

ОДЕСЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
ім. А. В. НЕЖДАНОВОЇ

**КАЛІМУЛІНА Тетяна Ахатівна**

УДК 78.072.2

**УНІВЕРСАЛІЇ КУЛЬТУРИ  
У ТВОРЧОСТІ КШИШТОФА ПЕНДЕРЕЦЬКОГО**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

**АВТОРЕФЕРАТ**

дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства



Дисертацією є рукопис.

Робота виконана в Одеській державній музичній академії ім. А. В. Нежданової, Міністерства культури і мистецтв України.

**Науковий керівник:** *САМОЙЛЕНКО Олександра Іванівна*, кандидат філософських наук, в. о. професора Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

**Офіційні опоненти:** *ЧЕРКАШИНА-ГУБАРЕНКО Марина Романівна*, доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України, зав. кафедрою історії зарубіжної музики Національної музичної Академії України ім. П. І. Чайковського;

*МІРОШНИЧЕНКО Світлана Володимирівна*, кандидат мистецтвознавства, в. о. професора Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової.

**Провідна установа:** Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, відділи музикознавства і культурології, м. Київ.

Захист відбудеться “23” Травня 2003 р. о 14 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К.41.857 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства у Одеській державній музичній академії ім. А. В. Нежданової за адресою: 65020, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Малий зал.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової за адресою: 65020, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розіслано “23” квітня 2003 р.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради  
кандидат мистецтвознавства,  
в. о. професора

Н. С. Довгаленко

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА ДИСЕРТАЦІЇ

**Актуальність дослідження.** Один з найбільш “протеїчних” композиторів ХХ сторіччя, близький у цьому відношенні до І. Стравінського, К. Пендеревський одночасно закладає традиції польської національної композиторської школи, звертається не просто до традиційних, але постійних, “вічних” образів, сюжетів, тем, тяжіє до культових канонічних жанрових форм, проголошує вірність “формі” як стійкій структурі, що зберігає незмінні цінності. На рубежі тисячоріч стає помітним і бажання композитора, створюючи синтезуючу жанрово-композиційну форму, опертися на історичні стильові моделі музики. При цьому своєю “автобіографією” як композитора він готовий вважати весь історичний досвід європейської музики, прагне дати йому можливість “пролунати” в одночасності і сучасно.

“Феномен Пендеревського” виявляється тісно пов’язаним з явищем культурних універсалій (у понятійному відношенні – з категоріями граничних основ культури, у термінології О. Кирилюка). Реалізуючись в різних сферах людської діяльності, модифікуючись в різних видах мистецтва, еволюціонуючи в різних історичних жанрових формах, універсалії, як такі культурні форми, що завжди мають загальне значення засад людської творчості (*життя як творчого процесу*), зберігають зв’язок з єдиним механізмом культури – з базовими структурами культурної свідомості, культурної семантики.

Тому ми можемо говорити про те, що творчість Пендеревського являє собою не тільки музично-стильовий, але й особливий культурологічний феномен, може бути висвітлена як ціле – у єдності методу – тільки в контексті пріоритетних напрямків культури та їх проєкцій в галузь музичної культури. Актуальність такої постановки проблеми, обраної в нашому дослідженні, підсилюється тим, що дозволяє, спираючись на творчість польського майстра, розвивати культурологічно оновлений музикознавчий підхід до ряду явищ музичного мистецтва, обґрунтовувати необхідність такого підходу до композиторської творчості другої половини ХХ – початку ХХІ сторіччя, нарешті, визначати провідні музично-культурологічні категорії. Подібна методологічна спрямованість роботи, у свою чергу, може бути пояснена тим, що сьогодні існує нагальна потреба чіткого розмежування музикознавчого і культурологічного підходів, а також – не менш важлива задача їх понятійного зближення в руслі музикознавчих концепцій культури. Значення останніх підсилюється тим, що сучасне музикознавство стурбоване пошуком нової єдиної гуманітарної основи, інтегруючого методу, системної цілісності.

Суперечливість, що зберігається до сьогоднішнього дня, в оцінках (часто – у “недооцінках”) творчості Пендеревського обумовлена, на наш погляд, відсутністю в присвячених цій творчості музикознавчих роботах подібних метатеоретичних ракурсів. Відзначимо і те, що в українському музикознавстві творчість Пендеревського як жанрово-стильове ціле ще не одержала достатнього висвітлення, у тому числі, не послужила основою оригінальних аналітичних розробок Польська

музикознавча думка в більшості випадків обмежується критичними рецензіями і публіцистичними нарисами. Водночас, не слід забувати і про те, що спроможність метатеорії залежить від того, наскільки вона переконлива у взаємодії з семантичними характеристиками музичних опусів, наскільки сприяє аналітичному проникненню в зміст музики і її стильових явищ. Так, у зв'язку з вивченням стильової своєрідності творчості Пендерецького поняття про універсалії культури може придбати більшу конкретність і змістовну точність у разі *єдності контекстуального й аналітичного підходу* до тих форм вираження універсальних тенденцій культури, що створює даний майстер.

Таким чином, значення музичної творчості Пендерецького багато в чому відкривається у зв'язку з тим, якими шляхами універсалії культури здійснюються у формі *наскрізних музично-стильових антиномій*; виявленню цих шляхів присвячений перший розділ дослідження.

Актуальність теми дисертаційного дослідження обумовлена також звертанням до пізнього періоду творчості польського композитора, зокрема, до опери “Чорна маска”, мало освітленої на сторінках російськомовної й україномовної літератури. Такому висвітленню сприяє аналіз лекцій Пендерецького “Лабіринт часу” у перекладі автора дисертації, використаний у другому розділі роботи. Дані лекції презентують *новий – вербальний – аспект поетики композитора*, що дотепер залишався без належної уваги.

Основою полісистемності музичного мислення Пендерецького виступають риторичні властивості музичної мови, що особливо виразно виступають у творах останніх років; це дозволяє висувати концепцію неориторики як провідного оцінного критерію у вивченні стилю композитора в останній, третій, главі дисертації.

**Об'єкт дослідження** – апробовані композиторським мисленням та типові для європейської свідомості універсалії культури.

**Предметом вивчення** послужила творчість Пендерецького як символічна у своїх стильових засадах; саме з цього погляду вона виявляє єдиний напрямок еволюції.

У зв'язку з вищесказаним **метою дисертаційного дослідження** стає визначення факторів єдності творчого методу Пендерецького, що обумовлені універсаліями культури і розкривають значення останніх для музичного мистецтва на рубежі тисячоріч.

**Теоретичні завдання дослідження** формуються відповідно його основним розділам наступним чином:

1. визначення місця і значення Пендерецького в музичній культурі другої половини ХХ сторіччя, зокрема, у формуванні польської композиторської школи;
2. виявлення антиномічних основ стилю композитора в зв'язку з провідними

антиноміями культури середини і другої половини ХХ сторіччя, насамперед, як взаємозумовленості сакрального – профанного, храмового – театрального, етосу і пафосу;

3. розвиток системного підходу до явища стилю і стильового синтезу, у тому числі оцінка неостильового змісту музики Пендерецького з позиції теорії “смісловій поліфонії” і “жанрової переакцентуації” М. Бахтіна;
4. виявлення вербальних факторів і провідної символіки в музичній поетиці Пендерецького в їх взаємозв’язку;
5. розгляд явища неориторики як такого, що виражає нові комунікативні можливості композиторської творчості в єдності зі стилістичними складовими музичної композиції;
6. розкриття семантичного призначення сонористики у творчості Пендерецького;
7. визначення специфіки карнавальної тенденції у творчості польського композитора на основі аналізу опери “Чорна маска”.

**Наукова новизна дисертації** в найбільш загальному плані обумовлена підходом до творчості Пендерецького як до цілісного стильового феномена, симптоматичного для сучасної композиторської творчості як своїми помітними – зовнішніми – протиріччями, так і прихованою сутнісною – глибинною – методичною єдністю. У зв’язку з цим у роботі пропонується порівняльна характеристика творчих фігур Стравінського і Пендерецького, а естетичні пошуки польського композитора розглядаються в широкому історичному контексті композиторської поетики. Розвиток уявлень про сучасну музичну творчість як про своєрідне “дослідженні стилів” на основі теорії стильових антиномій О. Лосева дозволяє з нових позицій оцінювати явище стильового синтезу не тільки в творах Пендерецького, але й ширше – як провідний принцип композиторського мислення останніх десятиріч, що, зокрема, докорінно змінює природу національного стилю в музиці.

Поглиблення уявлень про вербальні аспекти композиторської творчості, яке стає можливим завдяки аналізу словесно-поетичних символів, створених Пендерецьким у його лекціях, дозволяє освітити проблему Логосу як головне гуманітарне питання культури постатеїстичного періоду, увести нові естетико-культурологічні виміри композиторських ідей. Як новий критерій музичного задуму визначається категорія “концептуального Часу”, що обумовлює більш глибокий підхід до явища хронотопа в музиці і до темпо-ритмічних параметрів музичної композиції (зокрема, в аналізі опери “Чорна маска”).

Уведення понять “комунікативного фрагмента” і “контамінації”, сприяє новому характеру стилістичного аналізу музики Пендерецького і диференційованому підходу до явища неориторики в його творчості. У зв’язку з визначенням ролі трагедійної семантики в музиці Пендерецького конкретизуються неориторичні прийоми і їх композиційні функції, а також семантичні функції сонористики як показові саме для методу польського майстра. Виявляється нова природа умовності

музичної мови, що веде за собою принципову зміну уявлень про музичну форму та загострює інтерес до катартичної символіки.

**Методологічною основою дисертації** є праці О. Лосева, М. Бахтіна, С. Аверінцева, Ю. Лотмана, Б. Гаспарова, деяких інших естетиків, культурологів, літературознавців, а також музикознавчі дослідження, присвячені проблемам жанрово-стильового змісту музики, сучасного композиторського мислення, еволюції музичної форми. Провідними методами роботи стали естетико-культурологічний, текстологічний, порівняльно-історичний і аналітичний музикознавчий.

**Матеріалом роботи** послужили твори К. Пендерецького 60 – 90-х років, з яких виділена, як новий для музикознавчої оцінки твір, опера “Чорна маска”. У зв’язку з визначенням трагедійної спрямованості поезики Пендерецького розглядалася творчість деяких європейських композиторів XIX–XX сторіч, зокрема, Р. Шумана, М. Равеля, Г. Малера, А. Онегера, С. Прокоф’єва, Дм. Шостаковича, деяких інших. Як аналітичний матеріал, що розширює предметну спрямованість музикознавчого аналізу, використовувалися тексти лекцій К. Пендерецького “Лабіринт часу”.

Дисертаційне дослідження погоджене з **плановою науково-дослідницькою тематикою** центра музичної культурології кафедри історії музики і музичної етнографії Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової (тема №7). Тема дисертації затверджена на засіданні вченої ради ОДМА ім. А. В. Нежданової від 12.09.2001 р., протокол № 1.

**Практичне значення дисертаційного дослідження** визначається можливістю використання його матеріалів у курсах історії сучасної зарубіжної музики, музичної культурології, а також у факультативному спецкурсі, присвяченому творчості польського композитора. Запропоновані методи дослідження поезики Пендерецького можуть бути застосовані до інших “знакових” фігур композиторської творчості XX сторіччя (І. Стравинського, О. Месіана, Б. Бартока, Дм. Шостаковича й деяких інших), особливо актуальні в зв’язку зі зміною уявлень у музиці останніх десятиріч про “авторство”, національний стиль і деяке інше.

**Матеріали дослідження апробовані** в курсах лекцій, що читаються автором дисертації в ОДМА ім. А. В. Нежданової, знайшли відображення в методичних розробках (3-х). Положення дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри історії музики і музичної етнографії ОДМА ім. А. В. Нежданової, на 11 наукових конференціях і семінарах (Республіканська наукова конференція “Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні”. – Київ, 23-26 лютого 1998; Міжнародний музикологічний семінар “Трансформація музичної освіти: культура та сучасність”. – Одеса, 23-25 квітня 1998; Всеукраїнська науково-практична конференція “Сучасне музичне мистецтво: проблеми наукової та виконавської інтерпретації”. – Київ, 6-8 квітня 1999; Міжнародний семінар “Трансформація музичної освіти: культура та сучасність”. –

Одеса, 12-17 вересня 1999; Всеукраїнська наукова конференція “Творчість Лесі Дичко в контексті жанрово-стильових шукань української музики другої половини ХХ ст.” – Київ, 2-3-листопада 1999; Міжнародний круглий стіл, присвячений 2000-річчю Християнства “Сакральна музика: проблеми розуміння й інтерпретації”. – Одеса, 1-4 травня 2000; Всеукраїнська науково-практична конференція “Й. С. Бах та його епоха в історії світової художньої культури”. – Донецьк, 26-27 травня 2000; Міжнародний музикознавчий семінар “Музична культура: Схід-Захід”. – Одеса, 1-2-лютого 2001; Міжнародний музикологічний семінар “Трансформація музичної освіти: культура і сучасність. Присвячується К. Ф. Данькевичу”. – Одеса, 12-16 жовтня 2002; Міжнародна науково-практична конференція “Захід-Схід: музичне мистецтво і культура”. – Одеса, 1-2 лютого 2003; Міжнародна науково-практична конференція “Культура і цивілізація: Схід і Захід”. – Одеса, 3-4 лютого 2003).

**Публікації.** Основні результати дисертації опубліковані в 7 статтях, з них три в фахових виданнях.

**Структура дисертації:** Дисертація складається з вступу, трьох глав, висновку, що містить основні результати дослідження, і бібліографії. Обсяг роботи – 183 сторінки (без списку літератури). Список використаної літератури включає 283 найменування.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовується вибір теми дослідження, визначаються його мета і завдання, висвітлюються в цілому його об’єкт і предмет, характеризуються наукова новизна і методологічні передумови. Особлива увага приділяється композиторському методу Пендерещького як такому, що вже став класичним для другої половини ХХ сторіччя і у той же час відрізняється яскравою індивідуальністю.

В першій главі – **“Універсалії культури і музично-стильові антиномії другої половини ХХ сторіччя”** – просліджується творче становлення К. Пендерещького в зіставленні з домінуючими тенденціями культури другої половини ХХ сторіччя, у тому числі, з її музично-стильовими орієнтаціями. Визначаються спільні риси композиторських поетик І. Стравинського і К. Пендерещького, тобто спадкоємність, історична підготовленість творчої позиції польського майстра. Характеристика сюжетно-тематичної основи і жанрової зумовленості стильових пошуків Пендерещького дозволяє виявляти символічну спрямованість останніх і обговорювати їх у зв’язку з антиномічними підставами культурної семантики і “стилями епохи”. Оновлюється антиномічний підхід до теорії художньої форми і стилю О. Лосева, ширше – проблема антиномій змісту і, як один з її аспектів, ідея художньо-смысловой поліфонії М. Бахтіна. Відзначається, що і концепція М. Бахтіна, і антиноміка О. Лосева здобувають сьогодні нову актуальність – у зв’язку з ускладненням психологічної реальності культури й особистості, а також – у зв’язку з інтересом, що підсилюється, до граничних архетипових підстав людської діяльності, у тому

числі, художньої поетики. Теорія музичного стилю сьогодні виправдовує себе, одержує необхідні повноту, цілісність, структурованість, входячи в галузь суджень про людину – і як про героя певної культури, і як про універсальну історичну істоту, що стає особливо помітним під час обговорення “стилів епохи” у музиці ХХ сторіччя і спонукає до визначення понять про експресіонізм і неокласицизм у їх найбільш широкому і загальному значенні. Це, у свою чергу, змушує визначати необхідні напрямки розвитку музикознавчих стильових дефініцій як обумовлених музично-стильовими процесами в двох основних планах: у зв’язку із семантичними характеристиками музики, що відкривають різні рівні, шляхи і мети музичного осмислення; у зв’язку зі складністю феномена художньої форми в музиці, зокрема, із взаємодією загально-естетичних і специфічно-видових принципів музичної творчості. Таким чином виникає і необхідність звернутися до жанрових тенденцій сучасної музики, у тому числі, до явища “жанрової переакцентуації” (термін М. Бахтіна), тобто до явища жанрового переосмислення стильового змісту музики, що у той же час виступає і стильовим переосмисленням музично-жанрових начал.

Для композиторів ХХ сторіччя музична семантика – здатність музики, насамперед, завдяки її жанровому змісту, нести визначені, пізнавані й істотні смисли – розвертається і як об’єктивна історична даність музики (культури), і як персоніфікований образ; виступає і як уподібнення, відтворення (передача), і як відмінність, винахід (реконструкція-відкриття). Звідси постійний одночасний інтерес до унікальності жанрових канонів – композиційного новаторства – і до універсальних властивостей музичної (жанрової) форми – не-авторізованості ціннісних виборів, їх залежності від духовного статусу “сукупного людства”. Однак і в тому, і в іншому випадках семантичних переваг жанрова позиція автора – “жанрова атмосфера”, “жанротворчі сили” – зв’язана з двома факторами жанрової форми: 1) з програмністю, що виходить із традиційних установок жанру, з авторських оригінальних перенайменувань жанру, із синтетичної чи чистої природи жанру, нарешті, із сюжетно-концепційних передумов і наслідків музичного задуму; 2) зі стилістичною складністю стильових моделей, тобто ускладненням природи стилю, його поліфонізацією, що перетворює стильовий вибір автора в широко орієнтований полілог.

У зв’язку з явищем програмності у творчості Пендерецького обговорюється антиномія розуміння – нерозуміння як головний фактор культурної спадкоємності. За допомогою даної антиномії як основи пам’яті культури виявляється смислова природа протистояння ритуального і карнавального начал (піднесеного упорядкованого розуму і вільної дурості, що знижує), тобто одержує більш широке культурологічне обґрунтування антиномія сакрального – профанного, ключова для жанрово-стильового вибору Пендерецького. Таким чином, дана антиномія розкривається як опорна, інтегруюча стосовно інших ціннісних опозицій, *набуває категоріального значення* – як для культурної семантики, так і для музичної поетики Пендерецького.

У завершенні першого розділу висвітлюється ще одного фундаментальна, як для досвіду музичної творчості в цілому, так і для методу Пендерецького, антиномія національного – загальноєвропейського, що відіграє особливу роль наприкінці ХХ сторіччя. Звертання до неї змушує характеризувати явище національного стилю і сучасні музикознавчі підходи до нього, серед яких, на наш погляд, провідне положення займають підходи українських музикознавців.

Друга глава дисертації – **“Вербальні аспекти музичної символіки К. Пендерецького”** – спирається на аналіз текстів лекцій К. Пендерецького “Лабіринт часу” у перекладі з польського автором даної дисертації. Шляхом звертання до деяких положень вчення про літургіку П. Флоренського, вдається виявити внутрішній зміст поняття про сакральне і з цієї позиції розглянути концепцію літургійного і сакрального в лекціях Пендерецького. Дана концепція використовується як інструмент семантичного аналізу вже музичних творів польського композитора. Головною ідеєю даної глави стає, таким чином, зіставлення двох рядів значень – вербального і музичного, причому обоє є рівною мірою авторськими. Сислове призначення кожного з даних рядів з достатньою повнотою може бути виявленим шляхом розгляду їх взаємодії (що передбачав і сам композитор).

У процесі вищевказаного розгляду були виявлені наступні аспекти художнього мислення Пендерецького (як єдиного вербально-музичного). Мета-символом у творчості композитора стає *лабіринт*, тому що містить указівки на зашифрованість, символічну ускладненість художньої семантики. Таким, “лабіринтовим”, здається композитору рух до *чистоти переживання* сакрального спів-буття. У творчості Пендерецького символічні аспекти сакральної теми виявляються в двох напрямках, тому що композитора в однаковій мірі заохочує і католицька, і православна чинопослідовність. Розглядаючи твори останнього періоду, ми виявляємо цю подвійність у звертанні до канонічних текстів *Lacrimosa* і *Херувимської*. Пендерецький двічі розкриває християнську молитовну символіку, знаходячи її на двох різних історичних етапах. Той етап, що історично глибше, дозволяє Пендерецькому відтворювати момент народження музики як естетичного феномена, що припускає відкриття нових семантичних функцій сонористики. Можна сказати, що польський композитор першим відкриває такі експресивні можливості сонористики, які допускають її застосування в творах на культові тексти. (Вже в ранній творчості на прикладі *Anaclasis* і *Treni*, *Пасіонів* і “*Дияволів з Лудена*” відбувалося розмежування позитивного і негативного аспектів сонористичної семантики – як символу творення, з одного боку, як знака руйнівної, непідвласної людині сили, з іншої.)

Виявляється, що семантика сонористики у творчості Пендерецького обумовлена його прагненням знайти і музично виразити загальнозначущі і найбільш важливі символи. Його лекції дозволяють зрозуміти, які саме символи він вважає опорними. У пошуках ефекту нескінченності культурного контексту польський композитор створює свій власний “лабіринт часу”, подорож по якому зв’язана з

будівництвом Ковчега і відкриттям тих Дзеркал, у яких відіб'ється справжня людська сутність. У фінальному рахунку “геросм” творів Пендерецького стає Пам'ять, відбита в Слові. Прагнучи пояснити свої наміри, композитор користується словом і як предметом, і як інструментом – свого роду Дзеркалом – позамузичним вербальним відображенням музичних ідей.

Слово для Пендерецького – вихідна форма структурування смислу, “праформа”, семантичний архетип, 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, причому позаособистісного загальноісторичного значення. У цьому відношенні поетика Пендерецького виявляє близькість до естетичних позицій Стравінського. Для обох названих авторів художня форма є буквальним утіленням духу, явищем смислу. Однак Пендерецький шукає формотворчі властивості музики на різних рівнях. Першим з них стає рівень звукодобування: момент народження звуку як музичного. Другий зумовлений зі стильовими канонами, що набувають наскрізного значення, стають прямими “свідками” традиції як музично акумульованого досвіду культури і можуть бути використані в різних жанрових сферах. Третій виражає часові можливості музики: масштаб композиції в цілому і пропорції її частин. З даним пошуком символічних значень музичного формоутворення зв'язане музичне прочитання канонічних молитовних текстів.

Так, у Херувимській особливо ясно позначені семантичні функції сонористики як специфічно-музичного способу вираження молитовної екзальтації. Сонористичні прийоми служать: а) виділенню одного вигуку, б) експресивному завершенню строфи, в) створенню генеральної кульмінації усього піснеспіву (у даному випадку на словах “ангельськими невидимо дориносима чинми”). На відмінність від Заутрені, Пендерецький не виділяє спеціально слово Аллилуйя, а заключний розділ будує як “відхід” – з поступовим загасанням гучності. У ставленні до звуку в цілому, як вимовленому і інтонованому, у Херувимській виявляються дві полярні тенденції: 1) мовлення “без подиху” – уривчасте, майже staccato, різке і напружене (так починається рядок “Всякое ныне житейское”); 2) подих як вільний вдих і видих “без мовлення” – вищий ступінь свободи вокалізації, зв'язаний саме із сонористичним трактуванням.

У цілому, лекції Пендерецького представляють яскравий індивідуальний дискурс, що виявляє цілісну естетичну програму творчості. При цьому Пендерецький не претендує на “літературність” викладу – літературну “обробку” думок. Його завдання можна зрозуміти як створення шляхом вербалізації вказівок на складно-символічне походження музичних композиційно-стильових рішень. У контексті лекцій дані “вказівки” поступово переростають у свого роду притчеві означення, поетичні символи. Однак, композитор викладає їх з достатньою простотою, навіть “розшифровує” за допомогою парного поняття, текстуально

близького. Так виникає наступний ряд подвійних понять: Ковчег – соборність; зцілення – синтез; Сад, Ліс, Дерево – виростання; Лабіринт – шлях, пошук, досвід широго знання; “Кінець сторіччя” – 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 еkleктики; “відродження” (як смислова категорія) – цілеспрямованість, вихід з Лабіринту; вихід з Ковчега – знаходження твердого ґрунту під ногами, відкриття нової землі (“...і побачив я нову землю і нове небо”, як проголошує рядок з “Пасіонів” Пендерецького).

Звертаючись до опери “Чорна маска”, однієї з останніх у творчості Пендерецького, можна помітити, що її справжні “герої”, чия присутність прихована яскравою зовнішньою подійністю, музично-сценічною інтригою – Час – Пам’ять – Рух, що виступають у якості опорних синтезуючих символів. Взаємодія названих начал визначає і драматургію, і “контрдраматургію” (термін В. Холопової) опери, тобто здійснюється і як художня (процесуально-композиційна), і як естетична (симультанна стильова) ідея. Друга, як більш загальна і пов’язана з діями опери в цілому, насамперед залучає до себе увагу. Антиномічна змістовна основа опери визначається сполученням теми сповідальності з темою карнавалу, що веде до парадоксального гротескно-трагедійного переосмислення ідеї жертвовності. Дана ідея обумовлює особливу “ритмічну ейфорію” – істотну рису не тільки метро-ритмічного змісту, але і всієї композиції опери. Це відзначав і сам Пендерецький, коли говорив, що “Чорна маска” – перший його твір, у якому ритм виконує настільки важливу роль. Узагальнюючи зміст другого розділу, можна прийти до висновку, що важливою передумовою формування сукупної вербально-музичної символіки у творчості Пендерецького є “постатеїстична ситуація” (поняття С. Аверінцева) у культурі кінця ХХ століття. Композитор знаходить оригінальні шляхи розв’язання цієї ситуації як кризової і репрезентує їх у художній формі, зокрема, в опері “Чорна маска”.

Третя глава дисертаційного дослідження – “**Неориторичні аспекти творчості К. Пендерецького**” – спрямована на розробку методики аналізу його сонористичних композицій і, у цілому, сонористичних засобів його музичної мови. У зв’язку з цим виникає необхідність розгляду творчості композитора з боку проблеми риторики в музиці. Відзначаються два аспекти названої проблеми. Перший обумовлений напрямком від системи музичних форм і виражальних засобів, а також від індивідуальної особистісної і художньо-стильової позиції композитора до твору і його семантичних структур; другий – принципами впливу даного твору, конкретної композиційної семантики на слухача (слухача-глядача у випадку оперної композиції). Традиційно в музикознавстві досліджується перший аспект, оскільки він допускає об’єктивний аналітичний підхід – використання

нотних текстів, тобто письмово фіксованих джерел як предметної основи вивчення риторичних прийомів; він визначає, зокрема, ставлення до музичної риторики як до локального історичного феномена, що репрезентує загальні канонічні властивості музичної мови. Другий аспект припускає як об'єкт вивчення слухацькі установки й оцінки, жанрово-комунікативні канони і стратифікацію відповідно до них музичної культури, тобто виступає прерогативою психологічної і соціологічної дисциплін і суміжних для них областей знання. Тому він залишається відносно мало порушеним музикознавчими теоріями, які у силу цього і не охоплюють явище риторики цілком. Тим часом з музикознавчої позиції дані аспекти можуть бути визначені як “письмовий” і “усний”, що, по-перше, відповідає подвійній функціональній природі музичного тексту в композиторській творчості, по-друге – дозволяє *відокремити* “слуховий план” музичного діяння як такий, що має самостійне логіко-семантичне призначення, а в зв'язку з ним і особливі задачі *слухового аналізу музичної риторики*. Останній здобуває особливу важливість стосовно сучасної композиторської творчості (двох останніх десятиріч), тому що в цей період активно формуються нові принципи і властивості музичної риторики.

Виявляється взаємозумовленість неориторики в музиці і “полісистемності” (термін О. Руч'євської) сучасної музичної мови, що підсилює актуальність для музикознавчого аналізу поняття про “комунікативні одиниці” музики як про цілісні “комунікативні фрагменти” (термін Б. Гаспарова); останні можуть включати різні мовленнєві атрибути музики і, з'єднуючи їх, знаходити їм принципово інше структурне і семантичне застосування. Йдеться про необхідність змінити підхід до розгляду деяких аспектів музичної мови, музики як системної упорядкованості значень, котра припускає відносну стійкість способів їх формування. Передумовою такого підходу можна вважати розроблений у літературознавстві метод, що ми пропонуємо називати методом комунікативного аналізу, оскільки він спирається на практику вживання мови і вхідні до неї фактори *звичності мовленнєвої організації*, що забезпечують безумовність значень досить складних мовних конструкцій як *одиниць спілкування*. Виявляється єдність задач комунікативного аналізу і вивчення неориторичних засобів музичної композиції, зокрема шляхом розмежування явищ композиції і твору в музиці: з погляду комунікативної системи музики вони можуть бути розтотожені як *типові і видові* – нормативні риторичні фігури й індивідуалізовані стилістичні формули. Взаємодія типової риторики і видової (внутрішньо-опусної) стилістики обумовлює, по-перше, формування неориторичних прийомів, по-друге, той взаємоперехід риторики і стилістики, що лежить в основі “*нової риторики*” і пояснює природу “*новизни*” комунікативних можливостей музики.

З цієї позиції характеризуються художні функції сонористики (стор. 113 дис.), розкривається її зв'язок із трагедійною семантикою у творчості Пендерещького (стор. 125-126 дис.). Спеціальна увага приділяється феномену трагічного і зв'язаному з ним ефекту катарсису.

У цілому, матеріал третього розділу дозволяє визначити призначення методу контамінації у сонористичних творах композитора, а тематичне становлення у сонористичних композиціях – як кристалізацію риторичної формульності, тобто виділення певних стилістичних фігур у якості риторичних.

Саме сонористична неориторика визначає якість монотематизма і провідні аспекти монообразності в “Чорній масці”; аналіз музичного тексту названого оперного твору, що завершує третій розділ, дозволяє стверджувати, що в силу своєї трагедійної спрямованості і своєрідності інтерпретації трагедійної антиномії Пендерецьким дана опера фокусує усі перераховані вище особливості неориторики польського композитора.

**Загальні результати дослідження** дозволяють сформулювати в якості головних наступні висновки.

1. Підйом авторського стилю до рівня “стилю епохи” є безпосередньо зв’язаним з його узагальнюючими і інтегративними можливостями, тобто з його здатністю до полісемантичних утворень. Тільки в такому випадку виникає необхідний резонанс автора й епохи. У той же час, завдяки індивідуальним стильовим рішенням, музика ХХ сторіччя відкрила найбільш важливі і поліфонічні свої смисли. До числа подібних відкриттів варто віднести і семантичну інтерпретацію сонорно-сонористичного письма, що зумовила стильову значимість останнього. Внесок К. Пендерецького в це відкриття – один з основних. Можна сказати, що саме завдяки цьому внеску Пендерецькому вдалося вивести польську композиторську школу на світову арену (що він вважає своєю головною заслугою).

Входження в контекст універсалий культури обумовлює нову широту поняття про національний стиль стосовно до творчості Пендерецького. Утім, стирання границь між національним як особливим і інтер-національним (між- і над-національним) як загальним можна вважати характерною рисою музичного (і не тільки музичного) мистецтва останніх десятиріч, що відповідає головній тенденції сучасної культури – тенденції інтеграції, відновлення цілісності як, насамперед, відновлення духовного. Дана тенденція в музичному формоутворенні проступає на рівні мовних принципів, ставлення до “знаковості” прийомів виразності, до символічних можливостей змістовного плану музики в цілому. Це свого роду процес розширення “національної пам’яті” музики, початок якому було покладено творчістю Стравінського, а вирішальною передумовою якого можна вважати досвід російської класичної музики, на якому, власне, і виріс Стравинський (на широке значення національного стилю в російській класичній музиці звернена увага в дослідженні С. Тишка).

2. Проектуючи концепцію “антиномічності смислу” О. Лосева в галузь цікавлять нас теми, відзначимо, що різноманіття стильових тенденцій, стрімкість їх змін у музичній творчості ХХ сторіччя свідчить про напруженість і “поліфоничність” пошуку нових, доступних для суспільного розуміння засобів

втілення і, головне, засобів розв'язання глобальної метаісторичної проблеми протистояння “добра” і “зла”. Космічний загальнопланетарний масштаб трактування даної теми сприяє її оновленому релігійному наповненню. Релігійність як вираження зв'язку, співпричетності людських долі і свідомостей змушує композиторів “згадувати” стильові принципи музичної творчості минулих історичних періодів.

Так, К. Пендерецькому, що неодноразово звертається до біблійних і євангельських сюжетів (від “Пасіонів” до “Утраченого раю”, причому останній пропонує сакральний сюжет в авторській обробці англійського драматурга Д. Мільтона) близькі поняття “Доля, Смерть, Провина, Гріх, Покаяння, Спокута, Жертва”, тобто ряд нової *екзистенціалістської* релігійної символіки в мистецтві ХХ сторіччя, що претендує на загальнолюдський зміст. Саме дана символіка обумовлює риси неовагнеріанства Пендерецького (поновлення ідеї “нескінченної мелодії”), ширше – неоромантичну пафосність, риторизовану контрастність усіх драматургічних засобів, а також мікротематичність і фоноколористичність, що йдуть від техніки пізнього романтизму..

Однак неоромантичними рисами не обмежується ставлення Пендерецького до історичного музичного досвіду. З таким же правом можна назвати його музику необарочною і посткласичною: від барочної традиції він успадковує спонтанність, динамічність, строкатість, невпорядкованість (хаотичність як симптом становлення), ненормативність образів і прийомів; класицизм (ренесансно-класична традиція) опосередковується їм як умовна система правил, заснована на чіткій розмежованості позитивних і негативних значень, що трансформується в музиці другої половини ХХ сторіччя в “консонанс- і дисонанс-експресії” (термінологія В. Холопової ).

3. “Феномен Пендерецького” дозволяє відкрити принципи системного підходу до явища стилю в музиці другої половини ХХ – початку ХХІ сторіччя.

Розглядаючи твору Пендерецького з погляду здійснюваного в них музично-семантичного “полілогу”, можливо пояснити ряд специфічних ознак неостильових тенденцій сучасної музики. Навіть удавані непередбачуваним новаторством сонористика і мінімалізм у світлі полілогу виявляються включеними в загальне русло неостильових пошуків: перша – як повернення до фонічних комплексів строгої культової поліфонії (а, може бути, і глибше – до гетерофонії архаїчних звукообразів), тобто як неоренесансна тенденція; друга – як розвиток барочного принципу остинатних форм (можливо, відродження остинатності як логічного архетипу музики, відомого з найдавніших часів), своєрідне необароко.

4. Наріжним каменем поетики Пендерецького в єдності її музичної і літературної сторін є поняття й образ Пам'яті – сакралізований, піднесено етичний у втрачених на культову тему, профанно деформований, карнавалізований у “Чорній масці”.

Важливістю для композитора цього образу визначається становлення *вербалізованої семантики* як самостійної галузі його *композиторської поетики*, тобто словесна інтерпретація власного методу і стильових намірів. У цьому виявляється потреба Пендерецького в створенні нового ціннісного каталогу музики, а також філософсько-поетичне розуміння своїх музичних ідей (у єдності з бажанням бути вірно і з достатньою широтою зрозумілим).

Вербальна тенденція композиторської творчості може бути названа авторською “концептуалізацією”, оскільки ініційована самими музичними майстрами. Починаючи з “Діалогів” І. Стравинського, вона сьогодні підтримана діалогами А. Шнітке з О. Івашкіним, С. Губайдуліной з Є. Рестаньо і В. Холоповою. Лекції К. Пендерецького “На кінець Часу” і його діалоги з Ганною і Збігневом Баран у цьому відношенні можуть бути визнані типовими для музичної культури останніх десятиріч. Їх типовість визначається й інтересом композитора до того феномена, що так чи інакше привертає увагу усіх великих художників, письменників, музикантів – до дихотомії вічного і плінного в часовому процесі, причому антиномічна структура Часу служить передумовою як естетичної позиції, так і композиційних рішень.

5. Наявність пам’яті як значущої практики музики стосовно даного музичного “висловлення” (одиниці спілкування) є вказівкою на його “правильність”, що звільняє від необхідності з’ясувати, чи відповідає воно відомим встановленим правилам вибудовування мови: правильним є те, що входить у сферу музично-мовного досвіду, а не навпаки, і саме в цьому відношенні семантичний досвід музики виявляє близькість до досвіду повсякденної словесно-мовленневої свідомості. Керівництвом саме такою “правильністю” стилістичних побудов, що реалізується у вільному переміщенні комунікативних фрагментів, відрізняється творчість Пендерецького останнього періоду.

Антиномія нових стилістичних функцій типової риторики європейської музики (як цілісного історичного феномена) і нових риторичних функцій типових для сонористики ХХ століття стилістичних прийомів (деяких “загальних місць” сонористики, по справедливому зауваженню О. Івашкіна) складає головний композиційний стрижень усіх музичних шукань Пендерецького.

**Ключові слова:** універсалії культури, антиномії смислу, сакральне – профанне, програмність, поетика, символіка, неориторика, сонористика, трагедійне, метод контамінації.

### Список опублікованих робіт з теми дисертації:

1. До проблеми сакральної символіки в музиці (на матеріалі поетики К. Пендерецького) // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник. Вип. 2. – Одеса: Астропринт, 2001. – С.68-75.

2. Неориторические аспекты творчества К. Пендерецкого // Теоретичні питання культури, освіти та виховання. Збірка наукових праць. Вип. 24. – Київ: КНЛУ, 2003. – С. 186-190.

3. Явище жанрової переакцентуації у творчості К. Пендерецького // Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні. Збірник наукових праць. – Київ, 1998. – С. 148-157.

4. Драма ілюзій – ілюзія драми в музичному театрі К. Пендерецького // Культурологічні проблеми музичної україністики. Вип. 3. Питання музичної семантики / Під ред. О. І. Самойленко, Н. Г. Александрової. – Одеса: Астропринт, 1997. – С. 35-43.

5. “Антиномії смислів” і явище стильового полілогу в музиці: до проблеми універсальї музичної культури другої половини ХХ сторіччя // Культурологічні проблеми музичної україністики. Вип. 2. Ч. 2. / Редактор-упорядник О. М. Маркова. – Одеса: Астропринт, 1998. – С.59-65.

6. Духовний світ К. Пендерецького – особистість у контексті культури // Актуальні проблеми духовності. Збірка наукових матеріалів / Гол. ред. Т. А. Хорольська. – Випуск 2. – Київ – Кривий Ріг, 1997. – С. 236-243.

7. “Концептуальний час” музичної історії в композиторській інтерпретації // Україна на порозі третього тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура. Аналітичні розробки, пропозиції наукових та практичних працівників. Том 14. – Київ, 1999. – С. 428-433.

### **Калімуліна Т. А. Універсальї культури у творчості Кшиштофа Пендерецького. Рукопис.**

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. – Одеса, 2003.

У дисертації досліджується творчість К. Пендерецького як цілісний жанрово-стильовий феномен, типовий для музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ сторіччя. Підставою для даного дослідницького підходу стають універсалізм і протейчність композиторського методу Пендерецького. Головні фактори поетики композитора розкриваються в зв'язку з універсальїями культури другої половини ХХ сторіччя, їх антиномічними засадами, шляхами їх реалізації в стильовому змісті музики. Розкривається також особливе розуміння програмності у творчості композитора і його обумовленість новими художніми завданнями музики.

Оновлюється уявлення про композиторський метод – у зв'язку з аналізом вербальних аспектів музичної символіки Пендерецького. Вивчення сакральної символіки у творах композитора дозволяє пояснити його жанрово-стильові новації, одночасно, його інтерес до релігійно-канонічних основ культури. Як провідна риса стилю Пендерецького обговорюється його прагнення до синтезу – на сюжетно-тематичному, жанрово-композиційному і стилістичному рівнях музичної форми.

Аналіз опери “Чорна маска” Пендерецького дозволяє визначити особливе

місце цього твору в загальній еволюції стилю композитора. У зв'язку з трагедійними тенденціями творчості польського композитора дана опера яскраво репрезентує неориторичні риси мислення Пендерецького й обумовлений ними метод контамінації.

Дослідження творчості Пендерецького в широкому культурологічному, естетичному і історико-стильовому контексті сприяє розумінню та поняттєвому визначенню нових концептуальних можливостей музики на рубежі тисячоріч, у тому числі – нового призначення музичних хронотопів і нової якості, культурологічної значущості музичної символіки.

**Ключові слова:** універсалії культури, антиномії смислу, сакральне – профанне, програмність, поетика, символіка, неориторика, сонористика, трагедійне, метод контамінації.

**Калимулина Т. А. Универсалии культуры в творчестве Кшиштофа Пендерецкого. Рукопись.**

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесская государственная музыкальная академия им. А. В. Неждановой. – Одесса, 2003.

В диссертации исследуется творчество К. Пендерецкого как целостный жанрово-стилевой феномен, типичный для музыкальной культуры второй половины XX – начала XXI столетия. Основанием для данного исследовательского подхода становятся универсализм и протейность композиторского метода Пендерецкого. Главные факторы поэтики композитора раскрываются в связи с универсалиями культуры второй половины XX века, их антиномичными основаниями, путями их реализации в стилевом содержании музыки. Раскрывается также особое понимание программности в творчестве композитора и его обусловленность новыми художественными задачами музыки.

Исследование позволяет обновить представления о композиторском методе, в частности, о вербальных аспектах музыкальной символики. Изучение сакральной символики в сочинениях композитора ведет к объяснению его жанрово-стилевых новаций, одновременно, его интереса к религиозно-каноническим основам культуры. Как ведущая черта стиля Пендерецкого обсуждается его стремление к синтезу – на сюжетно-тематическом, жанрово-композиционном и стилистическом уровнях музыкальной формы.

Диссертационное исследование позволяет утверждать, что особой темой в лекциях Пендерецкого “Лабиринт времени” является тема десакрализации. Композитор разворачивает ее в четвертой лекции с поэтическим названием “Элегия умирающего леса”. Эта тема оказывается двухмотивной: изобличаются “фаустианская пассия (страсть) уничтожения” и экологический рационализм с утверждением, что второй порождается первой. Пендерецкий не только критикует

современное состояние культуры, но и составляет план ее спасения. Буквальной реализацией такого плана становится написание сочинений на культовые тексты, воссоздания языка канонических жанров. Одним из важных выводов диссертации явилась мысль о том, что в творчестве польского мастера формируется особая музыкально-художественная концепция человека постатеистического периода.

Рассмотрение сочинений Пендерецкого с точки зрения осуществляемого в них музыкально-семантического “полилога” связано с освещением неостилевых тенденций современной музыки, в частности сонористики и минимализма, предпосылок и средств возрождения архаических гетерофонных звукообразов и логических архетипов музыки.

В подтексте размышлений Пендерецкого – трагическая тема в обобщенном религиозно-мировом представлении, причем в антиномии Смерть – Бессмертие композитор выбирает как опорный и ведущий полюс Бессмертия. Для него становится важной именно “семантика бессмертия” – выражение того нескончаемого диалога с миром и с личностной судьбой, который ведет человечество с начала своей истории. Пендерецкий находит свою форму этого диалога, во-первых, в музыкальном творчестве, во-вторых – в вербальном отражении – воссоздании музыкальной символики.

Определяется место Пендерецкого в процессе эволюции (трехэтапной, охватывающей значительный период: от романтиков до нововенцев и, далее, до Шостаковича) музыкально-композиционных приемов трагедийного воздействия. Необходимость создания достаточно широкого эстетического и исторического контекста аналитического изучения метода Пендерецкого объясняется тем, что, во-первых, все, ставшие типическими, пути создания трагедийной семантики, открытые композиторской поэтикой XX века, были восприняты и обобщены, переинтерпретированы в творчестве Пендерецкого; во-вторых, неориторические аспекты творчества Пендерецкого, которые являются ведущими в последний период и определяют его стилевое своеобразие, обуславливаются все более отчетливой интерпретацией трагической темы как трагедийной.

Анализ оперы “Черная маска” Пендерецкого, произведенный в диссертации, свидетельствует об особом значении этого произведения в контексте общей эволюции стиля композитора. В связи с трагедийными тенденциями творчества польского композитора данная опера ярко репрезентирует неориторические черты мышления Пендерецкого и обусловленный ими метод контаминации.

Исследование творчества Пендерецкого в широком культурологическом, эстетическом и историко-стилевом контексте способствуют формированию представлений о новых концептуальных возможностях музыки на рубеже тысячелетий, в том числе, о новом назначении музыкальных хронотопов и о возникновении качественно иной, культурологически значимой музыкальной символики.

**Ключевые слова:** универсалии культуры, антиномии смысла, сакральное – профанное, программность, поэтика, символика, неориторика, сонористика, трагедийное, метод контаминации.

**Kalimulina T.A. Universalii of culture in Kshishtof Penderecky creativity. The manuscript.**

The dissertation on competition of a scientific degree of the candidate of art criticism on a speciality 17.00.03 – musical art. The Odessa state musical academy of a name of A.V.Nezhdanova. – Odessa, 2003.

In the dissertation K.Penderetskogo's creativity as the complete genre and style phenomenon typical for musical culture of second half XX – the beginnings of XXI century is investigated. The basis for the given research approach become universalism and changeability composer's method. Primary factors of poetics of the composer are opened in connection with universalism cultures of second half XX century, their antinomy of the bases, ways of their realization in the style maintenance of music. The special understanding of programming in creativity of the composer and his conditionality is opened by new art problems of music also.

Representation about of the composer's method is updated – in connection with the analysis of verbal aspects of musical symbolics of Penderecky. Study of sacral symbolics in compositions of the composer allows to explain his genre-style innovations, simultaneously, his interest to religious – initial bases of culture. As leading feature of Penderecky style is discussed his aspiration to synthesis – at story line thematic, genre-composite and stylistic levels of the musical form.

The analysis of the opera « the Black mask » of Penderecky allows to define the special value of this product in a context of the general evolution of style of the composer. In connection with tragical tendencies of creativity of the Polish composer the given opera brightly represents neo-rhetorical features of Penderecky thinking and the method caused by them контаминации.

Research of Penderecky creativity in wide culturological, an aesthetic and historical and style context promote formation of representations about new conceptual opportunities of music on a boundary of millennia, including, about new purpose musical chronotops and about occurrence it is qualitatively other, culturological significant musical symbolics.

**Key words:** universalii of culture, antinomy sense, sacrum-profanum, musical programming, poetics, symbolics, neo-rhetorical, sonoristic, tragical, a method of contamination.

Підписано до друку 20.04.2003.  
Обсяг 0,9 авт. арк. Формат 60х90/16.  
Тираж 100 прим. Папір офсетний. Зам. № 245.

Надруковано у друкарні видавництва "Астропринт"

(Свідоцтво ДК № 132 від 28.07.2000 р.)

м. Одеса, вул. Преображенська, 24, к.13.

Тел./факс: (0482) 26-96-82, 26-98-82, 37-14-25

[www.astroprint.odessa.ua](http://www.astroprint.odessa.ua)

**Мист**