

Ключові слова: стиль К. Дебюссі, фортепіанна прелюдія, фактура, фактурна програма, тип фактурної програми, виконавська інтерпретація.

ДЕНИСЕНКО И. Фактурные программы «Préludes pour piano» К. Дебюсси: опыт исполнительской систематизации. Рассмотрены особенности строения и развития фактуры в фортепианных прелюдиях К. Дебюсси, систематизированы типы их фактурных программ с учетом исполнительско-интерпретационных задач.

Ключевые слова: стиль К. Дебюсси, фортепианная прелюдия, фактура, фактурная программа, тип фактурной программы, исполнительская интерпретация.

DENISENKO I. Texture programme «Préludes pour piano» K. Debussy: experience of performance systematization. Features of a structure and texture in K. Debussy's piano preludes are considered, types of their texture programs taking into account performing and interpretative tasks are systematized.

Key words: K. Debussy's style, piano prelude, musical, texture program, type of the texture program, performing interpretation.

УДК 78.071.1 : 792.54(438)»19/20»

Олександр Сердюк

«КОРОЛЬ РОГЕР» К. ШИМАНОВСЬКОГО В ЛАБИРИНТАХ ШУКАНЬ МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ РУБЕЖУ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Як видається вже сьогодні, музична драма «Король Рогер» Кароля Шимановського, задум якої сформувався в Україні за умов великого культурно-історичного перелому, виявилася не лише однією з вершин творчості польського митця, а й стала певним символом постсучасної епохи. Сповнений багатоманітних знаків різних культур у широкому етнонаціональному і часовому діапазоні, цей твір нагадує своєрідний «духовний лабіринт», вихід з якого кожен приречений шукати самостійно, керуючись власним духовним досвідом. Ці пошуки набувають особливого значення саме зараз, коли відбувається девальвація традиційних цінностей культури, коли в суспільстві усе

відчутніше проявляються ознаки нетерпимості. Шимановському же нетерпимість увижалася основною хибою життя людей. На думку композитора, події громадянської війни, зокрема в Україні яскраво засвідчили, до чого приводить подібна нетерпимість: ті, хто нищин давні святині, сліпо й беззастережно вдавалися до поклоніння новим ідолам, які благословляли нове насильство. Таке майже діонісійське вирування стихії знищення гнітило Шимановського і ці його настрої відбилися, зокрема, в кантаті «Агава», але якнайяскравіше – в музичній драмі «Король Рогер».

Концептуальна загадковість, парадоксальність ідейних засад, поетична відкритість «Короля Рогера», як здається, приваблювала і, водночас, створювала проблему для тих, хто наважувався поставити «Короля Рогера» на театральній сцені. Ймовірно, в цьому криється одна з причин частих концертних виконань цього твору (зокрема, у Києві 2005 року).

Проте, досвід сценічної реалізації «Короля Рогера» наочно продемонстрував великі можливості не стільки щодо відтворення у такій спосіб багатьох нюансів задуму авторів твору, скільки використання його як «будівельного матеріалу» для створення нового за смислами театрального тексту.

Отже, спроби інсценізації цієї музичної драми висвітлили усю складність такої справи. Як свідчать факти, Шимановський не мав достатнього досвіду роботи в умовах театру, коли приступав до написання лібрето «Рогера» у 1918 р. На той час жодний із його музично-драматичних задумів ще не був реалізований на театральній сцені. Його знання про принципи творення театральної вистави тоді мали переважно теоретичний характер. Брак практичного досвіду виявився тільки під час підготовки до прем'єрної вистави його першої музичної драми «Хагіт», коли Шимановський був вимушений «на ходу» коректувати текст лібрето, вокальні і оркестрові партії тощо. Однак вже у сценічних нотатках до «Рогера» композитор намагається врахувати специфіку театральної вистави. Його погляди щодо естетики театру знаходять відображення в автобіографічній повісті «Ефеб». Про перспективи сценічного втілення музичної драми, яка б ґрунтувалася на сюжеті «Вакханок» Еврипіда, висловлюють свої міркування герої повісті. Вони відкидають таку можливість за умов традиційних

оперних канонів. Найбільш прийнятною їм видається естетика театру, що відбилася у дягілевських виставах. Дійсно, у баченні «Рогера» як майбутньої вистави вирішальну роль зіграло знайомство Шимановського з новітніми явищами російської театральної культури, особливо з оперою «Соловей», балетами «Весна священна» і «Петрушка» Стравинського та пізніми операми Римського-Корсакова у сценічних інтерпретаціях дягілевської трупи.

Отже Шимановського приваблювала ідея синтезу мистецтв, яка по-своєму втілювалася Р. Вагнером та ввижалася Т. Міцинському і С. Виспянському. Останній був палким прихильником ідей німецького майстра і навіть писав лібрето, що передбачали певний баланс, художню рівнозначність усіх компонентів вистави. Не випадково Шимановський намагався створити музичну драму на основі «Прокляття» Виспянського, адже в усіх його п'єсах закладені чітко визначені ідеї майбутнього сценічного втілення. Крім того, його драми пропущені майже музичним ритмом віршування. Треба також враховувати, що Івашкевич, починаючи працю над лібрето «Рогера», постійно знаходився під впливом драми Виспянського «Болеслав Хоробрий».

Як встановлено, вплив театральної естетики Виспянського відчувається не лише у символіці поетичного тексту лібрето «Рогера», а й у докладно розписаних сценічних ремарках, якими насичує партитуру Шимановський, а також у певній подібності деяких сценічних ситуацій. Це стає очевидним, якщо, наприклад, порівняти фінальні сцени «Рогера» й «Акрополя» Виспянського.

Однак перевірити, чи вдалося Шимановському закласти можливості для відтворення органічного синтезу всіх складових частин музично-драматичної вистави, можна тільки шляхом практичного втілення «Короля Рогера» на сцені. Театральна доля цієї музичної драми виявилася складною, але й цікавою.

Особливої актуальності, як виявилось, цей твір набув у постмодерністській ситуації кінця ХХ – початку ХХІ століть. Про це свідчить активізація уваги режисерів і керівників оперних фестивалів до цієї опери: це і петербурзький фестиваль «Звезды белых ночей» (2008), і Единбурзький фестиваль (2008), і фестиваль в Брегенце (2009). Прем'єри «Рогера» відбулися останнім часом, зокрема, в оперних театрах Бонна (2009), Барселони (2009), Парижа (2009), Майнца (2011).

Акцент на динамізації візуального ряду та його алюзійна навантаженість, ретельна деталізація пластичних компонентів спектаклю, посилення ролі світло-кольорової драматургії вистави, часте використання кінематографічних засобів виразності та комп'ютерних спецефектів тощо стали визначальними у створенні театрального синтезу переважної більшості цих вистав.

«Постмодернізація» ідей і образів «Рогера» стала характерною тенденцією, що проявилася в інсценізаціях цієї музичної драми вже починаючи з другої половини 80-х років. Про це свідчить, зокрема, інсценізація «Рогера» в оперному театрі Дортмунда (1986), підготовлена за участю польських митців: Р. Сатановського, А. Маєвського, Л. Адаміка. Коментарі у програмі до вистави вказують на спроби постановників розширити образні аналогії, надати їм ознак інтертекстуальності. Постать Пастиря, наприклад, фактично ставиться в один ряд із «новими місяями», подібними до корейця Сан Міунга Муна. Містяться у цьому тексті також короткі цитати з творів К. Юнга, К. Ясперса і документальні знімки, що зображують великі скупчення людей – наших сучасників, справжні оргії і релігійний екстаз [6, с. 361].

Дещо по-іншому поставився до «Короля Рогера» К. Зануссі, який інсценізував його у Theater der Freien Hansestadt у Бремє (1988). Це був дебют режисера на оперній сцені. Захоплюючими для нього видалися обставини творення «Короля Рогера» і найрізноманітніші культурні впливи, які знайшли в ньому відбиток (особливо, східні).

Зануссі зрежисерував виставу у контексті біографій Шимановського і Івашкевича. Він дописав, точніше, зкомпілював зі споминів і листів літературний пролог, що тривав 14 хвилин і був зіграний акторами. За формою це була розмова композитора з поетом, протягом якої на темній завісі діапроектор демонстрував українські краєвиди, палаючі маєтки, знищені палаці.

У цій розмові між іншим промайнула делікатна алюзія щодо подібності особи Івашкевича і постаті Пастиря. Вона мала сценічне підтвердження: як Поет із Прологу, так і Пастир власне з «Рогера» були вбрані по-домашньому. Цей Пастир, котрий співав, мав двійника: Зануссі здублював тенора танцівником, розподіливши певні акторські функції між обома виконавцями. Наприклад, наставляв, за свідченнями очевидців, момент, коли співак, залишаючись на просценіумі,

активно висувався перед танцівником, прибираючи героїчні пози (певною мірою ця мізансцена виникла у зв'язку з тим, що Пастиря співав Д. Мак-Крей, який мав голос типу вагнерівських героїв). Запровадження постаті Пастиря-двійника надало можливість режисеру врахувати побажання автора щодо сценічного втілення цього образу. Врода танцівника (цю роль виконував колишній соліст танцювального ансамблю «Мазовше» Є. Топольський) мала підтвердити слова «мій бог прекрасний як я». Адже Пастир, за уявленнями Зануссі, уособлював марення Шимановського про вічну молодість і свободу.

Інсценізація «Рогера» у Каліфорнії (1988), здійснена Д. Олденом, П. Юнгом, М. Сідліном була позначена символами справжньої трагедії однієї з американських сект «Народний храм», члени якої здійснили масове самогубство у Гайані – вжили отруту, змішану з овочевим соком. На сцені у Long Beach Opera Короля Рогера оточували не ієреї і двір, а гангстери у темних окулярах і голлівудські зірки, а Пастуху були надані риси проповідника Джима Джонса. Прибічники нової культури прямували до літака з валізками у руках, а білі полотнища декорацій забарвлювалися у ліловий колір, неначе заплямовані соком [5]. Ідея ритуального самогубства як жертвоприношення пізніше виявилася актуальною і для інсценувальників фестивальної вистави «Рогера» в Брегенці (2009).

Отже, окрім іншого, «Король Рогер» не є, як здавалося, твором, відірваним від життя». Зокрема, проблема чарівного керманіча релігійного або суспільного, політичного чи мистецького руху, проводиря, який ірраціональною силою притягує до себе маси, стала гостро актуальною для сучасного світу. Не випадково вже з середини 60-х років театральні пошуки митців спрямовуються в аналогічному напрямі. У 1965 році з'являються «Вакханки» Х. В. Хенце за Евріпідом, а у 1973 – остання опера Б. Бріттена «Смерть у Венеції» за Т. Манном. У 1992 році на сцені Королівської опери в Стокгольмі відбулася прем'єра «Вакханок» Д. Берца в інсценізації Інгмара Бергмана. Кінематограф відгукнувся фільмом-рок-оперою Кена Расселла «Томмі» та «The Doors» Олівера Стоуна.

Наприкінці 90-х років частина режисерів у виставах «Рогера» виявила бажання в новий спосіб підкреслити саме містеріальну основу цього твору.

Така особливість, зокрема, спостерігається в інсценуванні Петера Муссбаха, який разом з диригентом Біллемом Вензелем репрезентував «Рогера» в Штутгартській Штаатсопер у 1998 році. Висловлюючи свої враження від цієї вистави, яку грали через рік саме у Страсну п'ятницю, Олексій Парін відзначав намагання режисера «підсилити сугестію потужної музики польського символіста», занурюючи «всю дію в похмуру передгрозову атмосферу», змушуючи героїв «множитися числом і перетворюватися у власних двійників тощо» [2, с. 226]. Саме мотив двоїстості свідомості виявився визначальним й візуалізувався різноманітними сценічними засобами режисерами, що інсценізували цей твір на початку ХХІ століття, зокрема, Маріушем Трелінським у Варшаві та Кракові, Кшиштофом Варліковським у Парижі, Девідом Паунтні у фестивалній виставі в Брегенце. І саме Паунтні згодом посилив у своєму інсценуванні ознаки містеріальності, оперуючи, зокрема, образами-знаками архаїчних давньогрецьких культів.

Отже, не випадково «Рогер» набуває актуальності на межі епох, коли активізуються глобальні пошуки нового релігійного досвіду. Це красномовно засвідчила варшавська вистава «Рогера» 2000 року, запропонована диригентом Яцеком Каспшиком, словацьким сценографом Борисом Кудлічкою і кінорежисером Маріушем Трелінським. Саме останній відверто наголошує, що займається світом, захованим під шатами реальності та усім своїм еством відчуває торжество ідеального над реальним. Власне дух ідеального і є панівним у цій виставі. Традиційно відмовившись від авторських режисерсько-сценографічних настанов, автори створюють на сцені інфернальний світ, де візуальний образ вистави визначають постаті дивних прибульців «країни вічного екстазу», які виснуть або ширяють, як маятники у повітрі, закутані в гігантські савани. Пастух у білому балахоні з малиновими гронами, схожий на прибульця-андрогіна з іншої планети, викликає вибагливе видіння – тінь (начебто андрогінне «alter ego» Рогера), котра зваблює Роксану. Зі стелі тягнуться пекельні нитки з неоновими цифрами, а перетворений Рогер у фіналі неначе розчиняється в промені сліпучого світла. Як це не видається дивним, саме таке фінальне осліплення Короля можна трактувати і в руслі християнської догматики: ти не знайшов Мене й, виходить, є сліпим у цьому світі?..

На думку ж самого режисера цієї вистави, андрогінність Пастуха-Діоніса була визначальною в інтерпретації «Рогера» і вона вмонтувалась в ланцюг протилежностей, суперечливо переплетених у цій опері: любов-ненависть, бог-диявол, зрештою, мужчина-жінка [1].

Отже в цій виставі, де візуальна образність є домінуючою, вибагливо поєдналися профанована християнська символіка й еротизм, сучасні сценічні технології, приховане і вельми прозоре цитування відомих живописних, театральних і кінематографічних образів. Усі ці компоненти, своєрідна «поліфонія знаків» виявилися загалом вдало гармонізованими й вступали з музикою Шимановського в діалог, який дозволив розширити смисловий діапазон цього твору, а також надав сценічній дії динаміки, яка майже відсутня в лібрето.

Сім років по тому творчий тандем режисера Трелінського і сценографа Кудлічки запропонував нову сценічну версію «Рогера». Прем'єра відбулася у Вроцлавській опері під музичним керівництвом Еви Міхнік. Цього разу автори вистави замінили мотив боротьби двох світоглядів (язичницького і християнського) мотивом дезінтеграції особистості реального представника влади. На відміну від алегоричної варшавської вистави у Вроцлавському театрі режисером була задекларована естетика «магічного реалізму». За таких умов постать Рогера перестала бути лише алегоричною фігурою або маскою і набула ознак сучасної реальної людини. Інтер'єри, відтворені в усіх трьох актах, також сучасні: візуальні ознаки сучасного костюму в першому акті заступає сучасний «living room» у другому і, нарешті, лікарняна палата – у третьому.

У першому ж акті спостерігалось бажання режисера максимально скоротити дистанцію між глядачами і виконавцями. Була відсутня театральна завіса, а підготовка до літургії відбувалася на очах у публіки під розмірені удари дзвонів (їх немає в авторській партитурі), а потім там-таму.

Представники культу у виставі – це сучасні католики, вбрані за відповідною традицією. Рогер зі своєю дружиною, охоронцями та почтом у сонцезахисних окулярах за своїм вбранням виглядають як справжні представники сучасної політичної або бізнес-еліти. Рогер у переконливому виконанні А. Доббера, наділений усіма атрибутами влади, насправді є віддзеркаленням типових для сучасної людини

психологічних проблем. Роксана (А. Бучек) протягом двох актів відверто нудьгує й навіть у пошуках любовних пригод не виявляє особливої пристрасті. Пастух (П. Толстой) у сліпучо білому одязі нагадує чи то типовий для більшості вистав образ Діоніса (зокрема, в режисурі «Вакханок», представленої К. Варліковським), чи то юродивого. Подібне миготіння даного смислообразу закладає певний іронічний підтекст цієї постаті. Іронічним, навіть блюзнірським виглядає і жест Пастуха – піднесена до гори долоня – наприкінці першої та другої дії, коли він залишає сцену. Прихована іронія закладена і в сцені вакханалії, коли вакханки розривають на шматки сучасний манекен.

Важливе драматургічне навантаження несуть в цій виставі певні деталі реквізиту, декорацій або костюмів. Такими є, зокрема, кульмінація літургії з першої сцени, де з'являється алюзія реальної церемонії похорону папи Іоанна Павла II, квазіцитата з фільму С. Кубріка «Космічна одісея 2001»: епізод «Юпітер та безкінечність» у третьому акті, коли промінь світла, спрямований на голову Рогера, неначе проникає усередину, а потім відбиває на екрані те, що заховано в його підсвідомості, а також кіноалюзія образу океану з фільму «Солярис» Андрія Тарковського у фінальній сцені опери, коли Рогер починає співати гімн Сонцю. Отже, на інтертекстуальність модерністського спрямування авторського тексту накладається постмодерністська інтертекстуальність візуального ряду. Окрім того слід відзначити достатньо типовий для художньої практики сьогодення постмодерністський підхід у фінальній сцені: хай-тек у даному випадку розглядається режисером не тільки як можливе художнє рішення, а й як розрахунок на молодіжну аудиторію. Подібна налаштованість на сприйняття студентською аудиторією вже спостерігалась у виставі «Рогера», здійсненої М. Прусом в Гірничо-металургійній академії у Кракові ще в 1976 році [4].

Темою окремого дослідження міг би стати аналіз гіпертекстового рішення DVD-запису цієї вистави, блискуче здійсненого Польським аудіовізуальним видавництвом, адже художній результат цього проєкту виглядає вельми цікавим і художньо переконливим.

Інтерпретації «Рогера» останніх років наочно демонструють суттєві зміни у світосприйнятті та самосвідомості людини постсучасності. Особливо це стосується самосвідомості митця як представника пост-

культурного середовища, який постійно перебуває у шуканнях нових ціннісних орієнтирів, часом у культурних традиціях різних епох – аж до сивої давнини. Тому, якщо для М. Трелінського у варшавській виставі «Рогера» стала визначальною андрогінність Пастуха-Діоніса, то для вистав Д. Паунтні і К. Варліковського важливою виявилася гомосексуальна тема. Зокрема, режисер Кшиштоф Варліковський вважає домінування еротизму як віддзеркалення «гомоеротичного потягу композитора» визначальним для своєї вистави: «Це не просто історична оповідь про королівську родину, але, перш за все, розповідь про те, як людина часів зрілої молодості опиняється перед вибором: або зберігати свою індивідуальність, свої особливості або піти на конформістський компроміс з традиціями та загальноприйнятими нормами суспільства, у такий спосіб розчинившись у натовпі» [3].

У цьому, насамперед, можна спостерегти неординарні пошуки ідеального віртуального світу, які парадоксально поєднують ідею жертвовності, самозречення і бажання відстоювати право на збереження індивідуальної неповторності, своєрідності сприйняття світу. Саме цим можна пояснити, зокрема, заключні сцени вистав «Рогера» у Парижі та Брегенце 2009 року. Зокрема, у цей віртуальний світ прагне потрапити головний герой вистави К. Варліковського – Король Рогер, приймаючи від Едрісі наступну дозу наркотику, яка в будь-який момент може виявитися останньою. Саме цей момент, як здається, настане у фіналі вистави, коли Рогер співає Гімн Сонцю в декораціях голландського павільйону, неначе потрапляючи у світ «американської мрії» з оживленими на сцені мультяшними персонажами, які пародійно відтворюють обряд поклоніння. У такий спосіб Варліковський музичній патетиці протиставляє іронічний підтекст візуального ряду через використання образів-знаків масової культури, зокрема голлівудських. З іншого боку, відтворюючи поринання в стан галюцинацій, режисер вдається до романтичних алюзій (згадаймо, хоча б «Фантастичну симфонію» Г. Берліоза).

У Д. Паунтні ця парадоксальність фіналу вирішена через мотиви жертви і самопожертви завдяки засобам, що викликають численні літературно-театральні й кінематографічні алюзії. Його Рогер, зрештою, розкриває по-справжньому своє серце найуніверсальнішому об'єкту поклоніння – Сонцю і, водночас, неначе Ікар, самоспалюєть-

ся. Тому після попередньої сцени добровільного тотального самогубства-жертвоприношення Гімн Сонцю Рогера сприймається в контексті вагнерівського «Liebestod». Мимоволі пригадується й інший образ «Смерті в коханні» – Снігуронька М. Римського-Корсакова.

Невипадковими є у Паунтні закладені тут суперечливі кіноалюзії. Адже Пастир-Діоніс із позолоченим тілом нагадує Короля-Сонця з фільму Жерара Корбю «Король танцює», а Рогер через відповідну пластику жестів та сценографічні засоби – Томмі з фінальної сцени однойменного фільму Кена Расселла, і, в той же час, Верховного Жерця у сцені сонячного затемнення з фільму Єжи Кавалеровича «Фараон»: розкинувши руки й нахиляючи голову назад, він утворює «фігуру хреста» (здаємо, що хрест теж належить до давньої солярної символіки). До речі, сцена тотального перетворення персонажів у вакханок і вакхантів дуже нагадує відповідну сцену масового зачарування з фільму Тома Тиквера «Парфумер». Ясна річ, спроба режисера вибудувати смислові контексти вистави через використання численних кіноцитат (або квазіцитат) може досягти мети лише за умов відповідної обізнаності публіки, її здатності сприймати логіку оперування відповідними текстами, притаманну для театрального постмодернізму. Як видається, сьогодні режисерам-постмодерністам є до кого звертатися, адже кількість їхніх прихильників в європейських театрах значно зросла за останні десятиліття.

Як підсумок, слід зазначити, що незважаючи на зростаючу кількість інсценізацій «Короля Рогера», режисери й досі ставляться до цього твору із помітною настороженістю. Однак, як виявилось, серед них вже не панує переконання, що з «Рогера» важко зробити яскраву театральну виставу. Водночас, встановлено, що постановники усіх здійснених на сьогодні інсценізацій «Короля Рогера» розбудовували вистави на доволі різних концептуальних засадах: у площині сценографії (А. Поплавський, В. Драбик, Л. Рене, С. Хебановський, М. Колодзей, П. Муссбах, М. Трелінський, Д. Паунтні), психології образу (М. Прус, С. Денбош, М. Трелінський, К. Варліковський); шукали нетрадиційного сценічного оформлення (Р. Сатановський знайшов його у залі навчального закладу, Ева Міхник – у костюолі); важливу роль «драматургічного персонажу» доручали масовці (А. Беск), реквізиту (Е. Корін), пейзажу (А. Маєвський). Якщо ж проаналізувати,

які сценічні засоби при цьому використовувалися, то виявляється, що режисери і сценографи частіше протестували проти ремарок у партитурі «Рогера», ніж серйозно і глибоко їх вивчали. Також слід ви- шнати, що освоєні інсценувальниками в останні десятиліття способи оперування вербально-музичними текстами як «будівельним мате- ріалом» переважно для створення нового за смислами театрального тексту, як видається, стали дороговказами і для режисерів й сцено- графів, які інсценували «Рогера» на початку ХХІ століття. При цьому найактивнішими в цій площині виявилися візуально-пластичні ком- поненти вистави. Алюзійна багатоманітність візуального ряду, дета- лізація пластичних елементів, відчутна розкутість сценічного руху, посилення ролі світло-кольорової драматургії вистави, використання кінематографічних засобів виразності та комп'ютерних спецефектів виявилися домінуючими у створенні театрального синтезу. Одначе, штосування доволі різноманітних засобів режисури і сценографії, як правило, не спрямоване на реалізацію ні первісного задуму авто- рів, що був намічений в сценічних зауваженнях та у першому варіанті лібрето, а ні того, що був закладений в останньому варіанті тексту партитури «Короля Рогера».

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Кухаренко Илья. Мариуш Трелиньский: «Самовара на сцене не будет» [Електронний ресурс] / Илья Кухаренко. — Режим доступа : <http://www.gzt.in.ua/topnews/culture/mariush-trelinjskii-samovara-na-stsene-ne-budet-/21854.html>.
2. Парин Алексей. Европейский оперный дневник [Текст] / Алексей Парин. — Москва : Аграф, 2007. — 448 с.
3. Светозаров В. Коротко о важном. «Король Рогер» в Парижской опе- ре [Електронний ресурс] / В. Светозаров. — Режим доступа : <http://www.operanews.ru/09061402.html>.
4. Polony L. «Król Roger» w AGH [Текст] / L. Polony // Magazyn A. — 1976. — Nr 224. — S. 8.
5. Jasiński J. «Król Roger» w Kalifornii [Текст] / J. Jasiński // Życie Warszawy. — 1988. — Nr 64.
6. Komorowska M. Szymanowski w teatrze [Текст] / M. Komorowska. — Warszawa : Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1992. — 448 s.

СЕРДЮК А. В. «Король Рогер» К. Шимановського в лабіринтах пошуків музикального театру рубежа ХХ–ХХІ століть. Исследується «Король Рогер» К. Шимановського в контексте пошуків європейського музикального театру другої половини ХХ – початку ХХІ століть. В першу чергу розглядаються особливості театральних інтерпретацій цієї музикальної драми Шимановського.

Ключевые слова: сучасна опера, сценічна інтерпретація, синтез мистецтв, сценографія.

СЕРДЮК О. В. «Король Рогер» К. Шимановського в лабіринтах пошуків музичного театру рубежу ХХ–ХХІ століть. Досліджується «Король Рогер» К. Шимановського в контексті пошуків європейського музичного театру другої половини ХХ – початку ХХІ століть. У першу чергу розглядаються особливості театральних інтерпретацій цієї музичної драми Шимановського.

Ключові слова: сучасна опера, сценічна інтерпретація, синтез мистецтв, сценографія.

SERDIUK A. V. Szymanowski's «King Roger» in labyrinths of the searches of boundary XX–XXI centuries musical theatre. This article is devoted to the study of the Szymanowski's «King Roger» as a reflection of the searches of second half 20 – beginning 21-th centuries European musical theatre. Features of theatrical interpretations of this Szymanowski's musical drama first of all are considered.

Key words: total theatre, opera reform, Gesamtkunstwerk, a synthesis of art.

УДК 78.03

Аделіна Єфіменко

ВАРІАНТИ ВТІЛЕННЯ КАТОЛИЦЬКОЇ МЕСИ КОМПОЗИТОРАМИ НЕКАТОЛИЦЬКОГО ВІРОСПОВІДАННЯ (у період до літургійної реформи Другого Ватиканського Собору)

У період літургійного оновлення першої половини ХХ століття початкові імпульси для створення музичного гештальту католицької меси визначалися у сакральній творчості композиторів некаатолиць-