

УДК 78

ББК 85.31

DOI: 10.51678/2226-0072-2021-1-124-141

Никольская Ирина Ильинична

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник, сектор искусства стран Центральной Европы, Государственный институт искусствознания, Москва

ORCID ID: 0000-0001-8042-2884

nikolsk-irina@yandex.ru

Ключевые слова: Кшиштоф Пендерецкий, музыка XX–XXI века, сонористика, экспрессионизм, постнеоромантизм, «Страсти по Луке», «Бригада смерти», Dies irae, «Люденские демоны», «Семь врат Иерусалима».

Никольская Ирина Ильинична

Уход Пендерецкого. Несколько замечаний о его творческом наследии

В статье, посвященной уходу из жизни выдающегося польского композитора К. Пендерецкого (1933–2020), предпринимается обзор творческого пути и наследия мастера-экспериментатора во всем его масштабном многообразии. Фиксируются стилистико-эстетические модификации искусства К. Пендерецкого, при утверждении важнейшего творческого принципа его композиторской биографии — постоянного преодоления границ эстетических традиций. Многолетние профессиональные контакты автора с композитором, сообщающие исследованию и особую личностную интонацию, позволяют прояснить особенности творческого метода и эстетико-мировоззренческие основы искусства мастера.

Nikolskaya Irina I.

Doctor of Music Art, Leading Researcher, Central Europe Art Department, State Institute for Art Studies, Moscow
ORCID ID: 0000-0001-8042-2884
nikolsk-irina@yandex.ru

Keywords: Krzysztof Penderecki, music of the 20th–21st centuries, sonoristics, expressionism, postneoromanticism, The Passions to Luke, The Death Brigade, Dies irae, The Devils of Louden, Seven Gates of Jerusalem.

Nikolskaya Irina I.**Penderecki's Passing Away. A Few Comments About His Creative Legacy**

In the article devoted to the passing away of the outstanding Polish composer K. Penderecki (1933–2020), an overview of the creative path and legacy of the master-experimenter is undertaken in all its large-scale diversity. The stylistic and aesthetic modifications of K. Penderecki's art are recorded with approving of the most important creative principle of his composer biography — the constant overcoming of the aesthetic traditions' limits. Long-term professional contacts between the author and the composer, which give the study a special personal intonation, allow to clarify the master's creative method' features and the aesthetic-outlooking foundations of his art.

29 марта 2020 года ушел из жизни один из столпов музыки нашего времени, своего рода музыкальный бренд XX–XXI веков, имя которому Кшиштоф Пендерецкий (1933–2020). Он всегда создавал свое искусство так, как хотел, не следуя моде и не прислушиваясь ни к каким советам. Начиная как яркий экспериментатор-авангардист. Но вскоре наряду с короткими оркестровыми и вокально-инструментальными сочинениями появились монументальные фрески с участием хоров, органа. В 1965 году, когда Пендерецкий написал *«Страсти по Луке»* на 700-летие кафедрального собора в Мюнстере (Германия), началась его мировая слава. Напомню, что это было первое обращение к жанру пассионов после Иоганна Себастьяна Баха и первое обращение к религиозной тематике в странах социалистического блока. Если бы так случилось, что композитор больше ничего не создал, то эти пассионы обеспечили бы ему заслуженное место в мировой музыке.

Написание *«Страстей»* ознаменовало выход композитора из узких рамок экспериментаторства. Наряду с сонористическими приемами Пендерецкий ввел в своем опусе живую интонацию в характерную индивидуализированную псалмодию, включил островыразительные речитативы и арии действующих лиц — участников крестного хода на Голгофу, разноплановые в экспрессивном отношении хоры, где интонационно-мелодические элементы сочетаются с сонорными эффектами, наполняя их экспрессионистской обостренностью переживания и как бы иллюстрируя драматизм происходящего.

Театральность, ставшая здесь одним из ярчайших качеств, сохраняется и в дальнейшем при написании монументальных фресок, что весьма способствует контактам со слушательской аудиторией. Позже автор *«Страстей по Луке»* признавался: «Это была смелость, присущая лишь молодости. Попытка замахнуться на солнце мотыгой... Я не понимал, чем рискую, выставляя на суд слушателей свои „Страсти“» [4, s. 74]. Авангардистские круги Запада обвиняли Пендерецкого в «предательстве авангарда». Но композитор в силу своего упрямого характера никаких выводов не сделал. Позднее он дал этому обвинению свой комментарий: «Это не я предал авангард, это авангард предал музыку. Авангардизм давал иллюзию универсализма. Музыкальный мир Штокхаузена, Булеза, Ноно, Кейджа был для нас, молодых, ограниченных рамками социалистической эстетики, освобождением. Я начинал свою карьеру, когда многое еще можно

было открыть. Передо мной разворачивалась новая действительность, новое видение искусства и мира. Однако я быстро сориентировался, что в этом новаторстве все сводилось главным образом к экспериментам и формальным спекуляциям; там было больше деструкции, чем строительства заново, что прометейский тон [взятый авангардом] — это утопия» [6, s. 11–12].

Любопытен факт связи традиционного католического жанра в прочтении Пендерецкого с национальной «почвой». «На Западе, — сказал мне Кшиштоф в одной из бесед, — в моих *„Страстях по Луке“* усматривают польский национальный элемент; между тем никаких фольклорных заимствований там нет. Дело именно в том, что я стараюсь дать образ польского костельного обряда, поведения поляков и их реакции на евангельские события. Ведь целый ряд хоровых эпизодов оратории воплощает национальный религиозный менталитет»⁽¹⁾.

Несмотря на нападки авангардистов, именно *«Страсти»* утвердили мировую славу ее автора. Вот как, например, известный критик писал об исполнении пассионов в Лондоне в 1969 году: «После ошеломляющего мирового успеха *„Страстей“* Пендерецкого на Западе его начал окружать культ, сравнимый с культом Стравинского в Париже в 30-е годы» [цит. по: 7, s. 249].

С тех пор прошло немало лет; были написаны многие отмеченные масштабно-монументальным мышлением сочинения, такие как *«Утренняя»*, 1970, *«Воскресение»*, 1972 (оба на основе православных богослужений), *«Польский реквием»*, 1980–2005, *Credo*, 1997–1998 и др. Но при всей высокой оценке перечисленных и других творений Пендерецкого, именно *«Страсти»*, написанные молодым тридцатитрехлетним композитором, — безусловный шедевр, а может быть, и вершина его наследия. Будущее рассудит...

Пендерецкий рано осознал свою значимость как артиста. Как-то он мне рассказывал, что, когда начинал работу в качестве ассистента в классе Станислава Веховича после окончания Высшей музыкальной школы (консерватории), ректор вызвал в школу его отца. «Я боялся, вдруг я не подхожу к должности, вдруг выгонят...». Оказывается, все было иначе. Ректор сказал: «Ваш сын — гений! Ему нужно помогать».

(1)

Из беседы с композитором в декабре 1979 года.

Мне кажется, что, возможно, тогда, в конце 1950-х, Пендерецкий и ощутил себя гением и пронес эту уверенность через всю жизнь. Став с годами степенным, все более отстраненным и малоподвижным, а иногда и высокомерным, он, тем не менее, сохранял творческую молодость, создавая все новые опусы высокого профессионального класса.

Всю жизнь Пендерецкому удивительно везло. Начав карьеру сразу после окончания Высшей музыкальной школы в Кракове, в 1959 году он принимает участие в объявленном Союзом композиторов конкурсе для молодых композиторов. Он под разными шифрами отправил сразу три сочинения: написанные правой рукой «Эманации» для двух струнных оркестров; написанные левой рукой «Псалмы Давида» на библейский текст для смешанного хора, струнных и ударных; а также написанные рукой переписчика «Строфы» на тексты из Ветхого Завета для сопрано, чтеца и 10 инструментов.

Результат конкурса был ошеломляющим: «Строфы» — первая премия, «Псалмы» и «Эманации» — две вторых. Композитор получил стажировку в Италии у Л. Ноно, а также право исполнения означенных сочинений в концертах и по радио. Это означало известность в стране, куда на фестиваль «Варшавская осень» (с 1956 года) съезжались очень многие музыканты из всех стран мира. И Пендерецкого почти сразу вынесло на гребень самой высокой волны популярности. Уже в 1960-м написана знаменитая сонористическая партитура «Трен — жертвам Хиросимы». Правда, первоначально она называлась весьма скромно, по времени звучания: 8' 37" (восемь минут, тридцать семь секунд). Он и не представлял впечатления от услышанного: партитура писалась совершенно умозрительно. Но при первом прослушивании он понял, насколько может обогатиться экспрессивный мир музыки благодаря им самим придуманным средствам звукоизвлечения на струнных, и сочинению дал другой титул. И он опять стал первым в Европе композитором, использующим средства сонористики в экспрессивных целях.

Поступают почти каждый год предложения из Донаушингена — этой цитадели музыкального авангардизма. Замечу, однако, что даже там исполнение в 1962 году «Флуоресценций» для оркестра — высший пилотаж соноризма, — вызвало бурный скандал, настолько необычным и пугающе новым показался этот опус завсегдатаям фестиваля.

Но Пендерецкий своего рода «флюгер» на ветру — никогда не известно, чего от него ожидать. Шокирующие «Флуоресценции» почти соседствуют с хоровой лирической *Stabat Mater*, позднее вошедшей в «Страсти по Луке». Пендерецкий уже тогда стал очень модным в мире композитором, и считалось престижным заказать у него произведение. Но, как я уже писала, «это совсем не означало, что композитор подстраивался под эти самые заказы. Это скорее были авторские заявки — проекты, которые обычно принимались без каких-либо условий со стороны заказчика. Единственный препоп — сроки, обычно нарушаемые композитором. Но этот факт в музыкальном сообществе был известен. Приходилось мириться...

Перечислю лишь некоторые из „заказов“ (годы соответствуют времени создания композиций):

Фестиваль в Донаушингене. Заказы 1959, 1960, 1962, 1964 годов.

Самые заметные композиции „Анакласис“ и „Флуоресценции“.

Радио в Кельне. 1965, „Страсти по Луке“.

Секретарь ООН на 25-летие Организации Объединенных Наций. „Космогония“, 1970.

Радио в Кельне. 1970–1971, православная литургия „Утренняя“.

Оперный театр в Гамбурге. 1969, опера „Люденские демоны“ (или дьяволы) (*Die Teufel von Loudun*). Премьера в Гамбурге, 1969.

Лирическая опера в Чикаго. К 200-летию США, 1976–1978, опера „Потерянный рай“. Премьеры в Чикаго и Ла Скала.

Берлинские филармоники по случаю 100-летнего юбилея. 1982, Второй концерт для виолончели с оркестром.

Зальцбургский фестиваль. 1984–1986, опера „Черная маска“. Премьера на Зальцбургском фестивале, 1986.

Французское радио по случаю годовщины принятия Декларации прав человека и гражданина. 1989, Четвертая симфония *Adagio* (Парижская).

Баварская опера в Мюнхене. 1991, опера-буфф „Король Убу“. Премьера в июле 1991 года в Мюнхене.

Гевандхаус и Радио в Лейпциге. 1995, Второй концерт для скрипки с оркестром „Метаморфозы“. (Написан для Анн-Софи Муттер, она и сыграла премьеру.)

Иерусалим и Баварское радио. 1996, Седьмая симфония-оратория „*Семь врат Иерусалима*“. К 3000-летию Иерусалима.
Баховская академия в Штутгарте и Фестиваль Баха в Орегоне (США). 1997–1998, оратория „*Credo*“. Премьера на Баховском фестивале в Орегоне в 1998 году.
Венская опера. Контракт на оперу „*Федра*“ (по Расину). Предположительно 2015; затем Пендерецкий взял другой сюжет. Но вскоре и вовсе отказался от контракта» [см.: 3].

Вне заказов

Есть несколько сочинений, которые Пендерецкий написал вне заказов. Два из них написаны в 1960-е и оба о Второй мировой войне, о жертвах фашизма и Холокоста. Композитор с особой болью относился к теме Холокоста. Он родился и вплоть до юношеского возраста проживал в небольшом городке Дэмбица, неподалеку от Освенцима. Окна квартиры, куда немцы выселили семью Пендерецких из их собственного дома, выходили на ратушную площадь. Именно здесь и произошел в 1942 году геноцид еврейского населения. Невзирая на запрет старших, девятилетний Кшиштоф пробрался на чердак и с ужасом наблюдал за массовым убийством и потом еще долгие годы переживал в снах этот кошмар. Нет ничего удивительного, что после успешного композиторского взлета и заграничных успехов в начале 1960-х, уже в 1963 году наконец нашла выход после пережитого в детстве острейшая экспрессионистская реакция.

Речь о «*Бригаде смерти*», которая задумывалась как радиоопера, но в итоге получилась получасовая радиопередача для чтеца и магнитной ленты. Звуковой материал был создан в Экспериментальной студии Польского радио; источником текста послужил подлинный документ — дневник чудом спасшегося из концлагеря под Львовом молодого еврея Леона Величкера. Он был приписан к так называемой бригаде смерти (*Sonderkommando 1005*). Жуткие, дикие факты из этого дневника были опубликованы в 1946 году Центральной еврейской исторической комиссией. Ежи Смотер на основе текстов дневника приготовил либретто.

Премьера «*Бригады смерти*» состоялась в январе 1964 года. В роли чтеца выступил выдающийся польский актер Тадеуш Ломницкий. Тексты за гранью человеческого воображения сопровождались звуковой трансляцией из динамиков; два рефлектора поочередно извлекали два цвета — мертвенно голубой и кричаще красный. Зрители-слушатели испытали острейший шок. Аплодисментов не было. Люди встали со своих мест и в молчании покинули зал.

В развернувшейся негативной дискуссии участвовали все деятели культуры; многие говорили, что не все тексты и сюжеты возможно переводить в музыку. Пендерецкий был вынужден снять из своего каталога сочинений эту радиооперу. Но в силу своего невероятного природного упрямства был с этим мнением не согласен. В моем интервью с ним «На пороге 80-летия» он возвратился к этому сочинению: «Дневник Величкера читать тягостно и страшно, но это правда... Дневник переиздан в 2012 году в 70-ю годовщину трагедии. И в этот день была исполнена моя опера. <...> Еще одним аргументом в пользу того, что опера имеет право на жизнь, стал факт ее исполнения на фестивале „Варшавская осень“ в 2011 году, где она в конкурсе произведений заняла первое место. Так что, видимо, я был прав» [2, s. 256].

Еще одно произведение о Холокосте в Лодзи в 1944 году написано значительно позже, в 2009-м: это «*Кадши*» для сопрано, чтеца, кантора (тенор), хора и оркестра. По стилистике это, разумеется, совсем иной мир. Но по содержанию, по защите гуманизма и яростного протеста против геноцида композиция близка мировоззрению композитора из 1960-х. Текст читал выдающийся польский актер Даниэль Ольбрыхский, и его талант способствовал усилению острого эмоционального воздействия на слушателей. В сочинении используются выбранные композитором для этого сочинения стихи узника еврейского гетто, четырнадцатилетнего мальчика, там же и погибшего, — стихи о смерти. Кроме того, используются религиозные тексты из разных источников; включены и тексты из еврейского богослужения. В заключительной части драматическая экспрессия постепенно переходит в экстатическую — в мольбу о мире.

Не по заказу написана оратория *Dies irae*, приуроченная к открытию памятника в Освенциме (1967). Тексты взяты из самых разных литературных источников, из разных эпох и националь-

ных традиций: из Библии, фрагментов античной трагедии Эсхила «Эуменида»; стихов поэтов XX века — Поля Валери («Кладбище над морем»), Луи Арагона («Аушвиц»), Владислава Броневского («Тела»), Тадеуша Ружевича («Косичка»). Три последних стихотворения непосредственно связаны с кошмаром Освенцима; древние источники предрекают страшные деяния, уготованные человечеству. Разноязычие преодолевалось тем, что все они (кроме Эсхила) переведены на латынь. Поэтому при восприятии текстов не возникает ощущения пестроты.

Объединяет все это многообразие пронзительно-экспрессионистская общая атмосфера. Из состава оркестра исключены струнные, зато предельно расширен состав перкуссии.

Первая часть «Ламентация» поручена сопрано; в сложной партии солистки чередуются предельно широкие и узкие интервалы, часто усложненные четвертитонами. (Эпиграф из Псалма 114: «Повязали меня путы смерти».) На партию сопрано налагаются оркестровые кластеры и крики хора, который часто сплетается с солисткой в манере *quasi una litania*.

Сонористическая аура оратории предельно заостряется во второй части — «Апокалипсисе». (Эпиграф из Псалма 114: «И коснулись меня стопы преисподней...») Гневная импульсивная наррация солистов, хора и оркестра проходит через ряд кульминаций, достигая невыносимого предела экспрессии. И тогда, когда уже не хватает музыкальных средств, включается я сирена, перекрывая своим воем остальную звуковую массу.

Неизгладимое эмоциональное впечатление оставляет переход (*attacca*) к заключительной третьей части, «Апофеозу». (Эпиграф: «И увидел я новое небо и новую землю».) В момент перехода — катарсиса в масштабе оратории — широчайший глиссандирующий кластер хора разрешается в чистую октаву. Экспрессионизм не лишил людей надежды. Но этот «Апофеоз», уступающий по размерам предыдущим частям, лишен эмоции торжествующей радости. Недаром последние слова (Поль Валери) «Ветер встает, *попробуем жить*» (*курсив мой. — И.Н.*) свидетельствуют о невозможности оставаться прежними после пережитого. Финал оратории вполне соотносим с экспрессионизмом классическим: в частности, в убежденности, что апокалипсис может привести к преображению мира.

Далее «феномен экспрессивного соноризма» (М. Томашевский) модулирует в другие жанры. Из четырех опер художника — две явно экспрессионистские.

«Люденские демоны» или «Дьяволы из Людэн», либретто композитора по драме Д. Уайтинга (1969), затрагивают столь популярную в искусстве экспрессионистов тему мистики. В либретто описываются исторические события, имевшие место в Аквитании в 1634 году, когда был сожжен на костре в Людэне священник Урбан Грандьё по обвинению в том, что он наслал одержимость бесами на монахинь из монастыря Урсулинок. Обвинение таило в себе политическую подоплеку (Грандьё выступил на стороне бургомистра города в споре с кардиналом Ришелье). История эта затем приобрела известность и вызвала особый интерес у людей искусства в 1960-е годы: Олдос Хаксли собирал документы и факты, вошедшие в его документальную повесть *The Devils of Louden*, а английский драматург Джон Уайтинг написал по этой уже изданной повести пьесу *The Devils*. Этим же сюжетом увлекся и польский писатель Ярослав Ивашкевич, написавший продолжение истории после сожжения Грандьё. Это повесть «Мать Иоанна от ангелов», гениальный фильм по которой снял Ежи Кавалерович, получивший за него в 1961 году в Каннах «Серебряную пальмовую ветвь». Анджей Вайда ставил в свое время пьесу Уайтинга в варшавском театре «Атенеум», а английский режиссер Кен Рассел снял фильм натуралистического толка *Demons*. Известная переключка с этим модным сюжетом есть в оперном и литературном произведениях С. Прокофьева и В. Брюсова («Огненный ангел»).

В отличие от разных эстетических тенденций, от которых дистанцировался экспрессионизм, «лишь натурализм был сопоставим с ним как явление не только эстетическое, но и общемировоззренческого порядка» [1, s. 400–401]. Несмотря на множество идейно-этических несоответствий, момент соприкосновения есть: «...именно натурализм открыл для современного искусства новые стороны материального мира, включив в сферу своего внимания явления безобразные, уродливые, отталкивающие» [1, s. 401]. Экспрессионизм идет вглубь, вовнутрь этих явлений, но часто за точку отсчета берет реальные факты, бытовые детали, переводя их затем в зону повышенной экспрессии и экспрессионистской поэтики (проза Ф. Кафки, поэзия Г. Гейма, Г. Бенна, графика О. Дикса и др.). Немецкий драматург-натуралист Георг Бюхнер

многими экспрессионистами считался «своим». И доказательством его близости к экспрессионизму является шедевр всего движения — опера А. Берга «*Воцек*», в сюжете которой бытовые, малозначительные на первый взгляд жизненные ситуации движутся в сторону фантазмагорической, чисто экспрессионистской образности. Схожим методом в «*Люденских демонах*» действует и Кшиштоф Пендерецкий. В своей опере он не слепо следует прописанным упомянутым сюжетам, но расставляет собственные акценты. Его занимает обнажение механизма власти, уничтожающего личность (в самом обобщенном виде это близко «Процессу» Кафки). У Пендерецкого механизм этот «состоит из суммы действий королевского двора, церкви, личных побуждений разных людей, которыми руководят чувства ревности, зависти, злобы и т. п.» [2, s. 219]. В показе догматизма средневекового садизма инквизиции присутствует момент механистичности действия бездушного аппарата — недаром в качестве эпиграфа к опере взята цитата из средневекового церковного трактата: «Демону нельзя верить даже тогда, когда он говорит правду» («*Daemoni, etiam vera dicenti, non est credendum*»). Цитата эта обнажает страшную предренность судьбы главного героя — Грандье. Его трагическая жизнь оказалась близка главным драматическим событиям XX века. Так, в 1970 году Д.А. Хогарт (Hogarth) писал: «Людей от Кальварии, а также от Герники, Освенцима и Вьетнама отделяет лишь шаг, другая сцена и костюм» [цит. по: 5, s. 137]. Для Пендерецкого подобные ассоциации коренились в законченных несколькими годами раньше «*Страстях по Луке*», а именно в последних мгновениях жизни Иисуса Христа, и следом в сочиненной оратории *Dies irae* — страшной картине гибели людей в Освенциме.

Произведение начинается с бытовых сцен, куда входят и комедийные, остро контрастирующие с дальнейшими накаленными событиями, это забавные диалоги городских сплетников-интриганов Адама и Маннури. Параллельно происходит нарастание безумия в партии настоятельницы монастыря Урсулинок Жанны (в славянском контексте — Иоанны), превращаясь в неистовую истерику. Некоторые сцены оперы, начинаясь вполне обыденно, модулируют в откровенный экспрессионизм, который не могут сгладить ни комические, ни гротескные эпизоды (заметим, что гротеск использован в близком экспрессионизму ключе).

В последних сценах третьего действия происходит выход за предел экспрессивности. Натуралистические подробности унижений Грандье, пытки, во время которых он твердо отказывается признать сношения с дьяволом, — эти сцены решены средствами театра драматического. Музыка лишь «подсвечивает» действие вокальной или тембровой интонацией. Полноценно музыка заявляет о себе в сценах шествия на казнь и сожжения. Экстраординарные средства: сонорное тутти с применением глissандо низких духовых инструментов с саксофонами, хаотические пассажи медных и деревянных духовых, глissандирующий кластер струнных — вся эта невероятная звучность колорится тремолирующим кластером колоколов, сверхвысокими нотами органа и фисгармонии. Значительна и роль хора, в чем-то напоминающая эпизод «Несение креста» из «*Страстей по Луке*».

Столь же силен элемент театральности в опере «*Черная маска*» (1984–1986). В основе — одноименная, не слишком известная драма Герхардта Гауптмана «*Die schwarze Maske*», поставленная без особого успеха в Вене в 1929 году. Запутанный сюжет с переплетением множества фабульных нитей, намеков, не проясненных до конца ситуаций привлек композитора именно в плане многослойности как возможность особо прихотливо выстраивать музыкальную драматургию. Здесь жанр определяет острый психологизм, так же, как и патологический уклон, несомненно, в чем-то созвучный «*Люденским демонам*».

Во времени написания оперы Пендерецкий значительно расширил спектр своей стилистики, включив в него наработки постнеоромантического периода. Привлечена полистилистика (цитаты из протестантских хоралов, барочных танцев XVII века, мотив *Dies irae*, а также автоцитаты из ораторий «*Польский реквием*» и *Te Deum*).

Начинаясь с диалогов и разговоров между участниками застолья (от дуэтов до октетов) вполне реалистично, действие одноактной оперы стремительно продвигается в сторону inferнальности. Тут и роковые, тщательно скрывающиеся, тайны, распространение в городе чумы и, наконец, карнавал, который превращается в смертельно опасное действие, возглавляемое человеком в жуткой маске смерти. Наступивший апокалипсис (хор вступает с мотивом *Dies irae*) сметает, уничтожает всех действующих лиц (за исключением амстердамского купца Перля — воплощение Вечного Жида). И подобно первой опере действие из бытового контекста превращается в символично-экспрес-

сионистское [2, s. 250–251]. Вполне уместны аналогии, проводимые разными исследователями, с операми Р. Штрауса («Саломея», «Электра»), А. Берга («Воццек»). Таким образом, в оперном творчестве для выхода в экспрессионистскую образность применяется иной метод, нежели в инструментальном и ораториальном.

Преодоление границ

Важный творческий принцип композиторской биографии Кшиштофа Пендерецкого, обуславливающий его резкие стилистико-эстетические повороты, он объяснил так: «Художник должен преодолевать границы. Чтобы создать что-то новое, нужно преодолевать традиции, эстетические привычки... Преодолевать самого себя». Такое «преодоление» произошло в середине 1970-х. После сонористики, ярчайшим представителем которой он был, последовал шокирующий всех уход в постнеоромантизм. И это произошло на пике его популярности как авангардного композитора.

Настоятельная потребность выражения больших страстей, несдерживаемых эмоций, обращение к глобальным темам и «огненный» творческий темперамент художника уже давно не вмещались в рамки авангардистской эстетики. Еще раз напомним, что, даже будучи среди лидеров авангарда, Пендерецкий часто выбивался из эзотерической рафинированной продукции этого направления. Напряженное индивидуальное чувствование — одно из объяснений его сближения с поздним романтизмом. В искусстве авангарда второй половины XX столетия демонстрация чувств была не только не модна, но эстетически недопустима. И эта позиция отразилась на искусстве постмодерна. Романтизм же Пендерецкого, в отличие от постмодерна, — это романтизм без кавычек, вне «игры». Когда стилистический перелом совершился, его сопровождали яростные нападки критики, упрекающие композитора в регрессивности развития, эклектизме. Перелом в творчестве композитора был более глубинным даже в сравнении с 1965 годом, когда появились «Страсти по Луке».

К новому периоду творчества относятся оба инструментальных концерта (Первый скрипичный, 1977, Второй виолончельный, 1982), Вторая «Рождественская» (1980) и последующие симфонии, оратория

Te Deum, посвященная Папе Иоанну Павлу Второму (1979–1980) опера «Потерянный рай» (по Джону Мильтону, написанная в ознаменование 200-летия США, 1976–1978) и значительное количество частей «Польского реквиема». Причем нужно отметить, что композитор не вписывается в модное в то время направление поставангарда или постмодернизма. Не много точек соприкосновения у него и с немецким композитором Вольфгангом Римом, следовавшим в своем творчестве развитию некоторых музыкальных романтических традиций и вполне помещающимся в русле полистилистики.

Соединив традиции позднего романтизма с собственными разработками в области звуковысотности, композитор создал индивидуальный музыкальный проект как в сфере симфонизма, так и в других жанрах (оперном, кантатно-ораториальном, камерном). Он хотел, чтобы его музыка несла в себе общечеловеческие, гуманистические ценности. Слушательская же аудитория произведений Пендерецкого в то время значительно расширилась.

Пендерецкий не просто ощущал потребность в сильной, прежде всего лирической экспрессии, но стал тяготеть к процессуальному развитию формы, позволяющему сталкивать контрастные эмоции, достигать наивысшей точки кипения этих эмоций — и противопоставлять им хрупкие, нежные, невесомые экспрессивные чувства. Сонористике это не дано по определению. И его потянуло к поздним романтикам — А. Брукнеру, Р. Вагнеру, Я. Сибелиусу, в меньшей степени — к Г. Малеру. Пендерецкий считал (и неоднократно мне говорил об этом) что поздний романтизм был прекращен искусственно, фактически в своей кульминационной фазе, чему послужила теоретическая и практическая деятельность Нововенской школы. Пендерецкий как бы подхватил прерванную традицию и продолжил ее. Разумеется, не дословно, но в синтезе с додекафонным мышлением и некоторыми приемами алеаторики. Композитор создал свою собственную систему, которую всячески разнообразил для организации горизонтали и вертикали. А уж сколько эмоций во Второй, Третьей, Четвертой, Пятой симфониях, да и в концертах — двух скрипичных, виолончельном, флейтовом и др. Особо хотелось бы выделить Седьмую симфонию-ораторию «Семь врат Иерусалима» (1996), которую считаю высшим его достижением в позднем творчестве. Вокал (пять солистов), чтец, три смешанных хора (а в хоровом письме Пендерецкий не имеет равных —

он сам так считал, и я с ним согласна) в сочетании с оркестром — все вместе дают потрясающее по богатству образов и непревзойденной красоте звуковой насыщенности и тончайшей нежности великолепие, какого достоин Иерусалим в день своего 3000-летнего юбилея.

Оркестр в этом сочинении играет не меньшую роль, нежели хор, и она отнюдь не сводится к аккомпанирующей. Четвертая и пятая части написаны с подлинным симфоническим размахом. Возможно, именно этот факт повлиял на решение Пендерецкого назвать эту монументальную хоровую фреску симфонией. В отличие от других симфоний, здесь нет изощренного драматургического действия, избыливающего парадоксами, неожиданными поворотами (во всяком случае, их немного). Очевидно, что в данном случае жанр кантаты диктовал свои приоритетные условия. «Симфоническая кантата» — так определил жанр сочинения самый авторитетный исследователь творчества мастера Мечислав Томашевский, и это определение представляется максимально точным [7, с. 238].

Есть у меня одно небольшое примечание, и касается оно не мощных монументальных полотен автора «*Страстей*». Речь о небольших хорах религиозного содержания с камерным сопровождением, либо исполняемых а капелла, написанных в разные годы. На одном из последних фестивалей творчества мастера эти пьесы составили большую часть одного из концертов. И я была совершенно потрясена: в них нашли полное слияние чувства религиозного подъема и интимнейшего благоговения, высшей красоты и экзальтированной протрации... Все то, чему нет места в монументальных жанрах. После концерта я подошла к композитору и под впечатлением от услышанного заявила ему, что эти вещи считаю его высшим композиторским свершением. И он ответил: «Я тоже так думаю». По-видимому, еще не все понято и прочувствовано в Пендерецком — и эстетикам, и аналитикам в будущем будет чем заняться.

Пендерецкий-дирижер

Как дирижер, Пендерецкий объездил весь мир. И дирижировал не только своими вещами, как, к примеру, Витольд Лютославский, но имел весьма широкий мировой репертуар, исключая авангардную

музыку. Много сделал для популяризации творчества Д. Шостаковича, которого оценил ближе к 1980-м годам.

Исполнял Шостаковича и в России. Мне запомнилось исполнение маэстро Четырнадцатой симфонии Дмитрия Дмитриевича, в которой он открыл новые оттенки и нюансы, обнаружил свои представления о темпах и динамических свойствах, придал ей какую-то особенную глубину и выявил новую экспрессию.

Ничего подобного в интерпретациях этой симфонии отечественными дирижерами я не слышала. Новые и всегда убедительные прочтения наблюдались и в трактовках классики, например Л. Бетховена. А исполнение собственных сочинений можно считать эталонными. Думается, что тема «Пендерецкий — дирижер» еще ждет своего исследователя.

Пендерецкий и Россия

С 1979 года Пендерецкий часто приезжает с концертами в СССР, а затем в Россию. Почти каждый год. Выдающимися исполнителями становятся Григорий Жислин (исполнитель Скрипичного, а затем и Альтового концертов), Виолончельный концерт с блеском играет Иван Монигетти. Длительные творческие отношения связывают Пендерецкого с М. Ростроповичем и проживавшим на Западе виолончелистом Борисом Пергаменщиковым. В 1987 году московский Большой театр заказывает Пендерецкому балет «Мастер и Маргарита» (по М. Булгакову) — совместный проект с Юрием Григоровичем. Но начавшаяся вскоре перестройка, внесшая хаос в работу театра, и устранение из него знаменитого постановщика-балетмейстера не дали проекту осуществиться.

Завязываются и другие творческие контакты (С. Слонимский, В. Гергиев, В. Федосеев, В. Спиваков и др.), некоторые из них выльются в общие творческие планы. К 1997 году по заказу Российской телекомпании ТВ-6 Пендерецкий сочинил кантату-гимн «Слава Святому Даниилу, князю Московскому», приуроченную к 850-летию Москвы и впервые исполненную в БЗК 4 октября хором Хоровой академии В.С. Попова под управлением К. Пендерецкого.

Особенно ценил маэстро российских слушателей: «Очень люблю свои концерты в России. Чувствую каждой клеточкой своего организма публику, которая понимает мою музыку, и нет никакого барьера между мною и слушателями...» [цит. по: 2, с. 265].

Эпилог

В 2012 году был открыт недалеко от любливской усадьбы, принадлежащей композитору, Европейский центр музыки Кшиштофа Пендерецкого, строительство которого продолжалось 14 лет. Большой зал (на 650 посадочных мест), камерный зал, конференц-зал, библиотека, студия звукозаписи и др., — все создано для концертной, педагогической, научной деятельности музыкантов. Пендерецкий говорил: «Это мой памятник для будущего». Так и случилось...

Смерть композитора случилась в разгар пандемии, охватившей все страны мира. Состоялась кремация в узком семейном кругу. Похорон не было.

После окончания эпидемии состоялось прощание с великим композитором, на которое съехались многие музыканты и поклонники творчества мастера из разных стран мира. Местом упокоения стало историческое место в Кракове: Крипта Заслуженных в костеле св. Отцов Паулинов на Скалке, где похоронены самые выдающиеся сыны польской культуры — из музыкантов Кароль Шимановский.

Список литературы:

- 1 Мациевич А.А. Натурализм и экспрессионизм // Энциклопедический словарь экспрессионизма / Ред. П.М. Топер. М.: ИМЛИ РАН, 2008. С. 400–401.
- 2 Никольская И.И. Кшиштоф Пендерецкий: Инструментальная музыка; Симфонии; Оперы: Очерки. М.: Композитор, 2012. 300 с.
- 3 Никольская И.И. Пендерецкий — музыкант и бренд // Музыкальное обозрение. 2020. № 7 (463). URL: <https://muzobozrenie.ru/pendereckij-muzykant-i-brend/> (дата обращения 25.09.2020).
- 4 Ćwikliński P., Ziarno J. *Pasja o Krzysztofie Pendereckim*. Warszawa, Polska oficyna wydawnicza "BGW", 1993. 203 s.
- 5 Erhardt L. *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim*. Kraków, PWM, 1975. 239 s.
- 6 Penderecki K. *Labirynt czasu: Pięć wykładów na koniec wieku*. Warszawa, Presspublika, 1997. 99 s.
- 7 Tomaszewski M. *Penderecki: Bunt i wyzwolenie. Tom 1: Rozpętanie żywiołów*. Kraków, PWM, 2008. 326 s.

References:

- 1 Macevich A.A. Naturalizm i ekspresjonizm [Naturalism and Expressionism]. *Encyklopedyczny słownik ekspresjonizmu* [Encyclopedic Dictionary of Expressionism], ed. P.M. Topor. Moscow, IMLI RAN Publ., 2008, pp. 400–401. (In Russ.)
- 2 Nikol'skaya I.I. *Kshishtof Pendereckij: Instrumental'naya muzyka; Simfonii; Opery: Oчерki* [Krzysztof Penderecki: Instrumental Music; Symphonies; Operas: Essays]. Moscow, Kompozitor Publ., 2012. 300 p. (In Russ.)
- 3 Nikol'skaya I.I. Pendereckij — muzykant i brend. [Penderecki is the Musician and the Brand]. *Muzykal'noe obozrenie*, 2020, no. 7 (463). Available at: <https://muzobozrenie.ru/pendereckij-muzykant-i-brend/> (accessed 25.09.2020). (In Russ.)
- 4 Ćwikliński P., Ziarno J. *Pasja o Krzysztofie Pendereckim*. Warszawa, Polska oficyna wydawnicza "BGW", 1993. 203 p.
- 5 Erhardt L. *Spotkania z Krzysztofem Pendereckim*. Kraków, PWM, 1975. 239 p.
- 6 Penderecki K. *Labirynt czasu: Pięć wykładów na koniec wieku*. Warszawa, Presspublika, 1997. 99 p.
- 7 Tomaszewski M. *Penderecki: Bunt i wyzwolenie. Tom 1: Rozpętanie żywiołów*. Kraków, PWM, 2008. 326 p.