



УДК 78.071.1 : 782] : 78.01 (438) «19»

Сердюк О. В.

Харківський національний юридичний університет
імені Ярослава Мудрого,
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Особливості формування поглядів К. Шимановського на театральну естетику

АНОТАЦІЯ

Сердюк О. В. Особливості формування поглядів К. Шимановського на театральну естетику ■ Розглянуто особливості формування філософсько-естетичних поглядів Кароля Шимановського та їх вплив на музично-театральні пошуки польського митця. Відзначено появу його музичної драми «Король Рогер», яка яскраво віддзеркалила авторське розуміння втілення ідеї музично-театрального синтезу. Визначено природу синтетичності музичних драм Кароля Шимановського, яку неможливо досягнути поза розглядом театральних уподобань, естетичних і філософських концепцій, літературних джерел, які живили творчий пошук композитора. З'ясовано, що на формування музично-театральних ідеалів Шимановського, насамперед, вплинули театр Р. Вагнера, театр Р. Штрауса, театр І. Стравінського, а також античний театр і музично-театральні концепції польських митців (С. Виспянського, Т. Міцинського, С. Пшибишевського). Доведено, що «розімкненість» драматургії і композиції «Короля Рогера» є наслідком «відкритості» та парадоксальності його естетико-філософського задуму. Підкреслено вплив несприятливої соціально-політичної атмосфери, в яку був занурений Шимановський в період активного формування музично-театральних поглядів, на стан авторського світовідчуття, актуалізація для нього категорії трагічного у співвідношенні з прекрасним і потворним, піднесеним і низьким, пильна увага до трагедії і драми та певна відстороненість від сфери комічного. Простежена еволюція естетичних поглядів Шимановського: якщо для музичної драми «Хагіт» виявилася визначальною естетика пізнього романтизму й символізму, то балет-пантоміма «Харнасі» демонструє домінування естетики неофольклоризму. У «Королі Рогері», що позначений ідеєю культур-



ного синкретизму, в процесі реалізації музично-театрального синтезу перетнулися ознаки естетики романтизму й імпресіонізму, символізму й модерну, експресіонізму й неофольклоризму.

■ **Ключові слова:** естетика театру К. Шимановського, музичні драми «Хагіт» і «Король Рогер», музично-театральний синтез, культурний синкретизм.

АННОТАЦІЯ

Сердюк А. В. Особенности формирования взглядов К. Шимановского на театральную эстетику ■ Рассмотрены особенности формирования философско-эстетических взглядов Кароля Шимановского и их влияние на музыкально-театральные поиски польского композитора. Отмечено появление его музыкальной драмы «Король Рогер», которая ярко отразила авторское понимание воплощения идеи музыкально-театрального синтеза. Определена природа синтетичности музыкальных драм Кароля Шимановского, которую невозможно постигнуть вне рассмотрения театральных вкусов, эстетических и философских концепций, литературных источников, которые определили творческий поиск композитора. Выяснено, что на формирование музыкально-театральных идеалов Шимановского, прежде всего, повлияли театр Р. Вагнера, театр Р. Штрауса, театр И. Стравинского, а также античный театр и музыкально-театральные концепции польских авторов (С. Выспяньского, Т. Мициньского, С. Пшибышевского). Доказано, что «разомкнутость» драматургии и композиции «Короля Рогера» является следствием «открытости» и парадоксальности его эстетико-философского замысла. Подчёркнуты влияние неблагоприятной социально-политической атмосферы, в которую был погружён Шимановский в период активного формирования музыкально-театральных взглядов, на состояние авторского мироощущения, актуализация для него категории трагического в соотношении с прекрасным и безобразным, возвышенным и низменным, повышенное внимание к трагедии и драме и определённая отстранённость от сферы комического. Прослежена эволюция эстетических взглядов Шимановского: если для музыкальной драмы «Хагит» оказалась определяющей эстетика позднего романтизма и символизма, то балет-пантомима «Харнаси» демонстрирует доминирование эстетики неофольклоризма. В «Короле Рогере», отмеченном идеей культурного синкретизма, в процессе реализации музыкально-театрального синтеза



пересеклись признаки эстетики романтизма и импрессионизма, символизма и модерна, экспрессионизма и неофольклоризма.

■ **Ключевые слова:** эстетика театра К. Шимановского, музыкальные драмы «Хагит» и «Король Рогер», музыкально-театральный синтез, культурный синкретизм.

ABSTRACT

Serdiuk Oleksandr ■ Features of forming the views of K. Szymanowski on the theatrical aesthetics

The purpose of the article is to consider the peculiarities of the formation of the philosophical and aesthetic views of Karol Szymanowski and their influence on the musical and theatrical searches of the Polish artist. The most interesting result of these searches was the appearance of his musical drama “King Roger”, which clearly reflected the author’s understanding of the embodiment of the idea of musical and theatrical synthesis.

The nature of synthetical character of Karol Szymanowski’s musical dramas is determined; it cannot be understood outside the consideration of theatrical preferences, aesthetic and philosophical concepts, literary sources, which stimulated the creative search of the composer.

It was found out, that the formation of the musical and theatrical ideals of Szymanowski was influenced primarily by the R. Wagner’s, R. Strauss’, I. Stravinsky’s theater, as well as the Ancient Theater and the musical and theatrical concepts of Polish artists (S. Wyspiański, T. Miciński, S. Przybyszewski). Like the theater by Wyspiański, the Szymanowski’s theater is a theater of synthesis and metaphor; it is an attempt to translate a philosophical essay into the language of drama.

The influence on the Polish artist of the theater by L. Andreev, who was considered as the mouthpiece of philosophical mysticism, was noted. Szymanowski perceived Andreev’s ability to show the inner dichotomy of man, “tragedy of intelligence”, “tragedy of faith”, to embody loneliness of man as a necessary condition for the realization of his freedom.

Szymanowski assimilated the basic aesthetic ideas of Antiquity and Renaissance through various literary texts. The analysis of documentary materials, in particular, the comments on the margins of the pages of books from the family library, testified, that Szymanowski read carefully, pondered and discussed with his



close friends the works by Ch. Diehl on the history of Byzantine art, the cycle of lectures “From the Life of Ideas” and other works by T. Zieliński, “Images of Italy” by P. Muratov, “Conversations with Goethe” by J. P. Eckermann, “The Civilization of the Renaissance in Italy” by C. J. C. Burckhardt, “Imaginary Portraits” and “The Renaissance” by W. Pater, etc.

The archives of Szymanowski preserved the notes on the history of the art of Ancient Greece in French, on the culture of Ancient Rome in German and Russian, extracts from the history of the origins of Christianity, the culture of Sicily and the life of Roger II, notes from the letters of Seneca, Leonardo da Vinci, Machiavelli, Novalis’ works, exploration of oriental culture and so on. In the aesthetic and theatrical views of Szymanowski his adherence to the Antiquity, which he even considered his “spiritual homeland”, was brilliantly reflected.

The study identified a whole range of moral and philosophical problems, which Szymanowski tried to reflect in the concepts of his musical dramas, “Hagit” and “King Roger”: the problem of power and life, love and death, sacred and profane love, healing beauty and such which destroys, and especially the problem of intolerance that the composer considered as the greatest flaw in the spiritual life of humankind.

The influence of existentialism, of A. Bergson’s intuitionism and L. Shestov’s irrationality on Szymanowski’s aesthetics is analyzed. It is noted that the “philosophers of life” – A. Schopenhauer, S. Kierkegaard and F. Nietzsche – drew attention of Szymanowski to the problem of placelessness and perplexity of a human in the world, his depreciation in a mass society. Therefore, in the image of the protagonist “King of Roger” Szymanowski tries to warn of the main danger to man – his transformation into fiction, dissolution of one in the mass.

In the realm of literature, primarily the works that reflect the unusual qualities of intelligence and the broad erudition of their authors attract the Polish artist. It is no coincidence that Szymanowski treated with great attention to the novels by D. Merezhkovsky, to works by G. Flaubert, especially to his drama “Temptation of Saint Anthony”. He, like Flober’s Anthony, constantly worried about the spiritual dilemma that embodies in the drama in two symbolic beasts: the Sphinx, which means crusty immobility, faithfulness of a tradition, a canon, and the Chimera, who represent by eternal thirst for a new, striving to seek, to know. Sphinx and Chimera always stretch to each other, but they never will be to conjoin. Therefore, it is no coincidence that Roger in Szymanowski’s opera also symbolizes the idea,



that the human spirit will never find a harmony between contemplation and action, faith and thirst for knowledge.

An indefatigable spiritual search is also characteristic for the protagonist “Marius the Epicurean” by W. Pater. However, to the inhabitant of Rome gifted by sensitive artistic nature, Christianity turned up not so much in the idea as in the visual, sensual image. Definitive attraction of Marius to the new truth never happened, just as and Roger in Szymanowski’s opera.

This way, the “openness” of drama and composition of “King Roger” is a consequence of the “openness” and paradoxical features of his aesthetic-philosophical plan.

Significant influence on the formation of author’s worldview the socio-political atmosphere had, in which Szymanowski was submerged during the active formation of his musical and theatrical views. Almost forced isolation in Yelisa-vetgrad, which was connected with the revolutionary events that grew into a civil war, had a very negative effect on the psychological state of the composer. This explains the actualization in the Szymanowski’s creativity the category of the tragic in relation to the beautiful and ugly, elevated and low, his close attention to the tragedy and drama; and the certain distancing from the comic sphere.

Consequently, Szymanowski was carried away of the ideas of the synthesis of cultures (Ancient Greek, Roman, Byzantine, Arabic, Slavonic), religious syncretism in various forms (Christian modernism, panerotism, etc.), the Wagnerian theory of “eternity of the myth”, the Nietzschean concept of the interaction of the Apollonian and the Dionysian origins in the artistic creativity, Platonic understanding of Eros, refined aestheticism of W. Pater, who saw a pure art as the artist’s output from the world of subjective representations in search of Beauty, L. Shestov’s irrationalism with his “experience of adogmatical thinking”, Bergsonian intuitionism, which has found a vivid artistic embodiment in the literary works of M. Proust. In addition, the Polish artist perceived his consciousness as historically broken, crucial, which stands on the lower boundary of the historical curve, where the danger of spiritual death is quite large; from this it follows the special tragicalness of his mental outlook.

Implementing his musical and theatrical plans, Szymanowski went through a fascination with various aesthetic ideas: if for the musical drama “Hagit” the aesthetic of late Romanticism and Symbolism was specify, then the pantomime “Harnasi” shows the dominance of neo-folklore aesthetics. However, the most



omnigenous “aesthetic palette” is inherent in the “paradoxical” musical drama “King Roger”, which is marked by the idea of cultural syncretism and where signs of the aesthetics of Romanticism and Impressionism, Symbolism and Modernism, Expressionism and Neo-folklorism were crossed in the process of realizing musical and theatrical synthesis.

■ **Key words:** aesthetics of the Karol Szymanowski’s theater, musical dramas “Hagit” and “King Roger”, musical and theatrical synthesis, cultural syncretism.



В пошуках отвергнутого смысла...

М. Р. Черкашина-Губаренко

Музично-театральні пошуки Кароля Шимановського відбувалися під впливом багатьох чинників, але, насамперед, залежали від особливостей формування філософсько-естетичних поглядів польського митця. Найцікавішим результатом цих пошуків стала поява його музичної драми «Король Рогер», яка віддзеркалювала авторське розуміння втілення ідеї музично-театрального синтезу.

Природу синтетичності музичних драм К. Шимановського неможливо осягнути, не вдаючись до розгляду театральних уподобань, естетичних і філософських концепцій, літературних джерел, які живили творчий пошук композитора. Деякі з них потребують більш детального аналізу.

Тільки-но розпочинаючи розробку концепції «Короля Рогера» у співавторстві з Ярославом Івашкевичем, Шимановський вже намагається уникати терміну «опера» щодо майбутнього твору, називаючи його «сицилійською драмою», «містерією», «музичною драмою», «видовищем». І це не є простою випадковістю. Мабуть, автори розуміли неможливість віддзеркалити засобами традиційної опери складну діалектику їх задуму, який сам Шимановський визначав як «парадоксальний». Водночас, оцінюючи стан театрального-музичного життя Польщі, вони могли без застережень охарактеризувати його твердженням Р. Вагнера з твору «Опера і драма»: «Діяльність сучасної опери, її взаємини з публікою давно вже стали предметом глибокої й сильної відрази для чесних митців...» [2, с. 265]. Взагалі концепційні засади



вагнерівської теорії мистецтва, вищою формою якого вважалася драма за умов, якщо «кожний вид мистецтва буде присутній в ній у своєму граничному стані розвитку» [2, с. 237], мали величезний вплив на формування власних творчих позицій авторів «Рогера». Як свідчать факти, їм імпонувала думка німецького майстра, що «мистецтво є перш за все задоволенням бажання пізнати самих себе у предметі, що зображується» [2, с. 368]. У той же час, за Вагнером, «артистична людина знаходить для себе повне задоволення лише у поєднанні усіх видів мистецтв у єдиний художній твір», а ідеал цього художнього твору вбачається у «найчистішій людській свідомості, що виправдана й відповідає погляду сучасного йому (автору) життя, заново відтвореним й зрозуміло репрезентованим у драмі міфом!» [2, с. 414]. Взагалі ж, вагнерівська теорія «вічності міфу» базується на усвідомленні того, що «він за всіх часів залишається правдивим, а його зміст – при найбільшій стислості – невичерпним» [2, с. 394]. Його втілення і є першочерговим завданням митця.

Слід зауважити, що серед польських митців, які серйозно сприйняли вагнерівські ідеї театрального синтезу, був С. Виспянський. Саме лібрето вагнерівського типу стали його першими драматичними спробами. Така спрямованість пошуків вплинула не тільки на характер його перших драматичних творів, а й зумовила «музичність» усієї драматичної творчості Виспянського. Стає зрозумілим, чому так ретельно обговорювали Шимановський з Івашкевичем можливість звернення до однієї з драм Виспянського з метою пошуку основи лібрето майбутнього твору. І хоча ці намагання не були реалізовані, літературна поетика та принципи драматургії цього митця позначилися вже у лібрето «Рогера». Були навіть побоювання Івашкевича щодо надмірності такого впливу під час написання першого варіанту літературного тексту майбутньої музичної драми.

Театр Виспянського привертав увагу Шимановського ще й тим, що у порівнянні з описовістю й натуралізмом більшості сучасних йому сценічних творів, він був мистецтвом постійного нашарування ідей, невтомного пошуку й відкриття нових, часом непередбачених, перспектив. Поруч з дійсністю він показує минуле, накреслює обриси майбутнього, і все у нього пронизує думка про наслідки людських



діянь, про місце людини у світі, про її долю, думка, що постійно повертається до найвищих цінностей, великих моральних узагальнень. Театр Виспянського є театром синтезу й метафори, є спробою перекладення філософського есе мовою драми. Як стверджує А. Оконська, «свою концепцію трагічного й моральні хвилювання епохи Виспянський втілює у сценічних творах, які не укладаються у якусь єдину модель драми. У своїх гібридних сценічних творах, кожний з яких має драматичну структуру, зовсім відмінну від попереднього твору, Виспянський використовує традиції усієї європейської драматургії. У “Проклятті”, “Мелеагрі”, “Протесілаї та Лаодамії” – традиції античної трагедії, у “Листопадовій ночі” створює композицію сцен типу шекспірівської хроніки, у “Легенді” за вірець бере вагнерівську музичну драму, у “Весіллі” звертається до традицій символістської драми, у “Визволенні” – до політичного гротеску, елементами експресіонізму насичує “Акрополь” і, нарешті, у “Зигмунті Августі” дає ряд вільних поетичних сцен» [8, с. 240–241]. Виспянський був представником епохи, яка болісно вирішувала проблему традиції і новаторства. Звідси, між іншим, поєднання навіть в одному творі протилежних принципів, що організують драму, – ліричного начала та ідейної дискусії. Прикладом, як здається, найбільш сміливого художнього новаторства може бути, перш за все, «Акрополь» – твір, який приваблює й одночасно відстрашує своїм «гібридним» характером. Він вважається «художнім видінням, що збудоване немовби на руїнах старих драматургічних й театральних традицій» [8, с. 241–242].

Довгий час майбутніх авторів «Рогера» цікавив символічний театр. Вони добре знали п'єси Т. Міцинського та С. Пшибишевського, герої яких, як правило, символізували різні ідеї, почуття, настрої, душевні поривання, що були типовими в інтелігентському середовищі тієї доби. Крім того, обидва драматурги, кожний по-своєму, намагалися створити певний сучасний еквівалент античної трагедії, в якій на перший план виходила б діалектика кохання й смерті. Пшибишевський, приміром, шукав трагічних конфліктів, насамперед, в еротичному житті людини, у фатальній силі статевого потягу. Типовою моделлю драматургічного конфлікту багатьох його п'єс є боротьба у душі героя між почуттям морального обов'язку й безвихідною чуттєвою стихією.



Особливою прихильністю Шимановського користувався театр Міцинського. У 1925 р. композитор навіть написав на замовлення Леона Шиллера, режисера варшавського театру імені Богуславського, музику до заключної дії драми Міцинського «Князь Потьомкін», у якій йде мова про повстання на броненосці «Потьомкін». У відповідності до системи декларованих польським поетом філософських поглядів, розв'язання трагічної ситуації життя треба шукати не у революції, яка, на його думку, могла породити тільки зло, а в духовному містичному відродженні людей.

За словами Шиллера, Шимановський дуже цінував трагедію Міцинського «У сутінках Золотого палацу або Цариця Феофанія» як «нову форму польської монументальної драми» [18, с. 316]. У цьому творі вихідний пункт у розв'язанні моральних та історичних проблем, які цікавили поета, становлять події, що відбувалися у X столітті у палаці візантійського імператора. Сюжет п'єси побудований, головним чином, на складних любовних стосунках героїні з її двома чоловіками-імператорами та богом Діонісом. Екзотична еротика поєднується тут з потягом до містицизму та містеріальності.

Як свідчать документи, Шимановський деякий час відчував близькість свого емоційного стану до світу почуттів і настроїв, що випромінював театр Леоніда Андрєєва, якого у Польщі вважали виразником філософського містицизму. Шимановський, мабуть, також оцінив уміння Андрєєва показати внутрішню двоїстість людини, «трагедію інтелекту», «трагедію віри». Для російського митця з двоїстості світу випливає настійливе поривання до пізнання самого себе й постійне наштовхування на «безсвідоме» усередині себе й випадкове у світі. Дія драми нового часу пов'язується ним з проблемою відчуження. Ця проблема займає місце «першості у драмі» [1, с. 232]. З точки зору естетики екзистенціалізму, самотність людини є необхідною умовою реалізації її свободи. Проте герої Андрєєва, що випробовуються свободою – самотністю, намагаються відновити зруйновану комунікацію. Неможливість реалізації цього веде до формування трагічного світовідчуття.

Досить важливе практичне значення для Шимановського мало спілкування з театром Г. Гофманстала – Р. Штрауса, який естетизу-



вав Рок, Ерос і смерть виключно експресивними засобами. «Саломея» і, насамперед, «Електра» тривалий час увижалися Шимановському ідеальними взірцями втілення принципів музичної драми, що суттєво позначилося на художніх якостях його музичної драми «Хагіт».

Певний злам відбувся після знайомства Шимановського з театром С. Дягілева та І. Стравінського, який вніс багато нового у театральну естетику. Як відомо, символістський містеріальний театр передбачав ієрархічне сполучення компонентів цілого під егідою музики. Проте дягілевський театр прямував до рівноправності компонентів з акцентом на візуальному, видовищному початку. Сам Дягілев, намагаючись охарактеризувати сутність свого театру, визначав його як «живопис рухів».

Отже, якщо розглядати музично-театральні ідеали Шимановського, то серед них перші місця посідають театр Р. Вагнера, театр Р. Штрауса і театр І. Стравінського. Можна, правда, умовно поставити поруч з ними ще й античний театр, в якому, за уявленнями Шимановського, переважали філософське і літературне начала.

Як свідчать факти, Шимановський мав намір відобразити у концепції опери «Король Рогер» цілий комплекс морально-філософських проблем, що частково були вже порушені у його першій музичній драмі «Хагіт». Серед них – проблема влади і життя, кохання і смерті, любові «земної і небесної», краси, що зцілює, та тієї, що губить, а особливо – проблема нетерпимості, що вважалася митцем найбільшою хибою духовного життя людства.

Слід враховувати ту духовну атмосферу, в якій формувалося світовідчуття авторів «Рогера», її антиномічність. Г. Гофмансталь в одному з есе досить влучно визначив характерні риси часу: «Сьогодні увижаються дві речі сучасними: аналіз життя й втеча від нього. Невелика радість від дії, від спільної гри зовнішніх й внутрішніх життєвих сил, від школи життя Вільгельма Мейстера й від шекспірівського руху світу. Займаються анатомією власної душі або мріють. Рефлексія або фантазія, відбиття або сновидіння. Сучасними є старовинні меблі і юнацька нервовість...» [14, с. 149].

Ірраціоналістичні та інтуїтивістські риси стають основою багатьох художніх течій кінця XIX – початку XX ст. Вони, як відомо,



були підготовлені кризою позитивістського раціоналістичного світосприйняття, що проявилася наприкінці XIX ст. Чим більше на рубежі століть підривалися основи здобутих раніше наукових знань, тим більше зростав моральний авторитет інтуїції, підтриманий новітньою філософською думкою. Анрі Бергсон був найяскравішим виразником цієї тенденції. Як справедливо підмічає І. Гарін, «дух бергсоніанства виявляється не в критиці інтелекту, а розподілі “прямолінійного” мислення, або розуму, та плюралістично багатомірного мислення», або інтуїції, мислення логічно одномірного і мислення міфологічно всеохоплюючого... Розум є закутим у лати «“так” – “ні”, інтуїція є вільною, як ширяючий птах» [3, с. 348, 349]. Відправним пунктом теорії Бергсона можна вважати кантівсько-шопенгауєрівську ідею про безкорисливий, бездіяльний і позапрактичний світогляд.

Блискучим провідником ідей ірраціоналізму на російському ґрунті був Лев Шестов, з яким, як з'ясувалося, був особисто знайомий Шимановський. Достеменно відомо, що польський митець свого часу зацікавився книгою Шестова «Добро у вченні Толстого і Ніцше». Шимановського, мабуть, привабило трактування деяких морально-філософських проблем, запропоноване автором «Досвіду адогматичного мислення». Цікавим є те, що, як філософ, Шестов потрапив у парадоксальну ситуацію: він намагався інтелектуально пізнати трагедію людського існування, але при цьому заперечував пізнання. Він боровся з тиранією розуму зряддям розуму. Людська особистість, з точки зору Шестова, є жертвою необхідних істин, закону розуму й моралі, жертвою універсального й загальнообов'язкового. Основною темою, що проходить через усю його творчість, є конфлікт біблійного одкровення й грецького умогляду, боротьба із знанням, що відмовилося від віри.

Однаке первісна модель «ірраціональної людини» належить Ніцше, а, якщо подивитися ширше, – саме «філософи життя» – Шопенгауєр, Кіркєгор і Ніцше – відкрили безпритульність й загубленість людини у світі, її знецінення у масовому суспільстві. Головна небезпека для людини – її перетворення у фікцію, розчинення одного у масі. При всьому екстремізмі «поодинокого» або «надлюдини» в них присутня вища людяність – індивідуалізація, персоналізація, намагання шукати істину, заклик покохати долю, якою б вона не була.



Шимановський вважав «Народження трагедії з духу музики» Ніцше «найкращою у світі книгою» [15, с. 29]. Взагалі ж, саме естетико-філософські погляди Ніцше викликали найбільшу зацікавленість польського митця. У «Народженні трагедії» німецький філософ обирає в якості «магічного екрану» своєї уяви Давню Грецію. Первісну цілісність античної культури, що втілена, за його думкою, в екстатичному поклонінні Діонісу й гострому відчутті хаосу, Ніцше протиставляє кризовому світобаченню сучасної йому Європи. Але найбільший резонанс в інтелектуальному світі викликала піднята тут проблема взаємодії аполлонічного й діонісійського начал у мистецтві, над якою раніше замислювалися Кіркегор і Вагнер. Більшість дослідників зосереджує свою увагу на конфлікті цих двох сфер. Дійсно, Ніцше виходить з того, що Діоніс і Аполлон є представниками «двох світів мистецтва, які різняться в їх глибинній сутності та в їх вищих цілях» [7, с. 117]. Аполлон убачається німецькому філософу «як просвітлюючий геній *principii individuationis*, за допомогою якого тільки й можна досягти дійсного спасіння та визволення в ілюзії; у той же час, від містичного, радісного оклику Діоніса розбиваються кайдани полону індивідуації та широко відкривається шлях до Матерів буття, до потаємної серцевини речей» [7, с. 117].

Однак Ніцше не виключає можливості взаємопроникнення цих начал: «складні для розуміння відносини аполлонічного та діонісійського начал у трагедії могли бути дійсно виражені у символі братерського єднання обох божеств: Діоніс говорить мовою Аполлона, Аполлон же, нарешті, мовою Діоніса, чим і досягнута найвища мета трагедії та мистецтва взагалі» [7, с. 144]. Здається, що Шимановського вразили риси тієї двоїстості, яку помітив Ніцше в есхілівському Прометей – його одночасно діонісійську й аполлонічну природу.

Як відомо, Ніцше у подальшому поступово відмовляється від «германських» ознак своєї символіки. В цьому полягає одна з причин його різкої критики Вагнера й усього того, що він називав німецьким «демоном неясності» – космізму, натурфілософських ідей тотальної єдності, фаустіанства тощо. Його увагу починають привертати образи цілісні та конкретні. Він залишає Германію й Швейцарію і оселяється у північній Італії, де пише свої найвідоміші афоризми. «У Петербурзі



я став би нігілістом, тут я вірую, як вірує рослина, – вірую у сонце» – таким було одне з останніх висловлювань філософа перед тим, як його здолала страшна хвороба [11, с. 565].

За часів творчого формування Шимановського захоплення античним світом набуло в інтелігентському середовищі майже тотального характеру. Цікавила не тільки філософська й моральна проблематика, а й естетичні принципи античного мистецтва, антична історіографія тощо. Ренесанс античності, занурення у давню історію трактувалося тоді частіше як ностальгічний потяг до витоків, цілком природній в епоху «сутінків богів» й «виснаження культурою». «Відкрилася нова, незнана раніше пристрасть, рід недугу – підсвідомий, невтримний, владний потяг до старовини й минулого», – стверджував І. Грабар [4, с. 285]. Журнальна преса тих часів буквально працює повідомленнями про виставки античної та східної скульптури, старовинного живопису; в ній можна зустріти наукові есе, присвячені мистецтву Давньої Греції і Риму, Візантії й Близького Сходу тощо. З'являються монографії, комплексні історичні дослідження аналогічного змісту. Як свідчать документальні матеріали, зокрема, коментарі на берегах сторінок книг з родинної бібліотеки, Шимановський уважно читав, обмірковував і обговорював зі своїми близькими праці Ш. Діля з історії візантійського мистецтва, цикл лекцій «З життя ідей» та інші роботи Т. Зелінського, «Образи Італії» П. Муратова, «Розмови з Гете» І. П. Еккермана, «Культуру італійського Відродження» Я. Буркхардта, «Greek studies» і «Renaissance» У. Пейтера тощо.

В архівах Шимановського збереглися конспекти з історії мистецтва Давньої Греції французькою мовою, культури стародавнього Риму німецькою та російською мовами, виписки з історії початків християнства, культури Сицилії та життя Рогера II, нотатки з листів Сенеки, Леонардо да Вінчі, Нікколо Мак'явеллі, творів Новаліса, розвідки про східну культуру тощо.

Шимановський з особливою прихильністю ставився до Античності, навіть вважав її своєю «духовною батьківщиною». У цьому він наслідував своїх кумирів – Пейтера й Зелінського, погляди та ідеї яких заслуговують окремого розгляду.



Перший з названих – Уолтер Пейтер (1839–1394) – був професором в Оксфордї, жив усамітно і протягом свого заглибленого й споглядального життя написав порівняно небагато книг. Найвідомішими з них є книга про Ренесанс, лекції про Платона та платонізм, а також своєрідні фантастичні життєписи, серед яких виділяються «Портрети з уяви» та філософський роман «Епікуреєць Марій». Твори саме такої спрямованості мали для Пейтера найбільше значення. Як стверджує П. Муратов, «не зважаючи на свою професію й на широку та солідну освіченість, Пейтер не був ученим: література була головною його справою, і він розумів літературу тільки як розкриття свого внутрішнього світу... У книгах Пейтера розкривається з рідкою виразністю історія його душі» [6, с. 7]. Цікаво, що Пейтер переконливо доводить можливість сполучення розмаїтих і навіть завзятих «мандрів духу» з майже цілковитою нерухомістю й спокоєм зовнішнього життя. «Душевні етапи Пейтера, – як пише Муратов, – є етапами мандрів у країні, яку він міг окинути єдиним поглядом з перших днів юності» [6, с. 9]. Завдяки цьому з «Портретів з уяви», в яких Пейтер розповідає про свій «Дім дитинства», можна пізнати первісні елементи, з яких складалася його свідомість: «...в душу дитини уливалися з широкого навколишнього світу, немов у вікно, що залишили напіввідкритим, два потоки уражень, – почуття краси й почуття страждання, усвідомлення видимої, чутної й відчутної принадливості речей, як чогось дуже важливого для людини й цілком захоплюючого її, та усвідомлення того смутку світобудови, якого не обмине ніхто...» [6, с. 9]. Конфлікт далі розгортається саме між цими двома категоріями почувань – естетичної та тієї, яку у Пейтера можна назвати релігійною. Незадоволений зіткненням ідей та явищ, що були заявлені їм у «Ренесансі», він намагається зробити полем конфлікту людську душу, яка створюється їм за образом й подобою його власної душі. Щоб утілити цей специфічний душевний досвід, Пейтер звернувся до жанру роману з філософським забарвленням. Для створення «Епікуреєця Марія» автору знадобилося п'ять років копіткої праці.

«Ідеї» та «почування» якогось римлянина часів Марка Аврелія складають, як зазначено у підзаголовку, зміст цієї книги. До числа таких вирішальних почувань належить первісна і немовби природжена релігійна свідомість молодого римлянина. Надзвичайно сприйнятли-



вий до всього, що його оточує, Марій поринає у пошуки Істини. Подолавши потяг до релігії Нуми Помпілія та захоплення Апулеєм, він знаходить вихід своєму природженому відчуттю прекрасного у неокіренаїцизмі, а згодом стає стоїком при дворі Марка Аврелія. Остання «душевна пригода» Марія привела його до християнства. Дослідники стверджують, що й сам Пейтер з дитинства відчував аналогічний потяг до релігії. Вона привертала його увагу перш за все своєю видимою, чутливою сторонами. Зачарування церковними традиціями та обрядами супроводжувало його усе життя. Пейтер, за його словами, гостро відчував «красу святості».

Англійського митця приваблював також епікуреїзм, який увижався йому високоінтелектуальним явищем. У житті він бачив найяскравіший приклад його втілення у Вінкельмані. У нарисі, присвяченому цьому «батьку історії мистецтв», можна зустріти опис римського існування Вінкельмана, охопленого світлим полум'ям епікурейського ентузіазму і, у той же час, вимушеного в умовах зубожіння підтримувати свої сили лише хлібом, вином, джерельною водою та плодами. Саме у такому житті Пейтер відчував справжній присмак Античності й, можна вважати, що ця увага до епікуреїзму була зумовлена його власною близькістю до античного світу. Статті Пейтера «Діоніс» й «Деметра та Персефона» належать, як вважають дослідники, до «найбільш глибоких й проникливих сторінок, що були колись й кимось написані про Грецію» [6, с. 13]. Одним з перших Пейтер відчув й відтворив у цих статтях містичну сторону грецької релігії, ту «хтонічну» релігію греків, яка пізніше привернула загальну увагу. Взагалі антична релігійна свідомість була для Пейтера такою ж актуальною, як і християнська, як пише Муратов, «минуле й сучасне вічно зливали для нього свої стрімкі води в одній річці часу» [6, с. 13]. У чому, наприклад, полягав смисл «Епікурейця Марія»? В одному з листів Пейтер визначав своє завдання як «зображення релігійної фази, що можлива для сучасної душі» [6, с. 13]. За таких обставин, перед судом сучасної свідомості постає мудрість іншого героя філософського роману – імператора Марка Аврелія, який сповідував ідеї стоїцизму. За Пейтером, подвиг Марка Аврелія полягає у його відмові від світу, і саме цей подвиг не був схвалений серцем Марія: «Серед виноградних лоз й олив... у день незвичайної ясності



світла й повітря Марій відчув свій нерозривний зв'язок зі світом та невід'ємність своєї долі від долі світу» [6, с. 14]. «Виправдання» свого існування він тепер шукав у виправданні світу. Стіни стоїчної ізолюваності впали. Він перестав відчувати свою самотність. Невтомний духовний пошук приводить Марія до християнства. Проте до обдарованого тонкою мистецькою вдачею римлянина християнство явилось не стільки в ідеї, скільки у зоровому, чуттєвому образі. Крім того, остаточного залучення героя до нової істини так і не відбулося. Він до кінця залишився, як вважає Муратов, «*“anima naturaliter christiana”* – душею, яка спізнала християнство, але не звідала його» [6, с. 15]. Трагедія Марія, що так близька була до розв'язання, все ж таки залишилася нерозв'язаною. Отже, «Епікуреєць Марій» не розв'язав допитливості й самого Пейтера. У його подальшій творчості ми бачимо лише нове посилення збентеженості, грізності, напруженості.

Слідом за «Марієм» з'явилися нові «Портрети з уяви», які демонструють різний історичний контекст і менш тісно пов'язані з особистою долею письменника. Найцікавішими серед них є «Деніс з Оксерра» й «Аполлон у Пікардії», їх тема – поява язичницького бога в обставинці пізніших часів – завжди хвилювала Пейтера й захопила уяву майбутніх авторів «Рогера». Важливим є й те, що для Пейтера це чарівне повернення або відродження старих богів забарвлене катастрофічними рисами. Ось як писав про «Деніса з Оксерра» Оскар Уайльд: «Цей дивний художній задум був перетворений м-ром Пейтером у цікавий середньовічний міф про повернення Діоніса до людей, у насичену барвами, пристрастю й старовинним романтичним духом, повну чудес й віри легенду про Дені, напівтварину-напівлюдину, яка приносить з собою у світ новий екстаз життя, доводить людей майже до несамовитості, надихає художників одним своїм виглядом, видобуває з очеретяних дудок й сопілок справжні чудеса музики і, насамкінець, гине на театральній сцені від рук тих, хто його так кохав» [12, с. 154]. Як здається, англійський письменник уявляв античного бога як двоїсту істоту, що наділена двома сутностями, які майже неможливо привести до злагоди. Як вірно підмічає у Пейтера Є. Квятковський, «з одного боку, Діоніс є рафінованим, ніжним, ... з іншого – він є ворогом людей, вурдалаком, що любить жертвоприношення... Над усім домінує



еротика. Але еротизм, як і чуттєве милування тілом, трактується амбівалентно. Предмет хтивості та обожнення є водночас і предметом ненависті» [16, с. 129]. Тим не менше, загадкове повернення Діоніса або Аполлона Пейтер пов'язує з тимчасовим відродженням духу «Золотої доби Античності», яка завжди була не лише об'єктом дослідження, а й джерелом поетичної наснаги самого автора.

Доволі суб'єктивне й своєрідне сприйняття античності демонструє інший кумир Шимановського – Фадей (Тадеуш) Зелінський (1859–1944), який був вельми значною постаттю у російській і світовій класичній філології та культурфілософії в останні десятиліття XIX і в першу третину XX ст.

Античність для Зелінського не була предметом розумово-безстороннього дослідження. Він убачав у ній не ідеал для наслідування, не норму, а сім'я, з якого виросла уся європейська культура Нового часу. Намагаючись зруйнувати вихолощений образ Античності, породжений сумнівними реформами класичної освіти, Зелінський підходив до спадщини Давнього світу з позицій психології сучасної людини та ідеалістичних уявлень. Історія культури виводилася їм з прагнення людської душі до вдосконалення закладених у ній природою задатків, до ідеалів добра й краси. Ближче усіх підійшов до цього, з точки зору Зелінського, «вибраний народ» – давні греки. Те, чого вони не досягли або не доробили, належить завершити сучасному людству. За такою посилкою неминучою була модернізація Античності. Її ознаки відчувуються як у популяризаторських («З життя ідей», «Давньогрецька релігія» тощо), так і специфічних наукових працях, а, особливо, у перекладах давньогрецької драматургії, завдяки яким можна було пізнати побут й внутрішній інтимний світ давнього грека, – але то був грек, яким він увижився на рубежі XIX–XX ст. самому Зелінському (вихованому, насамперед, на драматургії Г. Ібсена). Особливу ж зацікавленість у Шимановського викликала запропонована Зелінським інтерпретація релігійної свідомості давніх греків.

Взагалі, література у творчому житті Шимановського відіграла надзвичайно важливу роль. Як стверджує Івашкевич, «Шимановський не тільки глибоко цікавився сучасною літературою, не тільки був начитаний у літературі минулих віків, а й сам багато писав і навіть



у певний період свого життя вважав, що словом зумів краще висловити свої думки, ніж звуками; у дні творчого застою письменництво було для нього, як визнає він сам, “охоронним клапаном і просто спасінням”» [5, с. 269]. І в цьому нема нічого дивного, бо епоха, в яку формувалась індивідуальність Шимановського, була переважно літературною. Сама ж література, що захоплювала польського митця, відбивала тенденцію до естетизації художньої творчості.

Жага пізнання завжди була рушійною силою творчого пошуку Шимановського. Вона ж значною мірою впливала і на його літературні уподобання. Польського митця, перш за все, приваблюють твори, що відбивають незвичайні якості інтелекту, широку ерудицію їх авторів. Не випадково Шимановський з великою увагою поставився до романів Д. Мережковського, творів Г. Флобера, особливо до його драми «Спокуса святого Антонія», інтелектуальну насиченість якої своєрідно підтверджує лаконічний відзив де Гонкура: «вигадка, що заснована на виписках з книг. Оригінальність, яка неодмінно нагадує Гете» [13, с. 558]. У цьому контексті Шимановського теж можна вважати «гетеанцем». Адже його, як і флорберівського Антонія, постійно турбувала духовна дилема, що в драмі утілилася у двох символічних звірах: Сфінкса, який означає зашкарублу нерухомість, вірність традиції, канону, і Химери, що знаменує вічну жагу нового, поривання відшукувати, пізнавати. Сфінкс та Химера вічно тягнуться один до одного, але їм не з'єднатися ніколи. Отже, за Флобером, ніколи не знайде дух людини гармонії між спогляданням і діянням, вірою і жагою пізнання.

Зрозуміло, не лише художні, зокрема, літературні, враження і уподобання формували естетичний контекст творчості Шимановського. Суттєвою для формування авторського світосприймання і світовідчуття виявилася соціально-політична атмосфера, в яку був занурений Шимановський в період активного формування музично-театральних поглядів. Майже примусова ізоляція у Єлисаветграді, пов'язана з революційними подіями, що переросли у громадянську війну, дуже негативно вплинула на психологічний стан композитора. З одного боку, він бере участь разом з Генріхом Нейгаузом у суспільно-культурному житті міста, а з іншого – називає Єлисаветград «огидним, як отруйний гриб...». «Мерзотне місто, де єдиним голосом вулиці протягом двох



довгих років був рик сп'яненої перемогою потолочі, уразлива, бридка радість... збунтованого раба» (наведена цитата є фрагментом тексту, що був вилучений цензурою з «Ефеба», надрукованого у другому томі «Різм» Шимановського [17]; редактор цього видання – Т. Хилінська люб'язно надала можливість його використати автору цієї статті).

Ці рядки зі вступу до автобіографічної філософської повісті «Ефеб» (1917–1919), що не була призначена до друку, не тільки демонструють різкий контраст у змістовному контексті твору, заповненому пошуками місця Митця та мистецтва в історії людства, а й свідчать про конфлікт між внутрішнім світом митця, й конкретним середовищем, що його оточувало на той час. «Мистецтво вчить вольності і наближає нас до серця життя», – ця думка, яку висловлює один з головних героїв повісті, мабуть, свідчить про те, що для автора містична сила мистецтва залишалася єдиною надією на порятунок суспільства [8, с. 422].

Можливо, і через це можна пояснити актуалізацію для Шимановського категорії трагічного у співвідношенні з прекрасним і потворним, піднесеним і низьким, пильну увагу до трагедії і драми та певну відстороненість від сфери комічного (згадаймо неуспішність його оперети «Подружня лотерея або Наречений № 69»).

Загалом же, Шимановський, утілюючи свої музично-театральні задуми, пройшов через захоплення різними естетичними ідеями: якщо для музичної драми «Хагіт» виявилася визначальною естетика пізнього романтизму й символізму, то балет-пантоміма «Харнасі» демонструє домінування естетики неофольклоризму. Але найвибагливіша «естетична палітра» притаманна «парадоксальній» музичній драмі «Король Рогер», де перетнулися ознаки естетики романтизму й імпресіонізму, символізму й модерну, експресіонізму й неофольклоризму з ідеєю культурного синкретизму в процесі реалізації музично-театрального синтезу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреев Л. Письма о театре. *Литературный альманах. Спб. : Шиповник, 1914. Кн. 22. С. 245–290.*
2. Вагнер Р. Избранные работы. М. : Искусство, 1978. 695 с.



3. Гарин И. Воскрешение духа. М. : Терра, 1992. 640 с.
4. Грабарь И. Ранний александровский классицизм и его французские источники. *О русской архитектуре*. М. : Наука, 1969. 423 с.
5. Ивашкевич Я. Люди и книги. Статьи, эссе. М. : Радуга, 1987. 472 с.
6. Муратов П. Предисловие. *Уолтер Патер. Воображаемые портреты*. Изд. 2-е. М. : Изд-во К. Некрасова, 1916. С. 1–13.
7. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. *Ницше Ф. Соч. : В 2 т. М. : Мысль, 1990. Т. 1. С. 57–157.*
8. Оконьска А. Выспяньский. М. : Искусство, 1977. 278 с.
9. Патер У. Воображаемые портреты. Изд. 2-е. М. : Изд-во К. Некрасова, 1916. 248 с.
10. Патер В. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии. М. : Проблемы эстетики, 1912. 193 с.
11. Толмачев В. Образ красоты. *Муратов П. Образы Италии*. М. : Республика, 1994. С. 564–570.
12. Уайльд О. «Воображаемые портреты» м-ра Пейтера. *Уайльд О. Избр. произведения. В 2 т. М. : Республика, 1993. Т. 2. С. 153–156.*
13. Флобер Г. Испытание святого Антония. Флобер Г. Собр. соч. : В 3 т. М. : Худож. лит., 1983. Т. 2. С. 409–535.
14. Hofmannsthal H. von. Prosa. Frankfurt am Main : Fisher, 1956. Bd. 1. 297 s.
15. Iwaszkiewicz J. Spotkania z Szymanowskim. Wyd. 4-ie. Kraków : PWM, 1986. 108 s.
16. Kwiatkowski J. Eleuter. Szkice o wczesnej poezji Jarosława Iwaszkiewicza. Warszawa : Czytelnik, 1966. 148 s.
17. Szymanowski Karol. Pisma: W 3 t. Т. 2. Pisma literackie. Kraków : PWM, 1989. 454 s.
18. Szymanowski Karol we wspomnieniach. Kraków : PWM, 1974. 394 s.

REFERENCES

1. Andreev L. (1914). Pisma o teatre [Letters about theater]. Literaturniyi almanah [Literary Almanac]. St. Petersburg : Shipovnik, Kn. 22. S. 245–290.
2. Vagner R. (1978). Izbrannyye raboty [Selected Works]. Moscow : Iskustvo. 695 s.
3. Garin I. (1992). Voskreshenie duha [Resurrection of the Spirit]. Moscow : Terra. 640 s.



4. Grabar I. (1969). Ranniy aleksandrovskiy klassitsizm i ego frantsuzskie istochniki. O russkoy arhitekture [Early Alexandrian classicism and its French sources. About Russian architecture]. Moscow : Nauka. 423 s.
5. Ivashkevich Ya. (1987). Lyudi i knigi. Stat'i, esse [People and books. Articles, essays]. Moscow : Raduga. 472 s.
6. Muratov P. (1916). Predislovie [Foreword]. Uolter Pater. Voobrazhaemye portretyi [Imaginary portraits]. Izd. 2-e. Moscow : Izd-vo K. Nekrasova. S. 1–13.
7. Nitszse F. (1990). Rozhdenie tragedii iz duha muzyki [The birth of tragedy from the spirit of music]. Nitszse F. Soch. : V 2 t. [Works : in 2 vol.] Moscow : Myisl. T. 1 [Vol. 1]. S. 57–157.
8. Okonska A. (1977). Vyispyanskiy [Wyspianskiy]. Moscow : Iskusstvo. 278 s.
9. Pater U. (1916). Voobrazhaemye portretyi [Imaginary portraits]. Izd. 2-e. Moscow : Izd-vo K. Nekrasova. 248 s.
10. Pater V. (1912). Renessans. Ocherki iskusstva i poezii [Renaissance. Essays on art and poetry]. Moscow : Problemyi estetiki. 193 s.
11. Tolmachev V. (1994). Obraz krasoty [Image of beauty]. Muratov P. Obrazyi Italii [Images of Italy]. Moscow : Respublika. S. 564–570.
12. Uayld O. (1993). «Voobrazhaemye portretyi» m-ra Peytera [“Imaginary portraits” of Mr. Pejter]. Uayld O. Izbr. proizvedeniya. V 2 t. [Selected works. In 2. vol.]. Moscow : Respublika. T. 2. [Vol. 2]. S. 153–156.
13. Flober G. (1983). Iskushenie svyatogo Antoniia [The Temptation of St. Anthony]. Flober G. Sobr. soch. : V 3 t. [Collected works : In 3 vol.] Moscow : Hudozh. lit. T. 2 [Vol. 2]. S. 409–535.
14. Hofmannsthal H. von. (1956). Prosa [Prose]. Frankfurt am Main : Fisher. Bd. 1. 297 s. [in German].
15. Iwaszkiewicz J. (1986). Spotkania z Szymanowskim [Meetings with Szymanowski]. Wyd. 4-ie. Kraków : PWM. 108 s. [in Polish].
16. Kwiatkowski J. (1966). Eleuter. Szkice o wczesnej poezji Jarosława Iwaszkiewicza [Eleuter. Sketches on the early poetry of Jarosław Iwaszkiewicz]. Warszawa : Czytelnik. 148 s. [in Polish].
17. Szymanowski Karol (1989). Pisma : W 3 t. T. 2. Pisma literackie [Letters : In 3 volumes. Vol. 2. Literary letters]. Kraków : PWM. 454 s. [in Polish].
18. Szymanowski Karol we wspomnieniach [Szymanowski Karol in memories] (1974). Kraków : PWM. 394 s. [in Polish].