрани фільм Кена Рассела «Дияволи» (1971), заснований на тому ж сюжеті і стилістично зв'язаний з його ж телевізійною стрічкою «Пекло Данте» (1967). У фільмі «Дияволи», названому С. Кудрявцевим «несамовито барочним» [8], ця багатозначність і багатознаковість виражена ще яскравіше. Своєрідний «перегрів експресії» притаманний як опері К. Пендерецького, так і фільму К. Рассела. І, якщо кінокритик назвав К. Рассела «палаючим кінематографістом» [8], правомірним буде назвати К. Пендерецького «палаючим композитором».

У контексті позначеного вище пригадуються фільми Ф. Фелліні «8 ½», «Джульєтта і духи», і особливо – «знаковий» роман У. Еко «Ім'я троянди» (1980) з однойменним фільмом, де зазначена постмодерністська тенденція немовби знаходить класичні обриси. Згадаємо, що в романі мова йде і про пошуки містичних зв'язків людини з вищими силами, і про розшук злочинця. Сюжет і дія сконцентровані навколо таємниці, загадки або декількох загадок. Загадковим є монастирський лабіринт, точніше, закрита від світу і для світу древня бібліотека, що в ньому розташована. Вона – і символ культури, і символ світобудови. Загадковий і сам монастир. Його життя, його мешканці – теж свого роду «лабіринти», у яких розібратися непросто. Персонажами-«лабіринтами» переповнена і «Чорна маска» Пендерецького, також основана на досить дивній і загадковій «психокримінальній» історії, де зовнішня добропорядність примхливо сплітається із сумнівними таємницями, навіть вбивствами, де істина і неправда, високе і низьке, добро і зло незбагненим образом міняються місцями. Невипадково при постановці опери на сцені створюють напівморок, виділяючи мерехтіння свічок, дзеркала, у яких незліченно повторюються неясні обриси облич і предметів (в зальцбургській сценічній версії «Чорної маски» глядачі, до того ж, бачили і свої відображення на дзеркальній завісі).

Пригадується вражаюча метафора Борхеса, відома за назвою «Вавилонська бібліотека». Грандіозна Вселенська бібліотека створюється безліччю однакових шестигранних галерей, із двадцятьма полицями

у кожній. Галереї розташовуються поверхами і сполучаються коридорами з іншими сусідніми галереями. «У коридорі дзеркало, що достовірно подвоює видиме. Дзеркала наводять людей на думку, що Бібліотека не безкінечна (якщо вона нескінченна насправді, навіщо це ілюзорне подвоєння?); я ж вважаю за краще думати, що гладкі поверхні відбивають і обіцяють нескінченність...» [1, с. 267].

Ця впорядковано-заплутана й тупиково-нескінченна побудова символізує, як здається, той простір, де світ постмодернізму може виявити себе повною мірою. У цьому сенсі він стикається зі світом бароко, у рамках якого дзеркальність, лабіринт можна сприймати як певну часопросторову дезорієнтацію і, можливо, як відображення неясності, «нерозв'язності» життя і світобудови. Пошуки організації простору та його деконструкції, численні способи «конструювання» фактури, створення середовища, образу, структури, «аури», що походить від фону, є вельми характерними для культури постсучасності.

Візуальні фактури постмодернізму також є яскравим зразком певного перехідного стилю, де актуальною метафорою стану культури може служити ідея-образ «палімпсесту»: «неоднорідний простір, що розшаровується, як шум багатьох текстів, котрі ущільнилися на синхронно доступній для огляду площині листа», «...з яким можна порівняти простір-час культури в процесі його засвоєння реципієнтом – читачем або глядачем – нескінченно-незавершеного листа-послання, джерело якого темне, адресат – невідомий» [9, с. 213]. Палімпсест породжує безліч оптичних ефектів, алегорій-ілюзій «междости» (між минулим і майбутнім), у тому числі ефект «усепросвічування: проступання різних шарів тексту, дробове одноразове мерехтіння букв, рядків і інших знаків на поверхні пергаменту...» [9, с. 213].

До метафор постмодернізму можна віднести й ризому (кореневище) і деякі інші типи лабіринту. У. Еко наводить декілька можливих з них: грецький (лабіринт Тезея), класичний (нитка Аріадни), маньєристичний (Trial and error process: метод проб і помилок), сітка (у Делеза і Гваттарі – «ризом»), – відзначаючи, що структура ризому потенційно безмежна: «кожна доріжка має можливість перетнутися з іншою. Немає центра, немає периферії, немає виходу... Простір здогадки – це простір ризому. Мій текст у сутності – історія лабіринтів, і зовсім не тільки просторових» [11, с. 100]. Х. Борхес

згадує китайського архітектора Цзюй Пеня, що створив «“Сад розбіжних стежинок”: барочний лабіринт із нескінченними серіями, що сходяться чи розходяться і які утворюють нитку часу, що охоплює всі можливості» [2, с. 108].

Ця постмодерністська метафорика виявилася близькою Пендерецькому. Подібний сад-лабіринт він вибудовує у парку біля власної садиби. Як зауважує композитор, його план він знайшов у давній книзі про лабіринти: він вирізьблений на камені в одній з церков південної Франції, але його так ніхто й не побудував. «Я вирішив реалізувати те, що вигадав архітектор XIV століття. Відомо, що в лабіринті неможливо йти прямим шляхом, а треба шукати і помилятися, іноді, щоб йти уперед, треба повернутися: виходить така алегорія життя Митця» [3]. Цей лабіринт Пендерецький розглядає як багатозначний символ: з одного боку, замкненості художника у власному складному світі, з іншого – пошуку шляхів виходу до світу зовнішнього.

На перший погляд, ці міркування начебто свідчать про прагнення до модерністської ізоляваності. Проте, як здається, лабіринт для Пендерецького перетворився на своєрідний об'єкт інтелектуальної гри. В одному зі своїх інтерв'ю Пендерецький розказав, що, працюючи довгий час над партитурами своїх майбутніх творів, він нерідко заради відпочинку починає бавитися, малюючи поруч з нотним ескізом нові плани лабіринту свого парку. Композитор прагне будувати все складніші лабіринти, де можна буде загубитися, і йому здається, що там він добре буде себе почувати. Крім того, він з гумором говорить, що з радістю загнав би у свій лабіринт недоброзичливих критиків, і «хай вони там собі гуляють». По суті ж, багатокольорові ескізи його партитур також нагадують лабіринт, адже кожний колір позначає один з варіантів творчого задуму, з яких композитору доведеться вибирати остаточний.

Зазначимо, що метафора лабіринту знайшла широке застосування у художній практиці 2-ї половини XX ст. Наприклад, поняття лабіринту П. Булез порівнює з творами «нової музики», де рух не повинний уподібнюватися схемі «від відходу до прибуття» [4, с. 22]. Інтерес до цієї метафоричної фігури підтверджують деякі твори Л. Беріо (наприклад, «Лабіринт № 2» у 2-х частинах), М. Сидельникова (роман-симфонія «Лабіринти»), А. Шнітке (балет «Лабіринти»), С. Жукова (п'єса «Лабіринт»).

У тій або іншій мірі усі наведені вище метафори містять у собі простір «таїни», пов'язаний з потойбічним, трансцендентним, тим, що неможливо пережити, угадати. А. Ейнштейн писав, що «найпрекрасніше і глибоке переживання, що випадає на долю людини, – це відчуття таємничості. Воно лежить в основі релігії й усіх найбільш глибоких тенденцій у мистецтві і науці...» [5, с. 26]. Видається, саме цю таємничість намагався втілити польський композитор у «Чорній масці».

Остання книга К. Пендерецького вийшла під назвою *«Лабіринт часу. П'ять лекцій на кінець століття»* (1997) [14]. Можливо, така назва деякою мірою впливає із згаданого вище кінематографічного досвіду митця. Адже один з головних персонажів фільму Хаса – вчений Дон Педро Веласкес – промовляє ключову у драматургічному контексті фільму фразу: «Люди – немов сліпці, що блукають в лабіринті вулиць незнайомого міста. Вулиці ведуть до певної цілі, але ми чомусь боїмося йти уперед, а повертаємося назад або тупцюємо на місці. Я бачу доволі вуличок, котрі поки що ведуть в нікуди. Треба лише знайти нову комбінацію і одразу все стане зрозумілим, адже людина не може вигадати нічого такого, чого не могла би розкрити інша людина»³.

Отже, мета-символом у творчості композитора стає лабіринт як своєрідна постмодерністська метафора, що містить указівки на закодованість, символічну ускладненість художньої семантики. Таким – «лабіринтовим» – видається композитору, насамперед, рух до чистоти переживання сакрального спів-буття як своєрідний перехід з глибини у висоту. За словами Пендерецького, важливо пустити коріння – як у першому псалмі – «Пустити коріння в землі, але тягнутися гілками до неба» [14]. Про це, зокрема, свідчить підкреслений екуменізм «Заутрені», «Польського Реквієма», «Семи брам Єрусалима», «Чорної маски», який можна розглядати в інтертекстуальному контексті.

Ці твори демонструють новий синтез вербальних і музичних компонентів. У пошуках ефекту нескінченності культурного контексту польський композитор створює свій власний «лабіринт часу», подорож по якому пов'язана з будівництвом Ковчега і відкриттям тих Дзер-

³ Записано автором з екрану.

кал, у яких відіб'ється справжня людська сутність. За кінцевим рахунком, «героєм» творів Пендерецького стає Пам'ять, відбита в Слові. Прагнучи пояснити свої наміри, композитор користується словом і як предметом, і як інструментом – свого роду Дзеркалом – для по-замузичного вербального відбиття музичних ідей. Означена тенденція може бути названа авторською «концептуалізацією», оскільки ініційована самим композитором. Лекції Пендерецького «На кінець Часу» у цьому відношенні можуть бути визнані типовими для музичної культури останніх десятиріч, їх типовість пояснюється інтересом композитора до феномена, що так чи інакше привертає увагу всіх великих митців – дихотомії вічного і плінного в часовому процесі.

Отже, Слово для Пендерецького – вихідна форма структурування смислу, і саме тому йому притаманна символічна глибина. Увагу до форми (як словесної, так і музичної) композитор пояснює тим, що створюваний нею порядок дозволяє проявитися духовним структурам, насамперед, позаособистісного загальноісторичного значення. У цьому відношенні поетика Пендерецького виявляє близькість до естетичних позицій Стравінського. Для обох митців художня форма є буквальним утіленням духу, явищем смислу.

У цілому лекції Пендерецького репрезентують яскравий індивідуальний дискурс, що виявляє цілісну естетичну програму його творчості. Його завдання можна зрозуміти як створення шляхом вербалізації вказівок на складно-символічне походження музичних композиційно-стильових рішень (своєрідне вербальне перекодування музичного або музично-театрального задуму). У контексті лекцій дані «указівки» поступово переростають у своєрідні поетичні символи. Однак композитор викладає їх з достатньою простотою, навіть «розшифровує» за допомогою парного, текстуально близького, поняття. На думку Т. Калімуліної, у тексті К. Пендерецького вибудовується такий ряд подвійних понять: «Ковчег – соборність; зцілення – синтез; Сад, Ліс, Дерево – виростання; Лабіринт – шлях, пошук, досвід справжнього знання; “Кінець століття” – час прогнозування майбутнього, тобто Начало; традиція – імперативність архетипів, потреба ретроспекції; форма – кристалізація свідомості, духу, можливість виявлення контрастів і парадоксів буття; сакральне – вимір реальності, “важка надія”, спосіб порятунку; десакралізація (профанне) – “фаустіанська

пристрасть знищення”, розпад цілого; “декаданс душі” – занепад форми; духовність – простота в поєднанні з відходом від еклектики; “відродження” (як смислова категорія) – цілеспрямованість, вихід з Лабіринту; вихід з Ковчега – знаходження твердого ґрунту під ногами, відкриття нової землі» [7, с. 9].

Також дослідники слушно відзначають, що справжні «герої» ряду творів Пендерецького – це Час – Пам’ять – Рух, що виступають у якості опорних синтезуючих символів [7]. Взаємодія названих начал визначає і драматургію, і «контрдраматургію», зокрема, опери «Чорна маска», тобто здійснюється і як художня, і як естетична ідея. Антиномічна змістовна основа опери визначається сполученням теми сповідальності з темою карнавалу, що веде до парадоксального гротескно-трагедійного переосмислення ідеї жертвовності. Дана ідея обумовлює особливу роль ритму. Це відзначав і сам Пендерецький, коли говорив, що «Чорна маска» – перший його твір, у якому ритм виконує надзвичайно важливу роль («Бароковий танець смерті») [7].

Подібні ознаки постмодерністської поетики демонструють діалог не лише з епохою бароко, а й з маньєризмом, римським декадансом... «У цьому смислі правомірна фраза, – пише У. Еко, – що у будь-якої епохи є власний маньєризм (хоча я і не вирішив ще, чи не є постмодернізм усього лише перейменуванням маньєризму як мета-історичної категорії)» [11, с. 101]. Не заглиблюючись в подальші міркування з даного приводу, можна констатувати, що ряд художників, ніяк не зв’язаних із програмами, виданнями чи центрами постмодерністського напрямку, сьогодні живуть і сприймають дійсність на його лад, функціонують у його емоційному полі. До таких, очевидно, відноситься і Пендерецький.

У той же час, вибагливе сполучення парадоксальності і раціоналізму є характерним для всієї музично-театральної творчості польського митця, двоїстість свідомості якого постійно примушує згадувати про антиномії бароко, особливо у зв’язку з трактуванням певних образів-символів і морально-філософських категорій. Через такі образи, як Грандье і Жанна, Сатана і Христос, Перль і Бенігна, Батько і Матінка Убю в музично-театральних творах Пендерецького виявляється, насамперед, складна діалектика Добра і Зла. Саме через них ми неначе заново відкриваємо (як свого часу митці і мислителі доби бароко) ту,

іноді жахливу, неоднорідність «внутрішньої сфери» людини, що поєднує взаємовиключні бажання, прагнення та установки. Крім того, відповідні акценти, що проставляє Пендерецький у трактуванні через образну сферу своїх опер боротьби Добра і Зла, світла і темряви, певною мірою свідчать про фактичне визнання їх рівноправності, характерне, зокрема, для маніхейства. Усе це, як уявляється, можна сприймати як прояви свідомості перехідного часу. Увага композитора фокусується переважно на образах і цінностях перехідних епох і стилів (бароко, романтизм, експресіонізм), які на відповідних рівнях резонують з цінностями постсучасної доби. З перехідними епохами творчість Пендерецького також пов'язує свідоме втілення ідеї розвитку, мінливості, руху, мандрів, опора на фундаментальні принципи Буття. Звідси, з одного боку, образи Лабіринту, Агасфера, з іншого – Арки, Ковчега.

Отже, музично-театральна творчість Пендерецького одночасно демонструє і певні етапи еволюції, і певну єдність загального процесу свого розвитку, обумовленість змін, найтісніші внутрішні зв'язки між різними текстами. Користуючись улюбленою метафорою композитора, можна сказати, що його музичний театр є своєрідним *лабіринтом парадоксів*: тема мандрів (Перль-«Агасфер» з «Чорної маски») і карикатура на неї (пародія на Летючого Голандця, дрейф у невідоме на кораблі дурнів в «Королі Убю»); ідея екуменізму і її осміяння (в «Чорній масці»); сміливі пошуки нового і висміювання цього («спочатку я писав музику, яка стояла на голові, тепер намагаюся поставити її на ноги»); поважне ставлення до музичних кумирів і їх пародіювання (в «Королі Убю»); тяжіння до синтезу, полістилістики і відкидання еклектики; свідоме прийняття естетики постмодернізму і декларований протест проти постмодерністської «смерті автора», намагання залишатися самим собою. З подібними парадоксами Пендерецький пов'язує надії на майбутнє культури, у згоді з не менш парадоксальною думкою Т. Кантора: якщо творчість може нагадувати лабіринт, то саме відсутність виходу є запорукою вірно обраного шляху [13].

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Борхес Х. Л. Коллекция: Рассказы; Эссе; Стихотворения [Текст] / Х. Л. Борхес. — СПб. : Северо-Запад, 1992. — 639 с.

2. Делёз Ж. Складка. Лейбниц и барокко [Текст] / Жиль Делёз. — М. : Логос, 1997. — 264 с.
3. Дубичева К. Лабиринт для композитора. Кишиитоф Пендерецкий не слушает чужую музыку, чтобы услышать свою [Электронный ресурс] / К. Дубичева. — Режим доступа : <http://www.rg.ru/2010/11/10/regural/persona.html>.
4. Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. Западный музыкальный авангард после Второй Мировой войны [Текст] / Д. Житомирский, О. Леонтьева, К. Мяло. — М. : Музыка, 1989. — 303 с.
5. Зайдель Е. Г. Авангардизм и интрореализм в музыке как два аспекта эстетики парадокса [Текст] : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Е. Г. Зайдель. — М., 1993. — 205 с.
6. Ивашкин А. Кишиитоф Пендерецкий [Текст] : Монографический очерк / А. Ивашкин. — М. : Сов. композитор, 1983. — 128 с.
7. Калімуліна Т. Універсалії культури у творчості Кишиитофа Пендерецького [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Т. А. Калімуліна ; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. — Одеса : [б. и.], 2003. — 16 с.
8. Кудрявцев С. Кен Рассел. Дикий мессия, усталый мессия [Текст] / С. Кудрявцев // Искусство кино. — 1991. — № 7. — С. 152—157.
9. Кусков С. Палимпсест постмодернизма как «сохранение следов традиции» [Текст] / С. Кусков // Вопросы искусствознания. — 1993. — № 2—3. — 213 с.
10. Шкловский В. О теории прозы [Текст] / В. Шкловский. — М. : Федерация, 1929. — 268 с.
11. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы» [Текст] / Умберто Эко // Иностранная литература. — 1988. — № 10. — С. 88—104.
12. Erhardt L. Ubu spiewany // Krzysztof Penderecki. Ubu Krol. Prapremiera krakowska. Program [Текст] / L. Erhardt. — Opera i Operetka w Krakowie, 1993. — 32 s.
13. Pawlas J. Od malarstwa informel do teatru śmierci. Rozmowa z Tadeuszem Kantorem [Текст] / Jerzy Pawlas // Tygodnik Kulturalny. — Nr 5. — 1997. — S. 5.
14. Penderecki K. Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku [Текст] / Krzysztof Penderecki. — Warszawa : Presspublica, 1997. — 99 s.