

Мечислава Демска-Трембач

**«МИФЫ» И «МЕТОПЫ» КАРОЛЯ ШИМАНОВСКОГО:
ДИАЛОГ С АНТИЧНОСТЬЮ**

В триптихах для фортепиано, скрипки и фортепиано Шимановский продолжает традиции гомеровского эпоса, античных греческих мифов и «Метаморфоз» Овидия. Композитор выбрал три из многочисленных приключений Одиссея, касающихся Сицилийского региона. Автобиографические источники двух произведений обнаруживаются в античных скульптурах и живописи, с которыми Шимановский познакомился во время поездок в Палермо, Неаполь, Помпеи и Рим. Свои впечатления композитор «перевел» на музыкальный язык. В результате получились композиции, объединенные общей структурой и техникой, использованной автором, чтобы показать иллюстративный характер музыки.

Ключевые слова: *К. Шимановский, триптих, античность, мифы, метопы.*

Мечислава Демська-Трембач

«МІФИ» ТА «МЕТОПИ» КАРОЛЯ ШИМАНОВСЬКОГО: ДІАЛОГ З АНТИЧНІСТЮ.

У триптихах для фортепіано, скрипки і фортепіано Шимановський продовжує традиції гомеровського епосу, античних грецьких міфів та «Метаморфоз» Овідія. Композитор вибрав три з численних пригод Одисея, щодо Сицилійського регіону. Автобіографічні джерела двох творів виявляються в античних скульптурах і живопису, з якими Шимановський познайомився під час подорожі у Палермо, Неаполь, Помпеї та Рим. Свої враження композитор «переклав» на музичну мову. В результаті виникли композиції зі спільною структурою і технікою, яку використав автор, щоб показати ілюстративний характер музики.

Ключові слова: *К. Шимановський, триптих, античність, міфи, метопи.*

Mechyslava Demska-Trembach

KAROL SZYMANOWSKI'S «MYTHES» AND «METOPES»: DIALOGUE WITH THE ANCIENT PAST. *In his piano, violin and piano triptychs Szymanowski refers to the great tradition of Homer's epos, ancient Greek myths and Ovidius' Metamorphoses. The composer selected three from numerous Odysseus' adventures, related to Sicilian area. Autobiographical sources of the two works can be found in ancient sculptures and painting known to*

Szymanowski from his visits in Palermo, Naples, Pompeii and Rome. The composer's impressions were 'translated' into the language of music. The result is compositions which are cohesive in terms of their construction and the techniques used by the composer contribute to an illustrative character of music.

Key words: *K. Szymanowski, triptych, ancient past, myths, metopes.*

*Но внезапно в недвижном помертвелом эфире
Тон возникнул высокий, ветром не уносимый;
Тьму и родник освоил и – воцаряясь в шири –
Остановился, снизясь в глубинные стоны,
И овладев пространством, чистый и богозримый
Тон, каким подарил нас черный мастер Кремоны¹*

Ярослав Ивашкевич, *Ключ Аретузы*, 1938

Об общих источниках вдохновения двух друзей: поэта и композитора Кароля Шимановского и Ярослава Ивашкевича, говорилось уже не раз. Приводя во вступлении фрагмент «Сицилийских сонетов», печальной элегии, содержащей аллюзии на смерть друга, я желаю обратить внимание на небывалую силу культуры и пейзажа уникального острова – Сицилии, который сделался точкой соприкосновения и предметом восхищения польского композитора и польского поэта [1, с. 374].

Воспоминания о пейзажах «благоуханного Палермо», переживания молодых лет легли в основу композиции, поэзии и прозы Шимановского, а также прозы и поэзии Ивашкевича. Правда, были высказаны сомнения, имело ли это воздействие в случае композитора непосредственный характер, или же было опосредовано позднейшим чтением *Картин Италии* Павла Муратова [3]. Сомнения эти посеял Ивашкевич, убеждая, что Шимановский был необычайно чувствителен к образам, почерпнутым из книг. Находясь в своем родном доме в Украине, в условиях военной изоляции, композитор возвращался к воспоминаниям двухлетней давности: о путешествиях по средиземноморским странам. Воспоминания эти он поддерживал чтением Гомера и Овидия. Некоторые из оживленных таким способом тем оказались настолько значимыми, что выросли до роли символов дружбы двух художественных индивидуальностей и нашли отражение в творчестве обоих польских художников.

¹ Стихотворный перевод А.Эппеля [5, с. 216].

Так обстоит дело, между прочим, с упомянутым мотивом Аретузы. Драма наяды, преображающейся в воде, некогда воспетая Вергилием и Пиндаром, питала воображение двух друзей – музыканта и писателя, и, в конце концов, дождалась воплощения, как в искусстве тонов, так и в искусстве слова. Мотивом Аретузы начал Шимановский один из интереснейших скрипичных триптихов (1915), а ответную поэтическую реплику – *Ключ Аретузы* – Ивашкевич дал уже после кончины композитора (1938). В этом случае в ушах поэта наверняка звучал не только шум воды из родника на острове Ортигия, но и одновременно раздавалось эхо скрипичного произведения, некогда слышанного им в украинском Зарудью: сохранившиеся в памяти звуки скрипки Павла Коханьского. Сонет, посвященный скрипичному «родничку», выступает поэтому как необычайно впечатляющий поэтический «перевод» благодаря своей метафоричности, синтаксису, звуковой инструментровке. Ивашкевич нашел поэтическое соответствие не только для уникального исполнительского мастерства скрипичного виртуоза, но и для оригинальной композиции своего приятеля.

Отношение к музыкальному прообразу Ивашкевич пояснил в *Путешествиях в Италию*: «Думаю, что хорошо передал этот момент гениального произведения, когда на мокрые хлопья фортепьяно падает первая, необыкновенно высокая, чистая кварта Ключа Аретузы, звучащая на чудесном страдивариусе Павла» [1, с. 374]. Поэт также глубоко вникал в музыкальную материю. Он подсказал необычайно оригинальные приемы, которые, иллюстрируя не только шум воды, но и мифологический сюжет, превращаются в звуковую живопись. Гибкий рисунок мелодии в скрипичной партии, утонченная фортепьянная фактура, гармоническое новаторство – все эти выразительные средства вели к обнаружению «заколдованного в музыке Кароля» мира Сицилии.

Для определения источников вдохновения в музыке Шимановского требуется принимать во внимание видение его эпохи. Два триптиха, скрипичный и фортепьянный, которые являются предметом моего разбора, объединяет в единое целое присутствие мотивов эллинской античности, следы которой композитор отслеживал в культуре Сицилии. Интерес к миру древней Эллады – хотя и немного запоздалый – Шимановский разделял с другими польскими художниками эпохи модернизма,

например, с Яцеком Мальчевским и Станиславом Выспяньским. Однако откуда берется набор дионисийских мотивов: под воздействием ли природы, ключа, бьющего рядом с гостиницей, где композитор остановился, приехав в Палермо? Или, быть может, из галерей музеев Палермо и Неаполя, которые он посетил? Наверняка разнообразные элементы, зашифрованные в культурной памяти сицилийского пространства, были весьма значимыми, если произвели на Шимановского столь сильное впечатление.

Также следует осмыслить и другие возможные источники творческих замыслов композитора, расширяя тем самым список тех, которые были обнаружены Ярославом Ивашкевичем. Быть может, обоснованным является не одно единственное толкование, то есть, что триптихи *Мифы* и *Метопы* – это не только сплав музыки и литературы? Даже если проблему прояснил близкий друг композитора, значит ли это, что иного объяснения не может быть? Если композитор снабдил циклы заглавием в одном случае пластического, в другом литературного происхождения, то наверняка хотел этим нечто подсказать слушателю, а не направить его по ложному следу.

Скрипичный триптих о превращениях

Хорошо ориентируясь в кругу эллинских мифов, Шимановский выбрал легенды о божествах лесов и вод, вписавшись, таким образом, в дионисийский способ видения мира. Композитора меньше интриговали судьбы нимф, чем явления их превращения. Три мифа, которые он выбрал из киклического сказания Овидия, повествуют о смерти и рождении: о драме нимфы Аретузы, обращенной в воду; о метаморфозе юноши Нарцисса в белый цветок Аида, а также описывают грехи любвеобильного божка Пана, который вызвал превращения нимф (Эхо, Сиринги, Питис). В концепции мира, представленной в мифе, существование обычно заканчивается уничтожением, а оно, в свою очередь, дает начало новому бытию. Превращения означают возвращения к природе, к тому, что было вначале. Такое толкование оставил Шимановский, и мысль эту заключил в словах: «На могильных холмах вечно вырастает новая, торжествующая жизнь. Об этом знают те, которые без страха вглядываются в затуманенные зрачки смерти, как Нарцисс в тайный блеск поверхности

лесного озера» [4, с. 317]. И здесь раскрылась внутренняя потребность композитора преодолеть то, что стало: жажда метаморфозы.

Среди лесов и гор, там, где обитали дриады, жил юноша, который влюбился в самого себя, когда в ручье увидел собственное отражение. Не сводящий глаз с зеркальной водяной глади, Нарцисс забыл обо всем на свете и погиб. На его могиле вырос белый цветок с белыми лепестками и желтой сердцевинкой. Сохранился собственноручно переписанный Шимановским латинский фрагмент из *Метаморфоз* Овидия, который свидетельствует, что миф о Нарциссе сильно затронул композитора, точно так же, как и многих символистов и неоромантиков: Верлена и Рильке. Этот миф заключает в себе глубинный шифр, поскольку прочитывается как символ трагической человеческой судьбы – стремления к самопознанию. Такой смысл мифу пробовал придать сам композитор в строфах: «Смотреться в прозрачный ручей / Как Нарцисс, любимец Богов, / Обольщаться своих очей / Красотой – там, где смерти порог» [4, с. 351]. В среднем сегменте скрипичного цикла мотив Нарцисса приобретает мягкий резонанс. Кажется, что он убеждает, что каждую форму любви, даже очарование красотой собственного тела, хорошо соотносить с музыкой – искусством мимолетной красоты, неустойчивой как отражение Нарцисса на зеркальной водяной глади. Для того чтобы выразить свое беспокойство, Шимановский решился на создание музыки, выдержанной в атмосфере ноктюрна, где попеременно сосредоточенности противопоставлено воодушевление, настроению блаженства – горячность. Композитор желал, вероятно, разделить веру тех, кто соединяет любовь с музыкой. Если любовь – мелодия, значит, она столь же эфемерна, как искусство тонов, столь же мимолетна, как изображение Нарцисса в водном зеркале. В центральной части *Мифов* скрываются, кроме того, основы новой эстетики Шимановского – эстетического мифа, вкратце выраженные в опере *Король Роджер*, а также переложенные на слова в повести *Эфеб*. Это мотив прекрасного пастуха. Вспомним, что статуя из музея в Неаполе изображает Нарцисса именно как юношу с козлиной шкурой на плече.

А повествование о радостных спутницах божка Пана? – Рогатое божество, эта гроза аркадийских нимф, своей неотвязной любовью довело до того, что по просьбе Сиринги, боги превратили ее в тростник. С тех пор

печальный Пан выражал свою тоску по прекрасной нимфе с помощью семи позолоченных тростниковых дудочек. Это скрипке соло в отдельных аккордах флажолета Шимановский доверяет особенный эпизод – жалобную песню козлоного божка.

Скрипичная интерпретация радостных игр дриад и Пана, принадлежащая Шимановскому, очевидно, имеет несколько источников, не только литературных, напрямую отсылающих к чтению мифов, не только связанных с воспоминаниями о виденных в неаполитанском музее скульптурных изображениях фавнов, но также вдохновленных польской поэзией и изобразительным искусством эпохи модерн. Достаточно того, что идиллия беззаботной жизни в пелопонесской стране оказалась пригодной для музыкальной интерпретации в качестве заключения музыкального триптиха. Разнообразные настроения, явленные в застывшей пластической форме и интуитивно прочтенные композитором в поэтических работах, он выразил звуком. У слушателя складывается впечатление, что веселые божки скачут по струнам и клавиатуре, как если бы рогатые бесы повыскакивали с картин Яцека Мальчевского. Мы слышим вечернюю игру Пана, когда в звуках инструмента прорывается горестное рыдание печальной души нимфы Сиринги, мы воображаем себе веселого божка, и нам кажется, что с гор сбегает дриада, чтобы на поляне в радостном хороводе сопутствовать козлоному.

Героические фортепьянные сказания

В мир иных легенд вступил Шимановский, когда создавал цикл фортепьянных *Метоп*, *op. 29*. Ассоциации с Сицилией представляются в данном случае непосредственными. В указанном цикле композитор сосредоточился на трех приключениях Одиссея, местом действия которых традиция сделала район морей, омывающих этот прекрасный остров. Как и в скрипичных *Мифах*, героинями фортепьянных поэм являются женщины с двойными характерами: добрые – нимфа и королевна, и наряду с ними злые – сирены. Литературность мотивов, переложенных на ноты, является бесспорной. Итак, откуда же архитектурное название цикла – *Метопы*?

Определенные подсказки содержит *Книга об Италии* Ярослава Ивашкевича [1]. Писательская трактовка проблем, связанных с композиторским

мастерством и идеями, которые терзали Шимановского, дает основания для дальнейших ассоциаций. Например, в каких пределах следует учитывать связи с изобразительным искусством при размышлении о происхождении фортепьянного цикла. Ведь композитор знал сохранившиеся фрагменты декорации фриза из святилища в Селунче, поскольку они были украшением коллекции музея в Палермо. О впечатлении, которое он получил при созерцании «чудесных барельефов», вспоминает его товарищ по путешествию, Стефан Спесс. Однако создавая фортепьянные поэмы, Шимановский обходит сюжеты, запечатленные в камне. Он использовал метопа другим способом, быть может, внушенным описанием из галереи искусств в Палермо, которое он нашел в книге Павла Муратова *Картины Италии*: «Барельефы создают впечатление, как если бы вросли в глубокое квадратное поле метопа <...>. На их выпуклой поверхности особенно резко контрастировали друг с другом свет и тень, а вокруг всей святыни бежал узорный пояс больших пятен тени, словно высеченный в камне узор архаичного украшения <...>. Так были созданы каменные сказания о деяниях эллинских богов и героев» [3, с. 76]. Другими словами, по Муратову, «Метопа – это изображение мифов <...>. В камне мифический герой кажется подлинным персонажем ранней греческой весны <...>» [3, с. 76-77]. И тут-то мы и находим ключ к происхождению фортепьянных и скрипичных триптихов Шимановского, а также к их идейной связи. Такую точку зрения подсказывает сам композитор в следующих словах: «Сотворить миф и проклясть жизнь, / <...> Распустить свои белые паруса, / Попрощаться с родными берегами, / Разбить свой корабль о скалы / И обрести лишь... мель!» [4, с. 351]. Как герой троянской войны – Одиссей.

Принцип метопа как тематически самостоятельного элемента дорийского фриза Шимановский использовал в конструкции фортепьянного цикла, взяв при этом эпический тон, чтобы проиллюстрировать три приключения троянского героя. Фигура Одиссея была близка композитору, коль скоро мореходу-скитальцу, заброшенному ветрами богов на сицилийские моря, Шимановский посвятил несколько строф, когда его мучило одиночество: «Как тень Одиссея промелькнет корабль, / (Знать, снова пробудилась песнь сирены) – / Моей молодости радостный призрак» [4, с. 345]. То, что было «призраком молодости», композитор

испытал непосредственно. Он шел путями властителя Итаки, связанными с пространствами острова Сицилия. Познакомился с побережьем Теснины Мессинской, где господствовали коварные сирены, пением обольщая моряков. Пришел в восторг при виде грота на Гозо, где жила Калипсо. Райскую страну Феаков с доброй царевной Навсикаей наверняка соотнес с пейзажами окрестностей Агриенто.

Ключом к постижению содержания фортепьянного триптиха, конечно, является название, которое информирует слушателя о замыслах создателя, но при этом не сообщает о его идейном содержании. Принципы обработанной в камне метопы Шимановский использовал также на композиционном уровне, чтобы с помощью контраста добиться калейдоскопической изменчивости настроений, что передано ломкостью фраз в фортепьянной *Калипсо*, все время предвещающих буйное развитие, но вместо этого обрывающихся. Эмоциональный трепет вызывают в *Острове сирен* колебания между возникающими фрагментами мелодии и уплотняющейся фактурой атональных созвучий. Наконец, отметим беззаботную нежность рядом с витальной энергией в *Навсикае*. Финал этой фортепьянной поэмы напоминанием мелодического мотива из *Калипсо* объединяет два сегмента, посвященные двум женщинам, при этом выступая носителем некоего идейного послания: хотя Калипсо и Навсикая не искушали, а спасали Одиссея, обе они представляли угрозу для троянского героя силой своей доброты и красоты.

Таким образом, композитор переложил на звуки сны из молодости, когда ему являлись рои видений, о которых он вспоминал в строфах: «К берегу волшебной страны ты причалил <...> / Тсс, слышишь сладкую песнь? / Там, в таинственных глубинах / В скальном гроте / На ложе из зеленых листьев / Меня ждет женщина / Женщина дивной красоты» [4, с. 335]. Эпизод встречи мужчины и женщины прочитывается в свете имевших отчетливо ницшеанское происхождение рефлексий композитора как символ столкновения культуры и природы: чтобы не дать себя изменить силам природы, мужчина, как Одиссей, должен бороться с самим собой.

При помощи метоп, фрагментов скульптурного фриза композитор напоминает о трех эпизодах из приключений властителя Итаки о покинутой Калипсо с нежным сердцем, которой не удалось удержать Одиссея обещанием вечной молодости, потому что он жаждал человеческой жизни,

а не бессмертия героев; о радостной Навсикае, которая осветила потерпевшего кораблекрушение Одиссея своей радостью. Также воскресает в памяти остров воспоминаний – остров победоносной борьбы морехода с сиренами. Такие возможности интерпретаций произведений Шимановского подсказал Ивашкевич, когда о метопах из Силенунта написал: «Что за чудо, что эти камни пережили столько веков, чтобы всегда одинаково говорить о страданиях, победах, нищете человека и его любви» [1, с. 374-375]. И эти универсальные проблемы человека вообще композитор пробовал – с успехом – переложить на язык фортепьянной музыки.

В программном музыкальном произведении мы ожидаем, что название поможет адекватно понять содержание музыкальной материи. Обычно мы не располагаем письменными свидетельствами о его восприятии. Шимановский однако же получил такое свидетельство от своего друга-поэта. Своеобразным признанием стал приведенный в начале фрагмент сонета Ярослава Ивашкевича, который отразил впечатления от услышанного скрипичного произведения, переводя прекрасные звуки в прекрасную поэзию.

Идея использования цикличности, в данном случае триптиха, в малых скрипичных или фортепьянных формах, создаваемых на основе сюжетов, почерпнутых из античных мифов, проповедующих культ красоты не только жизни, но и смерти, отвечает духу времени эпохи рубежа веков. Близки они также взглядам, идеалам и вере композитора, близки чувственному эстетизму Шимановского. То, что реализовал автор в скрипичном и фортепьянном триптихах, является интерпретацией античности: первый – музыкальным претворением мифов, второй – звуковой иллюстрацией скульптурного цикла: метоп. Несколько запоздалый отсвет модернистских идей одновременно ознаменовал начало поиска новых эстетических ценностей, начало формирования иных художественных представлений Шимановского, результатом которых стала, в том числе, опера *Король Роджер*. Произрастание новых идей происходило посредством обращения к основам европейской культуры, диалога с греко-римской античностью, рассматриваемой сквозь призму произведений Гомера и Овидия, а также сохранившихся на прекрасном острове Сицилия материальных следов античной культуры.*

*Перевод: Елена Михалик

Список использованной литературы

1. Iwaszkiewicz J. P. *Książka o Sycylii / Jarosław Iwaszkiewicz // Wiersze / Jarosław Iwaszkiewicz*. — Warszawa : Czytelnik, 1977. — T. 2. — S. 374—375.
2. Iwaszkiewicz J. P. *Źródło Aretuzy / Jarosław Iwaszkiewicz // Książka moich wspomnień / Jarosław Iwaszkiewicz*. — Warszawa : Czytelnik, 1975. — S. 304.
3. Muratow P. P. *Obrazy Włoch / Paweł Muratow ; tł. [z ros.], przypisami i posł. opatrz. Paweł Hertz*. — Warszawa : PIW, 1988. — 440 s.
4. Szymanowski K. *Pisma. T. 2. Pisma literackie / Karol Szymanowski ; [zebr. i oprac. T. Chylińska]*. — Kraków : PWM, 1989. — 454 s.
5. Энпель А. И. *Моя полониана : переводы из польской поэзии / Асар Энпель*. — М. : Новое лит. обозрение, 2012. — 439 с.