



ОТЗВУКИ ШОПЕНА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

В СТИХИ Б Я ВНЕС ДЫХАНЬЕ РОЗ,
ДЫХАНЬЕ МЯТЫ,
ЛУГА, ОСОКУ, СЕНОКОС,
ГРОЗЫ РАСКАТЫ.

ТАК НЕКОГДА ШОПЕН ВЛОЖИЛ
ЖИВОЕ ЧУДО
ФОЛЬВАРКОВ, ПАРКОВ, РОШ, МОГИЛ
В СВОИ ЭТЮДЫ.

ДОСТИГНУТОГО ТОРЖЕСТВА
ИГРА И МУКА —
НАТЯНУТАЯ ТЕТИВА
ТУГОГО ЛУКА

БОРИС ПАСТЕРНАК

ОТЗВУКИ ШОПЕНА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ



РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ

ОТЗВУКИ
ШОПЕНА В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

ПОЛЬСКИЙ КУЛЬТУРНЫЙ ЦЕНТР
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИНДРИК»
МОСКВА 2012

УДК 930.85
О 82

*Издание осуществлено при финансовой поддержке
Польского культурного центра в Москве*

Редколлегия:

доктор искусствоведения *К.В. Зенкин*,
кандидат исторических наук *Н.М. Филатова* (ответственный редактор),
доктор филологических наук *В.А. Хорев*

Рецензенты:

доктор филологических наук *И.Е. Адельгейм*,
кандидат искусствоведения *Ф.М. Софронов*

Отзвуки Шопена в русской культуре / Отв. ред. Н.М. Филатова. — М.: Индрик, 2012. — 192 с.

ISBN 978-5-91674-173-5

Сборник составлен по материалам международной научной конференции «Отзвуки Шопена в русской культуре», проведенной Институтом славяноведения РАН совместно с Польским культурным центром в Москве в октябре 2010 г. и приуроченной к двухсотлетию со дня рождения композитора. Его авторы — ученые из научных центров России, Польши, Белоруссии. В центре внимания авторов статей широкий круг проблем, связанных с различными аспектами восприятия музыки Фридрика Шопена в России и его влияния на русскую культуру XIX–XXI вв. Это и воздействие Шопена на русских композиторов, и отражение его творчества в художественной литературе, и история российского шопеноведения, и значение великого польского композитора для русско-польских культурных взаимосвязей.

© Текст, Коллектив авторов, 2012

© Оформление, Издательство «Индрик», 2012

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ (<i>Н.М. Филатова</i>).....	7
ШОПЕН В РОССИИ И В МИРЕ	
<i>И. Понятовская</i> (Варшава). Отзвук музыки Шопена в культуре Европы и стран других континентов. Краткий обзор проблематики	13
<i>Г. Вишне夫斯基</i> (Варшава). О Шопене в России.....	25
ШОПЕН В КОНТЕКСТЕ РУССКОЙ МУЗЫКИ И МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ	
<i>К.В. Зенкин</i> (Москва). Следы Шопена в русской музыкальной культуре XIX–XX веков	39
<i>И.И. Никольская</i> (Москва). В.В. Стасов о Шопене.....	46
<i>И.А. Немировская</i> (Москва). Жанр баллады в творчестве Шопена и Чайковского.....	55
<i>Г. Вишне夫斯基</i> (Варшава). М.А. Балакирев и Ф. Шопен.....	62
<i>О.В. Собакина</i> (Москва). Творчество Шопена и проблема формирования национальных композиторских школ в концепциях К. Шимановского и А.В. Луначарского.....	72

ШОПЕНОВСКИЕ МОТИВЫ В ЛИТЕРАТУРЕ

Л.А. Мальцев (Калининград).

Дантовский сверхсмысл стихотворения Ц.К. Норвида
«Рояль Шопена» 85

Б. Бялокозович (Ольштын).

Фридерик Шопен в жизни и творчестве Л.Н. Толстого 92

О.В. Цыбенко (Москва).

Шопен в русской поэзии
Серебряного века 111

В.А. Хорев (Москва).

Ф. Шопен в творчестве Б. Пастернака 121

С.Ф. Мусиенко (Гродно).

История одной любви в мире литературы
(Ж. Санд и Ф. Шопен в драме Я. Ивашкевича
«Лето в Ноане»)..... 129

Х.И. Рогалцкий (Варшава).

Фридерик Шопен в текстах польской
культуры XX века. От Выспяньского до Дыгата 139

ИЗУЧАЯ ШОПЕНА. ИСПОЛНЯЯ ШОПЕНА

И.И. Свирида (Москва).

И.Ф. Бэлза как историк культуры и
исследователь Шопена..... 151

Н.М. Филатова (Москва).

Русский поляк Ежи Кухарский — биограф
и переводчик Шопена 163

С.М. Фалькович (Москва).

Под знаком Шопена: советско-польские
музыкальные связи 1920–1930-х годов..... 173

А.В. Семенова (Москва).

Роль Шопена в искусстве советских и российских исполнителей
(вторая половина XX в.)..... 182

ПРЕДИСЛОВИЕ

1 марта (по другим данным 22 февраля) 2010 г. исполнилось 200 лет со дня рождения великого польского композитора Фридрика Шопена. 2010 год был объявлен ЮНЕСКО и Польским сеймом годом Шопена.

Эта юбилейная дата отмечалась во всем мире. Особенно широко ее праздновали на родине композитора — в Польше. О том, насколько памятным оказался этот юбилей и всеохватывающим его празднование, свидетельствует один печальный факт. Казалось бы, юриспруденция далека от музыки. Но мартовский 2010 г. номер журнала польской адвокатуры «Палестра» вышел со статьями, посвященными шопеновской тематике, в том числе юридическим перипетиям наследства композитора, и диском, на котором музыку Шопена исполняет выдающийся пианист и государственный деятель Польши Игнаций Падеревский. Я упоминаю об этом лишь потому, что мой телефонный разговор с главным редактором журнала «Палестра», известным польским адвокатом Станиславом Микке, о шопеновском номере состоялся 9 апреля 2010 г., а на другой день Станислав погиб в катастрофе президентского самолета. Последние его старания были посвящены журналу с профилем Шопена на обложке...¹

26–27 октября 2010 г. в Москве в Институте славяноведения Российской Академии наук, имеющем давние традиции в области изучения польской культуры, состоялась конференция «Отзвуки Шопена в русской культуре». В ней приняли участие не только специалисты Института, но и ученые из России, Польши, Белоруссии, представляющие различные научные центры — в том числе Московскую государственную консерваторию им. П.И. Чайковского, Государственный Институт искусствознания, Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке, Российский государственный университет им. И. Канта в Калининграде, а также Национальный институт Фридрика Шопена в Варшаве и Гродненский государственный университет им. Я. Купалы.

Тему конференции определила не только памятная дата. Шопеноведение и ранее не было чуждо Институту славяноведения, в котором долгие годы трудился известный российский исследователь

жизни и творчества Шопена И.Ф. Бэла. Кроме того, коллектив полонистов Института под руководством В.А. Хорева последние годы успешно занимается проектом «Россия–Польша: взаимное видение в литературе и культуре». Результатом работы стали сборники статей: «Поляки и русские в глазах друг друга» (2000); «Россия — Польша. Образы и стереотипы в литературе и культуре» (2002); «Миф Европы в литературе и культуре России и Польши» (2004); «Творчество Витольда Гомбровича и европейская культура» (2006); «Адам Мицкевич и польский романтизм в русской культуре» (2007); «Творчество Болеслава Пруса и его связи с русской культурой» (2008); «Русская культура в польском сознании» (2009); «Юлиуш Словацкий и Россия» (2011).

В этих трудах авторы стараются отойти от некогда традиционно фактографического изучения культурных взаимосвязей двух народов. В фокусе их внимания — представления народов друг о друге: то, из чего складывается образ «польскости» в России и, напротив, основные черты образа России и русских в польской культуре.

Данный сборник, в основу которого легли материалы прошедшей конференции, стал продолжением этой серии. Действительно, кто как не Шопен является для большинства россиян символом польской культуры. Наряду с выдающимися представителями польской литературы — А. Мицкевичем, Ю. Словацким, Б. Прусом, В. Гомбровичем (а может быть, в большей степени, чем они, ибо язык музыки универсален), он, чье сердце после смерти было привезено в Варшаву и похоронено в костеле Св. Креста, лучше всего представляет и выражает национальный дух Польши в восприятии всего мира.

Взаимосвязи творчества Шопена с русской культурой — тема многогранная². Немаловажную роль здесь играет биографический аспект. Ведь юность Шопена, проведенная в Царстве Польском, соединенном с Российской империей, но обладавшем собственной конституцией, пришлось на период, когда в Варшаве присутствие русских было достаточно заметным, и даже проводилась негласная политика русско-польского сближения. Юному гению приходилось играть и в салоне главнокомандующего польской армией великого князя Константина Павловича, и самому Александру I — на сконструированном в 1819 г. инструменте золотомелодикон. За игру на золотомелодиконе император пожаловал Шопену бриллиантовый перстень. В своих письмах Шопен с благодарностью упоминал русского генерала П.Н. Дьякова, как-то раз одолившего ему для концерта свой рояль, а также вспоминал адъютанта великого князя С.Д. Безобразова, певшего дуэтом с Констанцией Гладковской, первым серьезным увлечением Шопена.

Не забудем и о том, что Шопен до последних своих дней формально оставался российским подданным: после его смерти в его кварти-

ре в Париже ждали прихода русского консула, который мог прийти просматривать бумаги³. Взаимоотношения Польши и России — центральная польская политическая проблема того времени — осмысливались как самим Шопеном — автором горьких строк в адрес русских после подавления восстания 1830–1831 гг., так и биографами композитора и создателями художественных произведений о нем.

Характерно, что в фильме польского режиссера Ежи Антчача «Шопен. Жажда любви» (2001) Россия в жизни великого композитора ассоциируется лишь с солдатами, терзающими его фортепьяно в родительском доме, да с деспотичным и грубым цесаревичем Константином, которому он принужден был играть.

Эти образы исторически реальны, но они не могут, однако, заслонить собой главного — глубокого, многостороннего воздействия творчества Шопена на русскую культуру. Недаром в течение многих лет в мире считалось образцовым вышедшее в России в издательстве П. Юргенсона в конце XIX в. шеститомное собрание его произведений. Недаром именно русский композитор М. Балакирев приложил усилия к тому, чтобы увековечить память Шопена в Польше: по его инициативе в Желязовой Воле в 1894 г. был открыт обелиск. Показательными являются и успехи российского шопеноведения в XX в. — как музыковедческого, так и биографического.

Авторы сборника сосредоточились на разных аспектах восприятия музыки и фигуры Шопена в России. Центральной темой, конечно же, остается мир русской музыкальной культуры — воздействие Шопена на творчество русских композиторов и восприятие его русской музыкальной критикой. Немалое внимание, однако, уделено также взаимодействию музыки и литературы — тому, как личность и творчество великого композитора отразились в произведениях русских и польских, но знакомых русской аудитории по переводам, писателей. В фокусе исследования многих авторов находится взаимодействие культурных эпох — они рассматривают присутствие Шопена в музыке, литературе, эстетических концепциях второй половины XIX — XX в. Нашла отражение в сборнике и тема истории изучения Шопена в России; авторы статей обратились также к символическому значению Шопена для русско-польских (советско-польских) музыкальных связей и роли его произведений в становлении современных исполнителей.

О том, что Фридерик Шопен оставался и остается источником вдохновения для множества деятелей российской культуры, говорят все новые и новые факты. В еще только публикующихся в настоящее время тайных дневниках М.М. Пришвина есть запись: «Сегодня у нас по радио играли ноктюрны Шопена... То был, конечно, ветерок, и листики тополя танцевали в воздухе. Но, слушая Шопена, я за-

был о ветре, и мне казалось, будто невидимыми пальцами невидимо сам Шопен играет на листиках тополя. А когда радио кончилось, я все глядел на движение листиков и по-прежнему слышал Шопена»⁴. Творчество Шопена находит отражение в современной академической музыке: достаточно упомянуть хотя бы вариации на тему Шопена Р. Щедрина. Своеобразно присутствует польский романтик и в современной российской поп-культуре, чему примером является песня популярной ныне певицы Е. Ваенги «Шопен», а также в бардовской песне (В. Оксиковский). Примеры можно множить и множить. Коллектив авторов и редколлегия сборника надеется, что книга, не претендуя на полноту охвата проблемы «Шопен и Россия», наметит основные ее очертания.

Н.М. Филатова

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Palestra. Pismo Adwokatury Polskiej. 2010. № 3.
- 2 Документально эта тема лучше всего представлена в антологии, составленной Г. Вишневым и выдержавшей уже два издания: Chopin w kulturze rosyjskiej. Antologia / Wybrał, przełożył i opracował G. Wiśniewski. Warszawa, 2000; Фридерик Шопен глазами россиян. Антология // Fryderyk Chopin w oczach Rosjan. Antologia (двуязычное издание). Составление, перевод, примечания и вступительное слово Гжегожа Вишневого (Варшава, 2010). В нее вошли высказывания о Шопене деятелей русской культуры — композиторов и писателей, музыкальных критиков и пианистов, начиная с 30-х гг. XIX в. и кончая нашим временем.
- 3 Шопен Ф. Письма. Т. 2. Изд. 3. М., 1984. С. 312.
- 4 Дом-музей М.М. Пришвина в Дунине. Государственный Литературный музей, 2009.

ШОПЕН
в России и в мире

И. Понятовская
(Варшава)

ОТЗВУК МУЗЫКИ ШОПЕНА В КУЛЬТУРЕ ЕВРОПЫ И СТРАН ДРУГИХ КОНТИНЕНТОВ. КРАТКИЙ ОБЗОР ПРОБЛЕМАТИКИ

Сокровенные переживания Шопена поначалу были знакомы лишь роялю, но постепенно они стали известны избранному кругу поклонников игры и стиля композитора. По прошествии двухсот лет искусство Шопена стало достоянием всего мира, а записи с исполнением его музыки побывали на космической станции. Как писал Рышард Пшибыльский в своей книге «Тень ласточки. Эссе о мыслях Шопена», Шопен стремился «подавить кошмар существования иррациональной мудростью мелодии и гармонии»¹. «Мудрость» эта звучала в космосе, откуда астронавты могут наблюдать земной шар, ощущая, возможно, не только огромное расстояние, но и глубокое чувство тоски по тому богатству духа, которое излучает земля. Вселенная полна звуков, особенно если принять во внимание так называемую теорию струны — гипотезу физиков, которые утверждают, что космос состоит из вибрирующих волокон (а значит, звуков). Каким же образом музыка Шопена становится частью «гармонии сфер»? Вернемся, однако, к нашей планете и к истории.

С точки зрения современного восприятия Шопена и его творчества трудно себе представить, что при жизни отношение к Шопену было не только восторженным, но иногда и весьма критическим. Необходимо поэтому представить хотя бы краткое описание того, как росла его слава в некоторых европейских странах в XIX в., какое широкое распространение получили исследования, посвященные его биографии и музыке, в XX и в первом десятилетии нынешнего столетия и как культ Шопена распространился во всем мире.

Начнем с того, что в Польше на протяжении XIX века сложились три характерных направления в восприятии Шопена: 1. Шопен в народном стиле; 2. Шопен как герой польскости и романтизма; 3. Шопен в исследовательской позитивистской перспективе².

Первое направление характеризовалось написанием к музыке Шопена и прежде всего к его мазуркам, поэзии, стилизованной под народную, содержавшей картинку народного быта, которые хорошо сочетались с некоторыми его произведениями. Возникало желание приблизить музыку Шопена к народному первоисточнику. Корнелий Уейский, создавая свои поэтические картинки из народной жизни с такими названиями как

«Трещотка» (*Terkotka*), «Влюбленная» (*Zakochana*), «Страшная ночь» (*Noc straszna*), объединил их затем в сборнике «Перевод (!) Шопена». А Юзеф Семп даже сочинил стихотворение «Мазовецкая девушка» (*Dziewczyzna mazowiecka*), используя диалект Мазовии, к Мазурке *B-dug*, соч. 17, № 1. «Страшная ночь» — это сценка в корчме. Девушка не может пережить, что ее парень танцует с другой, и решает его убить, а потом поет:

Niechże kat przychodzi zaraz,	Пусть приходит страшный кат,
niech mi ręce wiąże,	пусть мне руки свяжет,
lecz niech dwie nie kocha naraz,	только сразу двух любить
czy to chłop czy książe	ему он не прикажет

А вот «Трещотка» — это уже юмористическая картинка:

Bieda-ż moja z tą ciotką,	Ох, беда мне с этой теткой:
Przezwała mnie terkotką,	Прозвала меня трещоткой,
Jeszcze mi zawiąże świat.	Хочет мне закрыть весь свет,
A mam już piętnaście lat.	А мне уже пятнадцать лет.
Taka plotka z poddasza.	Сплетни всюду распускает —
Kawalerów odstrasza,	Кавалеров распугает,
A kawaler śliska rzecz;	А кавалер вещь скользкая,
Zagładnie i pójdzie precz.	Оглянуться не успеешь — и одна
	осталась я.

Затем она просит кукушку, чтобы та ей накуковала скорую свадьбу. Однако тогда уже говорили, что Шопен переделал свою веселую мазовецкую мазурку в меланхолическую песнь, и в эмиграции Л. Набеляк опубликовал в прессе следующее: «мазурка *mélancolique!* Ведь это то же самое, что похоронная свадьба. Жаль нам этой мазурки. Благодаря Шопену на всем земном шаре ее распяли»³.

Второе направление нашло широкое отражение в литературе о Шопене, в той символической трактовке Шопена не только как гения музыки, но и как четвертого поэта-пророка Польши наряду с Мицкевичем, Словацким и Красиньским. Личность Шопена олицетворяла собою величие Польши, ее борьбу за свободу. Такое представление о нем давал С. Тарновский, в частности, в произведении «Шопен и Гроттгер. Два исследования» (1892). Апофеозом изображения Шопена как символа польскости, как героя непобедимого национального духа стало торжественное празднование 100-летней годовщины со дня рождения композитора в 1910 г. и прежде всего известная «Речь», произнесенная И.Я. Падеревским⁴.

Позитивистские исследования впервые появились в 70-е гг. XIX в. Тогда были опубликованы первая польская монография о Шопене, ав-

тором которой был М.А. Шульц⁵, первое эссе об исполнении произведений Шопена, написанное Я. Клечиньским⁶, затем биография и сборники писем Шопена, опубликованные М. Карасовским в 80-х гг.⁷. И наконец уже в конце первого десятилетия XX в. вышла первая крупная монография о нем Ф. Хёзика⁸. На рубеже XIX и XX вв. появилась целая плеяда прекрасных пианистов-шопенистов, таких как Р. Кочальский, М. Розенталь, Ю. Гофман, И.Я. Падеревский и Артур Рубинштейн. В межвоенный период были начаты музыковедческие исследования, посвященные мелодике и гармонии в произведениях Шопена, было издано собрание сочинений композитора, а после Второй мировой войны наступил подлинный расцвет шопеноведения, ознаменованный уже тремя всемирными конгрессами, проходившими в 1960, 1999 и 2010 гг., а также многими конференциями и изданиями монографических исследований, факсимильных шопеновских автографов, альбомов, равно как и прошедшими за этот период тринадцатью шопеновскими конкурсами (до войны состоялось три конкурса) и шопеновскими фестивалями в Душниках (начиная с 1946 г.). Они принесли огромный успех польскому пианизму, среди лауреатов первой премии конкурсов были Х. Черны-Стефаньска (1949), А. Харасевич (1955), К. Цимерман (1975) и Р. Блехач (2005). Источниковедческая база, свидетельствующая о жизни и творчестве Шопена в самых разных исторических и методологических контекстах, на данный момент существенно расширилась, особенно после создания в 2001 г. Национального института Фридрика Шопена, который формирует основные направления науки о Шопене и интерпретации его музыки в международном масштабе (фестиваль «Шопен и его Европа», записи исполнений на современных инструментах и инструментах эпохи композитора).

В **России**, где особенно высоко ценится национальный характер творчества Шопена, его роль для польской музыкальной культуры приравнивается по значению к роли М. И. Глинки для русской музыки. Шопен здесь воспринимается прежде всего как величайший представитель музыки славянской. Одним из виднейших популяризаторов творчества композитора стал Антон Рубинштейн, воспевавший его и как писателя и как интерпретатора его музыки, выступавший во многих странах. Его исполнение Сонаты b-moll побудило многих великих исполнителей включать ее в свой репертуар⁹. До этого чаще всего исполнялся только «Траурный марш». Выдающимися интерпретаторами музыки Шопена были также Сергей Рахманинов, Анна Есипова, затем Константин Игумнов, Лев Оборин, а после Второй мировой войны — Генрих Нейгауз, Эмиль Гилельс, Владимир Софроницкий, Святослав Рихтер, и впоследствии лауреаты первой премии Международных конкурсов им. Шопена — Белла Давидович (разделившая ее в 1949 г. с Халиной Черны-Стефаньской), Станислав

Бунин (1985), Юлианна Авдеева (2010) и многие другие, в том числе Григорий Соколов, Николай Демиденко, Николай Луганский. В Томске шопеновский концерт состоялся уже в 1863 г. Сегодня российские пианисты молодого поколения с большим энтузиазмом берутся за исполнение произведений Шопена, а представители так называемой русской исполнительской школы преподают в различных музыкальных учебных заведениях мира. Великие писатели, как, например, Л.Н. Толстой, преклонялись перед талантом Шопена. И только в 20-е гг. прошлого столетия атмосферу почитания Шопена нарушила распространившаяся вульгарная социологическая концепция, объявлявшая Шопена и Чайковского носителями декадентской идеологии, хотя при этом многие также отмечали революционную силу музыки Шопена. А.В. Луначарский, придерживаясь, правда, марксистских взглядов, признавал, что Шопен является символом мировой культуры всех времен, и сравнивал его полонезы по значимости с шедеврами коллективного творчества, такими, как Библия, песни Гомера, Калевала, трагедии Эсхила, о чем, кстати, пишет Г. Вишневецкий¹⁰.

С **Веной** связано пребывание Шопена в Австрии в 1829 г., а также с ноября 1830 до середины 1831 г. Здесь состоялся его европейский дебют, а после выхода в свет Вариаций, соч. 2, как мы знаем, Шуман дал Шопену своеобразный пропуск в Европу — «Шляпы долой, господа, перед вами гений». И хотя второе пребывание Шопена в Вене не было столь же плодотворным, оно отмечено психологическим и творческим переломом, вызванным отчасти личными переживаниями в связи с Ноябрьским восстанием 1830 г., а также зреющей в нем готовностью к самостоятельной жизни и к собственному творческому самовыражению. Австриец Теодор Дёлер, один из крупнейших музыкантов эпохи романтизма, работавший в Италии и концертировавший по всей Европе, опирался в исполнении ноктюрнов на стиль игры Шопена. Впервые в 2010 г. австрийский пианист Ингольф Вундер завоевал звание лауреата шопеновского конкурса, разделив вторую премию с Л. Генюшасом.

Что касается **Германии**, то Шопен бывал здесь многократно. Здесь он поддерживал контакты с музыкальной средой и лично с Шуманом и Мендельсоном, играл в салонах, участвовал в официальном концерте в Мюнхене в августе 1831 г.¹¹. Популяризаторами музыки Шопена, которая здесь высоко ценилась, особенно благодаря отзывам Шумана, выступали Клара Шуман и Ханс фон Бюлов. Шуман утверждал, что Шопен олицетворяет собой великий дух поэтической эпохи, хотя сам он не до конца понимал музыкальные композиции Шопена. Он говорил, например, о Прелюдиях как о произведениях неясной формы, а в Сонате b-moll не видел циклической связности, рассматривая ее форму как некий каприз, и характеризовал финал как «издева-

тельскую усмешку сфинкса»¹². Поначалу ярким оппонентом Шопена был берлинский критик Л. Рельштаб. После издания шопеновских Этюдов соч. 10 он написал, что во время их исполнения рядом с исполнителем должен сидеть хирург, ибо есть опасность вывихнуть себе пальцы¹³. Благодаря музыкальным изданиям и монографическим исследованиям Шопен в Германии стал известен как один из величайших классиков прошлого, но, возможно, не достиг в сознании немцев высот Баха, Моцарта и Бетховена. Автор первой немецкой монографии о Шопене Й. Шухт помещал Шопена где-то на границе между Европой и Азией, особенно если говорить о ритме¹⁴.

Шопен находил прекрасное взаимопонимание с поэтом Г. Гейне и музыкантом Ф. Хиллером, которые понимали и прославляли поэтический характер его искусства. Сегодня его музыка в Германии воспринимается восторженно. Однако бывает, что она все еще рассматривается в рамках достаточно широкой категории так называемой салонной музыки, хотя это не значит, что в Германии не замечают интеллектуальной глубины музыкальной формы и содержания произведений Шопена.

Во Франции Шопен был воспринят в художественной среде как поэт фортепиано, поэт звука, для которого характерны такие средства выражения, как интимность, изящество, женственность. Неповторимая оригинальность Шопена создавала для критиков определенные трудности при характеристике его как композитора и исполнителя. Возможно поэтому Э. Легуве после концерта, данного Шопеном в Руане в 1838 г., на вопрос о том, кто лучший из пианистов — Лист или Тальберг, заявил, что ответ может быть только один — Шопен¹⁵.

Шопена превозносили музыкальная критика, художественная элита, аристократия. Известная фирма Плейеля предоставляла ему рояли, которые композитор высоко ценил. Но не все музыкальные жанры Шопена были поняты, многие его произведения не исполнялись. Даже Лист в своей первой монографии о Шопене (Париж, 1852) не смог до конца понять концепцию концертов композитора, а также его поздних произведений, особенно «Полонеза-фантазии», настроение которого он сравнивал с возбуждением после выпитого бокала кипрского вина¹⁶. Но в 1876 г. в письме Каролине Витгенштейн он раскаялся в своей ошибке и признал сияние Шопена на небосводе искусства.

Шопена высоко ценили поэты, писатели (М. Пруст, А. Жид) и музыканты. Это именно Клод Дебюсси вернул Шопену его место в музыкальном сознании французского общества после того, как спала волна увлечения вагнеризмом. В конце XX в. значительно возросло количество записей с исполнением музыки Шопена. Их стало больше, чем записей Равеля, Дебюсси, Листа, Шумана и того же Вагнера, но они составили лишь половину записей с исполнением музыки Баха,

Моцарта, Бетховена. Следует напомнить, что французские пианисты с триумфом выступали в Конкурсе им. Шопена в 1985 г. (М. Лафоре и Ж.-М. Луисада), а в 2010 г. Ф. Дюмон завоевал V премию, Элен Тисман получила специальную награду. Многие исследования посвящаются окружению Шопена, представителям искусства того времени, отношениям между Шопеном и Жорж Санд¹⁷.

В **Италии** Рисорджименто, романтическое направление в культуре, имело прежде всего политико-патриотическое звучание. Там главенствовала опера, но развивалась и фортепианная музыка, представленная такими композиторами как Дж. Мартуччи, в произведениях которого (им написаны 2 концерта для фортепиано с оркестром) нашел отражение музыкальный язык Шопена, А. Фанна и особенно С. Голиелли, писавшим прелюдии, этюды, тарантеллы, баркаролы, а также А. Фумагалли (мазурки, ноктюрны, *Pensieri*) и многими другими. Следует назвать и Россини, который в своих «*Pêchés de vieillesse*», т.е. «грехах старости», не чужд был эмоциональной чувственности и интимности, присущих Шопену и Шуману. Упомянем и Ф. Бузони, автора этюдов, прелюдий, сонат и знаменитых вариаций и фуги на тему Прелюдии *c-moll* Шопена. Музыка Шопена исполняли такие пианисты, как Ф. Скамбати, популяризовали ее педагоги¹⁸. В 1960 г. Маурицио Поллини завоевал I премию на Конкурсе им. Шопена. В последнее время в пропаганде Шопена успехов добилась итальянская фирма по производству роялей «Fazioli», конкурирующая со «Стейнвеем» и японскими фирмами.

В **Испании** впервые Лист исполнил одну мазурку Шопена в 1844 г. в своем сольном концерте, а позднее, благодаря развитию издательской деятельности, произведения Шопена вошли в репертуар испанских пианистов. Влияние Шопена широко распространилось на творчество композиторов второй половины XIX в., а затем и на так называемую испанскую школу — И. Альбениса, Э. Гранадоса, М. де Фалья и Ф. Момпу вплоть до 50-х гг. XX в.¹⁹. На Майорке, где Шопен находился вместе с Жорж Санд в конце 1838 — начале 1839 г., начиная с 30-х гг. XX в. организуются шопеновские фестивали, которые получили свое дальнейшее развитие в 80-е гг. минувшего столетия.

В **Англии** Шопен воспринимался при жизни исключительно как салонный композитор для «музицирующих дам». Именно в это время английской фирме «Бродвуд» удалось добиться наиболее высоких результатов среди фирм, производящих рояли. Музыкальная критика находилась в зависимости от частных интересов рецензентов, а также во многом определялась дилетантскими вкусами тогдашней английской публики. В гармонии, форме и аппликатуре музыкальных произведений Шопена усматривалась эксцентричность и не замечались новаторские черты его музыки. В 1841 г. было даже высказано

мнение, что Жорж Санд, надсленная всей полнотой творческой фантазии, связала свою судьбу с полным ничтожеством в художественном отношении — то есть с Шопеном. Если английские музыкальные критики и признавали в нем творца, то считали, что народность и индивидуальность своей музыки он был способен выразить лишь в малых формах, а это, дескать, порождало чрезмерную меланхолию в его произведениях. Писали даже, что крупными формами композитор не овладел²⁰. Сегодня в Англии исследования, посвященные Шопену, развиваются очень динамично благодаря деятельности музыковедов (Дж. Ринк, Дж. Сэмсон), а также благодаря новому изданию полного собрания сочинений Шопена, осуществленному филиалом издательства Петерса в Лондоне.

О рецепции Шопена в скандинавских странах нам известно немного. На Шопеновском конгрессе 2010 г. была дана довольно общая картина развития протестантской культуры Дании и небольшого до недавнего времени интереса к творчеству Шопена²¹. Норвегия могла похвастаться Эдвардом Григом — «Шопеном севера», и влияние Шопена, в особенности на гармонию Грига, стало предметом анализа музыковедческих исследований. Однако необходимы научные исследования, посвященные состоянию современной концертной жизни и музыкальной педагогики с тем, чтобы можно было определить место Шопена в музыкальной культуре Норвегии, а также Швеции. Надо отметить, что гораздо больший интерес к музыке Шопена проявляется в Финляндии, а известный семиотик музыки Ээро Тараста в своих работах обращается к творчеству Шопена и раскрывает его значение в духе новой методологии научных исследований.

Таким образом, даже в Европе Шопен воспринимался по-разному, что было обусловлено социально-культурными факторами каждой отдельной страны. Пусть и нерегулярно, но все же музыка Шопена звучала даже в Австралии и Новой Зеландии в исполнении крупнейших европейских пианистов, гастролировавших в этих странах. Играли ее Антоний Контский, Генри Ковальский, осевший во Франции, а в Америке музыку Шопена исполнял Игнаций Ян Падеревский. Сегодня европейские исполнители, так же как и азиатские и американские, играют везде, куда только можно добраться.

В Соединенные Штаты Америки музыка Шопена проникла очень быстро. В 1839 г. в Нью-Йорке Людвиг Ракеман из Германии исполнил несколько прелюдий композитора, а на официальном концерте — ноктюрн и две мазурки. Таким образом, благодаря ему, Америка узнала две характерные черты музыкального стиля Шопена — меланхолический лиризм и народность. Вслед за ним Ю. Фонтана в 1846 г. исполнил Фантазию f-moll, а Себастиан Тимм играл II и III части Концерта e-moll. Начали издаваться произведения Шопена, наи-

большее количество изданий выдержал «Траурный марш». Шопена исполняли, в частности, его ученик Альфред Жаэль, а также Луи М. Готтшалк, Вильям Мэйсон и многие другие. Наибольшей популярностью пользовались избранные мазурки, вальсы, полонезы, ноктюрны, Скерцо b-moll, Баллады g-moll и As-dur, «Фантазия-экспромт», «Колыбельная» и уже упоминавшийся «Траурный марш»²². В XX в. Америка познакомилась со всем творческим наследием Шопена — немалую роль в этом сыграл И.Я. Падеревский, выступавший с гастролями до 1939 г. Америка дала также выдающихся исполнителей музыки Шопена, среди которых следует прежде всего назвать лауреата I премии Конкурса им. Шопена 1970 года — Г. Олссона, а также шопеноведов (Дж. Кальберг). Здесь же был освоен рынок фортепианной продукции, где предпочтение отдавалось моделям фирмы «Steinway».

В странах Южной Америки также произошло знакомство с творчеством Шопена в XIX в., благодаря уже упоминавшемуся Готтшалку, а также благодаря работавшим здесь композиторам, которые в своем творчестве обращались к Шопену, например Федерико Гузман в Чили, который не только сочинял мазурки, полонезы, ноктюрны, вальсы и «*Marche Funèbre*», но и исполнял музыку Шопена как пианист. Музыкальные сочинения Шопена покоряли публику Южной Америки силой своей экспрессии и лиризма. В Бразилии, особенно в период правления династии Браганса (1822–1889), наступил расцвет культуры этой страны, получавшей импульс из Европы и прежде всего из Парижа. Под влиянием Шопена сочинял свою музыку для фортепиано, в частности, Эрнесто Назарет. Объединяя в своих произведениях европейскую традицию с местным фольклором Рио-де-Жанейро, он сочинял музыку танца, родившегося в Южной Америке (танго, самба), а также музыку танца европейского. В его вальсах отчетливо угадывается влияние Шопена. Уже в 1932 г. Бразилия представляла своего пианиста на шопеновском конкурсе, а на протяжении 1937–1965 гг. в работе жюри Международного конкурса пианистов им. Шопена пять раз принимала участие выдающаяся пианистка Магда Тальяферро (в последнем Конкурсе 2010 года участие принял известный шопенист Н. Фрейре). Во время Второй мировой войны Бразилия выражала солидарность с воюющей Польшей, выдающимся польским пианистам организовывались концерты, а в 1944 г. в Рио-де-Жанейро был открыт замечательный памятник композитору, автором которого стал скульптор Август Замойский. Средства на создание этого памятника пожертвовала Бразилии «Полония». В 1949 г. Э. Вила-Лобос написал свое посвящение Шопену «*Hommage à Chopin*», а почетный диплом на Конкурсе получил Ориано де Альмейда, занявшийся позже изучением и популяризацией творчества

Шопена. Композитор А.К. Йобим, вдохновленный Шопеном, начал сочинять легкую музыку, а пианист А. Морейра-Лима стал лауреатом II премии Конкурса им. Шопена в 1965 г. О «вдохновленных Шопеном» в Бразилии пишет К. Осиньская²³.

В 1955 г. — кроме Бразилии, в Конкурсе принимала участие и Аргентина. Ее представительница Марта Аргерих завоевала первую премию на Конкурсе им Шопена в 1965 г.; по сей день ее интерпретации произведений Шопена получают самую высокую оценку, а ее соотечественник Нельсон Гоэрнер записывает их в своем исполнении на инструментах эпохи Шопена. В 1960 г. участие в Конкурсе приняли также представители Уругвая и Мексики (Мишель Блок). Следует здесь также упомянуть замечательного чилийского пианиста Клаудио Аррау, пианистку из Венесуэлы Габриэлу Монтеро, которая стала лауреатом Конкурса им. Шопена 1995 г.

Фонтана и Готтшалк сделали известной музыку Шопена на **Антильских островах**. На Мартинике, в Гваделупе, Кюрасао, на Арубе, а также на Кубе, в Пуэрто-Рико и Санто-Доминго, кроме контрданса, стали популярными мазурка (особенно), а также вальс, исполнявшиеся на рубеже XIX–XX вв. и занимавшие ведущее место в репертуаре салонных пианистов и джазовых оркестров вплоть до 50-х гг., а влияние Шопена продолжало там ощущаться до конца прошлого столетия. Мазурка настолько вошла в музыкальный стиль Антильских островов, что даже была признана автохтонной в местной музыкальной культуре. И когда в 1999 г. в нью-йоркском «Lincoln Center» пианист Вим Статиус Мюллер начал исполнять произведения Шопена наряду с собственно антильской музыкой, то это вызвало удивление на лицах изумленной публики, настолько польская музыка словно срослась с карибской. Шопен удивительно отвечал карибской ментальности — этому «миксту вулканического пламени с мрачной меланхолией, нежности с энергичной ритмикой мелодий и танцев», — говорится в тексте на обложке книги Яна Броккена. Эта книга посвящена музыкальной культуре Антильских островов и распространенному там культу Шопена²⁴. Правда, говоря о самом Шопене, автор почти во всем ошибся, но зато хорошо представил музыкантов этого региона и отразил возросший интерес к мазуркам, вальсам, а также к другим европейским танцевальным жанрам в культуре островов.

Остается сказать о стремительном распространении музыки Шопена в **Азии**, куда она пришла несколько позже, чем на американский континент, но зато очень мощно и динамично завоевывает свои позиции. Как в Китае, так и в Японии европейская музыка принималась в конце XIX в. лишь высшими слоями общества. В первые десятилетия XX в. сюда приглашались многие европейские музыкальные педагоги и виртуозы-исполнители. Если говорить о Японии, то там выступали

Прокофьев (1918), Артур Рубинштейн (1935), Кемпф (1936), а после 1945 г. европейская музыка прочно вошла в репертуар концертных программ²⁵. Уже в 1937 г. Япония стала участницей шопеновских конкурсов, Тиоко Танака стала лауреатом конкурса в 1960 г., среди лауреатов последующих конкурсов следует упомянуть Хироко Накамуру, Икуко Эндо. Японские фирмы «*Yamaha*» и «*Kawai*» выпускают огромное количество роялей и завоевывают рынки всего мира. В Китае также постепенно возрастал интерес к западной культуре и музыке, особенно к западному пианистическому искусству. В музыкальных академиях особенно высокий конкурс был на фортепианные отделения. Достаточно вспомнить здесь блестящую победу китайского пианиста Фоу Тсонга, который завоевал III премию на Конкурсе им. Шопена в 1955 г., получив также премию Польского радио за исполнение мазурок. В 1980 г. было уже семь китайских участников шопеновского конкурса, успех же китайской пианистической школы повторили Юнди Ли – I премия в 2000 г. и Коллин Ли — VI премия в 2005 г. В настоящее время в Китае учатся игре на фортепиано десятки миллионов молодых людей. Даже чисто статистически можно констатировать, сколь велики таланты китайских исполнителей-шопенистов. Ю Ринуанг, который изучал теорию музыки в Варшаве в 1957–60 гг., написал недавно книгу, вышедшую на китайском языке с английским подтитлом «*Interpretation of Tragic Content in Chopin's Music*» (Интерпретация трагического содержания в музыке Шопена).

Вьетнамский пианист Данг Тай Сон, лауреат I премии Конкурса им. Шопена в 1980 г., учился в Московской консерватории. Очень многие пианисты из Южной Кореи учатся в Европе. Вся Азия восхищается Шопеном. Возможно, в Африке им восторгаются несколько меньше. Хотя в 2008 г. прибывшая из Южной Африки этническая группа «*Tsitsikamma*» возложила цветы на могилу Шопена в знак благодарности за его музыку. В 90-х гг. в Касабланке действовало шопеновское общество *Société Chopin*. Шопенистику арабского мира представляет Эль Баха. Польский Институт А. Мицкевича в 2010 г. издал на арабском языке в целях промоции буклет о жизни и творчестве Шопена (автор И. Понятовская).

Пианистическому искусству отводится сегодня очень важная роль в мировой концертной практике, а Шопену принадлежит ведущее место в репертуаре исполнителей пианистов наряду с Бахом, Моцартом, Бетховеном, Брамсом, Дебюсси, Прокофьевым и др. Возникает вопрос, почему музыка Шопена, которую глубоко пронизывает элемент народности, возведенный в ранг универсального языка, значимого прежде всего для западной культуры, так широко

езде воспринимается и столь сильно воздействует на культуру самых разных стран и континентов? Во-первых, в эпоху постмодернизма приверженцы истинных ценностей стремятся сохранить культуру Запада как незыблемую историческую конструкцию в области искусства, в том числе и составляющую ее музыкальную культуру. В этой конструкции также есть место, принадлежащее Шопену. Во-вторых, своеобразие музыки Шопена составляют не только народность, совершенство формы, изысканность вкуса, совершенство звучания, но также эмоциональное напряжение, более сильное в сравнении с другими классиками фортепианной музыки. Это та „романтически скроенная” музыка, для определения которой, по собственному выражению Шопена, подходит слово «грусть» и которой свойственны вместе с тем простота и утонченность. Произведения Шопена возникают из глубины его переживаний, из некой идеальной сферы эмоций и ей же адресованы. И любой тонко чувствующий человек, чуткий к звуку и красоте, способен их воспринимать. В этом кроется тайна воздействия на нас музыки Шопена.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Przybylski R.* Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina. Kraków, 1995. S. 232.
- 2 Более подробно эта проблема изложена в: *Poniatowska I.* Historyczne przemiany recepcji Chopina // Chopin — w poszukiwaniu wspólnego języka — materiały z konferencji. Warszawa, 2001. Wyd. 2002. S. 37–52; *Poniatowska I.* Trois paradigmes de l'interprétation de Chopin en Pologne au XIX^{ème} siècle // *Ostinato rigore: Frédéric Chopin.* Paris, 2000. S. 19–31.
- 3 *L.N. [Ludwik Nabelak].* Felieton Trzeciego maja. Antoni Kątski — Napoleon Orda — Stanisław Szczepkowski // *Trzeci Maja.* 27.V.1843. № 20/21. S. 582.
- 4 Польскую музыкальную критику, посвященную Шопену, исследует Мардалена Дзядек: *Dziadek M.* Chopin in Polish music criticism before the First World War // *Chopin and his Critics. An Anthology (up to World War I).* Warszawa, 2011. S. 21–143.
- 5 *Szulc M.A.* Fryderyk Chopin i utwory jego muzyczne. Poznań, 1873.
- 6 *Kleczyński J.* O wykonywaniu dzieł Chopina. Trzy odczyty. Warszawa, 1879.
- 7 *Karasowski M. F.* Chopin. Sein Leben, seine Werke und Briefe. T. 1–2. Dresden, 1877; wyd. polskie: F. Chopin. Życie — listy — dzieła. Warszawa, 1882.
- 8 *Hoesick F.* Chopin. Życie i twórczość. T. 1–3. Warszawa, 1910–1911.
- 9 Ср.: *Nikolskaja I.* Fryderyk Chopin: nineteenth- and early twentieth-century Russian perspectives // *Chopin and his Critics. An Anthology.* S. 145–211.
- 10 *Fryderyk Chopin w oczach Rosjan.* Antologia. («Фридерик Шопен глазами русских. Антология»). Двужычыное издание, подготавил и перавел Г. Вишнеўскіі. Варшава, 2010.

- 11 Ср.: *Skowron Z.* Monachijski pobyt Chopina w świetle nowo odkrytych dokumentów // *Ruch Muzyczny*. 2004. № 3. S. 32–36.
- 12 *Schumann R.* Gesammelte Schriften über Musik und Musiker / Red. H. Simon. Leipzig, 1888. T. 3. S. 54.
- 13 *Rellstab L.* Douze grandes études pour Pfe, composées par Frédéric Chopin, Oeuv. 10 Liv. I u. II, Leipzig bei Fr. Kistner (Paris bei Schlesinger) // *Iris im Gebiete der Tonkunst*. 31 I 1834. Научные исследования в Германии, посвященные Шопену, представил Йохим Драхеим в: *Fryderyk Chopin im Urteil deutschsprachiger Autoren — eine Anthologie (1829–1916) // Chopin and his Critics. An Anthology*. S. 213–325.
- 14 *Schucht J.* Friedrich Chopin und seine Werke. Leipzig, 1879. S. 42–48.
- 15 См. статью Эрнеста Легуве в: «*Revue et Gazette Musicale de Paris*», 25 II 1838. S. 135. См. также обзор критических статей, подготовленный М.-П. Рамбо: *Rambeau M.-P.* Anthologie des critiques de l'oeuvre de Chopin en France (1832–1914) // *Chopin and his Critics. An Anthology*. S. 327–444.
- 16 *Liszt F.* Frédéric Chopin. Wyd. nowe. Paris, 1990. S. 57.
- 17 Ср.: *Rambeau M.-P.* Chopin dans la vie et l'oeuvre de George Sand. Paris, 1985. Пер. на пол. язык Збигнев Сковрон: *Chopin w życiu i twórczości George Sand*. Kraków, 2009.
- 18 Ср.: *Melocelli R.* L'influence de Chopin et de son style sur la musique italienne pour piano au XIXe siècle // *Chopin and his Work in the Context of Culture (Red. I. Poniatowska)*. Kraków, 2003. T. 2. S. 434–449.
- 19 Ср.: *Nagore M.* Chopin et l'Espagne: Nouvelles perspectives // *Trzeci Międzynarodowy Kongres: Chopin 1810–2010. Idee — Interpretacje — Oddziaływania (25.II–1.III.2010)* [w druku].
- 20 Ср.: *Agresta R.* Chopin in music criticism in nineteenth-century England // *Chopin and his Critics. An Anthology*. S. 447–536
- 21 Ср.: *Jansen E.M.* The reception of Chopin in Denmark — Historical and Aesthetic Analysis // *Trzeci Międzynarodowy Kongres: Chopin 1810–2010* [w druku].
- 22 Ср.: *Rosenblum S.P.* Chopin's Music in Nineteenth-Century America: Introduction, Dissemination, and Aspects of Reception. // *Chopin and his Work in the Context of Culture*. T. 2. S. 451–466.
- 23 *Osińska K.* Chopinowskie inspiracje // *Uw. Pismo uczelni*. № 50. XII.2010. S. 34–35.
- 24 *Brokken J.* Dlaczego jedenastu Antyłycków klęczało przed sercem Chopina / Przekł. A. Hnat. Wrocław, 2008.
- 25 Ср.: *Tamura S.* The reception of Chopin's Music in Japan // *Chopin and his Work in the Context of Culture*. T. 2. S. 467–472.

Перевод Л.Е. Гвозд

О Шопене в России

«Вряд ли в какой-либо другой стране польская музыка пользуется такой симпатией и любовью, как в России. И это явление возникло не сегодня, у него довольно старые традиции», — сообщил мне в одном из интервью Игорь Бэлза¹. В 1949 г., когда праздновалось столетие со дня смерти Шопена, Дмитрий Кабалевский в «Литературной газете» писал: «Для самых широких кругов слушателей нашей страны Шопен является, пожалуй, самым любимым из всех нерусских композиторов»². В своей замечательной книге «Шопен и русская пианистическая традиция», Геннадий Цыпин утверждает: «Менялись со временем вкусы, привязанности, моды; чередовались одно за другим различные поколения пианистов; иным становился социальный состав аудитории — изменялось все, кроме отношения слушателей к Шопену»³.

А все началось, когда Шопену не было еще двадцати — ибо первой исполнительницей его произведений в России вероятно была Мария Шимановская, жившая с 1828 по 1831 г. в Петербурге и многократно там концертировавшая, которой восторгались и перед которой преклонялись Пушкин, Глинка, Жуковский, Вяземский, Грибоедов. Известно, например, что в программу ее очередного выступления было включено одно из шопеновских рондо⁴. В 1834 г., когда Шопену было всего двадцать четыре года, Василий Боткин отмечал, что его творения лежат в петербургских музыкальных магазинах «уже года три или четыре»⁵. В 30-х гг. XIX в. преданным популяризатором музыки Шопена в России был Антон Герке, согласно польской «Музыкальной энциклопедии» — немец по происхождению, а следуя советской «Музыкальной энциклопедии» — поляк. Его учителями среди прочих были Фильд, Калькбреннер, Мошелес, сам же он впоследствии стал учителем Мусоргского, Стасова и Чайковского. Первое выступление Герке в Петербурге с произведениями польского композитора состоялось 11 апреля 1834 г. В исполнении пианиста прозвучал Концерт e-moll и Вариации на тему «Lá ci darem la mano». Вскоре в группу русских интерпретаторов Шопена вошел еще один пианист, имя которого в ту пору было известно, — Адольф Гензельт, немец, осевший в России с 1838 г. В то время в России Шопена исполняли и

его ученицы Эмилия фон Греч и прославленная Мария Калергис, а также поляк Виктор Кажинский, поселившийся в Петербурге в 1842 г. М.И. Глинка в 1841 г. вспоминал в своих письмах о том, что дома или в кругу приятелей часто играет шопеновские мазурки. Уже в 30-х гг. XIX в. появились первые русские издания произведений Шопена. Русская критика сразу отметила формальное новаторство Шопена и очень быстро разглядела в нем ведущего представителя музыкального романтизма («преобразователь фортепианной системы» — анонимный критик в 1839 г.⁶; «даже компонисты старее его летами заимствовали многое из его метода, и таким образом составила так называемая романтическая школа высшей фортепианной игры» — Модест Резвой в 1838 г.⁷).

Несомненно, это русское *entrée* Шопена было бы эффектней и блистательней, если бы он сам посетил Россию, как сделали другие великие музыканты той эпохи, например Лист, Шуман или Берлиоз, а немного позднее Верди и Вагнер. Однако ему не было суждено совершить это путешествие. Кстати, уже в 1843 г. русская ученица композитора Елизавета Шереметьева в письме к матери с абсолютной уверенностью (неизвестно, на каком основании) утверждала: «Ведь он не придет в Россию»⁸. В свою очередь, большую роль в популяризации музыки Шопена в России сыграли упомянутые выше визиты Листа в 1842, 1843 и 1847 гг., во время которых, концертируя в Петербурге, Москве, Киеве, Одессе и Елизаветграде (ныне Кировоград), он включал в программы своих сольных концертов композиции своего друга. Когда до России дошла весть о смерти Шопена, то газеты пестрили некрологами.

Но более широкое и проникновенное восприятие музыки Шопена в России началось несколько позднее, приблизительно с конца пятидесятых и начала шестидесятых годов XIX столетия. В восприятии музыки польского композитора в это время внимание концентрируется на национальных чертах и национальном своеобразии шопеновских творений. Особый интерес к национальному элементу, к польскому началу в музыке Шопена связан несомненно и с подъемом и развитием собственной, русской национальной музыкальной школы и признанием особой роли Шопена в ее возникновении и становлении.

В 1857 г. на страницах журнала «Русский вестник» появился цикл статей о Шопене авторства Николая Христиановича, являющийся по сути первой обширной по объему и обобщенной по характеру изложения русской публикацией о композиторе. По свидетельству П.И. Чайковского, работа «имела... громадный успех»⁹ и в 1876 г. вышла в форме книги под названием «Письма о Шопене, Шуберте и Шумане». Христианович выразительно подчеркивал

национальный характер музыки Шопена; в 1858 г. еще более убедительно это сделал Владимир Стасов в опубликованной в Германии статье. «Шопен выступает первым художником, удовлетворяющим мысли о народной мелодии и народной музыкальной форме», — писал он¹⁰. Ранее Стасов подчеркивал влияние, оказанное Шопеном на Глинку. В свою очередь Александр Серов еще в 1856 г. увидел в Шопене основоположника не только польской, но и вообще славянской школы. В своей статье о «Русалке» Даргомыжского он утверждал, что «особенности славянских оборотов и модуляций выступили совсем явственно для всей Европы в творениях Шопена», добавляя: «Уже явились композиторы, которые, подобно Шопену, разрабатывают славянский элемент, но в других областях музыки, Шопеном не затронутых, в музыке вокальной, для комнаты, для концерта и для театра. Я говорю о Глинке, Монюшко, Даргомыжском и некоторых других». Серовым дана сжатая, но очень интересная характеристика новой славянской школы: «Своеобразие в мелодии, в ритме, в каденциях и гармонизации (ясное различие от музыки немецкой, французской и итальянской), богатство гармонической разработки (но без германской сухости и туманности) и постоянное стремление к правде в выражении, не допускающее служения целям виртуозным и по серьезности направления далекое от всех плоских и мишурных эффектов»¹¹. Славянское начало и славянизмы в музыке Шопена будут находить и анализировать многие русские исследователи вплоть до наших дней, примером чего являются хотя бы работы И.Ф. Бэлзы. В 1861 г. петербургский издатель Федор Стелловский приступил к публикации «посвященного полякам» пятитомного, первого в мире полного издания произведений Шопена. В 1864 г. появилась (правда, анонимно) первая русская книга о польском художнике — «Краткая биография Ф. Шопена». В 1873–1876 гг. шеститомное издание произведений композитора под редакцией Карла Клиндворта опубликовал известный московский издательский дом Петра Юргенсона. Это издание многие годы считалось мировым эталоном.

Музыка Шопена укрепила свое место в концертном репертуаре, выдвигаясь вместе с сочинениями Шумана на первый план среди произведений композиторов эпохи романтизма. Однако возрастающий интерес к музыке Шопена не всегда шел в паре с глубиной интерпретации и восприятия. Значительное количество исполнителей и слушателей по-прежнему относилось к Шопену как к сентиментальному салонному композитору¹². Перелом в русской традиции исполнения Шопена произошел лишь благодаря концертной и педагогической деятельности Антона Рубинштейна. Будучи горячим поклонником Шопена, Рубинштейн определил ему особое место в

своим репертуаре — он исполнял почти все произведения польского композитора. В сезоне 1888/89 г. в Петербургской консерватории музыкант провел (впрочем, уже второй раз) большой цикл интенсивно посещаемых лекций, посвященных истории фортепианной музыки, которые иллюстрировались исполнением обсуждаемых произведений. Из тридцати двух лекций, в программу которых были включены 877 сочинений 57-ми композиторов, четыре Рубинштейн посвятил Шопену. Именно Антона Рубинштейна принято считать пианистом, который основательно утвердил в концертной практике традицию проведения шопеновских сольных программ. В своих феноменальных интерпретациях он уделял особое внимание романтическим чертам музыки Шопена, в то время как брат Антона Николай склонен был акцентировать скорее классическое начало.

Как подчеркивает Леонид Сидельников, «камертоном» для русского шопеноведения и музыкальной критики стали в то время, наряду с высказываниями Серова и Стасова, именно взгляды корифеев тогдашней русской композиторской школы¹³. Отношение Чайковского к Шопену было, по свидетельству современников, неоднозначно, хотя своей музыкой он в некоторой степени обязан польскому композитору, так как она во многом родственна шопеновской. После короткого периода изначально сдержанного отношения с энтузиазмом отнеслись к Шопену композиторы «Могучей кучки» (Кюи: «...боготворили Шопена и Глинку»¹⁴, Милий Балакирев: «Не знаю, почему я отдаю предпочтение творчеству Шопена, но он меня всегда глубоко трогает»¹⁵). Балакирев прославился как прекрасный интерпретатор Шопена, став наряду с братьями Рубинштейнами сооснователем его русской исполнительской традиции. Необыкновенно интересные воспоминания о исполнении Шопена Балакиревым, а также Лядовым, Глазуновым и Блуменфельдом находятся в опубликованном в 1946 г. обширном аналитическом очерке «Шопен в воспроизведении русских композиторов» Бориса Асафьева¹⁶. Балакирев является также автором многих транскрипций произведений Шопена¹⁷. Оркестровую сюиту из произведений Шопена составил также и Римский-Корсаков. В то же время музыкальный стиль Шопена оказал воздействие и на творчество композиторов «Могучей кучки». Зофья Лисса пишет о «типично шопеновских альтерациях аккордов, видах модуляций, тональных отклонений, эффектах, возникающих от использования народных ладов» у Балакирева, о том, что у Кюи «влияние Шопена просматривается в его цикле мазурок, в его фортепианных сюитах, а особенно в цикле 25 прелюдий, явно шопеновских»¹⁸. Несомненное влияние Шопена признавал Римский-Корсаков, который посвятил памяти польского композитора оперу «Пан воевода» (1903), местами пронизанную духом его музыки.

В последней четверти XIX столетия и вплоть до Первой мировой войны популярность Шопена в России усиливается и благодаря своеобразному польскому культурному буму в России — бурному росту интереса к польской культуре в целом, в истории восприятия польской культуры за рубежом не имеющему precedентов. Большими тиражами и почти одновременно с их первыми изданиями в Польше выходят переводы книг польских писателей, в том числе и таких, о которых сегодня даже на родине почти никто уже не помнит. Колоссальной популярностью пользуются романы Элизы Ожешко, Болеслава Пруса, Генрика Сенкевича; его «Камо грядеши» до Октябрьской революции издается 33 раза в шести переводах. В начале XX в. исключительную, хотя относительно кратковременную известность приобретает Станислав Пшибышевский; неоднократно издаются в России и его нашумевшие, выдержанные в своеобразной манере эпохи эссе о Шопене: «Шопен и Ницше», «Памяти Шопена», «Шопен. Экспромт», «Шопен и народ». После премьеры в Москве и особенно после очень успешной премьеры в Мариинском театре в Петербурге в 1870 г. продолжает шествие по оперным сценам России «Галька» Станислава Монюшко¹⁹. Россия становится в эти годы самой большой, самой компетентной и самой доброжелательной аудиторией для польской культуры за пределами Польши — и по сути дела, за исключением, может быть, сталинского периода, сохраняет это первенство до наших дней.

Возможно, еще более сильное влияние, чем на членов «Могучей кучки», оказал Шопен на некоторых других русских композиторов второй половины XIX и начала XX в. Анатолия Лядова называли, впрочем как и Скрябина, «русским Шопеном»; по определению Мечислава Томашевского, он унаследовал от Шопена репертуарные жанры, фортепианную фактуру и своеобразный лиризм²⁰. Воздействие Шопена на Скрябина было велико. «В общем-то можно сказать, — замечает З. Лисса, — что молодой Скрябин всем обязан Шопену, кроме одного-единственного, чего он от него не перенял — это народность мотивов Шопена»²¹. Русские исследователи относятся к этому менее категорично (Асафьев: «...ранний Скрябин питается лирикой Шопена, но с первых сочинений остается Скрябиным»²², Рубцова: «...уже в ранних сочинениях отчетливо раскрывается облик Скрябина, как самобытного русского художника; остается только жанр мазурки, где исключительное влияние Шопена... как бы и не подвергается сомнению»²³). Критики часто говорят о четкой линии: Шопен — Лядов и Скрябин — Шимановский. Немалое влияние Шопена прослеживается в творчестве С.В. Рахманинова. Непосредственно связаны с музыкой польского композитора фортепианные «Вариации на тему Шопена» (1902), основанные на теме Прелюдии c-moll op. 28, № 20.

Не перестают восхищать русские исполнители Шопена того периода: наряду с Балакиревым, Лядовым, Блауменфельдом и Рахманиновым, прежде всего Анна Есипова и Константин Игумнов.

России обязан Шопен и самым блестящим и самым поэтичным переложением своей музыки на язык балета. Это произошло благодаря Михаилу Фокину, который в 1907 г. в петербургском Мариинском театре представил балет на музыку, состоящую из пяти произведений Шопена, оркестрованных и соединенных в сюиту Александром Глазуновым. Эту первую версию «Шопенианы» (именно такое название получил балет) составляло пять жанровых сенок, навеянных биографией и творчеством Шопена. Следующая версия, вышедшая годом позже на музыку восьми произведений польского композитора (оркестровка Глазунова и Мориса Келлера), уже представляла собой танцевальную композицию в стиле романтического «белого балета» — абсолютно гармонический сплав движений и звуков, которым в разных, хотя и очень похожих версиях, мы восхищаемся до сих пор в Польше и на Западе под названием «Сильфиды». Мировую премьеру этой версии танцевал ансамбль воистину легендарный — Анна Павлова, Ольга Преображенская, Тамара Карсавина и Вацлав Нижинский. «Шопениана», в скором времени вошедшая также в репертуар «Русского балета» Сергея Дягилева, в течение всего двадцатого столетия в России многократно возобновлялась, прежде всего, в московском Большом театре. Начиная со своего дипломного спектакля в 1928 г. в Ленинграде и до самого последнего выхода на сцену в 1960 г. в Москве, многократно танцевала в ней Галина Уланова. В 1915 г. на музыку Шопена в том же Большом театре поставил свой балет «Евника и Петроний» по роману Сенкевича «Камо грядеши» Александр Горский. В межвоенный период балеты на произведения Шопена сочиняли и другие выдающиеся русские хореографы, в их числе Павлова (это была ее единственная хореографическая композиция), Михаил Мордкин и Бронислава Нижинская.

Среди величайших русских мыслителей XIX и начала XX столетия особенную любовь к творчеству Шопена проявлял Лев Толстой. «Больше других композиторов Л.Н. Толстой любил Шопена. Чуть ли не все им написанное ему нравилось»²⁴, — вспоминал сын писателя Сергей. По определению известного исследователя связей Толстого с Польшей Базыля Бялокозовича, Шопен был в Ясной Поляне своего рода «придворным композитором». Иногда и сам Толстой садился дома за фортепиано и исполнял его произведения²⁵. В художественных произведениях Льва Толстого, за исключением упоминания Прелюдии d-moll в пьесе «И свет во тьме светит», эта любовь к Шопену прямого отражения не нашла, но в своем трактате «Что такое искусство» писатель возвел сочинения Шопена, аргументируя свой выбор

их простотой и доступностью, в ранг одного из образцов современного христианского искусства. Двенадцать лет спустя, в юбилейном 1910 году, Анатолий Луначарский в замечательном эссе «Культурное значение музыки Шопена» в свою очередь признал польского композитора одним из первых как среди «музыкантов-индивидуалистов», так и в «музыке коллективистической», а шопеновские полонезы поставил в ряд шедевров народного гения, «безмерных, бездонных произведений творчества коллективного», таких как Библия, песни Гомера, Калевала, трагедии Эсхила²⁶. Сразу же после Октябрьской революции фамилия Шопена оказалась в опубликованном новым правительством списке лиц, память о которых должна была быть увековечена возведением им памятников в рамках так называемого плана монументальной пропаганды; в группу названных в постановлении Совета Народных Комиссаров тридцати двух деятелей культуры Шопен вошел как один из всего лишь двух нерусских и как один из всего лишь трех музыкантов, наряду с Мусоргским и Скрябиным²⁷. Если раньше Толстой поместил Шопена в пантеон искусства христианского, то теперь польский композитор попал, благодаря подписи Ленина, в пантеон большевистский.

В двадцатых и тридцатых годах XX столетия атака так называемого вульгарного социологизма коснулась и автора «Революционного этюда», приклеивая ему ярлыки то мещанского декадентства, то элитарного аристократизма. Свообразным парадоксом может считаться тот факт, что в этих неблагоприятных деяниях активно участвовал осевший в России Болеслав Пшибышевский, внебрачный сын Станислава. К счастью, и культурная политика, и художественная практика не шли в паре с левацким пустозвонством: Шопена массово издавали, повсеместно исполняли и слушали. Русскую исполнительскую шопенистику тех лет наряду с Игумновым, Блаumenфельдом и Гольденвейзером представлял легендарный пианист и педагог Генрих Нейгауз, а также многие талантливые художники среднего и младшего поколения, в числе которых, был, например, Владимир Софроницкий. И именно первый Международный конкурс имени Шопена в Варшаве в 1927 г. стал первым международным музыкальным конкурсом, в котором приняли участие молодые исполнители из новой, уже советской России. Успех блестящей четверки российских пианистов (в конкурсе первое место завоевал Лев Оборин, четвертое — Григорий Гинзбург, дипломантами стали Юрий Брюшков и Дмитрий Шостакович), с одной стороны, способствовал росту реноме нового начинания, с другой — стал для России эффектной увертюрой грядущих триумфов в Варшаве. В общей сложности в шестнадцати проведенных до настоящего времени варшавских шопеновских конкурсах, среди сорока девяти лауреатов трех первых премий было пятнадцать россиян — от

Оборина и Якова Зака до Юлианны Авдсевой, Лукаса Генюшаса и Даниила Трифонова. Россия на этих конкурсах решительно первенствует, на втором месте по числу победителей находятся поляки (тринадцать человек в этой ведущей группе).

От статей Болеслава Пшибышевского методологией и научным уровнем отличались труды по шопеноведению Бориса Асафьева, Льва Мазеля («Фантазия f-moll. Опыт анализа», 1937) и весьма оригинального исследователя польского происхождения Болеслава Яворского (1877–1942), работы которого, к сожалению, частично так и остались в рукописях. Еще во время Первой мировой войны значимое исследование «Шопен и польская народная музыка» опубликовал Вячеслав Пасхалов. В 1933 г. к Шопену обратился Шостакович в своих 24 фортепианных прелюдиях, хотя много лет спустя, откровенничая с Кшиштофом Мейером, говорил, что он «не очень любит»²⁸ музыку польского композитора. Среди произведений, воспевающих Шопена, особенное место заняли прекрасные поэтические строки Бориса Пастернака, который в возрасте почти тридцати лет сам еще не был уверен, чему отдать предпочтение — литературе или музыке. Уже после Второй мировой войны Пастернак посвятил Шопену блестящее эссе, в котором представил композитора великим музыкальным реалистом, вместе с тем давая реализму очень неортодоксальную дефиницию; по мнению Пастернака, деятельность Шопена в музыке стала «ее вторичным открытием»²⁹.

Реалистом, а вместе с тем прогрессивным романтиком назван Шопен в 1950-х гг. в очередном издании «Большой советской энциклопедии», как бы официально санкционирующем позицию, которую в советской художественной жизни заняло творчество самого выдающегося художника теперь уже братского народа. Шопен и далее издавался большими тиражами: в 1940–1990 гг. московское издательство «Музыка» опубликовало его произведения общим тиражом более четырех миллионов экземпляров. В 1950–1962 гг. появилось очередное русское полное издание произведений композитора (хотя только частично реализованное) под редакцией Генриха Нейгауза и Оборина. После опубликованного в 1929 г. тома писем Шопена в переводе жены Александра Гольденвейзера Анны в послевоенные годы появилось целых четыре издания переписки композитора в переводе Сергея Семеновского и Георгия Кухарского (1964, 1976–1980, 1982–1984, 1989). В круг известных русских интерпретаторов Шопена вошли такие выдающиеся пианисты, как Эмиль Гилельс, Мария Гринберг, Белла Давидович, Владимир Ашкенази, Виктор Мержанов, Вера Горностаева, Евгений Малинин, Станислав Нейгауз, Наум Штаркман, Григорий Соколов, Михаил Плетнев, Татьяна Шебанова, Евгений Кисин, тринадцатилетним мальчиком представший впер-

вые перед широкой публикой именно с двумя Концертами Шопена. Величайший «пианист века» Святослав Рихтер с Шопена начинал (первым фортепианным произведением, которым он овладел, был Ноктюрн *b*-*mol*l оп. 9, № 1, а первый свой сольный концерт в 1934 г. в Одессе он целиком посвятил польскому композитору) и исполнял его чаще всех остальных композиторов — в общей сложности 4641 раз (первенствуют этюды из ор. 10: № 1 *C*-*dur* — 224 раза и № 10 *A*-*dur* — 216 раз), в то время как Рахманинова — 2683 и Дебюсси — 2444 раза³⁰.

Нового уровня достигло русское шопеноведение: вышли в свет обширные монографии о жизни и творчестве Шопена авторства Юлия Кремлева и Анатолия Соловцова (обе — в 1949 г., позже были переизданы), появились важные аналитические труды (того же Льва Мазеля, а также Владимира Протопопова, Виктора Цуккермана, Якова Мильштейна, Юрия Тюлина, Виктора Николаева), часть из которых вошла в том «Фридерик Шопен. Статьи и исследования советских музыковедов» (1960). Ведущим русским шопеноведом стал Игорь Бэла, труд которого «Фридерик Францишек Шопен» наряду с двумя русскими (1960, 1968) изданиями столько же раз был издан в Польше (1969, 1980). Бэла исследовал и описывал биографию и музыку Шопена на развернутом фоне событий культуры польской и европейской. Подчеркивая, что творчество великого композитора не появилось *ex nihilo* и Шопен во многом обязан своим непосредственным польским предшественникам, Бэла утверждал, что уже в момент приезда в Париж польский музыкант был величайшим мировым композитором того времени. При этом ученый развивал тезис о славянских чертах музыки Шопена, например, доказывая родственность его баллад славянским думам, известным уже с конца XVI в., и прослеживая в произведениях польского композитора использование так называемой славянской кварты. Вышла предназначенная для молодого читателя повесть о Шопене авторства Софьи Могилевской «Над рекой Утратой» (1976). Были опубликованы русские переводы «Шопена» Ярослава Ивашкевича (1949, 1963, 1978) и «Образа любви» Ежи Брошкевича (1959, 1989). В 1970 г. Софья Хентова подготовила к изданию антологию «Шопен, каким мы его слышим», включающую статьи и высказывания о композиторе, вышедшие из-под пера русских, польских и других авторов первых трех четвертей XX в. Темой Шопена наполнялась и русская поэзия (среди прочих творчество Анны Ахматовой, Всеволода Рождественского, Беллы Ахмадулиной).

Рождение новых инициатив в области популяризации произведений Шопена принес особенно плодотворный для русской культурной жизни период перестройки. Существующая тридцать лет шопеновская секция Общества советско-польской дружбы в 1990 г. превра-

тилась в Общество имени Фридерика Шопена в Москве — согласно уставу, добровольную общественную организацию, объединяющую деятелей музыкальной культуры, профессиональных музыкантов, педагогов, студентов, учеников, а также любителей музыки и творчества Шопена, с целью популяризации и пропаганды наследия великого композитора. Общество, возникшее в момент, когда в России еще не было ни одной общественной организации, увековечивающей достижения какого-либо отечественного композитора, под руководством Леонида Сидельникова развернуло бурную деятельность, вскоре (в 1992 г.) увенчавшуюся проведением в русской столице первого Международного конкурса юных пианистов имени Шопена (возраст до 17 лет), в котором приняли участие 45 музыкантов из 11 стран. Одна из двух первых премий в этом конкурсе была присуждена Рэму Урасину, который тремя годами позже стал лауреатом конкурса в Варшаве. Издательство «Музыка» почти ежегодно выпускало новые книги о Шопене: в 1987 г. «Очерки о Шопене» Мильштейна, в 1989 г. сборник исследований (под редакцией Сидельникова) под названием «Венок Шопену» и первый том четвертого русского издания писем композитора, в 1990 г. упомянутую выше монографию Цыпина «Шопен и русская пианистическая традиция», в 1991 г. — новую, более популярную версию монографии о Шопене авторства Бэлзы.

Очередные конкурсы им. Шопена в Москве состоялись в 1996, 2000, 2004 и 2008 гг., а в 2006 г. — его «филиал» в Пекине. Директором этих конкурсов был неизменно Михаил Александров, а председателем жюри становились по очереди: Евгений Малинин, Халина Черны-Стефаньска и Николай Петров. В 1998 г. имя Шопена присвоено созданному в столице России на базе одной из передовых музыкальных школ Московскому государственному колледжу музыкального исполнительства. С 2001 г. Музыкально-просветительское общество им. Шопена под руководством Ванды Андриевской и с почетным председателем Сергеем Слонимским появилось и в Петербурге, где также с 1998 г. проводятся шопеновские конкурсы для детей и юношества, а с 2003 г. наряду с ними и шопеновские фестивали. Шопеновское общество возникло и в Калининграде.

Характерно, что сегодня многие русские композиторы указывают на огромную роль, которую музыка Шопена играет в их жизни и творчестве, на черпаемое из нее вдохновение; такое отношение к Шопену высказывали в беседах с автором этой статьи Эдисон Денисов («для меня Шопен был и остается одним из самых любимых композиторов»³¹), Мечислав Вайнберг («без Шопена я не представляю себе жизни»³²), Родион Щедрин. Щедрин в 1983 г. сочинил вариации на тему Шопена для четырех фортепиано, дав им название «В честь Шопена». Первое в мире исполнение этого произведения, в котором

принял участие сам композитор и Чик Кория, состоялось в этом же году в Мюнхене, а в 2006 г. появилась его новая версия. По мнению Сергея Слонимского, автора изданной в юбилейном 2010 году книги «О новаторстве Шопена», «муза Шопена молодеет на протяжении 180 лет все более и более»³³.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Nurt. 1977. № 11. С. 22.
- 2 Цит. по кн.: Шопен, каким мы его слышим / Сост. С.М. Хентова. М., 1970. С. 123–124.
- 3 *Цыпин Г.М.* Шопен и русская пианистическая традиция. М., 1990. С. 4.
- 4 *Бэлза И.Ф.* Первый труд о М. Шимановской // «Советская музыка». 1954. № 12. С. 140.
- 5 Цит. по: *Бернадт Г.В.* Шопен в России (Страницы из истории русской музыкальной культуры 1830–1850) // Венок Шопену / Отв. ред. Л.С. Сидельников. М., 1989. С. 84.
- 6 Там же.
- 7 Там же. С. 86–87.
- 8 *Семеновский С.А.* Русские знакомые и друзья Шопена // Венок Шопену. С. 78.
- 9 *Бернадт Г.В.* Указ. соч. С. 90.
- 10 *Стасов В.В.* Статьи о музыке / Сост. Н. Симакова. Вып. 1. М., 1974. С. 376.
- 11 *Серов А.Н.* Статьи о музыке. Вып. 2-Б. М., 1986. С. 69–70.
- 12 *Корабельникова Л.З.* Музыка // Русская художественная культура второй половины XIX века. М., 1988. С. 117–118.
- 13 *Сидельников Л.С.* Пути развития советского шопеноведения // Венок Шопену... С. 9.
- 14 *Кюи Ц.А.* Избранные статьи. Л., 1952. С. 544.
- 15 Цит. по: «Советская музыка». 1949. № 5. С. 74.
- 16 Советская музыка. 1946. № 1. С. 31–41.
- 17 См. мою статью «М.А. Балакирев и Ф. Шопен» в настоящем сборнике.
- 18 *Lissa Z.* Wpływ Chopina na muzykę rosyjską // Ruch Muzyczny. 1949. № 4. S. 3.
- 19 См., например: *Wiśniowski G.* Od Szalapina do Kozłowskiego. Opery Moniuszki w Rosji. Warszawa, 1992.
- 20 *Tomaszewski M.* Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans. Poznań, 1998. С. 793.
- 21 *Lissa Z.* Op. cit. S. 4.
- 22 *Асафьев Б.В.* Избранные произведения в пяти томах. Т 2. М., 1953. С. 338.
- 23 *Рубцова В.В.* Александр Николаевич Скрябин. М., 1989. С. 53.
- 24 *Толстой С.Л.* Очерки былого. М., 1956. С. 394.
- 25 См. об этом статью Б. Бялоковича в настоящем сборнике.
- 26 *Луначарский А.В.* О музыке и музыкальном театре. В 3-х т. Т. 1 / Сост. Л.М. Хлебников. М., 1981. С. 116–117.

- 27 Ленин и культурная революция (Хроника событий) 1917–1922 гг. / Под ред. М.П. Ким. М., 1972. С. 84–85.
- 28 *Szostakowicz D. Z pism i wypowiedzi.* Kraków, 1979. С. 79.
- 29 *Пастернак Б.* Об искусстве. М., 1990. С. 170.
- 30 *Монсенжон Б.* Рихтер. Диалоги. Дневники. М., 2003. С. 33, 428, 453.
- 31 *Fryderyk Chopin w oczach Rosjan / Фридерик Шопен глазами россиян.* Антология / Сост. Г. Вишневецкий. Варшава, 2010. С. 356.
- 32 Там же. С. 370.
- 33 *Слонимский С.М.* О новаторстве Шопена. СПб., 2010. С. 15.

ШОПЕН В КОНТЕКСТЕ
РУССКОЙ МУЗЫКИ
И МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКИ

СЛЕДЫ ШОПЕНА В РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XIX–XX ВВ.

Шопен (наряду с Шуманом, Берлиозом, Листом и Вагнером) был одним из тех композиторов, творчество которых составило кульминацию музыкального романтизма. Он был одним из тех, кто определил дальнейшие пути развития романтической музыки второй половины XIX в. И если «сферой влияния» Шумана стали Германия и Россия, то шопеновские традиции развивались прежде всего в России, как и вообще в славянском мире, и Франции, правда, несколько позже, чем шумановские.

В России Шопена узнали и полюбили еще при жизни, в первой половине XIX в. Здесь в первую очередь нужно назвать имена Марии Шимановской и Антона Герке — пианистов, первых пропагандистов шопеновской музыки в России, и Глинки — первого русского композитора мирового масштаба. Эстетические устремления двух великих славянских композиторов были в чем-то сходны. Как и Шопен, Глинка не был в восторге от современной романтической музыки, но признавал итальянскую и французскую оперу (Россини, Беллини, Мейербера), в чем полностью сходился с Шопеном. Говоря об игре Листа, Глинка бросает фразу, из которой становится ясной его квалификация Шопена: «Мазурки Chopin, его Nocturnes и этюды, вообще всю блестящую и модную музыку (курсив мой. — К.З.) он играл очень мило, но с превычурными оттенками (à la française)»¹. Из воспоминаний А.Н. Серова мы знаем, что мазурки Шопена Глинка «слушал всегда с особенным удовольствием»². В воспоминаниях Серова есть и следующее очень важное свидетельство: «„Souvenir d'une Mazurque“ (речь идет о произведении Глинки. — К.З.) — чистое подражание Шопену. Глинка говорил мне, что «даже хотел сделать надпись на этой пьеске — „Hommage à Chopin“ („Посвящение Шопену“), но удержался от слишком частого злоупотребления подобных „оммажей“»³.

Говоря о деталях гармонического языка своей «Песни Маргариты» (по Гете), Глинка, по воспоминаниям Серова, замечает: «У Шопена тоже не редки такие модуляции. Это наша с ним родная жилка»⁴. Упоминание об общей «родной жилке» можно воспринимать не только применительно к музыкальному мышлению двух славянских композиторов: среди предков Глинки были поляки, и вообще смоленская

земля — родина Глинки — в течение долгого времени испытывала влияние Польши.

Самое «шопеновское» произведение Глинки — его Мазурка До мажор, которую можно было бы назвать «воспоминанием о Мазурке Шопена a-moll op. 17 № 4». Конечно, это не подражание, а диалог: Шопен никогда бы не написал такой мазурки — специфически глинкинским остается подчеркнуто вокальная плавность мелодии и всей фактуры, даже некоторый аскетизм выражения, не допускающий ни романтической «импровизационности», ни обостренно-личного чувства «*żal*». Сам же Серов, подчеркивая значение Шопена как одного из создателей славянской музыки, еще не вполне проникся масштабом шопеновских открытий: «Его создания, хотя и болезненные, хотя и ограниченные областью фортепианной музыки, иногда мелкой, именно со стороны *славянских* форм имеют необыкновенно важное значение в искусстве столько же, как со стороны гениальной вдохновенности, глубокой *искренности* производительной силы» (курсив А.Н. Серова)⁵.

Вероятно, первыми русскими музыкантами, осознавшими всю глубину и универсальность шопеновского мира, были Антон и Николай Рубинштейны (в Европе таким музыкантом был Лист). Шопен занимал огромное место в репертуаре А. Рубинштейна, но на музыку этого композитора если и оказал влияние, то самое опосредованное и поверхностное. Если для Рубинштейна имя Шопена стояло в одном ряду с Бахом и Бетховеном, то далеко не все музыканты XIX в. воспринимали польско-французского романтика подобным образом. Даже у наших композиторов-шестидесятников XIX в. (и в балакиревском кружке — «Могучей кучке», и у Чайковского) отношения с шопеновской музыкой были не всегда простые. Так, Римский-Корсаков, вспоминая в своей «Летописи» («Летопись моей музыкальной жизни») атмосферу кружка 1860-х гг. и вкусы молодых «радикалов», пишет, что в те годы, согласно их мнению, «Шопен приравнялся к нервной светской даме» (добавим к слову, что ими же «Лист считался изломанным и карикатурным»⁶). Собственно, усматривать в Шопене что-то женственное, легковесное и капризно-слащавое было достаточно характерно для эпохи, и повинны в этом, скорее всего, многочисленные пианисты-интерпретаторы средней руки, не обладающие зоркостью и художественным интеллектом Рубинштейнов. Отчасти и сам Шопен дал повод для подобных заключений: не обладая достаточной физической силой, с годами только уменьшавшейся от болезни, он играл очень тихо — как бы «женственно».

Впрочем, Лист уже вскоре стал для балакиревцев почти таким же учителем, авторитетом и источником музыкальных идей, как Глинка, Шуман и Берлиоз. Подобного резкого поворота к Шопену как стиливому истоку не произошло, однако данные из биографий Балакирева и Римского-Корсакова свидетельствуют о значительном углублении понима-

ния Шопена. Собственно, юношеский фортепианный концерт Балакирева испытывает шопеновские влияния и даже предвосхищает тем самым Концерт Скрябина — тоже юношеский и тоже фа-диез-минорный. Но в последующих произведениях Балакирева на некоторое время шопеновское оказалось «заблокированным» специфической эстетикой Новой русской школы. В Балакиревском кружке не поощрялась открыто экспрессивная кантилена широкого дыхания и слишком очевидная опора на «банальные» (что означало — романсовые) интонации. Понятно, что во времена, когда идеи Чернышевского были популярны, чистая совершенная красота — идеальная красота (например, Моцарт или Шопен) — могла вызывать недоверие, а установка на объективность высказывания (что было созвучно реализму в литературе и живописи) стимулировала отвержение Шопена как чересчур «субъективного» и даже болезненно. Так Шопен попал «на одну доску» с «нервной дамой». Повороту балакиревцев к Шопену способствовали: изменение эстетических установок к концу XIX в., с одной стороны, и с другой — постоянное осознание универсального масштаба шопеновского гения (в чем неоценимую роль сыграли концерты и лекции А. Рубинштейна). Со временем Балакирев стал страстным шопенистом и сыграл определяющую роль в «возрождении» родины Шопена — Желязовой Воли. Он принял участие в концерте при открытии памятника Шопену на месте его рождения в 1894 г. А в 1910 г. во время празднования столетия со дня рождения Шопена в Санкт-Петербурге была исполнена симфоническая поэма С. Ляпунова (ученика и последователя Балакирева) «Желязова Воля». Сам же Балакирев оркестровал некоторые произведения Шопена.

О том, как Балакирев играл Шопена, сохранились красочные воспоминания Б. Асафьева: «...у меня было впечатление, что Балакирев нарочито и вызывающе „снимает“ с Шопена все, что содержало хотя бы намек на „ушеугодие“, на любовную романтику. [...] Несколько мазурок были все переведены в жесткий акцентный ритм с очень подчеркнутыми беспедальными *storzando* и гравюрными — словно точки иглой — „портаменто“. Он словно избегал „кантиленных лиг“»⁷.

Похоже, что своей игрой Балакирев словно полемизировал со своим же собственным юношеским заблуждением относительно Шопена: «Перед игрой он „швырнул“ хозяйке дома [...] : „Шопен вам не дамский угодинок“, а спорившему с ним [...] студенту: „музыка не офицерская прихоть — вот в Шопене еще дышит настоящий Байрон „Манфреда“ и „Каина“»⁸.

Шопенианство Балакирева-композитора проявилось в выборе жанров (ноктюрны, мазурки, вальсы). Есть и пример откровенной опоры на шопеновскую модель: драматургический профиль Второго, си-минорного, ноктюрна повторяет идею Ноктюрна Шопена *c-moll*. Как и в Ноктюрене Шопена доминор, хоральная средняя часть с такой же, как у Шопена, ремаркой *religioso* приводит к мощной динамизации, распространяющейся и на репризу.

Ученик Балакирева Римский-Корсаков в молодые годы разделял положения эстетики «Новой русской школы», но в более поздние годы, к рубежу XIX–XX вв., пришел и к эмоционально раскованной мелодике, не прошедшей мимо шопеновского наследия, и к более определенному воздействию Шопена в опере на польский сюжет — «Пан Воевода». Несомненно, что в усилении внимания к Шопену, помимо общего изменения эстетических установок в русском искусстве, также сыграли труды В.В. Стасова — главного «идеолога» «Могучей кучки», который, отдавая должное Шопену, всячески подчеркивал его родство с Глинкой. Казалось бы, Чайковский, «оппонент» балакиревской школы, склонный к непосредственности лирического самовыражения и мелодической экспрессии, мог бы обнаружить точки соприкосновения с Шопеном. Однако по-настоящему этого не произошло! Интонационное наполнение лирики обоих композиторов было слишком разным. Более того, Чайковский не был даже поклонником шопеновской музыки. И все же «эхо» Шопена присутствует в наследии Чайковского: это фортепианная пьеса из оп. 72 — *Un poco di Chopin* («Немного Шопена»). Примечательно, что, в отличие от всех предыдущих и последующих случаев, это «портрет» Шопена, данный со стороны — почти как полумаска! — с использованием слегка завуалированных цитат.

Включение Шопена в поле зрения некоторых композиторов-шестидесятников (Балакирева, Римского-Корсакова, Чайковского) произошло даже позже, чем новое поколение композиторов 1880-х гг. стало активно пользоваться открытиями Шопена в построении фактуры. Это Лядов, Глазунов, Аренский; а в 1890-е гг. наступает кульминация русского романтизма и одновременно — шопенианства — в лице Рахманинова и особенно Скрябина.

Что же произошло? Балакиревский период — период «радикального» новаторства сменился, по выражению Римского-Корсакова, периодом «спокойного шествия вперед»⁹ — временем беляевского кружка. Иными словами, в России наступил этап позднего романтизма — то есть музыки интонационно вторичной (что не умаляет ее достоинств), прочно стоящей «на плечах» предшественников. И теперь русские композиторы принялись осваивать то, что раньше оставалось для них почти «за кадром»: чистую красоту и полнозвучную гармонию шопеновской фактуры. Именно эстетика любовного созерцания красоты звука определила ориентацию «восьмидесятников» в сфере фортепианной музыки преимущественно на Шопена — воспринятого, однако, в свете их собственных стилей. Говоря о шопеновском у Лядова, Глазунова и Аренского, я подразумеваю, во-первых, самое общее качество звучания фортепиано — педально-обертоновую слитность и гармонию ткани. Глазунову принадлежит и, пожалуй, наиболее удачный опыт оркестровки Шопена — в балете «Сильфиды». Нервная воодушевленность Шопена, щемящее чувство *żał*, острота драматических

антитез получили самое отдаленное отражение в уютной, красочной игре звуков русских композиторов. Пожалуй, лишь Скрябин очень индивидуально претворит названные шопеновские качества.

Второе — это шопеновская система жанров (прелюдия, этюд, мазурка, экспромт и т.д.), которая легла в основу фортепианной миниатюры Лядова и Глазунова, а затем Скрябина, в чуть меньшей степени — Аренского и Кюи. Среди названных композиторов, пожалуй, наибольшие шопенисты — это Лядов и Скрябин — в силу особой утонченности, дематериализации и трепетности их фактуры. При этом каждый из них воплотил преимущественно одну из граней шопеновского мира: Лядов — созерцательно-гармоническую сторону, Скрябин — импровизационно-стихийную, порывисто-драматическую. Для Лядова Шопен стал одной из многочисленных стилевых моделей — для фортепианной музыки (так же, как Римский-Корсаков — для оркестровой). Для Скрябина Шопен — безоговорочно любимейший композитор на раннем этапе его пути и органическая часть самой сердцевины его художественного мира.

И в лядовскую, и в скрябинскую музыку шопеновское проникало первоначально через жанр мазурки. Интересно, что Лядов (как верный ученик Римского-Корсакова) увидел в шопеновском сначала объективную, фольклорно-этнографическую сторону: его мазурки ор. 11 № 2 и ор. 15 № 2 написаны как картинки (*obrazki*) в народном духе, с использованием натуральных ходов и квинтовых «скрипичных» созвучий.

Для Скрябина мазурка — импульс полетности, то есть начало обнаружения самой сути «скрябинского». Вскоре дух Шопена обрел новую жизнь в скрябинских прелюдиях и этюдах. Шопеновского у Скрябина так много, что нет смысла выделять какие-то отдельные произведения. Самое удивительное — что все это далеко не подражания, а глубоко личностное претворение шопеновского, сплавленного с многочисленными другими истоками (Шуман, Чайковский, Лист), но безоговорочно доминирующего над всеми ними.

В своем последнем опусе, выйдя далеко за пределы романтической стилистики и создавая атональную музыку, Скрябин возвращается к шопеновской модели: Прелюдия ор. 74 № 2 — своего рода «парафраз» на Прелюдию Шопена ор. 28 № 2, a-moll (самое «нешопеновское» произведение Шопена, смотрящее в XX век). Общее в них — застылая и диссонантная фигурация с использованием чистых квинт. Интересно, что Б. Асафьев ставил в один ряд с шопеновским циклом 24 прелюдий во всех тональностях ор. 28 не ор. 11 Скрябина, формально и образно-стилистически к нему более близкий, а именно 5 прелюдий ор. 74!

В фортепианной музыке Рахманинова непосредственные шопеновские влияния можно обнаружить, пожалуй, в самых ранних опусах, например, в Элегии и Мелодии из ор. 3. К раннему этапу относится и создание Вариаций на тему Шопена.

Зато то, что сделал Рахманинов-пианист для глубокого концепционного осмысления музыки Шопена, переоценить невозможно. Шопен был одним из его любимейших и наиболее часто исполняемых авторов.

Естественно, что XX век, с его антиромантической ориентацией, сделал дальнейшее прямо развитие шопеновских традиций в области композиции практически нереальным. Однако интересно, что иной раз шопеновское проявлялось косвенно, подобно «отраженному свету» и в самых, казалось бы, неблагоприятных условиях. Нельзя не вспомнить, что Шостакович в 1927 г. участвовал как пианист в конкурсе имени Шопена в Варшаве и получил там диплом. Вскоре после этого он создает одно из своих самых авангардных и дерзких произведений — фортепианный цикл «Афоризмы». Возникает впечатление, что композитор-пианист, проведя долгое время в общении с музыкой Шопена, захотел полностью отрешиться от мира романтических интонаций и подвергнуть их переосмыслению. Однако он развил шопеновский метод как таковой, используя знаки жанра как носители утонченных смыслов, вступающих между собой в сложнейшую «игру». Вероятно, это и было поводом для критиков упрекать Шостаковича в литературности, которая в целом музыке 1920-х гг. была не свойственна. Но самое примечательное критическое высказывание касается последней пьесы цикла («Колыбельная песня») — о совмещении в ней влияний Стравинского и Шопена — иными словами, о совмещении несовместимого. По сути дела, «Колыбельная» в первую очередь опирается на жанр барочной арии с чертами пассакальи; однако в ее фактуре есть именно шопеновская пространственность.

В заключение кратко скажу и о других аспектах самого глубокого внимания русской музыкальной культуры к Шопену. Взять хотя бы тот факт, что первое полное собрание сочинений Шопена вышло в Санкт-Петербурге. Не могу не назвать пианистов, наиболее тонко проникших в мир Шопена: Владимира Софроницкого, Святослава Рихтера, Евгения Малинина, Михаила Плетнева и т.д. Даже Мария Юдина, которой в целом Шопен не был близок, высказалась о цикле прелюдий как о бесконечно глубокой, уникальнейшей концепции.

Для понимания глубины новаций Шопена много сделали русские музыковеды. Болеслав Яворский оценивал Шопена как одну из вершин мировой музыки, как зачинателя новой, «психологической» эпохи. В гармоническом языке польского романтика Яворский усматривал проявление черт нового мышления, развившегося в конечном счете в неклассические «симметричные лады»¹⁰. Борису Асафьеву принадлежат три работы, посвященные специально изучению Шопена¹¹. Многие русские теоретики вскрыли специфические проявления логики и красоты в гармонии, построении формы, синтаксисе Шопена. Здесь в первую очередь следует назвать Льва Мазеля, труды которого были

собраны в книгу «Исследования о Шопене»¹², Виктора Цуккермана¹³, Сергея Скребкова¹⁴, Виктора Бобровского, Юрия Холопова. Совсем недавно композитор Сергей Слонимский выпустил книгу «О новаторстве Шопена»¹⁵.

Среди шопеноведов-историков выделяется имя Игоря Бэлзы, рассматривающего музыку Шопена в широчайшем историко-культурном контексте.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Глинка М.И.* Записки. М., 1988. С. 103.
- 2 *Серов А.Н.* Статьи о музыке. М., 1988. Вып. 4. С. 343.
- 3 Там же. С. 349.
- 4 Там же. С. 351.
- 5 *Серов А.Н.* Статьи о музыке. М., 1986. Вып. 2-Б. С. 69.
- 6 *Римский-Корсаков Н.А.* Летопись моей музыкальной жизни. М., 1982. С. 24.
- 7 *Асафьев Б.* Шопен в воспроизведении русских композиторов // *Венок Шопену*. М., 1989. С. 106.
- 8 Там же.
- 9 *Римский-Корсаков Н.А.* Указ. соч. С. 208.
- 10 *Яворский Б.А.* Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825–1915) // *Яворский Б.А.* Избранные труды. Ч. 1. М., 1987. Раздел: Эпоха непрерывно-психологического мышления. С. 129–187. А также многие рукописные материалы из фонда 146 ГЦММК им. М.И. Глинки.
- 11 *Асафьев Б.В.* Шопен (1810–1849). Опыт характеристики. М., 1922; *Асафьев Б.В.* Шопен в воспроизведении русских композиторов. Цит. изд.; *Асафьев Б.В.* Мазурки Шопена // *Он же.* Избранные труды. Т. 4. М., 1955.
- 12 *Мазель А.А.* Исследования о Шопене. М., 1971.
- 13 *Цуккерман В.А.* Заметки о музыкальном языке Шопена // *Фридерик Шопен: Статьи и исследования* / Под ред. Г. Эдельмана. М., 1960. С. 44–81.
- 14 *Скребков С.С.* Новаторские черты тематического развития в музыке Ф. Шопена // *The book of the first international musicological congress devoted to the works of Frederick Chopin.* Warszawa, 1963.
- 15 *Слонимский С.М.* О новаторстве Шопена. СПб., 2010.

Много замечательных страниц посвящено произведениям Шопена в книге *Бобровского В.П.* «Функциональные основы музыкальной формы», М., 1978, в статье *Холопова Ю.Н.* «О финале Второй сонаты», на нем. яз. в кн.: *Chopin Studies.* Warszawa, 1990; а также в его пока неопубликованных текстах и лекциях.

Из работ автора статьи: *Зенкин К.В.* Фортепианная миниатюра Шопена. М., 1995; *Он же.* Шопен // *Европейская музыка XIX века.* Польша. Венгрия. М., 2008.

И.И. Никольская
(Москва)

В.В. Стасов о Шопене

Композитор и критик... Их творческие пересечения и размежевания — многосложная проблема для искусствоведческого исследования. Взаимное отрицание и сближение индивидуальностей, каждая из которых имеет свой темперамент, воспитание, жизненный опыт, — первый слой этой проблемы. Дифференциация подчас отнюдь не тождественных друг другу представлений о смысле и общественном функционировании музыкального искусства — еще один момент, нередко порождающий разноречивость и полемичность эстетического высказывания. Нельзя не учитывать и такой фактор как различия в национальной истории и географии, в поэтическом складе нации. Вписанность композитора и критика в специфический мир национальной жизни и культуры оказывает сильнейшее влияние на формирование индивидуальной неповторимости представителей двух разных профессий, объединенных приверженностью к искусству. Немало определяет в их творческой встрече и историческая стадийность развития нации и ее культуры, обуславливающая приоритет не схожих друг с другом творческих тенденций.

Все это надо иметь в виду, когда речь идет о том анализе, который дал музыке Шопена известный критик Владимир Стасов.

В.В. Стасов следующим образом сформулировал задачи критика своего времени: «*Всякое настоящее произведение искусства... носит в самом себе свое значение и назначение: раскрыть то и другое для человеческого рода и есть назначение критики...*»¹. Субъективно-вкусовой, поверхностно-мелочной критике он противопоставлял свой идеал «критика-действателя», столь же активного в искусстве, как и сам художник.

Основная идея Стасова — утвердить завоевания русской музыки в ее борьбе за народность, национальность, реализм. В отдельных мыслях и подчас только бегло намеченных принципиальных позициях в вопросах искусства и художественной критики сказывалось влияние на Стасова идей В.Г. Белинского, которого критик называл одним из главных своих учителей (наряду с Герценом, Чернышевским и Писаревым). С польским романтизмом перекликалась известная позиция Стасова о том, что искусство не может быть самоцельным, замкнутым

в себе, а должно быть связано с интересами жизни и отвечать ее реальным практическим запросам.

В своих требованиях В.В. Стасов был тверд и непреклонен, а в оценках — страстен, часто пристрастен, и мог скорее разойтись с дорогим другом, чем изменить своим идеям или поступиться своими взглядами и убеждениями.

Большое значение имела деятельность Стасова по поддержке и реальной помощи «Могучей кучке». Он писал: «Совместное развитие, рост и творчество, взаимные влияния, помощь и музыкальное „товарищество“ таких высоких личностей, как Балакирев, Кюи, Мусоргский, Римский-Корсаков и Бородин, не могли не принести крупных плодов. Эти пять русских музыкантов, сплоченные одной мыслью и пониманием, одинаковыми симпатиями и антипатиями, одинаковым изучением и обожанием великих композиторов Запада, достойно продолжали и расширяли дело, начатое Глинкой и Даргомыжским»².

Однако деятельность критика была не лишена просчетов и недостатков. Он «воевал» с Германом Ларошем, переводчиком работы «О музыкально-прекрасном» Э. Ганслика, поддержавшего произведения «Мира искусства» и творчество так называемого «Серебряного века» (все это переросло со временем в антрепризу Сергея Дягилева). Не понял нового времени. Не заметил предшественников Глинки — Верстовского, Алябьева, Варламова и Гурилева. В начале 80-х гг. XIX в. выступал против консерваторий, убежденно верил в то, что композиторы-самородки не нуждаются в академическом образовании. С этих позиций критиковал Чайковского.

Все эти плюсы и минусы взглядов и подходов Стасова сказались в оценке Шопена. В целом российский критик очень высоко оценивал польского композитора. По его мнению, Шопен представлял такое яркое, самостоятельное и высокоталантливое проявление национальности, какого (кроме Вебера) нельзя было представить до него в музыке.

Вот некоторые цитаты из Стасова: «Могучая нота польской национальности, ненасытная страстная привязанность к своему отечеству никогда не иссякали в нем и провели величавую, глубокую черту в его созданиях»³; «Шопен водворил на страницах фортепианных композиций новый мир, такой широкий и глубокий, какого прежде не было еще в музыке. Шопен был поэт, индивидуалист и лирик: внутренний мир с разнообразными, то мирными, тихими и грандиозными, то взволнованными, бурными и трагическими событиями стал являться у него в формах чудной поэзии, прелести и красоты»⁴.

В отличие от видения Шопена в XX столетии, Стасов считал его программным композитором. Критик был страстным приверженцем программности и называл программную музыку «новооткрытой Америкой искусства»⁵. «Невзирая на кажущиеся, миниатюрные и

ограниченные формы, его прелюдии, ноктюрны, этюды, мазурки, полонезы, impromptus полны великого и глубочайшего содержания, и все они, кроме разве немногих, редких исключений, столько же принадлежат к музыке программной, как и его великолепные баллады (программность которых заявлена автором посредством самого заглавия). В программности 2-й сонаты Шопена (b-moll) не сомневаются даже самые упорные враги программной музыки. Знаменитый в целом мире похоронный марш этой сонаты, совершенно единственный в своем роде, явно изображает шествие целого народа, убитого горем, при трагическом перезвоне колоколов; быть может, еще более необычный по своей гениальности, самостоятельности и новизне финал этой сонаты точно так же изображает, совершенно явно для каждого человека, безотрадный свист и вой ветра над могилой погребенного. Все это столько же программно, как баллады Шопена, из которых одни имеют характер рыцарский, другие — сельский, пасторальный, или как 2-е скерцо (b-moll), изображающее, по предположениям иных, ряд сцен Дездемоны с Отелло, или как 3-й Impromptu (Ges-dur), также рисующий грациозную сцену двух влюбленных, женщины и мужчины, или Большой полонез (As-dur), где нарисован отряд скачущей конницы, война и звон и гром оружия, как 2-я и 15-я прелюдии, обе с колоколами — картины испанского монастыря, монастырского сада, монашеского шествия, или, наконец, как обе мазурки C-dur (op. 24 и 56), представляющие изящные картинки польской народной сельской жизни. Мудрено было бы, — оговаривается Стасов, — определить программные намерения всех созданий Шопена. [...] Ему надо было выражать свою душу, чувство, картины и события своей внутренней незримой для постороннего люда жизни. (Очень верное замечание! — И.И.) [...] Глубокие думы о самом себе и о своем несуществующем более отечестве, свои радости и отчаяния, свои восторги и мечты, минуты счастья и гнетущей горести, солнечные сцены любви, лишь изредка прерываемые тихими и спокойными картинами природы, — вот где область и могучее царство Шопена, вот где совершаются им великие тайны искусства под именем сонат, прелюдий, мазурок, полонезов, скерцо, этюдов и impromptus»⁶.

Насчет сонаты b-moll Стасов, вероятнее всего, был прав. Он писал о непонимании этой сонаты даже соратниками Шопена — Шуманом и Листом. Стасов находился на позиции, противоположной немецкому эстетике Эдуарду Ганслику, которого, кстати, нередко критиковал в своих статьях. Ганслик считал, что «изображать» музыка ничего не может: «Музыкальная мысль, вполне ставшая явлением, уже есть самостоятельное прекрасное; она сама себе цель, а отнюдь не средство или материал для изображения чувств и мыслей. Содержание музыки — *движущиеся звуковые формы*»⁷. И далее: «С полным правом называем мы музыкальную тему величественною, грациоз-

ною, задушевною, бессодержательною, тривиальною, но все эти выражения относятся к *музыкальному* характеру данного места. Желая характеризовать эту музыкальную выразительность мотива, мы часто выбираем понятия из нашей душевной жизни, как например „гордый, тоскливый, нежный, мужественный, томительный“. Но мы точно так же можем брать обозначения и из других сфер явлений и называть музыку „благоуханною, весенне-свежею, туманной, ледяною“. И так, в обозначении музыкального характера чувства составляют *феномены*, такие же как и всякие другие, представляющие какие-нибудь аналогии. Такими эпитетами (помня их иносказательность) можно пользоваться, без них даже нельзя обойтись, только следует остерегаться таких положений: „эта музыка *изображает* гордость“» (курсив Э. Ганслика)⁸. Эпитеты, которые приводит Ганслик, вполне применимы, в том числе, для анализа произведений Шопена.

Уже в XX столетии музыковеды иначе подходят к вопросу о программности в творчестве Шопена. Ирена Понятовская в своем эссе о Шопене пишет: «Чем был романтизм и что он означал в творчестве Шопена? Прежде всего нужно сказать, что сосуществовали разные романтизмы: романтизм, постулирующий соединение искусств по принципу „*correspondance des arts*“* с сильным воздействием литературы, а также противоположное течение — абсолютной музыки, следующей классическим формам, в котором стилистика, однако, была романтической». Стасов опирался на романтизм первого типа — одним из главнейших достижений романтизма он считал, как уже говорилось, программность. По мнению же Понятовской, «это абсолютная музыка, без следа каких-либо программных ассоциаций»⁹.

* * *

Другим аспектом нашего исследования является упорная и часто повторяемая мысль Стасова о творческих связях Шопена с первым русским профессиональным композитором Михаилом Глинкой, который в работах Стасова был возведен на недостижимый пьедестал. Почти на протяжении 50 лет Стасов всякий раз, когда затрагивал тему о национальном в искусстве, называл имя Шопена рядом с именем Глинки.

В своей монографии «Михаил Иванович Глинка» Стасов сопоставляет Шопена и Глинку по разным линиям. Говоря о романсах Глинки, Стасов считает, что натуры обоих славянских художников удивительно схожи, если бы «талант Шопена не был означен какою-то особой печатью болезненности, вечного томления, страдальчества, постоянной минорности настроения»¹⁰.

* соответствие искусств (франц.)

Глинка и Шопен, как художники нового времени, были определенным образом связаны между собой в поисках новых форм и новых средств выражения для своего искусства. Под новыми формами критик подразумевает не собственно форму, но скорее способы звуковысотной организации. Одной из характернейших стилевых черт Шопена и Глинки Стасов считает применение так называемых плагальных каденций. «Они были употребляемы и Вебером, и Мендельсоном, и Шуманом, всего же более Шопеном в его фортепианных вещах, этих истиннейших проявлениях бетховенского духа скорби, самоуглубления и страсти. [...] Шопен являлся для Глинки первым провозвестником возможности и необходимости новых форм для выражения тех таинственных, страстных движений души, которые составляют исключительную принадлежность нашего века. [...] Шопен являлся для Глинки как бы проводником в новые сферы искусства, заменял ему собой знакомство с теми произведениями Бетховена, которые первые вступили в новооткрытый мир души и нашли им художественное выражение. Знакомство с сочинениями Шопена в период времени после „Ивана Сусанина“ имело самое важное значение для таланта Глинки»¹¹.

Эти мысли развиваются и в других местах стасовской монографии, где речь идет о самобытном истолковании «шопеновских форм» в опере «Иван Сусанин» (названной композитором — «Жизнь за царя»).

Имеется в виду мазурка в сцене в лесу, а также в опере «Руслан и Людмила» и некоторых романсах Глинки. Повсюду Стасов ведет линию шопено-глинкинских исканий от позднего Бетховена. Даже по поводу «Руслана и Людмилы» он пишет: «В этой опере [...] у Глинки всего больше родства с Бетховеном и Шопеном, чуть не на каждом шагу чувствуешь, что они все трое [...] принадлежат к одному и тому же семейству при всей разности талантов и личностей»¹².

Тезис об особом новаторстве Шопена получил дальнейшее развитие в теоретической работе Стасова «О некоторых формах нынешней музыки». Стасов исходил из того, что Бетховен в последнем периоде своего творчества обновил традиционную мажоро-минорную систему за счет оригинального развития свойств старинных церковных модусов. (Так называемые церковные модусы средневековья отнюдь не являются специальной принадлежностью церковных напевов, но находят свое широкое развитие в народной музыке европейских стран.) Стасов ссылается на поздние сонаты и квартеты, на 9-ю симфонию и «Торжественную мессу», указывая, что новые средства выражения понадобились композитору для воплощения новых задач, величественных, небывалых еще в музыкальном искусстве. Заметим, что и Шопен, и Глинка не увлекались поздним Бетховеном, скорее всего даже не знали его последних опусов. Однако у Стасова постоянно выступает триумvirат: Бетховен — Шопен — Глинка.

«Как известно, — утверждает Стасов дальше, — в течение нашего столетия воздвигнулось знамя национальности в искусстве и науке. Музыка последовала за общим движением, и после нескольких первоначальных проб (таковы, например, некоторые места в „Обероне“ у Вебера и в венгерских маршах у Франца Шуберта и т.д.). Шопен выступает первым художником, удовлетворяющим мысли о народной мелодии и народной музыкальной форме. Он первый стал стремиться к тому, чтобы передавать народные мелодии (все равно, заимствованные ли, или им самим сочиненные в истинно народном духе) и в их настоящем, не офальшивленном облике, с их самобытным колоритом и ритмом. Он первым стал уметь это, он первый установил наконец, в какую именно гармонию их надо облекать, он первый посмел изображать их со всеми их „нарушениями правил“ (по вульгарному понятию), ничуть не приглаживая, не опошляя и не модернизируя их»¹³.

Вот что пишет современный исследователь, автор самой монументальной польской монографии о Шопене, Мечислав Томашевский о средствах модализации: «Модалность и модализация функциональной тональности проявляется у Шопена несомненно под влиянием народной музыки, особенно в произведениях, вырастающих из этой традиции, тем самым прежде всего в мазурках, а также в сочинениях, где цитируются народные темы¹⁴. С этих позиций, надо сказать, Стасов верно почувствовал связь Шопена с народной музыкой, ощутив в этой связи новые горизонты для развития русской музыки и, в частности, Глинки. Но конечно, Стасов несколько преувеличивает масштабы воздействия Шопена на Глинку.

* * *

Стасов, при всем восхищении творчеством польского композитора, предьявлял лишь один упрек в его адрес — вполне объяснимый установкой самого критика — национального демократа по убеждениям. Этот упрек заключается в неприятии экзистенциального кода музыки автора баллад. Стасов часто упрекал Шопена в болезненности эмоций, минорности настроения и повышенном психологизме: «Шопен был музыкант гениальный, страстный, великий чувством, могучий и великий в выражении глубоких движений своей души, но его душа, прекрасная и художественная, заключена была в рамках далеко не широких, не разнообразных и не обширных, и прежде всего занята была психическими событиями из жизни самого Шопена, иногда крупными, но иногда и мелкими»¹⁵.

В своей монографии «Михаил Иванович Глинка» русский критик, продолжая находить родственную связь между Шопеном и Глинкой, видит их различие в экспрессивно-настроенческом наклонении: «Пьесы эти (Глинки. — *И.Н.*), чисто лирические, имеют тот же самый

характер субъективности, тот же характер мгновенно вылившегося экспромта, как мелкие пьесы Байрона и Лермонтова, как все фортепианные сочинения Шопена. С последними Глинка находился в самом близком родстве, и их натуры были бы, быть может, необыкновенно схожи, если бы талант Шопена не был означен какою-то особенною печатью болезненности, вечного томления, страдальчества, постоянной минорности настроения. Но если Глинка превосходит Шопена именно здоровьем (разрядка моя. — *И.Н.*), шириною и ясностью своей натуры, то тем не менее обладает всеми сокровищами искреннего чувства, отыскивающего в груди самые тайные, самые близкие струны»¹⁶.

Не только в этой работе, но и во многих других встречаются замечания о «минорности» настроений Шопена, его «субъективности» и «замкнутости». По большому счету Стасов прав, только его оценки замыкались, как уже говорилось, в его позиции демократа, народника и националиста. Ведь Стасов не признал символизма 90-х гг. XIX в., вел решительную борьбу против эстетики Ганслика, не принял «Серебряный век» русской поэзии и т.п.

Станислав Пшибышевский, вождь берлинской богемы и краковской Сецессии, недаром видит в Шопене первого представителя нового декадентского искусства. Пшибышевский недаром называет Шопена и Ницше в своем одноименном эссе «представителями искусства упоения»¹⁷. Этот автор среди качеств Шопена, проложивших путь в следующую эпоху, называя их специфически славянскими, перечисляет: «крайняя утонченность чувства, легкая возбудимость, способность переходить непосредственно от одной крайности к другой, страстность и чувственность, склонность к роскоши и расточительности и, прежде всего, своеобразный меланхолический лиризм, который есть не что иное, как проявление самого возвышенного эгоизма, все относящего к себе, имеющего единственным и высшим критерием всего свое собственное „я“, глубокая меланхолия беспредельных равнин с их песчаными пустынными пространствами и со свинцовым небом над ними, — все это стояло в резком противоречии с гибкой, легкомысленной подвижностью галла, с его кокетливой женственностью, любовью к жизни и свету»¹⁸.

«По Шопену [...], — пишет дальше Пшибышевский, — можно судить, насколько современный человек превзошел прежнего в области восприятия ощущений»¹⁹. Таким образом, согласно Пшибышевскому, Шопен, «этот тончайший психолог неосознанного»²⁰, кончая свой жизненный путь, передает эстафету Ницше. «Первый запечатлел нежнейшие движения своего внутреннего „я“, тончайшими щупальцами своего слуха схватил он мимолетнейшие настроения и с наивной непринужденностью аристократически небрежного бесстрашия всего своего существа дал нам понятие о таинственной работе в глубочайших недрах души.

Ницше же посеял великое недоверие ко всему исследованному и указал, какое решающее значение имеет именно эта подпочвенная, прозябающая во мраке непознанного жизнь человека»²¹.

Позднее, в ходе развертывания XX столетия, Шопена анализируют более разнообразно и многослойно. Так, Ярослав Ивашкевич подчеркивал связь Шопена с польской эмиграционной литературой. Известно отрицательное отношение Шопена к программной музыке, музыка была для него самодостаточным средством выражения чувств и мыслей. Но он был поляком и, согласно Ивашкевичу, «трагедия родины ставит его в такое же положение, как и наших поэтов, — трагический надрыв превращается в ту трещину, через которую в „абсолютную“ музыку проникает литература»²².

Разумеется, многие сочинения Шопена производят сильнейшее драматическое воздействие, независимо от знания польской истории. В свое время эта генетическая связь ощущалась более непосредственно. Известны слова Шумана о том, что произведения Шопена — «это пушки, прикрытые цветами»²³. Однако и тогда некоторые неожиданные и нетипичные концепционно-драматургические решения автора Этюдов, в частности неподготовленные и как бы алогичные драматургические сдвиги, неожиданные развязки и т.п., ставили в тупик не только завсегдатаев салонов Парижа, но даже его верных друзей в искусстве — Шумана и Листа.

Нередко отмечается двойственность или осложненность эмоционального мира Шопена. Такое единство «тезиса» и «антитезиса» в поэтике Шопена особенно созвучно норвидовской двукрылости («благословляя — проклиная»), оно обуславливает некое очистительное воздействие экспрессии произведений Шопена, характеризующейся слиянием в неразрывное единство образов острого трагизма и возвышенного благородства.

Несмотря на тяготение к классике, Шопен — типичный романтик. Заметим, что определение романтизма Альфредом Эйнштейном («воплощение внутреннего противоречия с одновременным стремлением к его преодолению») словно выводится именно из шопеновского творчества. Его «уклон» в романтизме — эмоциональная чувствительность, причем степень ее такова, что А. Эйнштейн считает Шопена — по сравнению с Шубертом и Шуманом — уже неоромантиком²⁴.

Можно присоединиться к позиции польских музыковедов наших дней, в частности Ирены Понятовской, в противовес Владимиру Стасову характеризующих произведения Шопена как «абсолютную музыку». Попытка русского критика воспринимать ее исключительно как инструмент воплощения тех или иных идей не позволяет вникнуть в

сложный напряженно-динамический мир шопеновского творчества. В этом отношении значительно ближе к нему понимание музыки Эдуардом Гансликом как движения звуковых форм и «психология неосознанного», с которой связывал индивидуальность и своеобразный символизм польского композитора Станислав Пшибышевский. Вместе с тем, не принимая эмоциональную интимность Шопена, его страдальческое миссионерство, Стасов ощущал масштаб музыкального гения Шопена, силу и энергию заложенных в его музыке чувств. Именно ему принадлежит открытие Шопена для русского музыкального круга.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Стасов В.В.* Письма к родным. Т. 1. Ч. 1 (1844–1859). М., 1953. С. 4.
- 2 Там же. С. 17.
- 3 *Стасов В.В.* Искусство XIX века // *Стасов В.В.* Статьи о музыке. Вып. 5-Б. М., 1980. С. 27.
- 4 Там же. С. 28.
- 5 *Стасов В.В.* Статьи о музыке. Вып. 5-А, 1894–1906. М., 1980. С. 74.
- 6 Там же. С. 28, 29.
- 7 *Ганслик Э.* О музыкально-прекрасном. Опыт поверки музыкальной эстетики / Пер. с нем. Г. Ларош. М., 1895. С. 67.
- 8 Там же. С. 76.
- 9 *Poniatowska I.* Chopin i jego dzieło // *Fryderyk Chopin. Kompozytorzy i sztuka ich czasów.* Warszawa, 2005. S. 13, 16.
- 10 *Стасов В.В.* Статьи о музыке. Вып. 1, М., 1974. С. 244.
- 11 Там же. С. 255–256.
- 12 Там же. С. 296.
- 13 Там же. С. 376.
- 14 *Tomaszewski M.* Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans. Poznań, 1998. S. 215–216.
- 15 *Стасов В.В.* Статьи о музыке. Вып. 5-А. С. 5.
- 16 *Стасов В.В.* Михаил Иванович Глинка. М., 1953. С. 133.
- 17 *Пшибышевский С.* Шопен и Ницше. Репринт 1905 года // *Пшибышевский С.* Заупокойная месса. Проза. Пьеса. Эссе. М., 2002. С. 347.
- 18 Там же. С. 327–328.
- 19 Там же. С. 332.
- 20 Там же. С. 335.
- 21 Там же. С. 336.
- 22 *Ивашкевич Я.* Шопен. М., 1963. С. 151.
- 23 *Шуман Р.* Избранные статьи. М., 1956. С. 127.
- 24 *Einstein A.* Muzyka w erze romantyzmu / Пер. с англ. М. i S. Jarocińscy. Kraków, 1965. S. 301.

И. А. Немировская
(Москва)

ЖАНР БАЛЛАДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ШОПЕНА И ЧАЙКОВСКОГО

Одна из вершин романтической инструментальной музыки XIX столетия — баллады Ф. Шопена. В них нашли отражение свойственные вокальной балладе эпическая повествовательность, остро-драматическая сюжетность и картинность, выраженные в непрерывном сквозном развитии, ведущем от лирико-эпических начальных разделов к последующим драматическим эпизодам и, в конечном итоге, к трагической развязке.

Исследователи довольно часто склонялись к поиску их скрытой программы (чаще всего они велись в направлении баллад А. Мицкевича). Но глубина содержания и высочайшая степень художественного обобщения фортепианных баллад польского мастера не позволяет однозначно связать их с какой бы то ни было, пусть даже самой сложной литературной или иной программой. Индивидуальные черты баллад Шопена определили и характерную для них одночастную свободную романтическую поэмную форму, предвосхищающую симфонические поэмы Ф. Листа.

Баллады П.И. Чайковского (вокальные и инструментальные), во многом развивая традиции его великого предшественника и следуя типологическим особенностям романтической баллады, также отличаются психологической многозначностью, трагедийностью коллизий и напряженным сквозным развитием. Кроме того, как и у Шопена, в них чрезвычайно важной становится опора на ярко выявленные бытовые жанры. Две из них созданы на стихи польских поэтов — В. Сырокомли (псевдоним Л. Кондратовича) и А. Мицкевича.

У Чайковского баллады предстают как самостоятельные произведения (романс, вокальный дуэт, симфоническая баллада), сцена или часть внутри более масштабного сочинения (баллада Томского из первой картины оперы «Пиковая дама», первая часть Пятой симфонии — главная партия первой части Пятой симфонии имеет оттенок балладности). Некоторым из них Чайковский дает жанровые обозначения: баллада Томского, «Шотландская баллада» на стихи А.К. Толстого, баллада «Воевода» (по А. Мицкевичу в изложении А.С. Пушкина). Среди баллад, которым композитор не дал жанрового обозначения — романс «Корольки» на стихи В. Сырокомли в

переводе Л.А. Мея. Чертами балладной музыкальной фабулы характеризуется также первая часть Пятой симфонии и, в каком-то смысле, симфония в целом, что ранее не отмечалось в научной литературе.

К жанру баллады у Шопена и Чайковского примыкают подобию «рассказа» и «легенды», — те из них, которые имеют трагическое содержание. В них тот же эпический тон повествования, специфическое спокойствие мелодических мотивов, общий драматический контекст и трагическая развязка. В песнях Шопена, довольно часто созданных на стихи, напоминающие рассказ, довольно много трагических пьес, приближающихся по характеру повествования и трагическому завершению к балладе. Так, в песне «Грустная речка» (подзаголовок «Сельская песня») на слова С. Витвицкого (перевод Вс. Рождественского) говорится о матери, схоронившей семерых детей (1831). В песне «Мелодия» на слова З. Красиньского (перевод А. Машистова) речь идет о пути к могиле (1845). В песне «Жених» на слова С. Витвицкого (перевод Вс. Рождественского) говорится о смерти возлюбленной (1831). К ним по настроению и способам музыкального воплощения примыкают песни «Две смерти» на слова Б. Залеского (перевод С. Семеновского; 1845) и «Песнь скорби» на слова В. Поля (перевод С. Семеновского; 1836). У Чайковского более всего напоминают балладу песня и хор на слова А.Н. Плещеева «Легенда» и песня «Ласточка» на слова И.З. Сурикова (из польского поэта Т. Ленартовича; обе — из цикла «16 песен для детей»).

Ярко выраженные особенности баллад Чайковского в целом отчетливо проявились в симфонической балладе «Воевода», довольно близкой шопеновскому решению фортепианной баллады. Ее композиция основана на чередовании ряда колоритных сцен, в которых, как и у Шопена, последовательно сменяются лирико-эпическое, драматическое и трагедийное начала: от стремительной скачки томимого жаждой свидания юноши, написанной в духе тарантеллы, через построенную на песенно-ариозной кантилене (с чертами ноктюрна) нежную и страстную сцену любви юноши и панночки¹ к сцене смерти Воеводы.

Начальный раздел баллады — скачка юноши («Я скакал во мраке ночи милой панны видеть очи, руку нежную пожать») постепенно набирает драматическую силу, достигая отчаянного напора в кульминации (оркестровое tutti с мощным звучанием медных духовых и ударных инструментов на *fff*, смена тональностей a-moll — c-moll).

Центральный эпизод баллады — нежная и страстная сцена любви юноши и панночки на фоне прекрасного ночного пейзажа (ноктюрное вступление с роскошными оркестрово-гармоническими красками: деревянные духовые инструменты с арфами и челестой, поэтическое сопоставление E-dur и Es-dur). Он передает безгранич-

ность свободно изливающегося чувства со всевозможными его оттенками. Длительное развитие песенно-ариозной кантилены достигает гимнического расцвета, выражая восторг любви (кульминационное репризное проведение темы, как, например, в разработке и репризе побочной партии Первой баллады Шопена, также превращенных в гимн благодаря средствам фактуры, охватывающей все регистры рояля). По масштабности и завершенности формы, по принципам развития и даже по мелодическим мотивам эта тема подобна побочным партиям из Шестой симфонии, «Ромео и Джульетты», теме любви из «Пиковой дамы».

Декламационно-романсовая тема (*Tempo precedente*, с такта 325), в которой по мере развития заостряются интонации плача, передает отчаяние, слезы, ощущение роковой обреченности любви героев. Она непосредственно близка центральной кульминации первой части и *trio* из второй части Шестой симфонии, целиком построенных на мотивах рыданий. Наиболее нежная и ласковая в духе лирической народной песни *e-moll'*ная тема этой огромной сцены, звучащая у флейт и челесты (*Allegro moderato*), отражает безграничную чистоту и трепетность отношений молодой пары.

Заключительный раздел баллады — развязка трагедии — передает состояние героев после того, как холодец-слуга, пожалев юную хозяйку, застрелил Воеводу. Этот эпизод возвращает слушателя к тревожным мотивам скачки, неразрывно соединенным с мотивами «рыданий» («Выстрел по саду раздался, холодец пана не дождался; воевода закричал. Воевода пошатнулся... Холодец, видно, промахнулся: прямо в лоб ему попал»).

Сочетание драматического звучания и мотивов рыданий непосредственно напоминает окончания баллад Шопена (напряженные пассажи и интонации *lamento*; во Второй балладе к нему добавлено сокращенное кодовое проведение начальной темы, а в Третьей — изысканный *As-dur'*ный мотив центрального эпизода).

Во всех балладах Чайковского психологически сложно охарактеризованы герои, что переключается с образно неоднозначными темами баллад Шопена. Так, например, в балладе Томского Чайковский передал атмосферу подавляющей тревоги, охватившей присутствующих, прежде всего Германа. Он неожиданно ощутил, что мистическое предначертание, о котором здесь идет речь, связано с его судьбой. Охарактеризована и Графиня прежних лет, ее безудержная жажда выигрыша («О, Боже! Я все бы могла отыграть, когда бы хватило поставить опять три карты!»), оскорбленное достоинство и гордый гнев (героическая фанфара — «Графиня вспылила: как смеете вы!»), ее смертельный страх (жутко «вползающий» хроматический мотив, взвихренные фразы струнных инструментов — «К ней

призрак явился и грозно сказал: „Получишь смертельный удар ты от третьего, кто пылко, страстно любя, придет, чтобы силой узнать от тебя три карты!“»).

В «Воеводе», кроме юноши и панночки, показан хлопец-слуга. Его жалость по отношению к красавице-хозяйке, крайнее смятение, мольба воплощены сплошным потоком интонаций плача, хроматическими ходами, как бы мечущимися в тисках замкнутого круга. Схож с ним и влюбленный юноша-казак из «Корольков», внутренне раздавленный вестью о смерти своей любимой Ганны. Интонации бессильного и замирающего рыдания подобны здесь постепенному уходу жизни из живого тела («Сердце сжалось, замирая, в груди раздробленной, и упал с коня, рыдая, я перед иконой!»). Сюжет романа Чайковского, скорее всего опирающийся на бытовавшие в XIX в. народные песни, является вариантом содержания песни Шопена «Жених», где третья строфа оканчивается словами: «„Где же та, кого люблю я, что ж меня не встретит?“ / — „Землю ты спроси сырую, — нет ее на свете“». Следует отметить, что в этих сочинениях строфика, метрика стиха и отдельные поступенные и квартовые мотивы сходны.

Трагедийной силой, достигающей напряжения траурных эпизодов в балладах Шопена, поражает двойной портрет сына-отцеубийцы и негласно вдохновившей его на это злодеяние матери в «Шотландской балладе» Чайковского. Ощущение ледящего душу ужаса усиливается благодаря внешне спокойному, мерно-повествовательному тону их беседы. Вопросы матери и ответы сына (равномерно чередующиеся фразы с повторами слов и коротких мотивов) постепенно подводят к самому страшному признанию. Неожиданна в своем смысловом повороте исподволь готовящаяся типично балладная кульминация — проклятие, при котором выясняется главный виновник убийства: «А матери что ты оставишь своей, тебя что у груди качала? / — Проклятье тебе до скончания дней! Тебе, что мне грех нашептала!» (*fff*, высокая тесситура, напряженная гармония с «аккордом смерти» у русского автора — альтерированной двойной доминантой, стремительное сопоставление тональностей Des-D-Es-E).

Как известно, фортепианные баллады Шопена обладают высокой степенью концепционности. Тот же принцип сохраняется и у Чайковского, в балладах которого как правило выражена основная идея произведения: противопоставление любви и смерти в «Корольках» и «Воеводе», преступления и воздаяния за грехи в «Шотландской балладе», беспощадность власти золота, разрушающего душу человека и приводящего к его гибели в балладе Томского — важнейшем, можно сказать, узлом драматургическом центре «Пиковой дамы».

Здесь предсказана смерть Графини и нравственная гибель Германа: превращение лирических мотивов его первого ариозо в роковую

тему трех карт, символизирующую страсть к обогащению, которая вытесняет любовь к Лизе. Так, фраза «Я имени ее не знаю» превращена здесь в жестко-непреклонную «Три карты, три карты, три карты!». Кроме того, суховато-тревожные скерцозные мотивы Графини оборачиваются провозглашением у медных инструментов подлинно роковых фанфарно-маршевых мелодических мотивов.

В драматургическом и тематическом отношении баллада Томского непосредственно готовит сцену смерти Лизы (оркестровое вступление и кода шестой картины), а также *g-moll*'ное ариозо Германа, провоцирующее смерть Графини (четвертая картина).

Так у Чайковского возникают свойственные драматургии инструментальных баллад Шопена так называемые «темы-оборотни». У польского романтика они ярко намечены в главной партии экспозиции и разработки Первой баллады (от спокойного лирического звучания с мягкими кадансами к напряженно-тревожному тону, который придает доминантовый органый пункт и резко диссонирующие гармонии), в побочной партии экспозиции, разработки и в ее «осколках» в начале коды той же баллады (от нежного ноктюрнового звучания к гимническому и, наконец, трагическому, где от темы остается лишь фактура аккомпанемента). Аналогична драматизация второй темы Второй баллады (*Presto con fuoco*), ведущая к скорбному, как бы сломленному *a-moll*'ному заключительному звучанию коды. Близок по характеру *cis-moll*'ный, предельно экспрессивный вариант побочной партии в репризе Третьей баллады. Основную драматургическую идею Четвертой баллады подчеркивает неуклонная драматизация главной и побочной партии, а также inferнальный «шквал» коды, включающий мотивы главной партии. Они превращены здесь в напряженные хроматические ходы во всех голосах фактуры, что знаменует рассеивание, угасание темы, ее исчезновение и как бы умирание.

Высокий драматический тонус и тип драматургии баллад Шопена явно повлиял не только на Чайковского, но и на принципы композиции симфонических поэм и концертов Листа, что нашло свое продолжение у композиторов рубежа XIX–XX веков и XX столетия (вплоть до Шостаковича, Шнитке, Пендерещкого).

Особые методы развития и тип музыкальной фабулы, во многом идущие от Шопена и свойственные именно балладам, явно прослеживаются в первой части Пятой симфонии Чайковского. Так, общий смысловой итог *Allegro con anima* — кардинальное преобразование мотивов главной партии в непрерывный поток бессильно низвергающихся «рыданий» (кода), а его завершающая точка — разрушение темы. Подобный драматургический поворот вызывает аналогию с трагическими концовками баллад польского мастера.

Композиция *Allegro con anima* определяется характером и методами развития темы главной партии, создающей настроение размерной повествовательности и в то же время трагической удрученности. Мелодико-гармонически она чрезвычайно близка темам баллады Томского и «Шотландской баллады» (типичные повествовательные интонации с характерной плагальной гармонией, повторностью сравнительно небольших музыкальных фраз). Замкнутость движения в небольшом пространстве, завораживающая сила мерного маршевого ритма передают свойственное многим балладным темам ощущение фатальной скованности, некоего «магического круга». А сумрачно-сосредоточенная *e-moll* тема вступления, соединяющая черты траурного марша и хора, повествует, как это отмечено самим композитором в записях на эскизах, «о чувстве преклонения перед судьбой, о предначертании свыше»².

Развитие темы на протяжении части подчеркивает ту же идею трагической безысходности: в экспозиции, кульминации разработки и репризе тема наталкивается на «жесткие противодвижения»³ медных инструментов, как бы преграждающие попытки «разорвать роковые узы», а перед репризой — на «аккорд смерти» (альтерированная двойная доминанта, выдержанная на протяжении восьми тактов). Почти неизменное проведение главной темы в начале репризы (нетипичное для симфонизма композитора) наводит на мысль о тщетности преодоления невозможного и, одновременно, создает характерный балладный драматургический поворот к началу повествования.

В коде тема превращена в непрерывный поток отчаянных, но бессильно низвергающихся *lamento*. Завершение части подобно балладной убывающей трагической концовке. Мелодическое разрушение темы, ее «схождение на нет» воспринимается как затягивание роковой петли, как умирание. Подобное звучание сопровождается оstinatными нисходящими ходами и мерностью траурного ритма — как бы последними «постукиваниями сердца» и погружением в полный мрак...

Острейшие драматические коллизии произведения связаны в большой мере и с трагической темой вступления первой части, появляющейся в каждой части цикла. Во второй части симфонии ее звучание воспринимается как пресечение мечты в момент кажущегося достижения счастья, в финале — фанфарно-маршевые роковые мотивы этой темы, проникая и подчиняя себе интонации главной партии, создают жесткую, холодно-блестящую кульминацию (разработка).

Торжественное провозглашение темы вступления в коде финала (широта, распевность, плавное ритмическое движение, тембр струнных инструментов, опора на жанр марша-гимна, марша-канта) вызывает ощущение многозначности и трактуется по-разному многими

музыкантами: «шествие рока или утверждение жизни?»⁴. Ее ликующее E-dur'ное проведение в конце симфонии воспринимается двойственно: и как победа предначертанного, и как его преодоление.

Сложное взаимодействие на протяжении цикла фанфарно-маршевых роковых интонаций и лирико-драматического тематизма, создающее свойственное жанру баллады «неустойчивое равновесие» противоречивой образности, также подтверждает двоякий вывод симфонии. На вопрос, поставленный в книге Н.С. Николаевой: каков же смысловой итог произведения — оптимистический или пессимистический — можно ответить: диалектический и реалистический.

Исторически сложившиеся характерные музыкально-лексические средства присущи всем балладным темам Чайковского, а сами баллады отмечены специфическими приемами жанрового развития. Так, в «Воеводе» смена жанров соответствует сценарию программной пьесы. Магистральный путь концепции «Корольков» определяют жанровые модуляции из польско-украинской песни-наигрыша в горделиво-героический полонез (эпизод битвы), в траурный марш и, в итоге, в плач. Они же существенны и для баллады Томского, где постепенно вызревают фанфарно-маршевые мотивы рока.

В заключение следует отметить: исторически восходящие к шедеврам Шопена традиции баллад Чайковского были продолжены А.К. Глазуновым (Концерт-баллада), Н.К. Метнером (Концерт-баллада, Соната-баллада), Н.Я. Мясковским (Симфония-баллада), С.С. Прокофьевым (Баллада для виолончели с фортепиано, «Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным»), Д.Д. Шостаковичем («8 баллад для мужского хора à cappella»).

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Лирический раздел баллады (такты 276–329) был переложен автором в фортепианную пьесу «Страстное признание».
- 2 *Розанова Ю.А.* История русской музыки. Т. II, кн. III: П.И. Чайковский. М., 1981. С. 108.
- 3 Термин В.А. Цуккермана. См.: *Цуккерман В.А.* Выразительные средства лирики Чайковского. М., 1971. С. 15.
- 4 *Николаева Н.С.* Симфонии П.И.Чайковского. М., 1958. С. 195.

М.А. Балакирев и Ф. Шопен

Годы жизни и творческой деятельности Милия Алексеевича Балакирева приходится на время, когда польский народ был лишен государственности, а Царство Польское входило в состав Российской империи. Когда Балакирев, переехав в Петербург, достигает творческой зрелости, в России после подавления польского национально-освободительного восстания 1863 г. антипольские настроения охватили почти все влиятельные политические круги. В Царстве Польском усилились тенденции к русификации всех сфер общественной жизни. Особенно это стало заметно во время царствования Александра III, когда варшавским генерал-губернатором стал Осип Гурко, а попечителем учебного округа Александр Апухтин; годы его деятельности (1879–1897) вошли в историю Польши как период «апухтинской ночи». Русский язык стал официальным государственным языком; на русском начали преподавать в учебных заведениях (с 1869 г. в гимназиях, с 1885 г. в начальных школах). Не удивительно поэтому, что во многих случаях поляки относились холодно или даже враждебно к русской культуре и к русскому искусству даже в самых высоких их проявлениях: например, они бойкотировали выставки передвижников или гастроли Московского художественного театра в 1906 г., спектакли которого посмотрели лишь люди профессионально связанные с театром. Но и они заявляли Станиславскому, что «...полное наше ознакомление с театром и его оценка будут возможны лишь тогда, когда мы сами пригласим Вас в Варшаву — в будущей Польше»¹.

Трудно сказать, принадлежал ли к энтузиастам польской литературы Милий Балакирев, читал ли он, в частности, переводы нашумевших эссе Станислава Пшибышевского о Шопене, в том числе «Шопен и Ницше» (эссе было издано в России в 1905, 1909 и 1910 гг.). Но с большой определенностью можно сказать, что Балакирев сочувствовал полякам. Как свидетельствует Василий Ястребцев, после возвращения с шопеновского торжества в Польше Балакирев «...возмущался грубым деспотизмом русских в Варшаве»², считал «гнусной» содержащую шовинистические выпады в адрес поляков корреспонденцию в газете «Новое время»³. Но, будучи музыкантом, он воспринимал мир главным образом через музыку и, наверное, не будет преувеличением

сказать, что Польшу он осознавал и воспринимал, прежде всего, через польскую музыку, особенно музыку Шопена.

Следует подчеркнуть, что, вопреки всем упомянутым обстоятельствам, контакты и творческие связи польских музыкантов с Россией были в XIX столетии очень богатыми, содержательными и плодотворными. Польских музыкантов особенно привлекал, конечно, Санкт-Петербург, один из общепризнанных центров европейской музыкальной жизни. Еще в первой половине XIX в. здесь обосновались польский композитор Юзеф Козловский, впоследствии автор полонеза «Гром победы раздавайся», бывшего до 1833 г. неофициальным российским государственным гимном, а потом и Мария Шимановская — европейской славы выдающаяся пианистка и композитор, которой восхищались Гете, Пушкин и Мицкевич. В 50-е гг. XIX в. в Петербурге жил и концертировал польский скрипач и композитор Апполинарий Контский, бывший придворным солистом; молодой М. А. Балакирев слушал его выступление еще до своего переезда в Петербург в Нижнем Новгороде, во время музыкального вечера в доме Улыбышева в феврале 1854 г. Но намного теснее были творческие контакты Балакирева с братом Апполинария, пианистом и композитором Антоном Контским, который в эти годы тоже жил главным образом в России. Во время гастролей Антона Контского в Казани М. А. Балакирев взял у него несколько уроков, а затем обращался к нему за советами, включал в свои концертные программы исключительно популярное тогда сочинение Контского «*Carpe heroïque*» («Пробуждение льва», соч. 115). Петр Боборыкин писал, что Антон Контский обходился с Балакиревым (который был, напомним, на двадцать лет моложе его), «уже как с молодым коллегой»⁴. Сохранилась афиша концерта Балакирева в Нижнем во время ярмарки, где он прямо называет себя учеником Антона Контского. С другой стороны, по мнению Сергея Ляпунова и Анастасии Ляпуновой, если М. А. Балакирев и мог воспользоваться указаниями Контского касательно некоторых приемов исполнения и развития техники, то как музыкант он стал уже неизмеримо выше своего учителя.

По словам Ц. Кюи, в начале 1856 г. в Петербурге М. А. Балакирев «с воодушевлением рассказал мне про Глинку, которого я вовсе не знал, а я ему говорил о Монюшко, которого он тоже не знал»⁵. До премьеры окончательной версии основного сочинения Станислава Монюшко — оперы «Галька» — оставалось тогда еще два года, хотя уже существовала (с 1848 г.) первая двухактная версия оперы. До премьеры «Гальки» в Мариинском театре в Петербурге, положившей начало долголетней карьере «Гальки» на сценах империи, оставалось лет четырнадцать. Но фрагменты «Гальки» Петербург узнал несколько раньше, и это состоялось благодаря именно М. А. Балакиреву — в мае 1867 г. в программу подготовленного им известного «Славянского концерта» Бесплатной

музыкальной школы в зале Городской думы, устроенного в честь славянских делегаций, прибывших на всероссийскую этнографическую выставку, была включена ария из «Гальки», которую исполнила Юлия Платонова, позже первая исполнительница партии Гальки в Мариинском театре. В феврале 1865 г. и январе 1870 г., в рамках концертов Бесплатной музыкальной школы под управлением Балакирева и Ломакина исполнялся хор из кантаты «Ниола» Монюшко. Лично М.А. Балакирев и С. Монюшко познакомились еще в феврале 1856 г., когда, кстати, вместе с Кюи они побывали на спектакле «Жизнь за царя» в Мариинке. В 1866 г. М.А. Балакирев попал на концерт Монюшко в Варшаве, остановившись там во время поездки в Прагу для постановки опер Глинки.

Позже, в 1891 г., М.А. Балакирев познакомился в Варшаве с еще одним польским оперным композитором, Людвигом Гроссманом. Сегодня о Гроссмане и в Польше, и тем более в России, почти никто не помнит, но ведь в Мариинке кроме «Гальки» Монюшко до конца XX столетия была поставлена только одна опера польского композитора — «Тень воеводы» Гроссмана, включенная в репертуар в декабре 1877 г. и выдержавшая 9 спектаклей. Сведений о том, что М.А. Балакирев когда-либо слушал какую-либо польскую оперу, я не нашел; но в 1891 г. в Варшаве он смотрел польский балет — показанную специально по его просьбе «Свадьбу в Ойцове» Дамсе и Курпинского. На концертах, проводимых М.А. Балакиревым в Петербурге, выступал Генрик Венявский, память которого Польша и Россия почтили весной 2006 г. в Москве установлением памятной доски на стене дома Надежды фон Мекк на Рождественском бульваре, где великий польский скрипач и композитор скончался в 1880 г. Гораздо чаще М.А. Балакирев выступал вместе с другим польским музыкантом — Теодором Лешетицким, известным польским пианистом, педагогом и композитором, который проработал в Петербурге более четверти века.

Но в центре всего был Шопен — главный музыкальный авторитет, главный музыкальный образец для Балакирева. Я убежден, что он мог бы повторить слова Льва Толстого, который в 1907 г. сказал Гольденвейзеру: «Вот за это одно можно поляков любить, что у них Шопен был!»⁶. В ответном письме на приглашение из Польши принять участие в открытии памятника на родине Шопена в Желязовой Воле М.А. Балакирев представлялся как «ревностный поклонник этого гениального композитора, которым может гордиться Польша, а за нею и весь славянский мир»⁷.

Шопен был для Балакирева кумиром во всем. Русский композитор играл его музыку, делал обработки его произведений, испытал большое влияние Шопена в собственном творчестве, сделал очень много для увековечения памяти польского композитора. «Уважение Балакирева к музыке Шопена граничило с фанатизмом»⁸, — пишет крупнейший современный польский исследователь творчества Шо-

пена Мечислав Томашевский, имея в виду, конечно, фанатизм в положительном смысле слова. Сам М. А. Балакирев говорил о том, что музыка Шопена ему особенно близка и что он отдает ей предпочтение перед произведениями других композиторов. Все, что относилось к Шопену, доставляло ему особое волнение и особое удовольствие. В 1878 г. он писал отправлявшемуся в Париж Стасову: «если хотите привезти что-нибудь, то достаньте хороший портрет Шопена, который наиболее на него похож»⁹, а потом, благодаря Стасова, сообщал ему: «Душевно любимого Шопена я поспешил вставить в рамки [...], и он уже красуется у меня на стенке»¹⁰.

Первое знакомство Балакирева с музыкой Шопена произошло еще в Нижнем Новгороде в 1851 г. Годом позже на вечере у Улыбышева М. А. Балакирев сыграл *Larghetto* из Фортепианного концерта *f-moll* Шопена, которое произвело большое впечатление. Позднее М. А. Балакирев исполнял почти все произведения Шопена, включая Виолончельную сонату и Трио для фортепиано, скрипки и виолончели. И именно М. А. Балакирев вместе с Антоном и Николаем Рубинштейнами положил начало великой русской исполнительской традиции Шопена. Именно благодаря этим трем выдающимся артистам широкие круги музыкальной публики в России перестали считать Шопена прежде всего сентиментальным салонным музыкантом и разглядели в нем одного из крупнейших музыкальных гениев мирового масштаба.

Как М. А. Балакирев играл Шопена? Борис Асафьев писал, что в его интерпретации Шопена «чужалось стремление услышать в этой музыке мир величавых идей и дум и образы тех людей, что умели отстаивать свою правду»¹¹. Асафьев вспоминал: «Сперва игра производила впечатление пальцево-сухой и при строго чеканном ритме все же очень своевластной, упрямо своевластной. Нервности — ни! ни!.. Педдали мало — и шопеновский бисер мелькал как рассыпавшаяся по поверхности ртуть. Форма чеканилась из строго архитектурно-распределенных отделов...»¹². Такая подчеркнуто антиромантическая трактовка в соотношении с игрой, например, Антона Рубинштейна составляла как бы противоположный полюс...

Любовь и признание Шопена нашли свое выражение и в ряде сделанных М. А. Балакиревым переложений сочинений польского композитора. В 1882 г. он переложил Этюд соч. 25 № 7 (*cis-moll*) для струнного квартета, посвятив эту обработку Сергею Боткину, великому хирургу и почитателю Шопена, брат которого, Василий, был одним из первых авторов, писавших о Шопене в России. В 80-х гг. М. А. Балакирев переложил Мазурку Шопена соч. 6 № 4 для хора (подложив под нее текст стихотворения Хомякова «Бывало, в поздний полуночный час») и Мазурку соч. 7 № 7 для струнного оркестра. В 1905 г. следует переработка для одного фортепиано Романса из Фортепианного концерта *e-moll*. Двумя годами

позже М.А. Балакирев сочинил для фортепиано в 4 руки *Impromptu* на темы двух прелюдий Шопена — мрачной *es-moll* № 14 и светлой *F-dur* № 11. В 1908 г. он написал Сюиту из произведений Шопена, оркестровал и переработал следующие его произведения: Этюд соч. 10 № 6, Мазурку соч. 41 № 3, Ноктюрн соч. 15 № 3 и Скерцо соч. 39 *cis-moll*. За три месяца до смерти он переинструментировал Концерт *e-moll*. М.А. Балакиреву принадлежит также ряд редакций сочинений Шопена.

О воздействии Шопена на композиторское творчество Балакирева свидетельствует, во-первых, его обращение к таким жанрам фортепианной музыки, как мазурки, вальсы, ноктюрны, скерцо. Влияние Шопена видно уже в самом раннем юношеском сочинении Балакирева — «Большой фантазии на русские национальные напевы». Произведение, которым М.А. Балакирев дебютировал перед столичной публикой в 1856 г. — «Концертное аллегро для фортепиано с оркестром», задуманное как первая часть концерта, — Юрий Келдыш охарактеризовал следующим образом: «Сочиняя его, композитор находился всецело под обаянием Шопена, близость к которому сказывается и в общем лирически задушевном тоне музыки, и в мягкой, типично славянской напевности обеих основных тем, и в легкости, изяществе „бисерных“ пассажей»¹³. Явственные отзвуки Шопена слышатся, конечно, и в мазурках Балакирева, в его скерцо, в его фортепианной сонате 1857 г., в сонате 1905 г. и других сочинениях.

Но самая большая заслуга Балакирева перед польской культурой состоит, пожалуй, в том, что он сделал для увековечения памяти Шопена в самой Польше. Именно Балакирев стал инициатором возрождения в народной памяти поляков места рождения Шопена — Желязовой Воли. Это сельская местность, расположенная в 54 километрах от Варшавы, на речке Утрате, у старинного тракта, ведущего из столицы Польши на запад, в Познань. В 1802 г. у проживавшего там графа Скарбека домашним учителем работал некий Миколай Шопен, уроженец Лотарингии, участник польского восстания под руководством Тадеуша Костюшко. В его семье (он был женат на воспитаннице Скарбеков, Юстине Кржижановской) в 1809 г. родился второй ребенок, которому дали имя Фридерик. Несколько месяцев спустя Миколай Шопен получил приглашение работать преподавателем в лицее в Варшаве, и вся семья переехала в столицу тогдашнего Княжества Варшавского. Судьба Желязовой Воли складывалась по-разному. После самоубийства последнего представителя рода Скарбеков она часто меняла хозяев, которые не особенно заботились об усадьбе, где родился великий польский композитор. В 1859 г. тогдашний владелец, Адам Товянский, сын известного философа-мистика, в свое время тесно связанного в Париже с Мицкевичем, пытался организовать в Желязовой Воле небольшой Шопеновский заповедник, но довести свой проект до

конца ему не удалось. Следующий владелец Павловский и вообще использовал флигель, где родился Шопен, в хозяйственных целях. В 70-е гг. XIX в. о Желязовой Воле забыли настолько, что некоторые биографы Шопена местом рождения композитора считали Варшаву.

В 1891 г. Балакирев решил ознакомиться с родиной и местом рождения Шопена и с этой целью в конце сентября отправился в Варшаву. Вот как он описывал свою поездку в Польшу в письме к известному французскому музыкальному деятелю Бурго-Дюкудре в 1897 г.: «Осенью 1891 г., утомившись служебными занятиями (в царствование Александра III я, до самой его кончины, состоял управляющим Придворною Певческою Капеллою), я отпросился в отпуск и отправился в Польшу с целью отыскать деревушку, в которой родился Шопен. Приехав в Варшаву, я адресовался к лицам, имеющим серьезное отношение к музыке, и наконец удалось мне узнать, где находится деревушка *Jelazowa Vola*, в которую я и съездил. Оказалось, что настоящий ее владелец не только не знал о том, что в этом имении родился Шопен, но даже не знал, кто он такой был. Домик, в котором, по моим предположениям, жило семейство Шопена и в котором мог родиться гениальный *Frederic*, оказался в ужасном положении. В лучшем его салоне уже не оказалось пола. По возвращении моем в Варшаву ко мне явилось несколько корреспондентов польских газет, которые, узнав, в каком плачевном виде я нашел этот домик, пришли в негодование и рядом статей укоряли польское общество за забвение своего гениального соотчича. Результатом этого и было возникновение в Желязовой Воле памятника Шопену, который и был открыт 14 октября 1894 г., причем я и был приглашен на это исключительное польское торжество как нечаянный виновник возникновения этого вопроса. Благодаря острым отношениям, созданным неумолимой историей между двумя родственными народами, польским и русским, никто другой из русских музыкантов и даже вообще из русских не был удостоен приглашением на это торжество, и так как поляки не объявляли подписки на сооружение памятника, а собрали нужные деньги между собою, семейно, то русские почитатели Шопена лишены были даже возможности принести свою лепту в знак преклонения своего пред гениальностью знаменитого польского музыканта»¹⁴.

В 1891 г. отыскать Желязову Волю Балакиреву помог упомянутый выше композитор Людвиг Гроссман, который «имел некоторое понятие о том, где она находится»¹⁵. Балакирев посетил также варшавский костел Св. Креста, где покоится сердце Шопена («увидав это, я сделался сильно взволнован и едва мог оторваться от драгоценных останков, и теперь захожу туда очень часто»¹⁶); несколько вечеров провел в семье Нины Фриде, известной певицы, выступавшей тогда в Варшаве, отец которой был в то время комендантом Варшавской крепости; у Фриде он играл вместе с Станиславом Барцевичем, из-

Намятная записка.

Правитель Министръ Связи разрѣшилъ постановку въ Варшавѣ павильона (вспомогательному Композитору Фридерику Шопену съ тѣмъ, чтобы собрать деньги для этой цѣли производимъ не масно. мѣрку почтительнаго Коллежника Коллежника.

Искно испрашивается разрѣшеніе производить сборъ масно при участіи газетъ, а также на устройство концертовъ и спектаклей для этой цѣли.

Вашъ сборъ пофривированъ на памятникъ Мицкевичу, ивѣтному своей францужеской кавальеру и Россійскому правительству, производимъ масно при участіи газетъ, то катъ основаніи отнасъ стѣсненіе въ отношеніи Шопена, который никогда не былъ политическимъ дѣятелемъ и какия либо враждебныя дѣятельности противъ нашего правительства не совершалъ.

Черновик записки М.А. Балакирева
по поводу сбора средств на памятник Шопену в Варшаве.
(Рукописный отдел ИРЛИ РАН. Ф. 162. Оп.3. Ед.хр. 99)

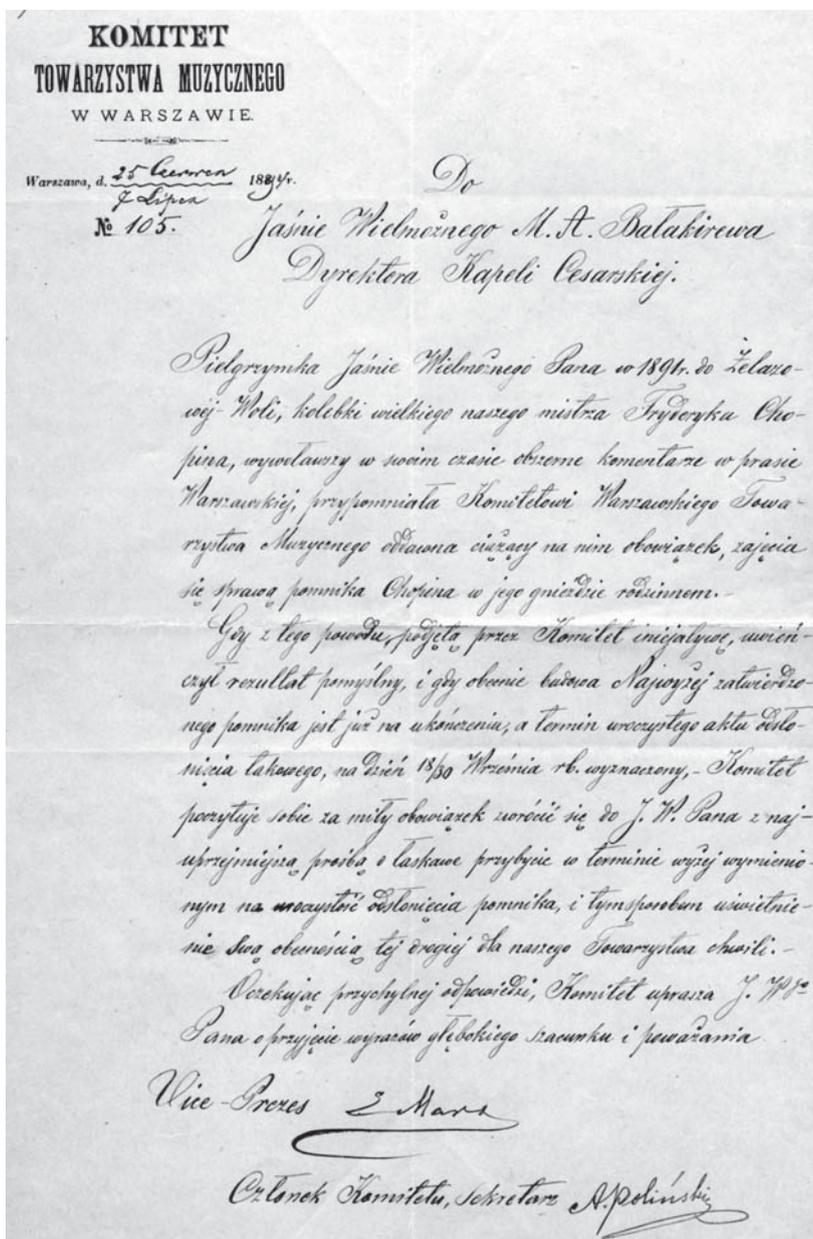
вестным польским скрипачом, выпускником «с золотой медалью» Московской консерватории. Из Варшавы М.А. Балакирев вывез автограф Шопена, подаренный ему племянником композитора Енджевичем. Через месяц «Новое время» сообщало: «Огласка впечатлений, испытанных господином М.А. Балакиревым при его посещении Желязовой Воли и при виде картины запущения дома, в котором родился один из величайших музыкантов XIX столетия, произвела

сильное впечатление в польском обществе, почувствовавшем несколько позднее угрызение совести за свою небрежность»¹⁷.

Ровно через три года М. А. Балакирев поехал в Варшаву уже по приглашению Варшавского музыкального общества, чтобы в качестве почетного гостя принять участие в открытии памятника Шопену в Желязовой Воле и выступить в Варшаве. «Когда М. А. Балакирев согласился ехать играть, все стали отговаривать его: пугали и тем, что зал будет пуст, и тем, что ему могут устроить демонстрацию, как русскому патриоту. Но М. А. Балакирев не испугался, поехал, и концерт состоялся... Это был его последний выход перед публикой, больше он уже никогда не играл», — сообщали через много лет, в 1910 г., «Биржевые ведомости»¹⁸. «Итак, я опять в Варшаве и по-прежнему захожу в костел св. Креста, — писал Балакирев 27 сентября 1894 г. Юлии Пыниной, — здесь мне пришлось заниматься выхлопатыванием разных разрешений по поводу предстоящего торжества... сегодня я с этой целью ходил к попечителю учебного округа Апухтину и по его совету к барону Медему»¹⁹. Торжественное открытие памятника Шопену в Желязовой Воле 2 (14 — по григорианскому календарю) октября состоялось, по словам Балакирева, «при огромном стечении публики». «Я был предметом особенного внимания,... когда вытащили в сад пианино Павловского и поставили его под деревом, под которым, по уверению Антона Крысяка²⁰, Шопен играл для гостей графа Скарбека, то после того, как играли Михаловский и Клечинский, потребовали, чтоб и я что-нибудь сыграл»²¹. Потом была исполнена кантата видного польского композитора того времени Зигмунта Носковского «Утрата», по словам Балакирева, «весьма недурная». «Я чувствовал, — писал он Пыниной, — что этот день один из самых драгоценных дней моей жизни»²².

5 (17) октября в Варшаве М. А. Балакирев выступил в торжественном концерте в честь Шопена, исполнив несколько его сочинений, в том числе Четвертую балладу и Сонату b-moll. «Успех огромный. Мне поднесли лавровый венок», — писал М. А. Балакирев²³. «Варшавский дневник» сообщал, что М. А. Балакирев был «предметом самых теплых, восторженных оваций» и был назван «лучшим толкователем Шопена»²⁴. Польская «Библиотека Варшавска» писала: «Жемчужиной вечера была игра господина Балакирева» — и напоминала о поддержке им стараний польских музыкальных деятелей²⁵. «Ведь без г. М. А. Балакирева, может быть, этого праздника не было бы», — отмечала другая газета²⁶.

В феврале 1910 г., за три месяца до смерти М. А. Балакирева, в зале Дворянского собрания в Петербурге состоялся концерт по случаю 100-летия со дня рождения Шопена. М. А. Балакирев на концерте не присутствовал, хотя был на репетиции. Символично, что в программу были включены два первых исполнения его работ: Концерт e-moll Шопена в его инструментовке и его Сюита из произведений Шопена.



Приглашение комитета Варшавского музыкального общества
М.А. Балакиреву принять участие в торжественном
открытии памятника Шопену в Желязовой Воле
(Рукописный отдел ИРЛИ РАН. Ф. 162. Оп. 4. Ед. хр. 822)

Символично и то, что во время концерта впервые было исполнено и сочинение друга, соратника и продолжателя шопеновских увлечений Балакирева — Сергея Ляпунова. Это была симфоническая поэма под названием «Желязова Воля».

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Цит. по: *Balicki S.W., Borysow W., Frolow W.* Na scenach polskich i radzieckich. Warszawa, 1977. S. 49.
- 2 *Ястребцев В.В.* Материалы для воспоминаний о Балакиреве // *Балакирев М.А.* Воспоминания и письма / Отв. ред. Э. Л. Фрид. Л., 1962. С. 416.
- 3 М.А. Балакирев. Летопись жизни и творчества / Сост. А. С. Ляпунова, Э.Э. Язовицкая. Л., 1967. С. 379.
- 4 Цит. по: *Ляпунов С.М., Ляпунова А.С.* Молодые годы Балакирева // *Балакирев М.А.* Воспоминания и письма... С. 32.
- 5 М.А. Балакирев. Летопись... С. 26.
- 6 *Гольденвейзер А.Б.* Вблизи Толстого. М., 1959. С. 200.
- 7 *Калмыков В.* Поездки М.А. Балакирева в Варшаву (1891, 1894) // М.А. Балакирев. Исследования и статьи / Ред.-сост. Ю.А. Кремлев, А.С. Ляпунова, Э.Л. Фрид. Л., 1961. С. 429.
- 8 *Tomaszewski M.* Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans. Poznań, 1998. S. 745.
- 9 *Балакирев М.А., Стасов В.В.* Переписка. Т. 1. М., 1970. С. 307.
- 10 Там же. С. 315.
- 11 *Асафьев Б.* Шопен в воспроизведении русских композиторов // Венок Шопену. Сб. статей. М., 1989. С. 108.
- 12 Там же. С. 106.
- 13 *Келдыш Ю.* М.А. Балакирев // История русской музыки. В 10 т. Т. 7: 70–80-е гг. XIX в. Ч. 1, М., 1994. С. 154.
- 14 Письма М.А. Балакирева о Шопене. Подготовила к печати А. Ляпунова // Советская музыка. 1949. № 10. С. 64.
- 15 М.А. Балакирев. Летопись... С. 345.
- 16 Письма М.А. Балакирева... С. 61.
- 17 М.А. Балакирев. Летопись... С. 347.
- 18 Там же. С. 375.
- 19 Письма М.А. Балакирева... С. 62.
- 20 Крестьянин-старик, помнивший Шопена.
- 21 Письма М.А. Балакирева... С. 63.
- 22 Там же.
- 23 М.А. Балакирев. Летопись... С. 377.
- 24 Там же.
- 25 *Kronika miesięczna* // Biblioteka Warszawska, 1894. Т. 4. S. 404, 405.
- 26 Цит. по: Письма М.А. Балакирева... С. 61.

О.В. Собакина
(Москва)

Творчество Шопена
и проблема формирования национальных
композиторских школ в концепциях
К. Шимановского и А.В. Луначарского

Фридерик Шопен и Кароль Шимановский. Два имени, принадлежащие к вершинам польской и мировой музыкальной культуры XIX и XX вв. Почему так часто в Польше они упоминаются рядом, почему творчество Шимановского сопоставляется всеми, кто обращается к нему, с наследием Шопена? В известной мере, именно Шимановский сыграл роль, аналогичную роли Шопена в польском музыкальном искусстве XIX в., так как высочайший класс и интеллектуальная направленность творчества Шимановского дают полное основание относить его к вершинам не только польской, но и всей европейской музыкальной культуры XX в. Кроме того, фортепианное творчество Шимановского выявляет наиболее перспективные тенденции дальнейшего развития современной польской фортепианной культуры.

Доминантой творческих поисков Шимановского стало возрождение польского искусства и обновление музыкального языка в духе художественных исканий своего времени. Шимановский предстает в своем творчестве подлинно национальным художником в силу своего мышления, темперамента, отношения к национальной, прежде всего — шопеновской традиции. В творчестве Шопена Шимановский видел уникальный образец органичного сочетания художественной содержательности музыки и высочайшего композиторского мастерства. Следуя творческой задаче создания нового национального стиля в польской музыке, Шимановский изучал творчество великого польского композитора, исследуя его не только в поисках композиторских решений, но и анализируя его значение и смысл в контексте всей европейской музыки, считая, что задачей современности становится воссоздание «национального сознания культуры»¹. В статье «Фридерик Шопен» Шимановский подчеркивает, что создание современного национального стиля, провозглашенное художественным направлением «Молодая Польша», может быть осуществлено в польской музыке только при опоре на шопеновские традиции, ибо «Фридерик Шопен — это один из высочайших символов европеизированной Польши, нисколько не теряющей своего национального своеобразия и стоящей на самом высоком уровне европейской культуры»².

Претворяя шопеновские идеи в собственном творчестве с начала XX века, только в 1920-е гг., по возвращении в Польшу, в ряде статей

Шимановский формулирует задачи создания национального польского стиля на основе традиций Шопена и тенденций общеевропейского музыкального развития, выражает свое понимание значения и ценности шопеновского творчества для польской и мировой музыкальной культуры. Непосредственно с именем Шопена связаны лишь две статьи Шимановского — «Фридерик Шопен» (1923) и «Фридерик Шопен и современная польская музыка» (1931), написанная на французском языке.

Попутно хотелось бы упомянуть, что научное исследование шопеновского творчества связано с эстетикой направления «Молодая Польша». Начало ему положил Мечислав Карлович, собиравший неопубликованные письма Шопена и другие материалы о нем. Опубликованный в 1904 г. Карловичем объемный том ранее не издававшихся материалов о Шопене и поныне является одним из важных шопеноведческих трудов³. После гибели Карловича в 1909 г. высказывания Шимановского оказались основополагающими в восприятии и развитии шопеновской традиции.

В статье «Фридерик Шопен» Шимановский утверждает, что благоговение перед величием Шопена стало причиной «блуждания по тропинкам чувствительной напыщенности, которые не могут привести к разгадке тайны великого художника»⁴. Согласно Шимановскому, история польской музыки состоит пока лишь из ряда отдельных биографий, среди которых Шопен выступает как национальный герой, а не как великий польский художник. Поэтому наиболее важным условием становления современной польской музыки «должно стать вторичное „открытие“ Фридерика Шопена, окончательное освобождение из пелен всяческой сентиментальной риторики, [...] практическое и реальное осознание путей, ведущих к независимости польской музыки, по которым никто не захотел или не сумел пойти...»⁵.

В связи с последним хотелось бы заметить, что после смерти Шопена — во второй половине XIX в. — лозунг развития национальных традиций истолковывался композиторами как отказ от всякого стилистического новшества, которое берет истоки из стран, захвативших польские земли. В ситуации отсутствия талантов масштаба Шопена или Монюшко требование следования национальному характеру переродилось к концу XIX в. в стилистический консерватизм. Как пишет Тереса Хылинская, «элементы народной музыки в виде салонных штампов продолжали оставаться единственными признаками принадлежности к „национальному“ течению. Модернизм в музыке понимали как новаторство ради самого новаторства и расценивали не иначе как измену национально-патриотическому долгу»⁶.

К концу XIX в. сложилась *объективная необходимость осмысления путей развития национальной музыкальной культуры и места в нем шопеновского наследия*. Но когда в 1898 г. известный публицист Артур Гурский формировал основные принципы художественного направления «Молодая Польша», он даже не попытался применить их к музыкальному искусству. По его мнению, именно литераторам, живописцам и скульпторам суждено было сыграть роль

глашатаев своего времени; о том, что музыка может занять достойное место в ряду других искусств, говорил только Станислав Виткевич.

В этой связи показательна характеристика творчества композиторов конца XIX — начала XX в., которую дал сам Шимановский в статье «Заметки о современном состоянии музыкальной критики в Польше» (1920): «Золотой век польской музыки начался и окончился вместе с Шопеном. Музыка второй половины прошлого столетия утратила все органические с ним связи, а вместе с ними и связи с духовной жизнью народа»⁷. По его мнению, отсутствие национальной самобытной музыки, подражание известным образцам и следование строгим правилам немецкой школы выразилось в падении вкусов и критериев оценки искусства, упрощении понятия национального в музыке.

В стремлении к объективной оценке общей музыкальной ситуации конца романтической эпохи возникает интересная, на наш взгляд, параллель между польскими художниками и русской эстетической мыслью. Наделенный чуткостью и любовью к искусству, первый народный комиссар просвещения Анатолий Васильевич Луначарский отличался способностью связывать музыкальные явления с социальными процессами. Написанная в 1910 г. к 100-летию юбилею Шопена и опубликованная в ежемесячнике «Наша заря» статья «Культурное значение музыки Шопена», безусловно, отразила требования своего революционного времени, однако она включает в себе несколько ценных, точных наблюдений о задачах преобразования искусства в современную автору эпоху. Любопытно, что статья, наряду со статьей «Юношеские идеалы Рихарда Вагнера» (1906), принадлежит к наиболее значимым среди ранней публицистики Луначарского.

Упомянем, что ко времени издания статьи даже польские биографы недооценивали огромное, поистине всемирное значение шопеновского наследия, о чем впоследствии напишет и Шимановский. Как отмечает Луначарский, в литературе преобладали интерес к личной жизни Шопена и психологические характеристики, превращавшие его в изысканно-утонченного эстета. Вместе с тем, по мнению Луначарского, назрела объективная необходимость осознать роль Шопена в развитии музыкального искусства.

Попутно в этой работе Луначарский исследует, как музыка обнаруживает борьбу старого и нового, как она находит «различные способы выражать и опережать действительность, а также противодействовать ей»⁸. Poleмика о романтизме, характерная для начала века, находит развитие в статье Луначарского. В отличие от Гурского, Луначарский видит объективные причины выдвижения на первый план музыкального искусства в эпоху романтизма: «Музыка — искусство наиболее субъективное, с наибольшей силой и разнообразием отражающее внутреннюю жизнь, динамику эмоций, настроений и страстей»⁹.

Автор отмечает, что революционный период, в который Европа вступила в конце XVIII в., отличался не только развитием индивидуализма,

но также подъемом народной творческой энергии: «музыка психического океана слиянной народной души должна была идти рядом с музыкой, мучительно оторванной от индивидуума. Революция создала демократию с ее двумя выражениями — свободной личностью и пробудившейся народной массой»¹⁰. Синтез этих двух линий — музыки индивидуума и музыки народных масс, не впадая в социологическое упрощение и тенденциозность, Луначарский выявляет в шопеновском творчестве.

По мнению Луначарского, по мере затухания массовой демократической стихии в обществе нарастала волна индивидуализма, несущая новые возможности для развития личности художника. Луначарский говорит о том, что сочинения Шопена — это «тончайшие настроения души, отличающиеся чудесной подвижностью и чуткостью, выраженные почти с полной точностью в звуках рояля. Таким образом, Шопен есть самое полное отрицание музыкального формализма и самое утонченное, самое искреннее выражение музыкального романтизма» (а точнее, в понимании Луначарского — психологизма! — *О.С.*)¹¹.

Однако, как считает Луначарский, в этой ситуации Шопен не только стал зачинателем психологической музыки, но был в то же время своеобразным «музыкальным народником». Луначарский видит в музыке Шопена, в частности в его полонезах, пример такого творческого претворения народной музыки, которое выводит ее на уровень образцов народного эпоса. Он ставит Шопена в ряд с русскими композиторами, которые нашли в его творчестве блестящий пример реализации народной идеи. Полонезы Шопена, по его словам, воплощают «психологически существеннейшее» в судьбе целого народа: «...нельзя не верить, что... этот народ еще будет иметь свой новый расцвет высокой культуры ...»¹².

Отмечая бесценный вклад композитора в выражение польского характера, Луначарский пишет также, что «Шопен внес во всемирную музыку славянскую широкую печаль, славянский раздольный разгул, всю ту безотчетную игру буйных чувств, сменяющихся внезапным упадком, которые созданы и нашей природой, и нашими социально-экономическими судьбами»¹³. Особенно Луначарский подчеркивает то, что Шопен обогатил мировую музыку новыми способами творческого претворения фольклора. Как отмечает Луначарский, только обладая совершенной техникой, возможно воплотить эпические мотивы, и только гению под силу создать на этом поприще величайшие произведения художественной культуры.

А вот как несколько позднее интерпретирует эту мысль Шимановский. Он настаивает, что понятие «романтизм» — «туманная формула, которая связывает творчество Шопена с определенной исторической эпохой», и хотя она «лежит в основе польского суждения о величайшем из польских музыкантов», однако не очень подходит для определения феномена шопеновского творчества¹⁴. Как пишет Шимановский, для современных польских композиторов Шопен — «активная сила, ока-

звующая непосредственное воздействие на все развитие современной музыки, [...] только творчество Шопена носит печать бесспорно польского стиля в самом благородном, самом глубоком значении слова. Этот польский характер, поднимающийся над дешевой экзотикой, присущей псевдонародной музыке, стремится к чистейшим высотам трансцендентального выражения души народа».

Именно это качество музыки Шопена позволяет достигнуть, по словам Шимановского, «высочайшего уровня интернационального искусства»¹⁵. Ведь только Шопен «сумел решить основной вопрос любого великого искусства — как добиться в своем творчестве выражения абсолютного совершенства, не теряя своей национальной оригинальности»¹⁶. Вот что пишет о польском романтике Шимановский: «Он был одним из величайших революционеров в музыке, ибо, разрушая [...] традиционализм, он открыл музыке путь к свободе. Но безошибочный инстинкт, высокая культура указали ему [...] путь к твердой „дисциплине“. Гибкое воображение наметило основные направления и линии границ. Лишь в этих добровольно наложенных на себя оковах развивалось [...] дивное „ремесло“ его совершенной формы. Польский дух творчества Шопена не подлежит ни малейшему сомнению; но он заключается не в том, что Шопен писал полонезы и мазурки [...] как поляк, он отразил в них сущность тогдашнего трагического поворота истории нации и инстинктивно стремился к постижению какого-то сверхисторического, глубочайшего выражения своей нации, сознавая, что только на пути освобождения искусства от сферы драматического содержания истории удастся обеспечить его наиболее прочные и истинно польские ценности. [...] В этом таится удивительная загадка его вечной современности»¹⁷.

Важнейшая тенденция осмысления и Луначарским, и Шимановским шопеновского наследия — определение демократической направленности искусства, связанное не только с обращением к фольклору, но и переосмыслением средств композиторской техники. Народность, свободомыслие, демократизм — вот основные, подчеркнутые Луначарским, черты искусства Шопена. Они объясняют, почему именно этот композитор оказался столь близким революционным поколениям разных эпох. Луначарский отмечает огромное непосредственное влияние Шопена не только на западных композиторов-романтиков, но и на русскую композиторскую школу, ставшую в значительной степени «порождением Шопена». В ряду русских последователей Шопена он упоминает прежде всего Глинку, Балакирева, Чайковского, отмечая, что «приемы и ритмы Шопена проникли во всю современную музыку»¹⁸. О том же пишет в завершение статьи «Фридерик Шопен» и Шимановский, упоминая наряду с современными ему русскими композиторами французских.

Шимановский, говоря о Шопене, утверждал, что его творчество «вознеслось на такую необычайную высоту именно из-за общедоступности

языка, на котором говорил гений Шопена»¹⁹. Однако демократичность музыкального языка Шопена заключается для Шимановского не столько в народных истоках и проницательности, сколько в универсализме и совершенстве выражения музыкальных идей. Путь к демократичности Шимановский видел в великолепном мастерстве Шопена. Интересно здесь отметить то, что Шимановский сравнивает Шопена лишь с одним композитором — Моцартом, приходя к закономерно возникающему выводу об их внутреннем родстве. Композитор подчеркивает: «Речь здесь идет [...] о сокровенном отношении художника к творчеству, о том, как сырой звуковой материал преобразуется в совершенное произведение искусства»²⁰.

Шимановский отмечал, что догматическое разграничение исторических стилей не выявляет глубинной специфики творчества этих великих композиторов, а тайна их феноменов заключена прежде всего в объективном стремлении к совершенству форм и в особом таланте их создания. Как пишет Шимановский, в «эпоху романтизма искусство далеко отошло от объективного создания совершенных музыкальных форм», и на сцене искусства утверждалась жизненная и творческая роль художника-творца²¹. «Актерством» называл Шимановский «характерное для эпохи романтизма отношение художника к собственному произведению». Однако, по мнению композитора, «творчество Шопена полностью свободно от этого элемента актерства, кажется, будто его психическая индивидуальность, движущий дух [...] его творческой воли отступает в тень, за пределы его собственного произведения, сияющего неестественным блеском. [...] Благодаря неиссякаемой творческой силе, а также поразительной объективности в отношении к проблеме искусства он сумел создать в своих произведениях ценности, которые по безусловному „новаторству“ намного опередили эпоху, причем [...] ряд последующих „революционных“ перемен (в искусстве. — О.С.) [...] еще более усилил этот блеск, выявив во всей полноте внутреннюю жизненность искусства Шопена»²².

Обобщая свои мысли, Шимановский заключает, что к Шопену можно приблизиться, лишь постигая тайну его великолепного мастерства, поскольку его творение «появляется перед нами освобожденным от всех непосредственных связей с психическим переживанием (из которого оно возникло), как игра чистых и совершенных форм, форм, выражающих прежде всего самих себя в незабываемой гармонии своих составных элементов». И далее: «...это освобождение творческой энергии от всяких случайных связей, непреклонная воля к созданию абсолютных форм является своеобразным выражением „глубины“ Шопена»²³. А «глубина творчества великого художника возможна только при условии наиболее положительного отношения к проблеме так называемого *métier**»²⁴. Конечно, можно и не соглашаться с этим утверждением Шимановского,

* ремесло, профессия (франц.)

отразившего увлечение эстетическими идеями Э. Ганслика, однако не стоит забывать о том, что они стали особенно близкими Шимановскому благодаря направленности на изучение внутренних закономерностей музыки, а также критике как эстетики позднего романтизма, так и программы музыкального произведения.

Эстетические взгляды Шимановского, запечатленные в его публицистике и сохраняющие в себе идеалы эпохи «Молодой Польши», имели важнейшее значение, — в них был сформирован принципиально новый подход к проблематике современного ему творчества и народности в музыке, что открыло перспективы дальнейшего развития национальной польской музыки. Следуя «идейному завещанию» Шопена, Шимановский искал собственный стиль, стремясь к воссозданию, по его выражению, «специфически-музыкальной динамичности». Вместе с тем, важнейшим достижением творчества Шимановского представляется также стремление к осмыслению явлений инационального искусства его эпохи, развитие в его произведениях актуального музыкального языка. Своеобразная «синтетичность» композиторского мышления Шимановского, его умение экспериментировать с музыкально-языковыми моделями и разнообразными приемами композиторской техники представителей разных стилевых направлений (в фортепианном творчестве — в первую очередь Скрябина, Дебюсси и Равеля), индивидуально преломляя их в своих произведениях, выявляет характерные тенденции дальнейшего развития польского композиторского искусства в XX в. Позиция Шимановского была обоснована его поисками новых средств выразительности и стремлением к высотам композиторского мастерства, так необходимого в становлении современной польской школы. Ведь, как считал Шимановский, «позитивизм, вводящий понятие „ремесла“ в сферу самых высших проблем искусства, служит проявлением здорового инстинкта, недвусмысленным подтверждением того факта, что совершенство художественного произведения достигается только на основе абсолютного владения материалом»²⁵. Именно идея такого «позитивизма» оказалась наиболее значимой в формировании личности самого Шимановского и в его осмыслении шопеновского наследия.

Как же поиски Шимановским нового стиля соотносились с продолжением шопеновских традиций? Обратимся к творчеству Шимановского. Прежде всего, у него прослеживается продолжение художественных линий шопеновского искусства — лирико-поэтической и балладно-эпической. В связи с этим закономерен интерес Шимановского к аналогичным жанрам и формам. В ранних произведениях заложены те черты стиля, которые затем развились на протяжении всего творческого пути композитора: проникновенная лиричность, идущая от славянского начала в музыке, а также естественность и красота звучания инструмента,

нашедшая свое выражение в совершенной, разнообразной фортепианной фактуре. Кроме того, композитор сразу же проявил себя мастером формы как в миниатюрах, так и в масштабных полотнах. Именно эти качества вызвали ассоциации с шопеновским стилем, преемственность с которым тут же была отмечена многими критиками, музыковедами и исполнителями. (Интересно, что за Первую сонату Шимановскому была присуждена I премия на Львовском конкурсе, посвященном 100-летию со дня рождения Шопена.)

Крупнейший современный исследователь творчества Шимановского Зофья Хельман подчеркивает, что влияние на него стиля Шопена «касается как самого типа выразительности, так и средств композиторской техники», и, в первую очередь, принципов фактурообразования, среди которых определяющим является полимелодика. Именно полимелодичность фактуры ранних произведений Шимановского Хельман связывает с воздействием стиля Шопена: «Одной из наиболее отличительных черт шопеновской фактуры является активизация мелодического фактора в фигурационном сопровождении, ведущая к полимелодической концепции. Эту характерную черту композиторской техники Шопена перенял Шимановский, однако она привела у него вместе с полимелодикой шопеновского типа к образованию реального многоголосия, отчетливо полифонизированных структур...»²⁶. Используя полимелодику, Шимановский придает большую самостоятельность отдельным голосам и достигает полифонизации развития фактуры. Важной особенностью ранних произведений Шимановского является также тесная связь фортепианной фактуры с типом формообразования, что характерно и для шопеновского стиля. Вместе с тем, влияние Шопена сочетается в ранних произведениях с использованием технических приемов, а также фактурных средств и приемов формообразования других композиторов второй половины XIX в.

В произведениях 1913–1920 гг. преломляются принципы формообразования поэзных форм Шопена (в циклах поэм «Метопы» и «Маски», а также в Третьей сонате). Именно поэзная форма является той основой, благодаря которой мы можем выявить взаимосвязь творчества Шимановского периода 1913–1920 гг. с наследием Шопена. Конечно же, конструкция форм у Шимановского испытывала влияние своего времени, что выразилось, прежде всего, в тяготении поэзных форм к более классическим формам второго плана, которые в своих общих очертаниях приближаются к классическим схемам.

Обобщая значение шопеновских традиций в творчестве Шимановского последнего периода (1920–1937), необходимо отметить многогранность их проявления. Если произведения начального периода его творчества выявляют, подобно шопеновским, соответствие формы и жанра, то в последний период шопеновские традиции нашли выражение в демократичности, «общедоступности» и одновременно оригинальности музы-

ки, выборе жанра и формы и, конечно, в творческом претворении фольклора, осуществленном с высочайшим композиторским мастерством. Наиболее убедительным выражением творческого кредо Шимановского стали произведения 1920–1937 гг.: Двадцать мазурок, ор. 50, Четвертая концертная симфония для фортепиано с оркестром, ор. 60 и ставшие последним опусом (ор. 62) Две мазурки. Стилистика этих произведений также отразила идеи мыслителя «Молодой Польши» Станислава Виткевича, говорившего о том, что в гуральском искусстве (гуральцами называют жителей польских Татр) содержатся общенациональные черты и что именно на почве не тронутого цивилизацией гуральского искусства должен возродиться некий общепольский национальный стиль. Для Шимановского эта идея стала импульсом для новых творческих поисков, для изучения оригинального музыкального материала, что как нельзя более соответствовало его творческим убеждениям, сложившимся к этому времени. Гуральский фольклор он оценивал с позиций создания современной национальной польской музыки, «стоящей на самом высоком уровне европейской культуры» и общечеловеческой по своему значению, считая фольклор «величиной постоянной и неизменной, сверхисторическим и самым непосредственным выражением духовных свойств нации»²⁷.

Естественным для Шимановского стало обращение к жанру мазурки, прежде всего, как символу польской народной музыки. Роль этого жанра в национальной польской культуре до середины XX в. была очень важна — он стал художественной формой, олицетворяющей национальное самосознание и идентифицирующей традицию народной культуры. Проблемой развития жанра мазурки в послевоенные годы становится адаптация романтического жанра в новой художественной среде и на новой эстетической основе. Мазурки Шимановского открыли путь претворения новых фольклорных источников средствами современного языка, который давал возможность синтеза в музыкальном произведении идиом, развитых в различных музыкальных традициях. Так, традиционную форму и ритмическую структуру этого танца, бытовавшего в Мазовии, Шимановский соединил с подгалским фольклором (имевшим совершенно другую ритмическую организацию). Возможность преодоления формальной подражательности Шимановский находил в наполнении формы «гуральским» содержанием. Конечно, Шимановский перенял и шопеновскую традицию этого жанра, используя ритмическую структуру мазурки и некоторые шопеновские принципы ее формообразования. По-прежнему выразительность лирических образов определяет облик этих миниатюр, еще раз вызывая ассоциации с шопеновскими мазурками.

Другая важнейшая тенденция творческой эволюции Шимановского — демократическая направленность искусства, связанная не только с обращением к фольклору, но и переосмыслением средств композиторской техники. Не случайно, говоря о Шопене, Шимановский подчеркивал, что

его творчество «вознеслось на такую необычайную высоту именно из-за общедоступности языка, на котором говорил гений Шопена»²⁸. Стремление к демократичности и понятности языка, а также претворение нового, фольклорного источника кардинально изменили стилистику этого периода творчества Шимановского. В произведениях последних лет появляется известная упрощенность мелодики, прямолинейность и четкость ритмов, острота гармонического языка; изменяются ладотональная основа и ритмо-синтаксические структуры, фактура становится прозрачной и функционально-определенной, по-прежнему сохраняя свою красочную характерность. Обновление средств выразительности на основе обращения к древним пластам фольклора и подчеркивания его характерных особенностей привело к широкому развитию форм претворения фольклора в мазурках Шимановского. Композитор, как и многие его современники, посвятил много времени непосредственному изучению гуральской музыки, не случайно мы находим в его мазурках и цитирование фольклорных образцов, и их стилизацию (особенно народно-исполнительской манеры), разнообразное использование отдельных интонаций и ладоструктурных особенностей, а также принципов формообразования.

Как видим, Шимановский, претворяя шопеновские традиции и тенденции развития европейской музыки, сумел наметить пути развития польской музыки. Осуществив «идейное завещание» Шопена, Шимановский продолжал совершенствовать выработанный им стиль, стремясь к воссозданию, по его выражению, «специфически-музыкальной динамичности». Последние произведения Шимановского говорят о расширении стилевых поисков. Четвертая концертная симфония отражает неоклассические тенденции в выборе жанра и формы, в стремлении переосмысления значения ритма при их сочетании с неофольклоризмом.

Следуя в своем творчестве шопеновским традициям и характерным тенденциям развития европейской музыки, Шимановский создал собственную концепцию фортепианной стилистики. На стыке этих двух тенденций в дальнейшем формировался подход к созданию современной польской фортепианной стилистики. Более того, благодаря претворению идей шопеновского наследия основные стилевые направления польской музыки XX века — неофольклорное и неоклассическое — были сформированы в творчестве Шимановского и наметили пути дальнейшего развития польской национальной культуры. Думается, что во взаимодействии традиции и современных тенденций развития музыкального искусства проявляется одна из наиболее ярких особенностей польской музыкальной культуры.

Завершить статью мне хотелось бы, процитировав резюме работы Луначарского: Шопен «живет в ритмах нервной системы человечества, ибо он был гениальным выразителем и организатором разнообразных волн, кипящих в психофизическом океане общественной жизни»²⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Шимановский К.* Фридерик Шопен // Шопен, каким мы его слышим / Сост.-ред. С. Хентова. М., 1970. С. 144.
- 2 Там же. С. 156–157.
- 3 *Karłowicz M.* Nie wydane dotychczas pamiątki po Chopinie. Warszawa, 1904.
- 4 *Шимановский К.* Фридерик Шопен. С. 144.
- 5 Там же. С. 145–146.
- 6 *Хылинская Т.* Шимановский и художественные искания «Молодой Польши» // Кароль Шимановский. Воспоминания, статьи, публикации / Ред. и сост. И. Никольской и Ю. Крейниной. М., 1984. С. 168.
- 7 Кароль Шимановский. Воспоминания, статьи, публикации. С. 51.
- 8 *Луначарский А.* Культурное значение музыки Шопена // Шопен, каким мы его слышим. С. 36.
- 9 Там же.
- 10 Там же. С. 37.
- 11 Там же. С. 42–43.
- 12 Там же. С. 44.
- 13 Там же.
- 14 *Шимановский К.* Фридерик Шопен. С. 157.
- 15 Там же. С. 158.
- 16 Там же. С. 159.
- 17 Там же. С. 155–156.
- 18 *Луначарский А.* Культурное значение музыки Шопена. С. 45.
- 19 *Шимановский К.* Избранные статьи и письма / Пер., сост. и коммент. А. Фарбштейна. Л., 1963. С. 77.
- 20 Там же. С. 147.
- 21 *Шимановский К.* Фридерик Шопен. С. 151.
- 22 Там же. С. 153.
- 23 Там же. С. 151.
- 24 Там же. С. 152.
- 25 Там же.
- 26 *Helman Z.* Wpływ Chopina na wczesną twórczość Karola Szymanowskiego // The Book of First International Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin. Warszawa, 1963. S. 300, 301.
- 27 *Шимановский К.* Избранные статьи и письма. С. 54.
- 28 Там же. С. 77.
- 29 *Луначарский А.* Культурное значение музыки Шопена. С. 45.

ШОПЕНОВСКИЕ МОТИВЫ
В ЛИТЕРАТУРЕ

Л.А. Мальцев
(Калининград)

ДАНТОВСКИЙ СВЕРХСМЫСЛ
СТИХОТВОРЕНИЯ Ц.К. НОРВИДА
«РОЯЛЬ ШОПЕНА»

Место стихотворения Норвида «Рояль Шопена» («Fortepian Chopina», 1863) в поэтической шопениане точно определил Юлиан Пшибось: «Стихи о музыке Шопена будут создаваться в тени произведения Норвида»¹. Думается, речь здесь идет о стихах не только польских поэтов, но и русских, ведь последнее четверостишие известнейшего стихотворения Пастернака «Опять Шопен не ищет выгод...» (1931): «Опять? И, посвятив соцветьям / Рояля гулкий ритуал, / Всем девятнадцатым столетьем / Упасть на старый тротуар»² — является «эхом» норвидовского финала «Рояля Шопена»: «*Ideal sięgnął bruku*» («Идеал — вдребезги — в пыль!»)³, и оба завершающие аккорда, пастернаковский и норвидовский, обнаруживают понимание искусства как трагедии, «судьбы», как добровольного принятия крестной муки.

В стихотворении Норвида обращает на себя внимание дважды повторяющийся мотив: поэтическое видение искусства Шопена как «*Polski przemienionych kołodziejów*»⁴, дословно «Польша *преображенных колесников*», в середине (часть V) и конце стихотворения (часть X). В переводе С. Свяцкого «Польша — колесников-Пястов страна» в 5-й части и, перифрастически, «колесников-Пястов создание» в 10-й. В соответствии с присущей Норvidу логикой смыслового акцентирования поэт оба раза выделяет слова «*przemienionych kołodziejów*» курсивом, призывая нас задуматься над смыслом этой поэтической характеристики.

Этими словами Норвид высказал суждение в споре по поводу творчества Шопена, которое видится, с одной стороны, порождением духа «польскости», а с другой, образцом «космополитического» искусства. Норвидовская «*Polska przemienionych kołodziejów*» есть видение, в соответствии с установками романтизма, национальных истоков творчества Шопена. Однако фаворский миф Преображения, органически включенный в текст норвидовского стихотворения, придает универалистскую трактовку преданиям о Пястах-колесниках, почерпнутым из хроники Марцина Бельского. Таким образом, формула «*Polska — przemienionych kołodziejów*» воспринимается как поэтический перифраз слов Норвида из некролога Шопену: «родом варшавянин, сердцем поляк, талантом гражданин мира»⁵.

Характеристика «Polska przemienionych kołodziejów» указывает на биографическое стечение обстоятельств, позволяющее Норвиду провести аналогию между историей Польши в ее истоках и родословной Шопена по отцовской французской линии: дед композитора Франсуа, крестьянин из Лотарингии, был колесником, т.е., выражаясь по-современному, «коллегой» легендарного Пяста, основателя первой польской королевской династии⁶.

Стремление увидеть в искусстве Шопена национальную самобытность — это только внешний смысловой пласт образа «Polska przemienionych kołodziejów». Чтобы раскрыть его смысловую емкость, следует обратиться к символической «шифрограмме» колеса (круга), закрепившегося в мифологическом и художественном опыте человечества. С древнейших времен колесо связывалось с солярными мифами: прежде всего, как «символ солнечной энергии», т.е. «солнце — это колесо, вращающееся в небесах: солнце — центр, а спицы колеса — лучи»⁷. В еще более широком смысле колесо (круг) рассматривается как «один из главных символов космической движущей силы, которая управляет планетами и звездами, а также непрерывного изменения и повторения»⁸. Это значение образа в польском романтическом контексте, ближайшем и к Норvidу, и к Шопену, присутствует у Мицкевича в «Большой импровизации» с его образом «кругов небесной гармонии»: «Wylecę z planet i gwiazd kołowrotu, tam dojdę, gdzie graniczą Stwórca i Natura»⁹.

Связь символики колеса (круга) с солнцем подсказывает ближайший контекст фразы «Polska — przemienionych kołodziejów» в стихотворении «Рояль Шопена»: «I była w tym Polska od zenitu wszechdoskonałości dziejów...» (дословно: «...и была в этом Польша в зените общего совершенства истории...»). Таким образом, Норвид метафорически отождествляет творчество Шопена с наивысшим положением Солнца на небе. Символика круга (колеса) традиционно связана с представлением о совершенстве, которое является одним из ключевых мотивов рассматриваемого стихотворения: «I w tym, coś grał, taka była prostota // Doskonałości Periklejskiej...» («И в том, как играл, была простота совершенства Перикла...» (IV), «O! Ty — Doskonałe-wypełnienie...» («О, ты, совершенное исполнение...») (VII).

Непосредственное отношение к символике круга имеет концовка первой строфы стихотворения: «...gdy życia koniec szepce początkowi / «Nie stargam cię ja — nie! — Ja — u-wydatnię» («Будто шепчет конец началу плоти: / «Я тебя не разрушу, создам щедрей», пер. С. Свяцкого). В этом контексте круг соотносим с идеей «вечного возвращения», т.е. не только поступательного движения от начала к концу, но и обратного — от конца к началу: смерть Шопена и гибель фортепьяно есть не конец искусства Шопена, а начало его жизни в вечности.

Образ «Польши колесников-Пястов», несомненно, имеет отношение к норвидовской концепции искусства-труда, искусства-ремесла, разработанной в философской поэме-трактате «Promethidion». Согласно этой концепции, искусство метафорически характеризуется как «знамя на башне дел человеческих» («chorągiew na grasc ludzkich wieży»¹⁰), т.е. оно органической цепью связывается со всем разнообразием деятельности человека, начиная от рутинного труда, от усилий первого человека Адама, трудящегося «в поте лица», через совершенствование творческих навыков к созданию шедевров человеческой мысли. Норвид утверждает притчеобразно, что творчество Шопена могло даже на генетическом уровне иметь отношение к ремеслу колесников-Пястов и к ремеслу французских предков великого композитора.

Согласно стереотипу, музыка Шопена ассоциируется с элитарным, «салонным» искусством, с «чистым» искусством, малопонятным неподготовленному слушателю. Программой искусства-труда, искусства-ремесла Норвид пытается предотвратить разрыв между «элитарным» искусством и искусством «для народа» и видит одно из «знамен человеческих трудов» в искусстве Шопена. На первый взгляд, это парадоксальное утверждение, поскольку связь искусства и ремесла очевидна не столько в музыке, сколько в пластическом и изобразительном искусствах, к которым, как известно, имел прямое отношение Норвид. В поэме-трактате справедливо говорится о том, что в эпоху романтизма еще не достигла высот польская скульптура и живопись, только искусство Шопена может послужить соотечественникам эталоном, ориентиром развития не только музыки, но искусства вообще. И этот образец искусства Шопена Норвид стремится «привить» польской скульптуре, живописи, поэзии.

С символикой круга (колеса) соотносим в трехмерном пространстве шар (сфера), обладающий, в свою очередь, сложной совокупностью значений. Традиционно обращается внимание на глобус, т.е. земной шар, но ведь обладают сферическими образами Солнце и все планеты солнечной системы, и здесь «пересекаются» символические образы круга (колеса) и шара. В стихотворении «Рояль Шопена» Норвид пишет о «недостатке» земного шара: «Piętnem globu tego — niedostatek...» («Клеймо этого глобуса — изъян...») (VII). В той же строфе большими литерами поэт выделяет синонимичное «niedostatek» — слово «BRAK», что означает по-польски отсутствие, нехватку чего-то, но в международном контексте оно свидетельствует о многогранности словоупотреблений Норвида и о том, что многозначность для Норвида всегда есть отправная точка порождения параболических смыслов. Итак, слово «брак» в производственном значении напрямую отсылает к норвидовской проблематике ремесла,

качественно или, наоборот, некачественно сделанной, забракованной вещи. В первом (программном) стихотворении из цикла «Vade tecum» под названием «Общие места» («Ogólniki») в трех афористических строфах выражена мысль, с одной стороны, о совершенстве, а с другой, об изъяне глобуса — земного шара и, в связи с этим, поэтическое кредо Норвида: «*Odpowiednie dać rzeczy — słowo!*» («Достойное дать вещи слово!») (3)¹¹. Таким точным словом для музыки Шопена в глазах Норвида был образ «Польши колесников-Пястов».

Норвид прямо не наделяет музыку Шопена эпитетом «божественная», как это сделали по отношению к «Комедии» Данте ее восхищенные читатели, но несомненно вкладывает в свою поэтическую характеристику именно этот смысл. В норвидовском восприятии музыка Шопена сама по себе избавлена от несовершенства глобуса, т.е. земного бытия, она зрительно может быть представлена в образе колеса, совершенного круга.

Цикл «Vade tecum», в который входит «Рояль Шопена», названием связан с «Божественной комедией»: «Vade tecum» («иди за мной» (лат.)) есть обращение к поэтической традиции, ее символизирует роль проводника, которую берет на себя Вергилий в общении с Данте. Согласно замыслу Норвида, его поэтический цикл должен включать сто стихотворений, в чем прослеживается связь с «Комедией» Данте, состоящей из ста песен. Греческая этимология слова «цикл» (kyklos) непосредственно связана с интересующей нас символикой круга (колеса). Слова Норвида об «изъяне», «недостатке» оказались пророческими по отношению к его собственному творению: большинство стихотворений не дошли до читателя, не сохранился образ целого, норвидовский круг разрушился под внешним давлением, судить о целом современный читатель может лишь по частям, такова судьба творческого наследия этого гениального художника.

Что касается Шопена, то красноречивым примером циклической организации его творчества являются двадцать четыре прелюдии, которые композитор оформил как цикл в первый период совместной жизни с Жорж Санд, во время пребывания на испанской Майорке. О кажущейся импровизационности шедевров, на самом деле старательно обработанных рукой мастера, свидетельствуют знатоки творчества Шопена. Ярослав Ивашкевич пишет о единстве и многообразии цикла: «Принцип контрастов и внутренних подобий выдержан здесь — благодаря великому сознанию композитора, и наверняка его интуиции, мы находим в этих 24 драгоценностях монолитное произведение, играющее всеми радужными цветами художественной шлифовки»¹². Б.В. Асафьев утверждает, что в этих музыкальных миниатюрах уместилась полная гамма эмоциональных переживаний, по-

этический микрокосмос композитора: «Шопен создал свои гениальные прелюдии — 24 кратких *слова*, в которых сердце его волнуется, трепещет, страдает, негодует, ужасается, томится, нежится, изнывает, стонет, озаряется надеждой, радуется ласке, восторгается, снова печалится, снова рвется и мучается, замирает и холодеет от страха, немеет среди завываний осенних вихрей, чтобы через несколько мигнов опять поверить солнечным лучам и расцвести в звучаниях весенней пасторали»¹³.

И.Ф. Бэлза обратил внимание на параллель цикла прелюдий с «Божественной комедией»: Данте и Шопен одинаково поставили перед собой «задачу классификации человеческих чувств, страстей и характеров». В каждой из прелюдий «Шопен стремился создать предельно лаконичный музыкальный образ — концентрированный эмоциональный сгусток, вызывающий в памяти сжатость и пластичность дантовских образов»¹⁴. Эту констатацию исследователь дополняет любопытным фактом: Делакруа, прослушав цикл прелюдий в исполнении Шопена, приступил к работе над «Плафоном Гомера». «В одной из частей, — пишет далее критик, — он изобразил Вергилия (придав ему черты сходства с собою), подводящего Данте к Гомеру. В облике Данте здесь изображен Шопен»¹⁵.

Суждение М.Л. Лозинского о «Комедии» Данте в ее единстве и разнородности составных частей соответствует идее циклизации прелюдий польского композитора: «„Божественная комедия“ цельна, едина и законченна в своей великолепной стройности... Тем и замечательно искусство Данте, что разнороднейшие струи он умеет слить в сплошной поток. [...] Когда мы перелистываем его книгу, она, как его таинственный грифон, предстает перед нами «то вдруг в одном, то вдруг в другом обличье» («Чист.», XXXI, 123). Так ограненный алмаз, если его вращать, загорается то синим, то алым, то желтым огнем»¹⁶.

Лейтмотивом «Божественной комедии» является мысль о круговой структуре Вселенной. Это находит отражение в кругах ада и чистилища, но с наибольшей полнотой — в третьей части «Рай», например, в главе 10: солнце проходит круг Зодиака, называемый «наклонным кругом» (перевод М.Л. Лозинского) или «косвенным» (перевод Д.Е. Мина). В переводе Д.Е. Мина читаем: «Впери ж со мной, читатель, орган зренья / К колесам высшим, к высшей точке той, / Где пересеклись между собой движенья. // И здесь начни вникать в природы строй, / В который век Зиждитель взор вперяет, / Зане любви к нему он полн святой. // Смотри же, как себя здесь разветвляет / Круг косвенный, планет несущий ход...»¹⁷.

В заключительной 33 главе речь идет о проблематике квадратуры круга, находящей аналог в пушкинском стремлении «поверить

алгеброй гармонию». Цитируем снова по Д.Е. Мину: «Как геометр, что весь свой ум направил / Чтoб круг измерить и в уме своем / К тому найти не может нужных правил, — // Таким я был при новом чуде том:/ Желал прозреть, насколько соразмерен / Наш образ с кругом, как вместился в нем». И, наконец, предпоследняя строка «Божественной комедии»: «Но все желанья, дум моих все бездны, / Как колесо, уж дух Любви кружил...»¹⁸, — имеющая прозрачное соответствие в стихотворении Норвида «Рояль Шопена»: «О Ты! So jesteś Miłości-profilem...» (VII) — «И предстанешь Ты *Лицом-Любовью...*» (пер. С. Свяцкого). Таким образом, дантовская «подсказка» Норvidу, что круг (колесо) есть символический «клик», «профиль», «образ» любви, легло в основу философско-поэтического видения искусства Шопена в творчестве польского романтика. Одно из соответствий дантовского «колеса» Шопена как метафоры Норвида мы находим у Беллы Ахмадуиной в образе пластинки, имеющей, как известно, округлую форму («Мазурка Шопена»): «Какая участь нас постигла, / как повезло нам в этот час, / когда бегущая пластинка / одна лишь разделяла нас! // Сначала тоненько шипела, / как уж, изъятый из камней, / но очертания Шопена / приобретала все слышней. // И забирала круче, круче, / и обещала: быть беде, / и расходились эти круги, / как будто круги по воде»¹⁹.

Данте и Шопен, согласно Норvidу, были гениальными «колесниками», предназначение «колесника» видел в себе и Норvid: для него эта метафора имеет обоснование в теории искусства-труда. Размышляя об эстетическом совершенстве и желая, вслед за Данте, прозреть, «насколько соразмерен наш образ с кругом», Норvid поставил знак равенства между искусством Шопена, пронизанным болью и страданиями польского народа, и умозрительно-космическим «образом любви».

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Przyboś J.* Przedmowa // *Wiersze o Chopinie. Antologia i bibliografia.* Kraków, 1968. S. 8. Перевод автора статьи.
- 2 *Пастернак Б.А.* Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2004. Т. 2. С. 77.
- 3 Здесь и далее оригинал этого стихотворения цитируется по изданию: *Wiersze o Chopinie. Antologia i bibliografia.* Kraków, 1968. S. 23–27. Русский перевод С. Свяцкого: *Норvid Ц.К.* Пилигрим, или последняя сказка. Стихотворения, поэмы, проза. М., 2002. С. 166–170.
- 4 Здесь и далее курсив, кроме специально оговоренных случаев, Ц.К. Норвида.
- 5 *Norwid C.* Pisma wybrane. T. 4. Proza. Warszawa, 1983. S. 188.

- 6 Отец Шопена Миколай (1771–1844) — «законный сын Франсуа Шопена, колесника, и Маргариты Дельфин, его жены». Цит. по: *Kalendarium życia Chopina* // Internetowe centrum informacji chopinowskiej. URL: <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/life/calendar/year/1810>
- 7 Энциклопедии & Словари. Словарь символов. URL: <http://enc-dic.com/symbol/Koleso-346.html>.
- 8 *Тресиддер Д.* Словарь символов. URL: <http://www.litru.ru/br/?b=71246&rp=37>.
- 9 *Mickiewicz A.* *Utwory dramatyczne.* Warszawa, 1982. S. 157.
- 10 *Norwid C.K.* *Promethidion* // Wirtualna biblioteka literatury polskiej. URL: <http://literat.ug.edu.pl/cnprom/0004.htm>
- 11 *Норвид Ц.К.* Пилигрим, или последняя сказка... С. 112.
- 12 *Iwaszkiewicz J.* *Chopin.* Warszawa, 1984. S. 184.
- 13 Цит. по: *Галацкая В.С.* Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 3. М., 1981. С. 514.
- 14 *Бэла И.Ф.* Шопен. М., 1991. С. 94.
- 15 Там же. С.108.
- 16 *Лозинский М.Л.* Данте Алигьери // Данте. Божественная комедия. М., 1988. С. 250.
- 17 *Данте Алигьери.* Божественная комедия. СПб., 2003. С. 350.
- 18 Там же. С. 462–463.
- 19 *Ахмадулина Б.* Мазурка Шопена // Библиотека поэзии. URL: <http://ahmadulina.ouc.ru/mazurka-shopena.html>

Фридерик Шопен в жизни и творчестве А. Н. Толстого

Тема статьи предполагает использование художественных произведений А.Н. Толстого, его критических работ по искусству, дневников и писем, а также отдельных высказываний, записей и воспоминаний о писателе членов его семьи, родственников, друзей и знакомых. Взятые вместе, эти тексты с разных сторон проливают свет на отношение автора повести «Крейцера соната» к Шопену, к отдельным произведениям и исполнителям его музыки, а также дают возможность выявить источники суждений писателя о польском композиторе и оценок, даваемых им ему¹.

И.Ф. Бэлза, прекрасный знаток, ценитель и исследователь польской музыкальной культуры, весьма обоснованно считал, что главную и предопределяющую роль в восприятии польской музыки в России сыграл Фридерик Шопен, приобретший необыкновенно высокую популярность среди русской интеллигенции². И действительно, трудно переоценить масштабность и значение творческого наследия Шопена в польско-русских культурных взаимосвязях и взаимоотношениях. Широкий и весьма разнообразный круг русских ценителей, почитателей и любителей Шопена создавал благоприятный исторический фон для рецепции его творческого наследия, что и находило яркое отражение в художественной литературе.

Красота и очарование музыки Шопена, ее мелодичность и гармония, совершенство техники и форм вызывали восхищение и признание многих русских писателей. Так, например, поэт И.П. Мятлев сочинил «Фантазию на мазурку Шопена, игранную Листом на концерте 22 апреля 1842 года»³. Шопеновские мотивы проникли в историческую поэму Л.И. Пальмина «Покинутый замок»⁴. А.А. Фет посвятил свое стихотворение «Шопену» («Ты мелькнула, ты предстала») талантливой пианистке Елене Лазич⁵. Преклонялась перед гением Шопена М.А. Бекетова, что нашло отражение в ее поэзии⁶. Шопеновские мотивы проникали в поэтическое творчество многих современников А.Н. Толстого — А.М. Жемчужникова, С.А. Сафонова, Г.А. Вяткина, И.В. Северянина и других поэтов, в том числе и тех, кто не вошел в большую литературу. Ян Орловский, специально исследовавший эту проблему, подчеркивая, что «музыка Шопена инспирировала возникновение многих лирических

произведений в русской поэзии», одновременно устанавливает, что талант и музыку польского композитора воспевали в своих произведениях очень многие поэты, и перечисляет даже такие имена, как Вячеслав Ковалевский, Виктор Лазарев, Семен Кесельман, Владимир Палей, Николай Бобырев, Вера Рудич⁷.

Шопен был также одним из любимейших композиторов Льва Толстого. Впервые имя Шопена и его музыку молодой Толстой услышал в Казани от своего дяди Владимира Ивановича Юшкова. По этому поводу имеется запись Д.П. Маковицкого от 12 января 1909 г.: «У нас в это время концерт Гольденвейзера: играл пять вещей Шопена (полонез, сонату, вальс, ноктюрн и мазурку). А.Н. вспомнил, что он Шопена слышал впервые в сороковых годах в Казани. Дядя Юшков играл и не был им доволен. Вероятно потому, что был ему не по силам (технически)»⁸. На вопрос Толстого «был ли кто, кто мог играть Шопена при его жизни», Гольденвейзер ответил: «был Лист»⁹. В Москве в то время музыку Шопена пытался ввести в более широкий обиход Александр Михайлович Исленьев, дед С.А. Толстой, увлекавшийся Шопеном, а также явившийся прототипом отца в повести «Детство» (1852). Этот факт запечатлел Маковицкий со слов самого Толстого в следующей записи от 24 июля 1908 г.:

Фере¹⁰ спросила Софью Андреевну: — Ваш дядюшка Исленьев хорошо играл Шопена?

А.Н.: Шопена тогда еще не знали в Москве, он вводил его. Я помню, что тогда еще было в обществе некоторой смелостью хвалить Шопена. Это еще не было в обществе принято¹¹.

В ранних произведениях Толстого есть «музыкальные эпизоды» из мира шопеновской музыки. В рассказе «Альберт» (1857–1858), музыкант Альберт, возражая Делесову, отрицающему музыку Доницетти и Беллини, говорит:

О нет, нет, извините меня... старая музыка, — музыка, и новая музыка — музыка. И в новой есть красоты необыкновенные: а Сомнамбула? а финал Лючии? а Chopin? а Роберт?¹²

В вариантах «Альберта» оценка Шопена была еще более высокой. Автор выделил прежде всего ноктюрны и мазурки Шопена. Читаем там: «Пишо сел за фортепьяно и изящно и просто сыграл несколько ноктюрнов Chopin»¹³. В свою очередь мазурка Шопена в исполнении Пишо вызвала настоящий восторг Альберта: «Ах, прелестно! прелестно! — закричал Альберт и [...] побежал слушать. — Прелестно, прелестно! — твердил он, улыбаясь, встряхивая волосами и подпрыгивая. Он

взял скрипку и стал аккомпанировать»¹⁴.

Толстой неоднократно говорил, что музыка Шопена вызывает не уныние, а волю к жизни, гордость за человека и веру в лучшее будущее человечества. Жизнерадостность и оптимизм музыки Шопена он отмечал в письме к Т.А. Берс от 14 декабря 1864 г.: «Играй Chopin и пой. Держи себя в струне и в акурате, чтобы что ни придет к тебе — счастье или несчастье, оно бы застало тебя молодцом»¹⁵.

Музыка Шопена помогала Толстому преодолевать житейские трудности. С.А. Толстая 14 марта 1865 г. записала в дневнике: «Левочка играет прелюды Chopin. Он очень хорош духом»¹⁶. Сам Толстой в дневнике от 25 сентября 1865 г. с признательностью заметил: «Chopin до слез осчастливил меня»¹⁷.

Чем объясняется такое восторженное восприятие Толстым музыки Шопена? Во многих высказываниях самого писателя мы находим ответ на этот вопрос.

Во всяком искусстве, я это и на своем опыте знаю, — говорил Толстой в 1896 г. композитору Александру Гольденвейзеру, — трудно избежать двух крайностей: пошлости и изысканности. Например, Моцарт, которого я так люблю, впадает иногда в пошлость, но и поднимается зато потом на необыкновенную высоту. Недостаток Шумана — изысканность. Из этих двух недостатков изысканность хуже пошлости, хотя бы потому, что от нее труднее освободиться. Величие Шопена в том, что, как бы он ни был прост, никогда не впадает в пошлость, и самые сложные его сочинения не бывают изысканными¹⁸.

В свою очередь В.Г. Чертков в записях, сделанных в середине сентября 1909 г., отметил следующее признание Толстого: «Я люблю Бетховена, но не очень. Как вам сказать? Он не Гайдн и он не Шопен. Нет той простоты и ясности; а с другой стороны, нет той краткости»¹⁹.

В музыке Шопена творческое воображение, неиссякаемая художественная фантазия и смелая импровизационная свобода сочетаются с безупречной стройностью формы. К произведениям Шопена ничего нельзя прибавить, ничего нельзя и отнять, в его фортепианном стиле нет ничего лишнего. Музыка Шопена всегда остается ясной, простой, лишенной всякой звуковой мишуры и притом очень мелодичной.

Казалось бы, что его [Толстого. — Б.Б.] особенное пристрастие к Шопену, — пишет сын писателя Сергей Львович Толстой, — противоречит мнению, что он любил преимущественно энергическую, мажорную музыку. Но я думаю, что здесь противоречия нет, так как его прежде всего прельщала мелодичность Шопена, а затем из произведений Шопена он больше всего любил энергические и мажорные пьесы. В минорных же пь-

сах нередко больше всего нравились вторые мажорные темы, ярко выступающие на минорном фоне. К Вагнеру, Листу (кроме некоторых его переложений), Берлиозу, Брамсу, Рихарду Штраусу и другим более молодым композиторам Лев Николаевич относился отрицательно. Он говорил про композиторов-новаторов: «Когда слушаешь их, иногда кажется, что вот-вот начнется что-то хорошее, мелодичное, но не успеет это хорошее начаться, как оно уже кончилось и потонуло в непонятных и ненужных диссонансах. Композитор мучает слушателей этими диссонансами, пока опять не проблеснет что-то понятное и опять потонет. Остается неудовлетворенное, беспокойное впечатление»²⁰.

В восприятии Толстого музыка польского композитора являлась нигде и никем не превзойденным образцом искусства. Толстой любил Шопена за гениальное мастерство, за богатство эмоций, выраженных с предельной яркостью замысла в четкой и законченной форме. Художественное чутье подсказывало Толстому, что Шопену удалось разрешить одну из труднейших задач в музыкальном искусстве — умело, органически сочетать оригинальность музыкального языка с общезначимыми реалистическими и национальными основаниями его.

В трактате «Что такое искусство?» (1897–1898) и в целом ряде статей об искусстве Лев Толстой указывал на некоторые музыкальные творения Шопена как на образец подлинного мастерства, передающего самые глубокие чувства. Произведения Шопена Толстой противопоставлял чрезмерно изысканным музыкальным сочинениям декадентов. Требовательный к авторам, создателям образцов мирового искусства и подлинных шедевров, писатель неизменно причислял к ним и Шопена.

В музыке, — констатировал он, — кроме маршей и танцев разных композиторов, приближающихся к требованиям всемирного искусства, можно указать только на народные песни разных народов от русского до китайского; из ученой же музыки — на очень немногие произведения, на знаменитую скрипичную арию Баха, на ноктюрн в Es-dur Шопена и, может быть, на десяток вещей, не цельных пьес, но мест, выбранных из произведений Гайдна, Моцарта, Шуберта, Бетховена, Шопена²¹.

Толстой подчеркивал, что именно «от мелодий Баха (его арии), Гайдна, Моцарта, Шопена» он получает «приятные, ясные и сильные музыкальные впечатления»²².

Однажды, послушав игру Гольденвейзера, Толстой высказал мысль, что «новая музыка после Шопена чужда ему и что это — падение искусства»²³. Писатель осуждал нарочитую усложненность музыки, внешнюю эффектность. И здесь в помощь ему приходил Шопен, творчество которого, по его мнению, противостояло бессодержательной музыке.

В черновых вариантах статьи «О том, что называют искусством» (1896) мы находим следующие две записи:

I. Читаю Киплинга, Золя или Прево, Райдера Хаггарда, стихи Бодлера, Верлена, Малларме, драму Ибсена, Метерлинка и слушаю Вагнера, Листа, Штрауса и не знаю — мистификация это или серьезно [здесь и далее выделено мною. — Б.Б.].

II. Это случается со мной, знающим и любящим Диккенса, Тютчева, V. Hugo, Бетховена, Шопена, но для людей — большой массы, не привыкших к Диккенсу, V. Hugo, Бетховену, это уж совсем бессмысленные звуки и слова²⁴.

Следовательно, автора «Исповеди» волновали вопросы: в какой мере искусство проникает в жизнь народа, облагораживает ли оно его и способен ли он вообще понять высокое искусство. Одновременно писатель усматривал снобизм в подходе некоторых представителей высшего общества к сложным и противоречивым проблемам искусства. В этом отношении весьма характерна шестая редакция чернового варианта «Воскресения». Описывая характер, привычки и поведение золотопромышленника и генеральши, автор иронически и с большой дозой сарказма отмечает, что «оба они были уверены, что они передовые люди среди варваров, — она потому, что она знала не только все этюды Шопена и фуги Баха, и Грига, и Сен-Санса, знала и Фелье, и Золя и обмывалась разными мылами и притиралась пудрой; он же потому, что знал не только импрессионистов, но декадентов, и мылся в ванне каждый день и читал Мопассана и Бодлера»²⁵.

Отмечая, что декадентское искусство ему совершенно чуждо и непонятно, Толстой одновременно констатировал, что «есть огромное количество людей — весь рабочий народ, да и многие из нерабочего народа, — которые точно так же не понимают те произведения искусства, которые мы считаем прекрасными: стихи наших любимых художников: Гете, Шиллера, Гюго, романы Диккенса, музыку Бетховена, Шопена, картины Рафаэля, Микеланджело, Винчи и др.»²⁶.

Особенно Толстого огорчало то, что народ не понимает Шопена. Иногда он приглашал к себе крестьян и просил кого-нибудь из близких сыграть для них.

Очень редко попадались настолько чуткие к музыке, — вспоминает Гольденвейзер, — что до них Шопен «доходил». Это бывало обычно с пьесами, насыщенными энергией, вроде ре-минорной прелюдии, полонезов, даже с соль-минорной балладой (одно из самых любимых произведений Льва Николаевича)²⁷.

Обычно же крестьяне сознавались, что не понимают такой музыки. Поэтому Толстому казалось иногда, что музыка, которой не понимает народ, отдаляет и его от народа. Иногда овладевали им сомнения: «следует ли наслаждаться, забываться музыкой», так как ему казалось, что он «настолько испорчен, что может наслаждаться Шопеном, Бетховеном»²⁸.

Отражение этих сомнений, главным образом относительно ценности „ученой“ музыки, мы находим в неоконченной автобиографической пьесе Толстого «И свет во тьме светит». Один из героев пьесы, Николай Иванович Сарынцев, выражая точку зрения самого автора, заявляет:

Вы все здесь 7, 8 здоровых, молодых мужчин и женщин, спали до 10 часов, пили, ели, едите еще и играете, и рассуждаете про музыку, а там, откуда я сейчас пришел с Борисом Александровичем, встали с 3 часов утра, — другие и не спали в ночном, и старые, больные, слабые, дети, женщины с грудными и беременные из последних сил работают, чтобы плоды их трудов проживали мы здесь. И мало этого. Сейчас одного из них, последнего, единственного работника в семье, сейчас тащат в тюрьму за то, что он в так называемом *моем* лесу срубил весной одну из ста тысяч елок, которые растут там. А мы здесь обмытые, одетые, бросив по спальням наши нечистоты на заботу рабов, едим, пьем, рассуждаем про Шумана и Chopin, который больше нас трогает, разгоняет нашу скуку. Я думал это, проходя мимо вас, и потому сказал вам. Ну подумайте, разве можно так жить?²⁹

Подобные резкие суждения Толстого были порождены противоречиями реальной действительности. В своем дневнике от 22 ноября 1896 г. Толстой делает набросок одного из неиспользованных впоследствии сюжетов, а именно: «описание угнетения крепостных и потом точно такое же угнетение земельной собственностью, или скорее, лишением ее»³⁰. Сразу же после этих слов мы находим следующее признание:

Сейчас играл Гольденвейзер. Одна фантазия фуга: искусственность учения, холодная и претенциозная, другая Bigarure Аренского: чувственно, искусственно, и третья баллада Chopin: болезненно, нервно. Ни то, ни другое, ни третье не может годиться народу³¹.

В приведенном выше высказывании проявилась противоречивость взглядов Толстого на миссию искусства по отношению к народу. Бернард Шоу, ставя под сомнение суждение Толстого о том, что «истинное произведение искусства всегда будет распознано неискушенным восприятием крестьянина», заметил, что «ни у одного англий-

ского помещика никогда не возникает сомнений относительно того, как поступит английский батрак, если ему предоставят выбирать между ноктюрном Шопена, любимым Толстым и признаваемым им за истинное произведение искусства, и какой-нибудь из мюзикхолльных новинок»³². Толстой в глубине души чувствовал противоречивость своего определения искусства, которое, по словам Шоу, не всегда совпадает «с мнением ценителей, видящих в искусстве источник прекрасного». Ему были ясны слова Шоу о том, что «простота, которая свойственна быту крестьян, объясняется только бедностью»³³. Художественное чутье автора трактата «Что такое искусство?» неоднократно противоречило его собственным высказываниям и отнюдь не мешало постоянному интересу к музыке, в частности, никак не ослабляло мощного воздействия на него произведений Шопена. По свидетельству М.С. Сухотина, как-то раз, когда Гольденвейзер исполнил шопеновскую пьесу, Толстой начал разговор: «способен ли простой рабочий человек получить от этой пьесы наслаждение?». «Ему очень хотелось, — замечает Сухотин, — решить этот вопрос в положительном смысле»³⁴. В конце концов Толстой пришел к выводу, что для понимания Шопена необходима музыкальная подготовка. Однажды в беседе с М.Ф. Мейендорф он сказал:

Основание горы широко... Широк и слой людей, способных понимать народную музыку, народную песню. Моцарт, Бетховен, Шопен стоят уже выше; их музыка сложнее, интереснее, ценителей ее тоже очень много, но все же не так много, как первых: количество их изобразится средней частью горы. Дальше идут Бах, Вагнер; круг их ценителей еще уже, как и уже верхняя часть горы³⁵.

Таким образом, сомнения писателя относительно ценности «ученой» музыки были преходящими, а увлечение Шопеном и другими выдающимися композиторами оставалось постоянным и прочным.

Обратимся к конкретным фактам. Сын писателя Сергей, сам любитель и знаток музыки, констатирует:

В списке любимых произведений Л. Толстого видное место занимает Шуберт и Шуман, особенно их песни. В романсе Шумана *Ich grolle nicht* (Я не сержусь) он восхищался аккордами аккомпанемента и верно замечал, что в них есть что-то общее с первой прелюдией Баха (*Wohltemperirtes Clavier*). Больше других композиторов Л.Н. Толстой любил Шопена. Чуть ли не все им написанное ему нравилось. Шопен волновал и умилял его. Когда я ему как-то сказал, что Шопен мало доступен людям, плохо знакомым с музыкой, например крестьянам, он согласился с этим и сказал,

что, к сожалению, он должен признать, что для понимания Шопена нужна некоторая музыкальная подготовка. «Я же его люблю, — прибавил он, — вероятно потому, что мой вкус уже испорчен». [...] По поводу одного вальса Шопена он сказал: «У Шопена, как у всякого композитора, есть банальные места, но у него их мало, и он хорош даже и в этих местах; он банален как-то по-своему»³⁶.

Следовательно, Шопен, несмотря на некоторые колебания Толстого в оценках его музыки, всегда оставался для него непревзойденным гением, противостоящим изощренным, вычурным и усложненным декадентским творениям. Это подтверждается многими фактами, взятыми из жизни и творчества автора «Воскресения». Сошлемся лишь на некоторые из них. Так, к примеру, художник П.И. Нерадовский, вспоминая вечер, проведенный в декабре 1893 г. у Толстого в Хамовниках в обществе графа М.А. Олсуфьева и пианиста Д.С. Шора, профессора Московской консерватории, сообщает, что писатель в начале встречи крайне порицал музыку, приводя одно за другим доказательства ее ненужности:

Современная музыка, — говорил он, — это все равно, что шалая лошадь, которая носится по задворкам, задевает козла, валит изгороди... Я ценил бы музыку, если бы она служила людям, помогала им в тяжелом труде. Вот, если бы, например, оркестр играл в поле во время летних полевых работ. Я вспоминаю, как целесообразна музыка, когда в походе играет оркестр. Здесь назначение музыки оправдывается той пользой, которую она приносит. Когда заиграет военный оркестр, у солдат пропадает усталость, они с новой бодростью продолжают поход. Воздействие песни и музыки на утомленных людей я не могу отрицать. А так, для развлечения — музыка бессмысленна и вредна. От безделья или скуки люди идут в концерты, чтобы взвинтить себя. Для чего это?³⁷

Но внезапно разговор затих, начался вечер музыки в талантливом исполнении Давида Шора, зазвучали чародейские звуки волшебного Шопена, и Толстой совершенно забыл о своих предшествующих рассуждениях:

Когда он кончил играть, Лев Николаевич вдруг встал и быстро подошел к нему. Весь загоревшись, он с увлечением стал объяснять музыканту, как нужно играть некоторые места, которые, по-видимому, в игре Шора его не удовлетворяли. Перегнувшись через плечо Шора, который продолжал сидеть за пианино, Лев Николаевич сам исполнил отдельные музыкальные фразы, стараясь втолковать ему свое понимание этой вещи Шопена и какие оттенки особенно нужно придать отдельным местам ее.

В эти минуты, забыв все, о чем только что перед тем он говорил, Лев Николаевич со всей присущей ему страстностью убеждал присутствующих, как прекрасна музыка. И нельзя было не видеть, как сильно на него действовала музыка, как он любил и понимал ее.

Толстой говорил, что музыка очень трогает его, до слез, сердце сжимает. «Другие искусства: поэзия, скульптура, живопись не так». — Шор много играл в этот вечер, исполнял по просьбе Льва Николаевича его любимые вещи, вызывал восторги и горячие разговоры об исполненных вещах. А затем вообще об искусстве³⁸.

Под впечатлением этого музыкального вечера, на котором исполнялись преимущественно произведения Шопена, Толстой в дневнике от 22 декабря 1893 г. записывает: «На днях был тут музыкант Шор. Мы с ним говорили о музыке, и мне в первый раз уяснилось истинное значение искусства, даже драматического. Это будет первое из того, что я думал за это время»³⁹.

Сошлемся и на другие достоверные сведения, весьма красноречиво характеризующие отношение Толстого к польскому композитору. В.Ф. Лазурский сообщает в своем дневнике от 29 декабря 1895 г., что Толстому нравилась игра пианиста Константина Игумнова, который специально для автора «Войны и мира» исполнил прелюдию F-dur Шопена. Игру Игумнова Толстой находил «безукоризненной»⁴⁰. Кстати, эта шопеновская прелюдия производила большое впечатление на Толстого и в исполнении Н. Рубинштейна, которого писатель всегда очень высоко ценил.

С.А. Толстая в своем дневнике от 1898 г. сообщает, что Толстому понравилась игра молодого пианиста О.С. Габриловича. Он исполнил балладу и ноктюрн Шопена, экспромт Шуберта, рондо Бетховена. Толстой «наслаждался» этой музыкой⁴¹.

28 марта 1897 г. Гольденвейзер исполнял прелюдии до-мажор, ля-мажор и полонез ля-мажор Шопена. Толстому особенно понравилась прелюдия до-мажор, которую он попросил Гольденвейзера проиграть второй раз. 7 декабря 1899 г. Толстой просит Гольденвейзера не играть Шопена: «Боюсь расплакаться»⁴². 24 февраля 1901 г. Гольденвейзер играет в доме Толстых фа-диез-мажорную прелюдию Шопена, которая «всех тронула и как-то особенно подошла к общему настроению»⁴³. Маковицкий в дневнике от 21 февраля 1905 г. записывает:

После чая Л.Н. попросил Александра Борисовича [Гольденвейзера] сыграть что-нибудь. Он сыграл пять вещей Шопена и одну Аренского. Л.Н. хвалил и был, видимо, растроган, взволнован; пересаживался с места на место, потом попросил еще сыграть, и Александр Борисович сыграл (по просьбе Страхова) кое-что из декадентской музыки, а затем одну вещь Аренского и одну Шопена⁴⁴.

Тот же Маковицкий 18 июня 1905 г. отмечает:

Вечер. Гольденвейзер играл Шопена, Аренского и Шумана. Шумана А.Н. не любит: «искусственен». Любит Аренского, Моцарта, и больше всех Шопена⁴⁵.

В этом отношении также весьма примечательна его запись от 11 июля того же года:

Приехала М. Нарышкина, подруга Александры Львовны [Толстой]. Вечером Гольденвейзер играл Шопена и растрогал А.Н. Мария Николаевна [Толстая] понимает музыку очень тонко. Мария Николаевна, А.Н., Гольденвейзер и Софья Андреевна разговаривали о музыке.

А.Н.: Желал бы, чтобы вы сыграли что-нибудь из новых композиторов, чтобы иметь понятие о них. Так, я попросил Чайковского у него на квартире. Он сыграл из своих композиций и других. Из новых лучший — Аренский: он прост, мелодичен, но однообразен в хорошем смысле, как Шопен, то есть характерен, сейчас его узнаешь⁴⁶.

Толстой, как видим, улавливал много схожего в музыке Шопена и А.С. Аренского. Следовательно, в глазах Толстого Шопен был той художественной величиной, с которой соотносились другие таланты и явления в искусстве. Это подтверждают многие свидетельства. Так, например, в записях Маковицкого за 28 и 29 июня 1908 г. читаем:

За обедом А.Н. похвалил Черткову вчерашнюю игру прелюдий Шопена Гольденвейзером. Особенно понравилась ему вторая прелюдия. Чертков спросил, не слышал ли ее раньше.

А.Н.: Слышал от Рубинштейна. Милый Чайковский пригласил меня в консерваторию, там был целый квартет, и Рубинштейн, Чайковский, и я один⁴⁷.

На днях А.Н. сказал, что современные музыканты-композиторы — то же по отношению к Шопену, Моцарту, Бетховену, что Андреев, Горький по отношению к Пушкину, Гоголю⁴⁸.

В дневнике Маковицкого от 18 июля того же года отмечено:

Вечером играл Гольденвейзер первый номер Вариаций Чайковского.

А.Н.: Совсем нехорошо, это не музыка. Одна вариация из этих — подражание старому. Эти виртуозы заняты исполнением. Вот Сережа [сын писателя], виртуоз, играет такую чепуху — Листа. Софья Андреевна [супруга Толстого] стала защищать Листа, утверждая, что у него есть хорошие композиции.

Л.Н.: Нет ничего хорошего у Листа. Л.Н-чу больше всех нравится Шопен. Третьего дня, после игры Шопена Гольденвейзером, Л.Н. сказал, что музыка — не просто удовольствие, а полезное дело⁴⁹.

Первого сентября 1908 г. тот же Маковицкий фиксирует:

Гольденвейзер играл Шопена, под конец — его балладу. Л.Н. был растроган. Софья Андреевна, обращаясь к Гольденвейзеру: — Как вы, так Шопена не играет никто.

Л.Н.: Никто. Я так слился с Шопеном; когда я слушаю, у меня впечатление, точно я сочинил⁵⁰.

Шопен был близок Толстому и по методу творческой работы. Этот факт отмечали многие современники Толстого, в том числе точный и скрупулезный Маковицкий:

Гольденвейзер играл прелюдию [или этюд] Шопена: Л.Н-чу очень понравилось и спросил, много ли писал Шопен. Гольденвейзер: Мало.

Л.Н.: Писать можно, когда мысль есть; Шопен, кажется, так писал, — а не садиться и на заказ писать.

Гольденвейзер, кажется, сказал, что Шопен был недоволен собой. Л.Н.: Смирение — условие совершенства, пример Пушкин. Поправкам предел, когда начинаешь портить. У каждой мысли есть предел выразимости⁵¹.

Такой подход Шопена к творчеству очень нравился Толстому. Неслучайно Маковицкий 26 июля 1908 г. записал в дневнике:

Л.Н.: Шопен писал очень трудно, постоянно марал и был вечно неспокоен. Свойство всякого таланта — скромность и простота не напущенная, смирение, неверие в себя. Это прямо определяет величину⁵².

Толстой проявлял также большой интерес к личной жизни Шопена, особенно к его связям с Жорж Санд. Он критически высказался о любовных похождениях писательницы в период создания романов, отмечая однако, что «в старости у нее появилось нравственное чувство» и, сославшись на переписку с Флобером, подчеркнул, что ее письма «стали лучше»⁵³. В целом же отношение Жорж Санд к Шопену Толстой оценивал весьма отрицательно. Маковицкий 26 июля 1907 г. воспроизвел следующий разговор писателя с сестрой Марией:

Л.Н.: Трудно себе представить это — Жорж Санд, все, что про нее знаешь, отвратительно. Самая отвратительная особа.

— А есть вещи хорошие. Consuelo, — сказала Мария Николаевна. А.Н.: Нет, нет! Своего рода напыщенность⁵⁴.

В июле 1908 г. Толстой обратил внимание на английскую биографию о польском композиторе «Chopin, the man and the music» («Шопен, его личность и музыка»), изданную в 1901 г. Ее автор Дж. Ханцер был довольно тенденциозен в представлении взаимоотношений Шопена и Жорж Санд. Это не понравилось писателю, как было отмечено в дневниковой записи от 24 июля 1908 г. Гольденвейзером:

Он сказал мне:

Я давно не читал такого рода книг. Автор не показывает Шопена — его внутреннюю жизнь, а щеголяет своей эрудицией, своим умением ловко, остроумно писать. Полемизирует и доказывает неправоту других биографов. А Шопена здесь нет... Но все-таки есть много интересных фактов. Это жизнь небольшого круга поэтов, писателей, музыкантов — какая развращенная, ужасная жизнь! А Жорж Санд, эта отвратительная женщина!.. Я не понимаю ее успеха.

Мария Николаевна [сестра писателя], которая слушала, сказала:

— Нет, у нее есть хорошие вещи. Вот, например, Consuelo.

Лев Николаевич поморщился.

— Нет, нехорошо. Все фальшиво, дурно, скучно; я никогда не мог читать⁵⁵.

Любя и возвеличивая Шопена, Толстой всегда и последовательно осуждал отношение к нему Жорж Санд. Маковицкий в дневниковой записи от 7 февраля 1909 г. засвидетельствовал следующее:

Гольденвейзер играл Шопена и Шумана. А.Н. спрашивал о личности Шопена и о происхождении его и склонялся к тому высказанному Гольденвейзером предположению, что он был Chopin — Хопин (поляк). Гольденвейзер говорил о его десятилетней дружбе с Жорж Санд, от которой Шопен очнулся, когда Санд в романе описала их связь и участие Листа, чего Шопен не подозревал.

А.Н.: Вот я Жорж Санд никогда не любил, Тургенев восторгался ею как писателем⁵⁶.

И когда 6 апреля 1909 г. Татьяна Львовна, дочь писателя, вспоминала чтение биографии Шопена в Ясной Поляне, подчеркивая, что Жорж Санд относилась к Шопену не только неделикатно и нечутко, но и весьма жестоко, Толстой сказал: «Какая стерва! Я в свое время, кроме отвращения, ничего к ней не чувствовал, в то время, когда Тургенев восхищался, увлекался ею, то есть с уважением относился к ней»⁵⁷.

Такое суждение Толстого о Ж. Санд имело веские основания. Писательница в романе «Лукреция Флориани» довольно тенденциозно и совершенно бестактно изобразила Шопена в лице неуравновешенного, неврастенически взвинченного и капризного князя Кароля. Своего рода издевательством с ее стороны явилось чтение вслух этого романа Э. Делакруа в присутствии самого Шопена. Совершенно прав И.Ф. Бэлза, называя этот роман «пасквилем на уже тяжелобольного композитора». Именно его написание дало повод Э. Делакруа назвать «ноанскую Мессалину палачом Шопена»⁵⁸.

Музыка Шопена сопутствовала Толстому всю его жизнь — и в горестные тяжелые дни, и в минуты радости и торжества. В день своего восьмидесятилетия — 28 августа 1908 г. — писатель слушал в исполнении Гольденвейзера два этюда: E-dur и c-moll и вальс As-dur. Толстой был очень взволнован, слезы выступили у него на глазах, и он горячо благодарил пианиста за исполнение⁵⁹.

Толстой, как об этом говорят дневниковые записи многих свидетелей, особенно же В.Ф. Булгакова, А.Б. Гольденвейзера и Д.П. Маковицкого, уделял много внимания музыке Шопена и в последний год своей жизни. 4 марта 1910 г. он был до такой степени взволнован его музыкой, что сквозь слезы проговорил: «Я должен сказать, что вся эта цивилизация — пусть она исчезнет к чертовой матери, но музыку жалко»⁶⁰. Писателю очень понравилась певучая мелодия этюда E-dur Шопена. О ней он говорил: «Если бы марсовский житель пришел и об этом тоже сказал, что никуда не годится, то я стал бы с ним спорить»⁶¹.

Этюд As-dur, op. 25 вызвал следующее замечание писателя: «Какая тихая, добрая, кроткая, ласковая, радостная музыка»⁶². Однажды Толстой был тронут до слез прелюдией Шопена в d-moll и заметил: «Вот это — музыка! И какой простой и новый прием для окончания пьесы — эти три ре в басу!»⁶³. В мае 1910 г. Толстой, играя в шахматы с Гольденвейзером, сказал, что его преследует мотив полонеза Шопена A-dur: «Что бы я ни делал, с кем бы ни говорил, а он все поет»⁶⁴.

Однако несколько особым было отношение Толстого к скерцо Шопена. Однажды, после игры Гольденвейзера, исполнившего два скерцо, писатель заявил: «Скерцо не люблю, это не он», и противопоставил скерцо мазуркам, о которых сказал: «вот это настоящее, в чем его сила»⁶⁵. Толстой всегда с восхищением слушал шопеновские мазурки, вышедшие из таких польских народных танцев, как мазур, кувяк, оберек и воплотившие в себе, по словам Б.В. Асафьева, «всю Польшу: ее народную драму, ее быт, чувствования, культ красоты в человеке и песни»⁶⁶. По поводу e-moll-ной мазурки op. 44 Толстой заметил: «Какая хорошая, бодрая музыка. Начало так просто, а как разрослось, — и все та же мысль. Удивительно»⁶⁷. 16 июля 1910 г. Гольденвейзер сыграл десять мазурок Шопена. Толстой был очень

доволен и в своем дневнике записал: «Гольденвейзер прекрасно играл»⁶⁸. Бугаков же засвидетельствовал: «Лев Николаевич прослезился и потом говорил комплименты пианисту. Слышал только его слова: „Каждая нота в полном смысле...“»⁶⁹.

С навестившим Ясную Поляну В.Г. Короленко Толстой обсуждал разнообразные общественные и этико-философские проблемы, а также модернизм и декадентство в искусстве, в частности, он коснулся своей любимой темы — музыки народной, которую все понимают, и так называемой «ученой», которая требует определенной подготовки для ее восприятия. «А.Н. сказал, — отмечает Маковицкий в дневнике от 6-го августа 1910 г., — что вчера Гольденвейзер играл Шопена *Marche funèbre* [«Похоронный марш» из сонаты № 2]. — Я думаю, что человек, мало знающий музыку, сказал бы, что это чепуха. Однако есть места хорошие, но настоящее искусство должно быть понятно всем, и народу. Художники стараются потрафлять господам, а оно [искусство] нужно всем, и народу. И как я ни люблю Шопена, не скажу, что Шопен есть искусство будущего, что он останется навсегда; это удовлетворяет исключительную публику, маленькую»⁷⁰.

Именно к этой «публике» — исключительной, немногочисленной, но великолепно воспринимающей и понимающей Шопена — принадлежал и сам Толстой. И ему очень хотелось, — наперекор некоторым своим высказываниям, — чтобы круг этих людей постоянно увеличивался. 2 октября 1910 г. Маковицкий записывает следующие слова Толстого: «Я, когда грущу, Баха, Бетховена, Шопена слушаю. [...] Простые люди, мужики, а как они заслушивались Бетховеном, Бахом, Шопеном!»⁷¹.

Последний раз Гольденвейзер играл в яснополянском доме Толстых 3 октября 1910 г. Он исполнил тогда баркаролу А.С. Аренского, этюды *As-dur*, op. 25 и *E-dur*, op. 10, прелюдию *Fis-dur* и мазурку *e-moll* Шопена⁷². В тот же день Толстой записал в дневнике: «Потом прекрасно играл Гольденвейзер и с ним хорошо поговорили»⁷³.

Восприятие Толстым музыки вообще и наследия Шопена в частности отнюдь не было делом случайности. Русского писателя пленяла и вдохновляла музыка Шопена, побуждая к творчеству. Как-то раз, прослушав одну из его баллад, Толстой сказал: «Когда играют, у меня всегда художественная жилка просыпается. Это совсем особое средство общения с людьми»⁷⁴. Польский литературовед К. Гурский, исследуя художественные произведения, в том числе и произведения Толстого («Альберт», «Крейцера соната»), приходит к выводу, что в литературе можно словом выразить музыкальные впечатления и достичь яркого эффекта, ибо литература является наиболее полным средством выражения духовной жизни человека. Толстой в великодушных художественных образах сумел отразить различные стороны внутрен-

него мира человека. При этом музыка глубоко проникала в его художественное творчество⁷⁵.

4 февраля 1891 г. Софья Андреевна Толстая записывает в своем дневнике:

Левочка... после обеда разыгрывал Шопена, и ничья игра меня не трогает больше игры Левочки, удивительно много чувства у него, и именно всегда то выражение, которое должно быть. Он говорил Тане, что задумывает художественное и большое сочинение. То же он подтвердил и Стаховичу⁷⁶.

1 сентября 1908 г. Толстой, прослушав Шопена в исполнении Гольденвейзера, сказал ему: «Когда вы играли, я совершенно слился с этой музыкой, как будто это воспоминание о чем-то, — такое чувство, будто я сочинил эту музыку»⁷⁷. В своем дневнике 12 января 1909 г. Толстой записал: «Вчерашняя музыка очень взволновала меня»⁷⁸. Эта запись касалась исключительно произведений Шопена, которые в течение двух вечеров 10 и 11 января 1909 г. исполнял в Ясной Поляне Гольденвейзер. Толстой был растроган:

Превосходно, превосходно, прелестно, прекрасно, — повторял он. — У него [т.е. у Шопена. — Б.Б.] все хорошо, ни звука не выкинешь... Слушая музыку, приходят мысли, — не мысли, а представления... И под конец растроганным голосом произнес: «Хорошо жить на свете»⁷⁹.

Случалось, если музыка Толстому очень нравилась, он, по свидетельству Гольденвейзера, не мог сдержаться и во время исполнения «как-то одобрительно кряхтел, а то даже и вскрикивал: А-а! Чаше же обливался слезами. Иногда, прослушав какую-нибудь вещь своего любимого Шопена, он вскрикивал: „Вот как надо писать!“ Или — „Das ist Musik“»⁸⁰. В 1905 г., когда Толстой собирался написать целую серию рассказов для «Круга чтения» и намечал их тематику, он, услышав прелюдии Шопена в исполнении Гольденвейзера, воскликнул: «Вот какие надо писать рассказы!»⁸¹. Это свидетельствует о том, что Толстой воспринимал музыкальные произведения Шопена как творческие образцы. Именно потому он неоднократно сравнивал Шопена с Пушкиным. Однажды, после того, как сын писателя Сергей исполнил несколько русских народных песен и некоторые произведения Шопена, растроганный Толстой сказал: «Вот это музыка — это Тютчевы, Пушкины; а ваши Григи — это Федор Сологуб»⁸².

Таким образом, шедевры польского композитора, его баллады, сонаты, ноктюрны, этюды, полонезы, прелюдии, вальсы и прежде всего мазурки нашли в Толстом восторженного, глубокого и тонкого знатока

и ценителя. Творческое наследие Фридрика Шопена воспринималось писателем как самое лучшее и высшее достижение мировой культуры. Шопен углублял интерес Толстого к Польше и к польской культуре. Однажды, прослушав Шопена, он сказал: «Вот за это одно можно по-лякам любить, что у них Шопен был!»⁸³.

Следовательно, любовь Льва Николаевича Толстого к Шопену определялась теми чертами его музыки, которые сродни были душе русского писателя, а именно: народным характером, эмоциональной насыщенностью, напевностью, выразительностью, а также конкретностью музыкальных образов. В этом общении с Шопеном Толстой, быть может, больше всего сдружился с польской культурой.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Эта тема была уже намечена нами в статье: *Бялокозович Б.* Польская музыка в оценке Льва Толстого // Ученые записки Горьковского государственного университета им. Н.И. Лобачевского. Т. 56. А.Н. Толстой. Статьи и материалы, IV / Под ред. Г.В. Краснова. Горький, 1961. С. 198–214. В качестве исследовательской проблемы она также была поставлена в моих работах: *Białokozowicz B.* Lwa Tolstoja związki z Polską. Warszawa, 1966. S. 266–279; *Бялокозович Б.* Мицкевич и Шопен в русской культуре XIX века // Культура народов Центральной и Юго-Восточной Европы XVIII–XIX вв. Типология и взаимодействия / Отв. ред. И.И. Свирида. М., 1990. С. 132–146.
- 2 *Бэлза И.* Шопен и русская музыкальная культура // *Annales Chopin.* Warszawa, 1958. Т. 2. S. 254–273; *Он же.* Русские книги о Шопене // Там же. S. 274–286. О роли и значении И.Ф. Бэлзы в области шопеноведения см.: *Wisniewski G.* Profesor Igor Belza // *Он же.* Pięć polskich losów w Rosji. Warszawa, 1999. S. 9–25.
- 3 *Мятлев И.П.* Полное собрание сочинений. СПб., 1857. Т. 1. С. 82.
- 4 *Пальмин Л.И.* Сны наяву. Собрание стихотворений. М., 1878. С. 188–204.
- 5 *Фет А.А.* Вечерние огни. Собрание неизданных стихотворений. М., 1883. С. 221.
- 6 См. об этом: *Dźwięki kruszonych oków.* Polska w poezji rosyjskiej lat 1795–1917. Wyboru dokonał, opracował i przedmową opatrzył B. Białokozowicz. Warszawa, 1977. S. 200, 269–270.
- 7 *Orłowski J.* Polska w zwierciadle poezji rosyjskiej // *Miecze i gałązki oliwne.* Antologia poezji rosyjskiej o Polsce (Wiek XVIII–XX). Wybrał i opracował J. Orłowski. Warszawa, 1995. S. 25.
- 8 *Маковицкий Д.П.* Яснополянские записки. У Толстого 1904–1910 // Литературное наследство. М., 1979. Т. 90. Кн. III. С. 302.
- 9 Там же.

- 10 Фере (урожд. Зиновьева) Надежда Николаевна (1870–1942) — дочь тульского губернатора, жена смоленского вице-губернатора, навестившая Л.Н. Толстого в Ясной Поляне.
- 11 *Маковицкий Д.П.* Яснополянские записки... Кн. III. С. 149.
- 12 *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений. Юбилейное издание. М., 1935. Т. 5. С. 39.
- 13 Там же. С. 156.
- 14 Там же. С. 159.
- 15 *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений. М., 1953. Т. 61. С. 63.
- 16 *Толстая С.А.* Дневники // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. В 2-х т. Серия литературных мемуаров / Подг. текста и комм. Н.Н. Гусева и В.С. Мишина. М., 1955. Т. 1. С. 118.
- 17 *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений. М., 1952. Т. 48. С. 63. Толстой часто сам исполнял произведения своих любимых композиторов. Об этом вспоминает в том числе Василий Иванович Алексеев, домашний учитель детей в семье Л.Н. Толстого в 1877–1881 гг.: «Иногда Лев Николаевич садился, — он очень любил музыку, — играл или Шопена, или Бетховена. Когда приезжала его сестра, Марья Николаевна, то он любил играть с нею в четыре руки. Иногда аккомпанировал Т.А. Кузминской, которая почти каждое лето приезжала в Ясную Поляну с детьми». Цит. по: *Алексеев В.И.* Из «Воспоминаний» // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. I / Сост., подг. текста и комм. Г.В. Краснова. М., 1978. С. 257–258.
- 18 *Гольденвейзер А.Б.* Вблизи Толстого. М., 1959. С. 38.
- 19 *Чертков В.Г.* Записи // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 2 / Сост., подг. текста и комм. Н.М. Фортунатова. М., 1978. С. 127.
- 20 *Толстой С.А.* Очерки былого. Серия литературных мемуаров. М., 1956. С. 394–395.
- 21 *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений. М., 1951. Т. 30. С. 163.
- 22 Там же. С. 144.
- 23 *Гольденвейзер А.Б.* Указ. соч. С. 222.
- 24 *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений. М., 1951. Т. 30. С. 483
- 25 Там же. Т. 33. С. 313.
- 26 Там же. Т. 30. С. 106.
- 27 *Гольденвейзер А.Б.* Указ. соч. С. 222.
- 28 *Маковицкий Д.П.* Яснополянские записки... Кн. II. С. 508.
- 29 *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений. М., 1954. Т. 31. С. 147.
- 30 Там же. М., 1953. Т. 53. С. 121.
- 31 Там же.
- 32 *Шоу Дж. Б.* «Что такое искусство?» Толстого / Пер. с англ. Б.А. Гиленсона // Литературное наследство. М., 1965. Т. 75. Кн. I. С. 88.
- 33 Там же. С. 92.
- 34 Цит. по кн: *Гусев Н.Н.* Летопись жизни и творчества Л.Н. Толстого 1891–1910. М., 1960. С. 752. Ср. также: *Кузина Л.Н.* Толстой в последнее десяти-

- летие своей жизни. По записям в дневнике М.С. Сухотина // Литературное наследство. М., 1961. Т. 69. Кн. II. С. 219.
- 35 *Мейендорф М.Ф.* Страничка воспоминаний о Льве Николаевиче Толстом // А.Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 117.
- 36 *Толстой С.А.* Очерки былого... С. 394.
- 37 *Нерадовский П.Н.* Встречи с Толстым // Литературное наследство. М., 1961. Т. 69. С. 126.
- 38 Там же.
- 39 *Толстой А.Н.* Полное собрание сочинений. М., 1952. Т. 52. С. 105.
- 40 *Лазурский В.Ф.* Дневник // А.Н. Толстой в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 81. Ср. также: *Опульская А.Д.* Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1892 по 1899 г. М., 1998. С. 174.
- 41 *Толстая С.А.* Дневники (1897–1909). М., 1932. Ч. III. С. 19; *Опульская А.Д.* Указ. соч. С. 291–292.
- 42 *Гольденвейзер А.Б.* Указ. соч. С. 58.
- 43 Там же. С. 82.
- 44 *Маковицкий Д.П.* Яснополянские записки... Кн. I. С. 184–185.
- 45 Там же. С. 316.
- 46 Там же. С. 340.
- 47 Там же. Кн. III. С. 126.
- 48 Там же. С. 129.
- 49 Там же. С. 146–147.
- 50 Там же. С. 186.
- 51 Там же. Кн. II. С. 505.
- 52 Там же. Кн. III. С. 150.
- 53 Там же. Кн. II. С. 430.
- 54 Там же. Кн. III. С. 154.
- 55 *Гольденвейзер А.Б.* Указ. соч. С. 227.
- 56 *Маковицкий Д.П.* Яснополянские записки... Кн. III. С. 324.
- 57 Там же.
- 58 *Бэlsa И.Ф.* История польской музыкальной культуры. М., 1972. Т. 3. С. 186.
- 59 *Гольденвейзер А.Б.* Указ. соч. С. 243–244.
- 60 *Булгаков В.Ф.* А.Н. Толстой в последний год его жизни. Дневник секретаря А.Н. Толстого. М., 1960. С. 124.
- 61 Там же. С. 175.
- 62 *Гольденвейзер А.Б.* Указ. соч. М., 1923. Т. 2. С. 107.
- 63 *Толстой С.А.* Очерки былого... С. 394.
- 64 *Гольденвейзер А.Б.* Указ. соч. М., 1923. Т. 2. С. 35.
- 65 Цит. по кн.: *Гусев Н.Н.* Летопись жизни и творчества А.Н. Толстого... С. 661.
- 66 *Асафьев Б.В.* Мазурки Шопена. М., 1947. С. 61.
- 67 *Гольденвейзер А.Б.* Указ. соч. М., 1923. Т. 2. С. 107.
- 68 *Толстой А.Н.* Полное собрание сочинений. М.; Л., 1934. Т. 58. С. 80.
- 69 *Булгаков В.Ф.* Указ. соч. С. 302.

- 70 *Маковицкий Д.П.* Яснополянские записки... Кн. III. С. 317.
- 71 Там же. С. 368.
- 72 *Гольденвейзер А.Б.* Указ. соч. М., 1923. Т. 2. С. 311.
- 73 *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений. Т. 58. С. 112.
- 74 *Чертков В.Г.* Записи // Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников... Т. 2. С. 129.
- 75 *Górski K.* Muzyka w opisie literackim // Z historii i teorii literatury. Wrocław, 1959. S. 346–366.
- 76 Л.Н. Толстой в воспоминаниях современников. М., 1955. Т. 1. С. 124.
- 77 *Гольденвейзер А.Б.* Указ. соч. С. 252.
- 78 *Толстой Л.Н.* Полное собрание сочинений. М., 1952. Т. 57. С. 9. В дневнике же от 22 октября 1909 г. имеется следующая запись: «Я особенно был тронут Ночтигне'ом Шопена» (Там же. С. 158).
- 79 *Гусев Н.Н.* Л.Н. Толстой о музыке // Лев Толстой и музыка. М., 1953. С. 9.
- 80 *Гольденвейзер А.Б.* Указ. соч. С. 380.
- 81 Там же. С. 158.
- 82 *Маковицкий Д.П.* Яснополянские записки... Кн. IV. С. 144.
- 83 *Гольденвейзер А.Б.* Указ. соч. С. 200.

О.В. Цыбенко
(Москва)

ШОПЕН В РУССКОЙ ПОЭЗИИ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Из всех богов найбожайший бог —
Бог музыки — в его вселился орус...

Игорь Северянин

Музыка Шопена рано приобрела известность в России и сразу покорила сердца слушателей — простых любителей этого искусства, профессиональных музыкантов и, конечно, поэтов. Восхищение великим романтиком отразилось уже в стихотворении И. Мятлева (1796–1844) «Фантазия на мазурку Шопена, игранную Листом на концерте 22 апреля 1842 года». Легкий стих, меняющийся ритм этой миниатюры передает смену настроений влюбленного, очарование его своевольной избранницы, муки ревности, желание «больной души» отдохнуть в небесных сферах — и радость возвращения «неверной»: чарующие звуки мазурки знаменуют счастливый финал, даруют герою крылья. Заключительная строка — игриво-ироническая: долго ли еще он будет в плену у мазурки (или возлюбленной, или своей пробудившейся фантазии)? Мелодия Шопена всех оживляет, призывает, увлекает в волшебный мир грез.

За первым талантливym откликом на музыку польского гения последовало гениальное продолжение — стихотворение А. Фета «Шопену» (1882), посвященное трагически погибшей возлюбленной поэта Марии Лазич, которая была одаренной пианисткой. Ее образ снова перед ним, он пробуждает в душе «то же счастье, те же муки». Смятенные чувства поэта могут передать только оксюморонные словосочетания: «Час блаженный, час печальный»; «Пусть же сердце, полно муки, / Торжествует час разлуки». Фет смело соединяет слуховые и зрительные восприятия: «Слышу трепетные руки». Многозначен мотив огня и его загухания, он звучит дважды: «Я на все, на все иное / Отпылал, потух!»; «И когда загаснут звуки...» Словно не женщина, а эти звуки зажигают сердца поэта, а их исчезновение ведет к смерти:

Пусть же сердце, полно муки,
Торжествует час разлуки,
И когда загаснут звуки —
Разорвется вдруг!

С музыкой Шопена связывается тема страстной любви, неподвластной времени, и смерти, любви трагической и прекрасной, дарующей такую полноту ощущений, без которой не стоит и жить. Проникновенная интонация, плавный ритм каждой строфы, резко, внезапно обрывающийся в последней, шестой, строке, которая неизменно завершается восклицательным знаком (он словно удар, крик боли), — все это создает узнаваемый образ музыки великого романтика. Музыки порывистой, непредсказуемой, пронзительной, звуки которой то мелькают (у Фета: «Ты мелькнула, ты предстала»), то торжественно разливаются. Вместе с другими, характерными для Фета приемами музыкальности (анафорами, аллитерацией и ассонансами, повторами, внутренней рифмой), названные особенности стихотворения делают его подлинным шедевром, равновеликим источнику вдохновения — Шопену.

Важно подчеркнуть, что в поэзии Серебряного века, которую Фет во многом предвосхитил, получит развитие эта тенденция — попытка передать в слове все характерные особенности звучания шопеновских произведений, а не только впечатления от них.

Русские поэты рубежа XIX–XX вв. посвящали стихи великим польским романтикам, близким им по духу и творческим исканиям, привлекавшим их трагической судьбой и негибимой волей к свободе, болью за растерзанную отчизну, — Мицкевичу, Словацкому, Красиньскому. В этой звездной троице особое место отводилось Мицкевичу — не только в стихах, но и в публицистике, письмах, и, прежде всего, в создании переводов. Немало произведений было посвящено и Шопену как гениальному художнику, создавшему свой притягательный мир. Именно музыка признавалась высшим из искусств: музыка, по словам А. Блока, творит мир. Ей подвластно передавать непередаваемое в наибольшей степени.

Талант польского композитора воспевали Мария Бекетова, Алексей Жемчужников, Вячеслав Ковалевский, Виктор Лазарев, Семен Кесельман, Владимир Палей, Николай Бобырев, Вера Рудич и многие другие. Богатая русская шопениана изучалась отечественными и польскими исследователями¹. Однако такое интересное и обширное наследие неисчерпаемо для науки, оно поворачивается новыми гранями в современную нам эпоху и оставит материал для будущих изысканий, хотя бы потому, что не все еще добыто из архивов, мемуарных источников.

Поэтическая материя трудно поддается классификации. Поэтому только условно, на наш взгляд, можно выделить четыре тенденции или сквозных мотива в русских произведениях о Шопене и его творчестве в период Серебряного века. Во-первых, личность Шопена представлялась русским авторам символом его страдающий родины и ее богатой культуры. Такое понимание в русском обществе было и

раньше, только не могло проявить себя открыто в силу цензурных ограничений. Во-вторых, неизменным остается соединение мотивов музыки и любви, уже отмеченное нами в предшествующий период в стихах И. Мятлева и А. Фета.

Одна из наиболее интересных тенденций — безусловно, стремление воссоздать мир звуков Шопена словесными средствами, воспроизвести образ его музыки. Кроме того, надо подчеркнуть, что великий романтик и его творчество вызвали историческую рефлексию, размышления о судьбе культуры, о различиях между разными типами цивилизаций, например, у таких поэтов-мыслителей, как Вячеслав Иванов. Конечно, все эти тенденции пересекались, совмещались — по-разному в каждом конкретном произведении.

Органичности освоения шопеновского наследия, глубоко личной привязанности к нему, высокому художественному уровню посвященных ему стихов способствовало знакомство с его музыкой многих русских поэтов, едва ли не большинства, с детства, в домашней обстановке. На фортепьяно играли матери, сестры, другие родственники, гости. Так было в семье Константина Бальмонта, Андрея Белого, Игоря Северянина, Марины Цветаевой, Марии Бекетовой и др.

Мария Бекетова (1851–1938) — любимая тетка А. Блока, сестра его матери, была поэтом, талантливой переводчицей, переводила и польских авторов. Как отмечают исследователи, занятие переводами было для нее прежде всего средством к существованию, а музыке — исполнительству и сочинительству — она себя посвящала всецело. Герой ее стихотворения «Фридерик Шопен» в чуждых звуках выплакивает тоску и боль по утраченной Родине, по несбывшимся мечтам и снам. Вечная грусть проникает в каждую мелодию, вновь и вновь будит страдание в сердце.

Сочувствие русских поэтов страдающей Польше возросло с началом I мировой войны. Торжество вновь обретаемой братским народом свободы нашло отражение в стихотворении Сергея Михайлова «Братьям-полякам» (1917):

Живи Шопен или Монюшко —
Какой бы гимн они создали,
Воспев Домбровского, Костюшко
И всех, что за Отчизну пали!

И в произведении Юрия Олеши «Польша» (февраль 1918) Шопен — символ своей скорбной родины:

Так всегда ты тонкой панной
Никнешь, Польша, между лилий,

И грустит в тебе влюбленный
Твой изнеженный Шопен...

Олеша, надо отметить, деликатней и музыкальней отзывается на страдания поляков, чем Михайлов, чье стихотворение несколько риторично. Если Олеша создает образ тонкой и нежной Польши, то Цветаева подчеркивает ее мятежный, бунтарский характер. Ее известное стихотворение «Бабушке» (1914), конечно, не только дань своей родословной, стремление прояснить корни собственного своеобразного характера. Бабушка становится символом Польши, юной, красивой, «надменной», «взыскательной», «готовой к обороне», унесшей много нереализованного «в ненасытимую прорву земли». Необходимой составляющей такого образа Польши становится Шопен:

Юная бабушка! Кто целовал
Ваши надменные губы?

Руки, которые в залах дворца
Вальсы Шопена играли...
По сторонам ледяного лица
Локоны в виде спирали —
.....

— Бабушка! — этот жестокий мятеж
В сердце моем — не от вас ли?..

Мать Марины Цветаевой Мария Александровна происходила из обрусевшей польско-немецкой семьи, была художественной натурой, талантливой пианисткой, учившейся у Антона Рубинштейна. Ася, младшая дочь, в своих «Воспоминаниях» писала: «Детство наше полно музыкой. У себя на антресолях мы засыпали под мамину игру, доносившуюся снизу, из зала, игру блестящую и полную музыкальной страсти. Всю классику мы, выросши, узнавали как „мамино“ — „это мама играла...“. Бетховен, Моцарт, Гайдн, Шуман, Шопен, Григ... под звуки мы уходили в сон».

Константин Бальмонт также видел в Шопене высочайшего представителя богатой польской культуры:

Страна красивых гениев — Шопена,
Мицкевича, Словацкого, других,
Тебе пропел я не однажды стих!

В творчестве Бальмонта и Северянина можно видеть, на наш взгляд, продолжение традиций Фета — умение воссоздать поэтическими средствами образ музыки Шопена. С литературой и культурой Польши Бальмонт был связан глубже других представителей Серебряного века. В стихотворении «Польскому поэту Яну Лехоню» он писал:

От детских дней я полюбил Поляков,
От юности пленен я Польской речью...

Он много переводил с польского, прежде всего Ю.Словацкого, а также своих современников — например, Яна Каспровича. Его увлечение польскими романтиками отмечено в научной литературе. Понимать музыку Баха, Бетховена, Шумана, Шопена, Моцарта, Глюка, Глинки научила его мать, она же пробудила в нем интерес к поэзии. Это была незаурядная женщина, своевольная и с артистическими наклонностями, всегда веселая, добрая, затейница, не сидевшая на месте, лечившая крестьян и учившая их грамоте. Ее образ психологически тонко прорисован в автобиографическом романе Бальмонта «Под Новым Серпом» (1920–1923). На его страницах автор неоднократно отмечает, что мать играла Шопена: «...с задором закинула голову, с задором проиграла картинную „Мазурку“ Шопена, сыграла его „Marche Funèbre“, сыграла, раздумываясь, запретный польский гимн „С дымом пожаров...“». Мать хорошо знала польский язык. Ее дядя, к которому она в Москве ходила в гости, Петр Семенович Лебедев (1816–1875) перевел «Небожественную комедию» З. Красиньского. Бальмонт в своем романе деликатно раскрывает семейную тайну, историю страстной любви своей замужней матери к поляку-инженеру, бывшему их частым гостем, дружившему и с матерью, и с отцом. Поляк был красив и обаятелен, умен, остер, говорлив. Отец же молча сносил годами длившееся соперничество. Подросток Бальмонт беседовал с поляком на острые политические темы, даже с горячностью обвинял его в том, что он «не испытывает ненависти к тем, кто растоптал его родину, кто без конца унижает и мучает Польшу»².

Увлеченность музыкой, в которой он видел «священное» искусство, Бальмонт виртуозно воплотил в стихотворении «Музыка»:

Когда и правая и левая рука
Чрез волшебство поют на клавишах двухцветных,
И звездною росой обрызгана тоска,
И колокольчики журчат в мечтах рассветных, —

Тогда священна ты, — ты не одна из нас,
А ты, как солнца луч в движении тумана,
И голос сердца ты, и листьев ты рассказ,
И в роще дремлющей идущая Диана.

Всего острей поет в тебе одна струна —
Через грезу Шумана и зыбкий стон Шопена.
Безумие луны! И вся ты — как луна,
Когда вскипит волна, но падает, как пена³.

Стихотворение превозносит музыку как таковую, но ощутимо проступают черты именно фортепьянного творчества романтиков — Шумана и Шопена. Эта музыка «безумна», не классична, в ней много от естественной, живой природы («звездная роса», «колокольчики», «рассвет», «солнца луч в движении тумана»), в ней все колеблется, нет яркого света (звезды и ночь, солнце и туман, луна). Необычайно характерно сравнение с вскипающей и падающей пеной. Немногие явления так же притягательны для человека, как могучая, неуправляемая, постоянно меняющая свои очертания волна, стихия воды. О Шопене («зыбкий стон») сказано, пожалуй, конкретней, образней, с большим сочувствием, чем о грезе Шумана.

В стихотворении Бальмонта «Мать» («В раздвинутой дали. Поэма о России», 1929) мы найдем сходные образы: «плещет фортепьяно» (водная семантика), «лунный взлет Шопена». Это мать учила сына «превращать тоску в напев».

Приведем также любопытное мнение известного пианиста, исполнителя Шопена В. Горовица: «А вы знаете, замечательное описание музыки Шопена (хотя он говорил в данном случае не о Шопене, но мне кажется, что это о Шопене) дал Константин Бальмонт: „Слова любви всегда бессвязны, // Они дрожат, они алмазны“»⁴.

Игорь Северянин увлекался музыкой и музыкальным театром; как известно, свои стихи читал нараспев со сцены. Мелодически-музыкальные строки его вдохновлялись Шопеном:

Это было у моря, где ажурная пена,
Где встречается редко городской экипаж...
Королева играла — в башне замка — Шопена,
И, внимая Шопену, полюбил ее паж.

.....
Это было у моря, где волна бирюзова,
Где ажурная пена и соната пажа.

(«Это было у моря», 1910)

После 1918 г., живя в Эстонии, Северянин выезжал за границу. В Польше он был трижды. В 1924 г. он совершил турне по восьми польским городам. С этим связаны три стихотворения. В одном из них — опять Шопен. Поэта охватывает желание найти дом, где жил композитор:

Пойдем на улицу Шопена, —
О ней я грезил по годам...

Мы в романтическом романе?
Растет иль кажется нам куст?
И наяву ль проходит пани
С презрительным рисунком уст?..

Уже вообразив, что сейчас увидит дом Шопена:

Где вспыхнут буквы золотые
На белом мраморе: «Здесь жил,
Кто ноты золотом литые
В сейф славы Польши положил»,

— поэт убеждается в самообмане. Улица Шопена есть, а дома Шопена нет: «Обман мечты! Здесь нет Шопена». Так в стихотворении увлеченность композитором-романтиком обыгрывается в романтическом контрасте реальности и мечты.

Вершиной зрелого творчества Северянина являются два его лирических цикла — «Классические розы» и «Медальоны», вышедшие в 1934 г. в Белграде. «Медальоны» — это сто сонетов о поэтах, писателях и композиторах. Пять из них посвящены полякам: С. Жеромскому, Э. Ожешко, В. Реймонту, С. Пшибышевскому и Шопену.

В сонете о Шопене — уже знакомая нам образность: «весенние кружева», «в отливе лунном пена», «плененность» возлюбленной; богатство аллитераций и ассонансов («То воздуха не самого ли вздох?»):

Кто в кружева вспененные Шопена,
Благоуханные, не погружал
Своей души? Кто слаже не дрожал,
Когда кипит в отливе лунном пена?

Кто не склонял колени — и колена! —
Пред той, кто выглядит как идеал,

Чей непостижный облик трепетал
В сетях его приманчивого плена?

Северянин называет Шопена «богом музыки», творцом произведений,

Где все и вся почти из ничего,
Где всеобъемны промельки его,
Как на оси вращающийся глобус!

Северянинские «*промельки*» и «*сладкая дрожь*» могут напомнить начало стихотворения Фета «Шопену»:

Ты *мелькнула*, ты предстала,
Сердце снова *задрожало*...

Эти переключки трудно назвать случайными, как и сопряжение музыки Шопена с любовью к прекрасной женщине. Разумеется, речь идет не о заимствовании или вдохновенности Северянина Фетом (хотя последнее возможно), а о типологически сходном восприятии музыки польского гения.

Бальмонт и Северянин, как раньше всех Фет, приблизились в большой степени к тому, чтобы поэтическими красками передать особую атмосферу творчества Шопена, постичь его своеобразие и достойно воспеть его великий дар.

С детства любил и ценил произведения Шопена Андрей Белый. Первым реальным прикосновением к искусству он считал исполнявшиеся матерью сонаты Бетховена и прелюдии Шопена. В соответствии с эстетическими принципами символизма Андрей Белый рассматривал музыку как средство постижения вечности и запредельного. Познакомившись в 1906 г. в Мюнхене с польским прозаиком и драматургом С. Пшибышевским, он с восторгом писал об исполнении им музыки Шопена В.Брюсову⁵. Любопытна высокая оценка Андреем Белым стихов Бальмонта: «В музыкальных строках его поэзии звучит нам и грациозная меланхолия Шопена, и величие вагнеровских аккордов»⁶. Это высказывание выдает музыкальные пристрастия его автора.

В романе Андрея Белого «Петербург», в доме его героя, «гремели рюлады Шопена». В данной работе нам интересен не иронический характер этой детали, а косвенное указание на широкий круг любителей польского романтика в среде интеллигенции того времени.

Известно, что Шопена ценили и отличали среди других композиторов Лев Толстой и Чехов. Автор «Чайки» любил «Лунную со-

нату» Бетховена и ноктюрны Шопена, в связи с чем исследователями высказывалось мнение, что он в свой театр пытался перенести ощущение нежности, воздушной легкости, меланхоличной и хрупкой красоты, присущее этим шедеврам⁷.

Серебряный век интересен не только художественными достижениями русских поэтов, но всей своей атмосферой поисков, споров, столкновений в области эстетической, философской, религиозной мысли. Отчетливо ощущалась «смена всех», конец старой эпохи и наступление новой. Сотрясались основы авторитетных, прежде устойчивых мировоззренческих позиций, многие деятели культуры мечтали о «жизнестроительстве», решении всех «окончательных» вопросов. Велико было влияние западной философии, особенно Ницше.

Заметную роль в развитии историософской мысли сыграл поэт и мыслитель Вячеслав Иванов. В ряде своих статей, размышляя о европейской культуре, он придавал важное значение синтезу Дионисова и Аполлонова начал как необходимого условия культурного расцвета. В статье 1907 г. «О веселом ремесле и умном веселии» В. Иванов отмечает, что дионисийский элемент беспокойства в греческую аполлоническую культуру внесли варвары. В новую эпоху такими варварами, обновителями культуры являются германцы и славяне. В XIX в., по его мнению, оживляли культуру Гете, Шиллер, Новалис, Бетховен, Шопен, Вагнер и Ницше⁸. Славяне, как видим, в явном меньшинстве, они представлены только Шопеном.

Со временем Вячеслав Иванов внес коррективы в свою концепцию. В работе «Духовный лик славянства», написанной в 1917 г., поэт отстаивает идею универсальной миссии славянства, славянского единства как указующего путь выхода из тупика культуры старого мира. Дионисийской славянской душе свойственны отзывчивость, чувствительность, творческая энергия, способность посвятить себя общему делу, привязанность к земле, предпочтение открытых пространств, подвижность форм, желание перемен. Эти качества В. Иванов находит в творчестве Коперника, Мицкевича, Словацкого, Шопена, Достоевского, Скрябина⁹. Существенно изменился список «дионисийцев», один Шопен из прежнего списка не потерял для В.Иванова своей значимости. Романо-германская душа теперь для мыслителя всецело Аполлонова и славянской противопоставлена.

Не ставим себе задачей как-либо оценивать концепцию В.Иванова, сопоставлять ее с подобными ей, распространенными на рубеже XIX–XX вв. В данном случае важна та неизменно высокая оценка, которая дается одним из выдающихся русских поэтов творчеству Шопена.

Отмеченные в русской «шопениане» Серебряного века сквозные мотивы найдут продолжение и трансформируются в поэзии XX–XXI вв. Увлеченность музыкой великого польского романтика не пропадет, «пока мы живы».

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См.: *Śliziński J.* Fryderyk Szopen w poezji Słowian wschodnich // *Język Rosyjski*. 1980. № 5. S. 259–265.
- 2 *Бальмонт К.* Автобиографическая проза. М., 2001. С. 35.
- 3 Там же. С. 191.
- 4 <http://svobodanews.tomsk.ru/content/transcript/id/20787>. 25.01.2011.
- 5 *Литературное наследство*. Т. 85. М., 1976. С. 632.
- 6 *Андрей Белый.* Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2 т. Т. 1. М., 1994. С. 140.
- 7 *Эйгес И.* Музыка в жизни и творчестве Чехова. М., 1953. С. 12, 14.
- 8 *Иванов В.И.* Собр. соч. в 4 т. Т. 4. Брюссель, 1987. С. 69.
- 9 Там же. С. 672.

Ф. ШОПЕН
В ТВОРЧЕСТВЕ Б. ПАСТЕРНАКА

Борис Пастернак с детства был погружен в стихию музыки и мечтал быть музыкантом. Он стал поэтом, но музыка в его поэзии заняла огромное место. В стихотворениях Пастернака встречаются имена многих композиторов — Чайковский, Скрябин, Бетховен, Брамс, Моцарт, Вагнер. Но главное и особое место в них занимает Шопен.

С творчеством гениального поляка Пастернак познакомился в раннем детстве. Как писал поэт в «Балладе» («Бывает, курьером на бóрзом...», 1929), в музыке Шопена «уже лет в шесть / открылась мне сила такого сцепленья, / что можно подняться и землю унесть». Впервые он услышал музыку Шопена в исполнении своей матери — прекрасной пианистки Розалии Кауфман, ученицы известного польского педагога Петербургской консерватории и исполнителя Теодора Лешетицкого. В письме Марине Цветаевой (20.IV.1926) Пастернак вспоминал о матери, которая уже «в двенадцать лет играла концерт Шопена и, кажется, Рубинштейн дирижировал. Или присутствовал на концерте в Петербургской консерватории. Но не в этом дело. Когда она кончила, он поднял девочку над оркестром на руки и, расцеловав, обратился к залу (была репетиция, слушали музыканты) со словами: „Вот как надо это играть“». Далее Пастернак писал о том, что он «утром, проснувшись [...] с совершенно мокрым лицом напевал их, балладу за балладой, и ноктюрны, все, в чем ты выварилась и я. И ревел»¹.

Как и Рубинштейн, выдающимся исполнителем Шопена был друг Пастернака талантливейший пианист Генрих Нейгауз (между прочим, двоюродный брат знаменитого польского композитора Кароля Шимановского). В интерпретации Шопена ему, по словам музыкального критика Я. Мильштейна, «в равной степени удалось избежать как расслабленной чувствительности и манерности, так и сухости. Тонкость его нюансировки, ритмическая гибкость и выразительность, романтичность, которой проникнуто его исполнение Шопена, незабываемы. И все это сочетается с удивительной целостностью, мужественностью, драматической напряженностью»². Несомненно влияние Нейгауза на восприятие Шопена Пастернаком. Исполнение

пианистом произведений Шопена на одном из концертов поэт описывает в известной балладе «Дрожат гаражи автобазы...» (1930):

Удар, другой, пассаж, — и сразу
В шаров молочный ореол
Шопена траурная фраза
Вплывает как больной орел³.

Баллада эта посвящена Г. Нейгаузу:

Вам в дар баллада эта, Гарри,
Воображенья произвол...

Образ польского гения возникает и во многих других произведениях поэта. Шопену посвящено стихотворение «Опять Шопен не ищет выгод...» (1931), в котором поэт выделяет главное для него в творчестве композитора — соотносённость музыки с реальной жизнью:

Опять Шопен не ищет выгод,
Но, окрыляясь на лету,
Один прокладывает выход
Из веритья в правоту.

Несомненно, Пастернак знал историю с роялем Шопена, который был выброшен царскими солдатами на мостовую из окна дворца Замойских. Дворец был разгромлен в отместку за покушение 18 сентября 1863 г. на царского наместника в Королевстве Польском Ф.Ф. Берга, руководившего усмирением польского национально-освободительного восстания. По-видимому, к этому событию восходят строки о плите «крылатой правоты», которая разбивается «о плиты общежитий»:

Опять? И, посвятив соццветьям
Рояля гулкий ритуал,
Всем девятнадцатым столетьем
Упасть на старый тротуар.

Стихотворение Пастернака словно перекликается с размышлениями Ц.К. Норвида о судьбе и творчестве Шопена в знаменитом норвидовском «Рояле Шопена» («Застонали глухие камни: Идеал — вдребезги — в пыль!»⁴).

В этом стихотворении Пастернак поэтически передает свое восприятие третьей сонаты Шопена:

Как бьют тогда в его сонате,
Качая маятник громад,
Часы разъездов и занятий,
И снов без смерти, и фермат!

.....

Опять трубить, и гнать, и звякать,
И, мякоть в кровь поря, — опять
Рождать рыданье, но не плакать,
Не умирать, не умирать?

Приведем еще ряд «шопеновских» фрагментов из стихотворений поэта:

Сбитая прическа, туча препирательств,
И сплошной поток шопеновских этюдов.
(«Крупный разговор. Еще не записали...», 1918.
Из цикла «Сон в летнюю ночь»)

Кому ужонок прошипел?
Кому прощально машет розан?
Опять депешью Шопен
К балладе страждущей отозван.
(«Все утро с девяти до двух...», 1918.
Из цикла «Сон в летнюю ночь»)

Так некогда Шопен вложил
Живое чудо
Фольварков, парков, рощ, могил
В свои этюды.
(«Во всем мне хочется дойти до самой сути...», 1956)

Так ночью, при свечах, взамен
Былой наивности нехитрой,
Свой сон записывал Шопен
На черной выпилке пюпитра.
(«Музыка», 1957)

Едва допущенный Шопен
Опять не сдержит обещанья
И кончит бешенством взамен
Баллады самообладанья...
(«Наступление зимы»)

Почему из всех композиторов именно Шопен привлекал наибольшее внимание Пастернака? В большой степени ответ на этот вопрос может дать блестящая статья о Шопене «Поэт фортепьяно» Г. Нейгауза. «Если правда, — писал Нейгауз, — что сердцевина всякого искусства, его глубочайшая сущность и сокровенный смысл есть поэзия, а эту мысль вряд ли можно оспаривать, то в истории искусств найдется немного гениальных людей, которые воплощали бы ее в своем творчестве столь полно и совершенно, как Шопен. Пишет ли он „мелочи“: прелюды, этюды, мазурки, вальсы, пишет ли сонаты, фантазии, баллады, — каждая нота, каждая фраза дышат поэзией, каждое произведение передает с неповторимым совершенством, с предельной ясностью и силой целостный поэтический образ — видение поэта. В этом захватывающая сила шопеновского искусства, залог его неслыханной популярности, неувядаемость его красоты, так легко и непринужденно покоряющей „веков завистливую даль“. До Шопена, по словам Нейгауза, «пожалуй, не было композитора, который с такой силой умел бы выразить глубокую боль, страдание не только души или ума, но всего человеческого существа». И в то же время в музыке Шопена с не меньшей силой «звучат радость, ликование, благородная человеческая гордость, высокое человеческое достоинство, немислимые без жертвенной любви к жизни и человеку»⁵.

«Значение Шопена шире музыки», — написал Б. Пастернак в своем эссе «Шопен» (1945)⁶, также сближая музыкальные образы Шопена с поэтическими, интерпретируя их как образец величайшей поэзии, поэзии «поступательно развивающейся мысли»⁷.

Пастернаку чужды были формальные «розыски» авангардистов. «На старом моцартовско-фильдовском языке Шопен сказал столько ошеломляюще нового в музыке, что оно стало вторым ее началом», — писал он в очерке «Люди и положения» (1956)⁸. Подобно Шопену поэт стремился к содержательности своей поэзии: «Моя постоянная забота, — писал он, — обращена была на содержание, моей постоянной мечтой было, чтобы само стихотворение нечто содержало, чтобы оно содержало новую мысль или новую картину»⁹.

Польский композитор был для Пастернака ориентиром в постижении «внутренней сути искусства» (как писал поэт в «Охранной грамоте») и в поисках своего места в нем. Эти поиски — лейтмотив всего творчества Пастернака. Ярko проявился он в «шопеновской» балладе поэта «Бывает, курьером на бóрзом...». Кто он?

Поэт или просто глашатай,
Герольд или просто поэт.

Ответ на этот вопрос помогало найти творчество Шопена, в котором поэту открылась «сила сцепленья» поэтического образа с земной действительностью.

Баллада Пастернака — это сложный текст (имеющий две редакции — 1916 и 1929 гг.). В ней музыка Шопена послужила поэту и для скрытой полемики с творческой позицией В. Маяковского конца 20-х гг., что убедительно проанализировано в исследовании Л.Ф. Кациса¹⁰.

Интересно поставить эту балладу Пастернака в контекст использования имени Шопена в то время в очерках о Варшаве Маяковского и Эренбурга. Маяковский, побывавший в Польше в 1927 г., издевался над варшавским памятником Шопену в Лазенковском парке. В очерке «Наружность Варшавы» он упоминал о «нелепейшем памятнике Шопену, подаренном Польше каких-то средних способностей французским скульптором»¹¹, а в очерке «Поверх Варшавы»¹² писал: «Шопен — это какая-то скрюченная фигура, а рядом — больше фигуры — не то разбрызганные валы, не то раскоряченные коряги [...] Чтить это и ставить в саду — совершенно нелепо»¹³.

Эта оценка фактически была повторена в путевых заметках И. Эренбурга «В Польше» (1928). Возмущение Эренбурга, как и Маяковского, вызвал варшавский памятник Шопену: «Это зеленая пакость, кретин под сумасшедшим деревом»¹⁴. Показательно в этих оценках использование имени Шопена лишь в отрицательном контексте, для дискредитации Польши, что было характерно для антипольской советской политики в 20–30-е гг. Произведения Пастернака, посвященные выдающемуся феномену польской и мировой культуры, были одним из немногих исключений на фоне преобладающего в то время негативного отношения к Польше и ее культуре.

Некоторые исследователи (В. Баевский и др.) полагают, что в основе баллады Пастернака лежит Баллада № 1 соль-минор Шопена, а последняя связывается ими с поэмой Мицкевича «Конрад Валленрод». «Жанр романтической поэмы в поэзии, — пишет В. Баевский, — сложился, в свою очередь, под влиянием народной баллады и близких к ней жанров (в Польше — жанра думы), в котором слово и музыка органически переплетались»¹⁵. На наш взгляд, более прав Л. Кацис, который возражает против тесной привязки стихотворения Пастернака лишь к одной из баллад Шопена, предпочитая говорить об «общеромантическом строе» «Баллады» Пастернака¹⁶. Что же касается связи баллады Шопена с польскими романтическими поэмами, то сам Пастернак в своем эссе о Шопене писал несколько иначе: «Даже когда в фантазии, части полонезов и в балладах выступает мир легендарный, сюжетно отчасти связанный с Мицкевичем и Словацким, то и тут нити какого-то правдоподобия протягиваются от него к современному человеку»¹⁷.

В процитированном эссе Пастернак говорит о Шопене, но, в сущности, на примере Шопена раскрывает свое понимание реализма в музыке и поэзии, пишет не только о Шопене, но и о себе. В произведениях польского композитора Пастернаку «всегда открывался зримый и осязаемый мир»¹⁸. Пастернак развенчивает легенду о Шопене как авторе сочинений «об ундинах, эоловых арфах и влюбленных пери [...]». Всего меньше русалок и саламандр было в этом человеке...»¹⁹.

Из всех композиторов для Пастернака лишь Бах и Шопен — «олицетворение достоверности в своем собственном платье. Их музыка изобилует подробностями и производит впечатление летописи их жизни. Действительность больше, чем у кого-либо другого, проступает у них наружу сквозь звук»²⁰. При этом, замечает Пастернак, речь не идет об иллюстративном, программном характере музыки. «Шопен реалист в том же самом смысле, как Лев Толстой», и «подобно остальным великим реалистам, Шопен смотрел на свою жизнь как на орудие познания всякой жизни на свете», а «главным средством выражения, языком, которым у Шопена изложено все, что он хотел сказать, была его мелодия, наиболее неподдельная и могущественная из всех, какие мы знаем. [...] Она могущественна не только в смысле своего действия на нас. Могущественна она и в том смысле, что черты ее деспотизма испытал Шопен на себе самом, следуя в ее гармонизации и отделке за всеми тонкостями и изворотами этого требовательного и покоряющего образования». Пастернак приводит в пример третий E-dur-ный этюд. «Для Шопена, — пишет он. — «эта мелодия была представительницей действительности, за ней стоял какой-то реальный образ или случай (однажды, когда его любимый ученик играл эту вещь, Шопен поднял кверху сжатые руки с восклицанием: «О, моя родина!»), и вот, умножая до изнеможения проходящие и модуляции, приходилось до последнего полутона перебирать секунды и терции среднего голоса, чтобы остаться верным всем журчаньям и переливам этой подмывающей темы, этого прообраза, чтобы не уклоняться от правды»²¹.

Конечно, толкование Пастернаком шопеновского реализма (и реализма в искусстве вообще), вбирающего в себя романтическое начало и противостоящего романтизму, своеобразно и не соответствует признанным эстетическим канонам. Но это видение гениального художника, понимавшего под реализмом гармонию мысли и эмоции. Пастернак писал сестре Лидии о своей статье о Шопене: «...в ней есть все, что я хотел сказать. Она содержит определенный взгляд на реализм, как на предельно высокую степень искусства (совершенное искусство, вся область которого целиком держится такими редкими исключениями и отклонениями)»²².

В интерпретации музыки Шопена Пастернак, отрицавший ее иллюстративность, иногда противоречит сам себе, подкладывая

под музыку Шопена свои поэтические образы: «Оттого такой стук капель в Des-dur-ной прелюдии, оттого насакивает кавалерийский эскадрон с эстрады на слушателя в As-dur-ном полонезе, оттого низвергаются водопады на горную дорогу в последней части h-moll-ной сонаты, оттого нечаянно распаивается окно в усадьбе во время ночной бури в середине тихого и безмятежного F-dur-ного ноктюрна»²³. Музыка Шопена для Пастернака всегда актуальна. «Все его бури и драмы близко касаются нас, они могут случиться в век железных дорог и телеграфа». Этюды Шопена, называемые «техническими руководствами», — «самое шопеновское в Шопене», они «скорее обучают истории, строению вселенной и еще чему бы то ни было более далекому и общему, чем игре на рояле. Значение Шопена шире музыки»²⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Переписка Бориса Пастернака. М., 1990. С. 323–324.
- 2 *Мильштейн Я.И.* Генрих Нейгауз. <http://josef-egipetsky.narod.ru/Knigi/Neugauz/glava08.htm>
- 3 *Пастернак Б.* Стихотворения и поэмы. Библиотека поэта. Большая серия. М.; Л., 1965. С. 352. Далее стихотворения Б. Пастернака цитирую по этому изданию без указания страниц.
- 4 Перевод С. Свяцкого.
- 5 Цит. по: *Мильштейн Я.И.* Генрих Нейгауз.
- 6 *Пастернак Б.* Шопен // *Он же.* Воздушные пути. Проза разных лет. М., 1983. С. 388. Впервые опубликовано в журнале «Ленинград» (1945, № 15–16).
- 7 Там же. С. 386.
- 8 Там же. С. 425.
- 9 Там же. С. 446.
- 10 См.: *Кацис Л.Ф.* Владимир Маяковский. Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. Издание второе, дополненное. М., 2004. «Я порвал с Маяковским вот по какому поводу. Несмотря на мои заявления о выходе из состава сотрудников „Лефа“ и о непринадлежности к их кругу, мое имя продолжали печатать в списке участников», — писал Б. Пастернак в очерке «Люди и положения» (*Пастернак Б.* Воздушные пути. С. 457).
- 11 *Маяковский В.* Полн. собр. соч. в 13 т. М., 1955–1961. Т. 8. С. 345
- 12 По мнению Л.Ф. Кациса, название очерка Маяковского — прямая отсылка к «Поверх барьеров» Пастернака. См.: *Кацис Л.Ф.* Указ. соч. С. 441.
- 13 *Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. 8. С. 355.
- 14 *Эренбург И.* Виза времени. М.; Л., 1931. С. 150.
- 15 *Баевский В.* Пастернак-лирик: Основы поэтической системы. Смоленск, 1993. С. 48.

- 16 Кацис Л.Ф. Указ. соч. С. 444, 454.
- 17 Пастернак Б. Шопен. С. 388
- 18 Иванов Вяч.Вс. Русская поэтическая традиция и футуризм. (Из опыта раннего Б. Пастернака) // Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX — начала XX века. М., 1992. С. 334.
- 19 Пастернак Б. Шопен. С. 387.
- 20 Там же. С. 384.
- 21 Там же. С. 385–386.
- 22 Пастернаки Евгений и Елена. Пастернаки в Англии (переписка Б. Пастернака 1941–1960 с отцом и сестрами) // Наше наследие. 2001. № 58 (<http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/5806.php>). Здесь же содержится информация о том, что Лидия Леонидовна, жившая в Англии, безуспешно пыталась опубликовать там эту статью. «Главный редактор журнала „Encounter“, — пишут авторы публикации, — известный английский поэт Стивен Спендер не напечатал статью Пастернака о Шопене из опасений „ему повредить“». Сестра писала брату, что Шопена тут «не полагается» ценить — «можно» (и даже «нужно») любить только Моцарта и Баха». «Так решили сильные мира сего, — добавляла она, — и я очень подозреваю, что он просто испугался». Статья была напечатана уже после смерти Пастернака в американском журнале «The Guardian» (15 сентября 1960 г.), где Пастернака объявили приверженцем социалистического реализма (!).
- 23 Пастернак Б. Шопен. С. 387.
- 24 Там же. С. 388.

С.Ф. Мусиенко
(Гродно)

ИСТОРИЯ ОДНОЙ ЛЮБВИ В МИРЕ ЛИТЕРАТУРЫ

(Ж. Санд и Ф. Шопен в драме Я. Ивашкевича «Лето в Ноане»)

У моей двери толпа, весь литературный сброд преследует меня, а музыкальный — в погоне за Шопеном. На первый раз я скажу, что он умер, но, если это будет продолжаться, мы разошлем всем письма о том, что мы умерли оба, пусть нас оплакивают и оставят в покое.

Жорж Санд

Жизнь великих людей во все времена вызывала большой интерес не только широкой общественности, но и ученых-исследователей и писателей, которые вводили их в мир своего творчества и делали героями своих произведений. И чем дальше в прошлое уходят эти истории, тем больше они «отрываются» от реальных фактов, обрастают различного рода мифами и легендами. И это объяснимо, такие персонажи, входя в мир художественного вымысла авторов произведений, обретают новую, но уже литературную жизнь в *новых* эпохах и в *новых* исторических реалиях, соответствующих периодам жизни их творцов — писателей, поэтов, художников.

В произведениях такого рода налицо не только новая концепция мира, но и новая трактовка деятельности и поступков героя. Достаточно вспомнить, какие удивительные произведения породили истории жизни и любви реальных людей прошлого: Пигмалиона и Галатеи, Элоизы и Абеляра, Тристана и Изольды, Шекспира и его «черной леди», Адама Мицкевича и Марыли и многих других. Не исключение в этом ряду и история жизни и любви Жорж Санд (Авроры Дюдеван) и Фридерика Шопена, отраженная во множестве произведений как XIX, так и XX в. К счастью, реальные события этой истории относятся к не столь далекому прошлому. Сохранились довольно многочисленные документы, письма, дневниковые записи, художественные произведения и самих участников событий, и их современников, помогающие не только воссоздавать прошлое, но и расширить возможности его интерпретации и границы художественного вымысла. Не секрет, что писатель, изображая прошлое, ищет ответы на вопросы современности.

Примером может служить драма Ярослава Ивашкевича «Лето в Ноане» (1936). Жанр произведения автор, однако, определил иначе, назвав его комедией. Все его персонажи представляют творческую интеллигенцию — главного коллективного героя всего творчества Ивашкевича. Будучи сам виднейшим представителем интеллектуальной элиты, писатель хорошо знал ее жизнь «изнутри», понимал разницу между мнимым, показным и значимым в культуре, знал, что такое зависть и соперничество в искусстве. Понимал Ивашкевич и трагедию одиночества гения, опережающего свое время.

Определяя «Лето в Ноане» как комедию, автор прежде всего «расположил» героев и ситуации таким образом, чтобы противопоставить Шопена окружающей среде, хотя по-своему и лишил его ореола святости. К. Ижиковский не без иронии назвал этот прием «малое ниспровержение великого Шопена»¹. В рецензии критика отмечу важное доказательство жанрового определения «Лета в Ноане» как комедии. «Чтобы создать комедию, — писал Ижиковский, — надо навязчиво нагромождать остроумные выражения, достаточно создать в ней интеллектуальную атмосферу, позволяющую разумно уравновесить конфликты... Комедия Ивашкевича и отличается такой атмосферой, не только потому, что в ней представлены интеллектуальные личности Шопена и госпожи Жорж Санд, но еще и потому, что сам автор идет в ногу с ними»².

К достоинствам произведения Ижиковский относил и то, что Ивашкевич избежал соблазна создать очередную версию любовного приключения Жорж Санд и Шопена. Ивашкевич прекрасно знал, что сюжет Жорж Санд — Шопен часто сводился лишь к традиционной теме любви и трагедии расставания возлюбленных, и подошел к нему по-иному. Он обратился к традиции Э. Пискатора и Б. Брехта: использовать известные сюжеты, чтобы не отвлекать зрителя (читателя) на постижение содержания, а привлечь его внимание к решению проблем, поставленных автором произведения. В этом плане «Лето в Ноане» является образцом применения приема «эффекта отчуждения», раздвинутого автором до охвата всей драмы: размещения эпизодов и героев, самой структуры, речевых особенностей персонажей, создания особой психологической атмосферы и т.д. Все это подчинено главному замыслу произведения: раскрыть суть образа Шопена как гения, показать существование извечной модели одиночества гения в окружении мещан и, наконец, прикоснуться к таинству творческого процесса, поскольку разгадать его не может ни обычный человек, ни эпигон от искусства. Поэтому «Лето в Ноане» повествует не столько о любви известных людей, сколько о Шопене — гениальном представителе человеческого рода, которого может понять только ему подобная творческая личность.

Ивашкевич подчиняет этому замыслу, прежде всего, определенному жанру. В драму по сути он вносит комедийные приемы и эффекты, призванные показать стремления близких к искусству обывателей «втянуть» гения в свой жалкий мирок сплетен (мадемуазель де Розьер), зависти и корыстолюбия (Клезанже), игры на биологических возможностях женщины (Соланж) и т.д. Шопен — гений, он не вмещается в пределы маленького мирка мещанской морали. Представляя ближайшее окружение Шопена, Ивашкевич подчеркивает, что никто из них не понимал его значимости для человечества: Морису мешала игра Шопена, женщины сплетничали о нем, Клезанже завидовал ему, Соланж даже играла с *Ним* «в четыре руки» и, как ей казалось, была соперницей матери в любви. Эта «мелочная возня» вокруг Шопена ничего не меняла в его приверженности к музыке. Из его комнаты все время слышались звуки игры на рояле, ставшие своеобразным сопровождением всего действия драмы и почти всех диалогов ее персонажей.

Единственный человек в драме, который был способен понять Шопена — это Жорж Санд. Она выступает в роли своеобразного режиссера событий, поскольку как писательница понимает психологию людей. Однако автор помещает ее между мирами Шопена и обитателей Ноана. С одной стороны, Жорж Санд — одна из первых представительниц эмансипированных женщин и творческая индивидуальность, с другой — мать и хозяйка Ноана, ратующая за благополучие семьи. Ее образ у Ивашкевича несколько противоречив: она по-своему, как и Шопен, героиня трагическая. Как возлюбленная гения она пытается оградить и защитить его от внешнего мира, вступает в конфликт с собственными детьми. В драме эта проблема решается несколько иронически: в комнату Шопена имеют право входить лишь немногие люди, в том числе его слуга Ян, который этим очень гордится. Естественно, истинным ангелом-хранителем Шопена была Жорж Санд. Она сумела оградить его от сплетен, сгладить враждебность собственного сына, устранить завистников. Жорж Санд даже удаляет из дома свою дочь Соланж и выдает ее замуж за Клезанже, чтобы она не докучала Шопену своей любовью.

Произведение построено так, что Шопен предстает во множестве характеристик, но ни одна из них не соответствует действительности. Драма состоит из трех действий. Все они происходят на малом пространстве — в доме имения Ноан, и все они посвящены Шопену. И хотя сам герой не появляется ни в первом, ни во втором действии, его присутствие ощущается в постоянных разговорах о нем всех без исключения действующих лиц — от хозяйки дома до слуги Яна и дворовой девушки Мадлен. Но главное — это звуки игры на рояле, доносящиеся из комнаты Шопена и постоянно напоминающие о нем.

У каждого персонажа Шопен «иной», поскольку каждый из них пытается приспособить его к своему уровню, к своим принципам жизни, к своим нормам морали, даже к степени своей одаренности. Ивашкевич мастерски передает это в диалогах героев, беседующих о Шопене. В данном случае важно подчеркнуть и факт незримого присутствия автора, понять его иронию по отношению ко всем персонажам. Исключение представляют лишь Шопен и Жорж Санд. Ивашкевич, используя исторический костюм, «осовременивает» рассуждения обитателей Ноана. Это особенно заметно в эпизоде сборов к отъезду Шопена. Он хотел покинуть Ноан в одиночестве, но с ним вдруг засобирались уехать многие.

«Что-то в моем экипаже становится все тесней...» — говорит Шопен своему другу Водзинскому. И получает ответ: «Ничего удивительного... бесплатный проезд»³.

Обыгрывает Ивашкевич и романтическую возвышенность, характерную для людей первой половины XIX в., но абсолютно не свойственную людям в 30-е гг. XX в. И хотя вся драма выдержана в реалистическом и скрыто ироническом ключе, автор в коротком фрагменте — моменте прощания любовников — воспроизводит романтическую атмосферу. Не замечая суеты вокруг, Шопен обращается к Жорж Санд и говорит: «До свидания...». В ответ она «откалывает от платья букетик фиалок и подает Шопену» и только после паузы произносит: «До свидания». Эта пауза нужна была автору, чтобы вернуть зрителя (читателя) к реальности. И эта реальность оказалась более возвышенной, чем момент романтического прощания. Язык реальной музыки оказался сильнее языка цветов, свойственного сентиментальным романам XVIII в. В «шляпе и плаще» Шопен вдруг возвращается в дом — это уже совсем другой человек, озаренный своей гениальностью, он обращается к Водзинскому: «Представь себе, мое золотко, наконец-то меня осенило. В тот самый момент, когда я ставил ногу на подножку экипажа! Знаешь, совершенно так, как у Баха, арпеджированные аккорды... только немножко другие, в ми-мажоре»⁴.

Особую значимость приобретает заключительная немая сцена, она снабжена важными ремарками автора, который в коротком тексте сумел передать многообразие чувств всех действующих лиц. Все они оказались под обаянием игры Шопена и забыли об отъезде, а «Шопен, не обращая ни на кого внимания, продолжает играть с закрытыми глазами»⁵. Эта сцена приобретает символическое значение. Ивашкевич создает в ней эффект театра. Все обитатели Ноана становятся не только слушателями, но и свидетелями рождения нового музыкального произведения. Между ними и Шопеном создается иллюзия расстояния: они лишь *воспринимают* искусство, а Шопен *творит* его. Все возвращаются в комнату, в которой стоит рояль, на нем

горящая свеча, освещающая творца прекрасного. В темноте комнаты все остальные будто застыли, очарованные музыкой. Таким образом, Ивашкевич возвращает действие к исходному моменту, используя прием «кольцевой» структуры: начало и конец драмы сходятся в одной точке — в музыке Шопена и ее исполнении самим творцом.

Своеобразной мистификацией зрителя (читателя) является и конфликт «Лета в Ноане». При первом появлении Шопен предстает капризным эгоистом. Он решил уехать из Ноана и оставить возлюбленную только потому, что за обедом она подала куриную грудку не ему, а своему сыну Морису.

Такой характер конфликта хорошо понятен обывателю. Этот конфликт у Ивашкевича гротескно-занижен, шаржирован, не соответствует действительности. Нет сомнений в том, что автор прекрасно знал характер своего героя и его драматическую природу. Известно, что Шопен высоко ценил доброту и любовь Жорж Санд. Убедительным свидетельством их любви является запись в дневнике композитора за 1837 год: «Три раза я снова встречался с ней. Она проникновенно смотрела мне в глаза, пока я играл... и мне казалось, что мое сердце танцует под эту родную мелодию. В моих глазах отражались ее глаза; темные, странные, что они говорили? Она облокотилась на рояль, и ее ласкающие взоры отуманили меня... я был побежден... Она меня любит... Аврора, какое очаровательное имя!»⁶. В свою очередь Жорж Санд считала Шопена «неизменно добрым, как ангел», «самым скромным из всех гениальных людей», «божественным артистом».

Разрыв между любящими спровоцировали, как не раз отмечала Жорж Санд, «злые люди». 27 июля 1847 г. она написала Шопену письмо, которое оказалось прощальным: «Прощайте, мой друг. Желаю Вам быстрого выздоровления от всех Ваших недугов... а я буду благодарить Бога за эту странную развязку этой девятилетней дружбы. Сообщайте мне иногда новости о себе. Возвращаться к остальному бесполезно»⁷. Их последняя встреча состоялась 4 марта 1848 г. О ней Шопен сообщил в письме к Соланж: «Она (Жорж Санд) спросила, как я себя чувствую, — я ответил, что здоров... Я поклонился и пешком дошел до Cour d'Orléans»⁸.

Весной 1848 г. болезнь Шопена обострилась, и это хождение стоило ему больших усилий, а расстояние от улицы Годо (где он встретился с Жорж Санд) до Орлеанского сквера было значительным. Видимо, Шопен был очень взволнован встречей, так как забыл об ожидавшем его экипаже и, задыхаясь, шел пешком. О душевном смятении Шопена узнала и Жорж Санд из записки к ней Эдмона Комба. «Вы совершенно правы в том, — писал он, — что не сердитесь на Шопена, — я проводил его домой очень грустного и подавленного»⁹.

Иначе комментировала последнюю встречу Жорж Санд: «Я думала, что несколько месяцев разлуки излечат рану и вернут дружбе спокойствие, а воспоминаниям справедливость... я увидела его вновь на одно мгновение, в марте 1848 г.; я пожалала его холодную, дрожащую руку... Я хотела говорить с ним — он скрылся. Теперь я могла бы сказать, в свою очередь, что он разлюбил меня. Я избавила его от этого страдания и положила во всем на провидение и на будущее. Я не должна была встречаться с ним. Между нами стояли *злые люди* (курсив мой. — С.М.). Были также и добрые, но они не сумели взяться за это. Были и ничтожные — они предпочли не вмешиваться в столь щекотливое дело»¹⁰.

Ничтожных людей и показал Ярослав Ивашкевич в близком окружении Жорж Санд и Шопена. Трагедию их расставания в драме точно определил ее герой: «Да, нас многое разделяет... Прежде всего пропасть между двумя народами, которые трагически не понимают друг друга, затем пропасть между музыкантом и (*слегка язвительно*) романистом и, наконец, самая главная пропасть — между женщиной и мужчиной...

Жорж Санд (восприняла это как намек на ее возраст). Я всегда была для тебя матерью.

Шопен. Пожалуй, это твоя главная ошибка...»¹¹.

В его речи заключена вся история не только любви, но и сложных взаимоотношений между двумя творческими личностями, проявляющими собственную индивидуальность и неповторимость именно в творчестве, в интеллектуальном труде и даже в общественной деятельности. Не случайно Шопен воспринимался современниками и его возлюбленной как «хрупкое создание», «нежная душа», «маленький Шопен», «третий ребенок» и т.д. И, пожалуй, лишь Ивашкевич представил его иначе не только в творчестве, но в поступках и решениях. Отбросив клоунаду, связанную с куриным мясом во время обеда, автор незаметно переводит действие в принципиально иную сферу его восприятия. Шопен становится в конце драмы поистине трагическим героем: он — противник революций в жизни, он достойный партнер своей бунтующей возлюбленной, он высоко ценит ее любовь, но прежде всего он *творец-музыкант*, и в музыке он не боится революции, он готов противопоставить себя наивысшим авторитетам, даже Баху.

Эта сцена выдержана Ивашкевичем — не только знатоком людей, но и творцом удивительной гармонии художественного слова и музыки — в романтически возвышенном духе. Автор перевел разрешение конфликта в категорию будущего времени: все участники сцены, в том числе и Жорж Санд, остаются в тени. Освещены только Шопен и роль. *Он* играет, и звучит *его* творение.

Можно считать, что важнейшим в драме Ивашкевича является анализ творческого процесса. Следует вспомнить, что никто, даже самые враждебно настроенные к Шопену персонажи не отрицают его таланта. Одна из героинь драмы — ученица Шопена Розьер, обращаясь к Жорж Санд, говорит о его творчестве так: «...вокруг Шопена тоже ощущается такая же духовная атмосфера, как вокруг тебя, или Мицкевича, или любого другого вдохновенного писателя». Жорж Санд ей, однако, возражает: «У музыкантов задача более легкая. Их понимают люди всех национальностей и даже простой народ. Их оценивают сразу, так сказать, на лету, и этим объясняется слава таких музыкантов, как Лист и Шопен. А нас по-настоящему оценит только потомство»¹².

Далее следует рассказ Жорж Санд о создании ею романа «Лукреция Флориани». В нем писательница, по ее словам, передала свое отношение к Шопену, показав его в образе князя Кароля — истеричного молодого человека, который безосновательно ревновал свою возлюбленную и довел ее до смерти. Это сходство любовной истории героев произведения и их прототипов заметили их современники, а возможно, и сам Шопен, хотя и он, и Жорж Санд это отрицали.

У Ивашкевича данный факт служит опровержению утверждения Жорж Санд о том, что задача музыканта легче задачи писателя. По сути, вся драма построена на показе не менее тяжелого интеллектуального труда музыканта. Не случайно все ее действие сопровождается нестройными звуками игры на рояле. И лишь в самом конце рождается их гармония — знаменитая «Вторая соната». Ивашкевич, будучи и литератором, и музыкантом, сумел показать творческий процесс того и другого, хотя его представления об этом процессе не всегда совпадали с взглядами прототипов его героев.

Следует подчеркнуть роль автобиографического фактора «Лета в Ноане». Представляя зрителю (читателю) творческий процесс Шопена, Делакура или Жорж Санд, писатель воспроизводил и свой собственный творческий опыт и одновременно «осовременивал» или проверял временем актуальность высказываний своих героев. Интересна в этом плане запись в дневнике Шопена от 12.10.1839 г.: «Глаза Авроры затуманены. Они блестят только тогда, когда я играю, тогда мир светел и прекрасен. Мои пальцы легко скользят по клавишам, ее перо стремительно летает по бумаге. Она может писать, слушая музыку. Музыка повсюду, рядом, нежная музыка Шопена, ясная, как слова любви. Для тебя, Аврора, я готов стлаться по земле. Ничто для меня не было бы чрезмерным, я тебе отдал бы все! Один твой взгляд, одна твоя ласка, одна твоя улыбка, когда я устаю. Я хочу жить только для тебя; для тебя я хочу играть нежные мелодии. Не будешь ли ты слишком жестокой, моя любимая, с опущенным взглядом?»¹³.

Для Шопена смысл творчества был в любви. Воплощаясь в конкретной женщине, в жизни, в творчестве, эта любовь приобретала глубоко философский смысл со множеством аспектов: женщина → семья → народ и родина → мир → вселенная → гармония. Жорж Санд же видела в Шопене не столько гениального могучего творца, сколько изнеженную, хрупкую, чувствительную натуру, далекую от реальной жизни. Такой психологический портрет князя Кароля, прототипом которого был Шопен, она изобразила в своем романе «Лукреция Флориани» (1846), созданном в пору расцвета их любви.

В натуре князя Кароля «было много очарования. Добрый, мягкосердечный, всегда и во всем утонченный... Он был хрупок и физически, и духовно... Он чем-то напоминал те совершенные творения, которыми живописцы средних веков украшали христианские храмы: дивноликый ангел, прекрасный, как высокая скорбная женщина, гибкий и стройный, как юный бог с Олимпа; и венчало этот неповторимый облик выражение его лица — одновременно нежное и суровое, непорочное и страстное»¹⁴.

Хотя отдельными штрихами Жорж Санд подчеркивает музыкальность Кароля, она, к сожалению, не воспроизвела в нем той творческой энергии, которая в реальности помогала «хрупкому физически» Шопену создать бессмертные музыкальные творения. В облике Кароля много возвышенного и истинного наряду с искусственным и фальшивым. Но художник вправе отходить от прототипа, поскольку пишет не биографию, а роман.

Логичным завершением любовной интриги столь различных натур как князь Кароль и актриса Лукреция был их разрыв, предопределенность которого ясна автору: «...душа, открытая миру, и душа, сосредоточенная только на самой себе, не могут слиться. Одна непременно погубит другую, оставив после нее лишь пепел»¹⁵.

В романе «Лукреция Флориани» Жорж Санд словно провидела печальный конец своей любовной истории. К счастью, в реальности «уничтожения душ» не произошло. Каждый из наших героев закончил свою жизнь согласно предназначениям судьбы: Шопен умер от туберкулеза, Жорж Санд — от старости, и оба они свою оставшуюся после их разлуки жизнь посвятили творчеству.

Следует отметить, что в эпистолярном наследии Жорж Санд Шопен представлен иначе, чем в романе, — прежде всего, как «божественный художник». И когда «он начинает играть, то так неясен и неопределен музыкальный рисунок, что не сразу замечаешь. Перед нашими взорами постепенно возникают какие-то нежные оттенки, соответствующие пленительным модуляциям, улавливаемые слухом. Затем раздается голубая нота, и вот уже вокруг нас синева прозрачной ночи. Легкие облака принимают самые причудливые формы, они за-

полняют все небо, толпятся вокруг луны, а она бросает на них огромные опаловые диски и оживляет их померкшую окраску. Полное ощущение летней ночи. Мы ждем соловьиной песни...»¹⁶.

И все же любовь Жорж Санд к Шопену как великому творцу переплеталась в ее сердце с любовью иной, страстной любовью женщины и заботливой любовью матери. «Люби меня, мой ангел, мое дорогое счастье. Я люблю тебя», — читаем фрагмент ее письма к Шопену. Биограф Шопена Л. Биненталь утверждал, что в это письмо была вложена прядь волос писательницы¹⁷. Тон письма и прядь волос в конверте больше напоминают сюжет романтической литературы, которую в полной мере представляла Жорж Санд. Видимо, в реальной жизни она была другой. Об этом свидетельствует ее письмо к матери Шопена, в связи со смертью его отца: «Я не считаю возможным чем-либо утешать замечательную мать *моего* Фридерика — лишь уверениями в мужестве и выдержке этого замечательного *ребенка* (курсив мой. — С.М.). Вы знаете, сколь глубока его боль и как страдала его душа... Избавить его от столь глубокого и неутешного горя я не могу; но я могу... позаботиться о его здоровье и окружить его таким вниманием и такими заботами, как если бы это делали Вы.

Это сладостный долг, который я возлагаю на себя и который я никогда не нарушу. Я вам это обещаю... я посвящу Вашему сыну свою жизнь и... я отношусь к нему как к собственному сыну... я глубоко предана Вам как обожаемой матери моего самого дорогого друга»¹⁸.

И все же нет сомнения в том, что в ощущении мира и понимании назначения искусства у Жорж Санд и Шопена есть много общего. Об этом свидетельствуют приведенные выше фрагменты его дневника и ее писем. Разница заключалась скорее в специфике форм культуры, которую представлял каждый из них. Восторженные воспоминания о том, какими были в реальности Жорж Санд и Фридерик Шопен, оставил Генрих Гейне: «*Она*: у нее красивые каштановые волосы, ниспадающие до плеч; немного тусклые и сонные глаза, мягкие и спокойные; добродушная улыбка, чуть приглушенный голос, который редко слышишь, так как Жорж молчалива и больше занята наблюдениями, чем разговором. *Он*: это человек необыкновенной чувствительности; малейшее прикосновение к нему — это рана, малейший шум — удар грома; человек, признающий разговор только с глазу на глаз, ушедший в какую-то свою таинственную жизнь и только изредка проявляющий себя в каких-нибудь неудержимых выходках, прелестных и забавных»¹⁹.

Ивашкевич, безусловно, хорошо знал историю любви своих героев, и она, возможно, послужила ему для самоопределения своего места в культуре. Он совершенно по-своему внес в мир литературы музыку, Жорж Санд и Шопен могли служить в этом плане примером

своеобразного симбиоза двух начал — художественного слова и музыки. Петр Митцнер, автор недавно вышедшей работы об Я. Ивашкевиче с выразительным названием «На пороге», решительно подчеркнул значение музыки в творчестве писателя. «Возможно, не литература, — пишет Митцнер, — не слово, а музыка лучше выражает духовность человека и позволяет ему найти общий язык с Богом»²⁰. Решил ли этот вопрос для себя сам Ивашкевич? Через все его творчество прошла тема музыки. Его поэзия, проза, драмы, эссеистика и музыковедческие работы свидетельствуют об органической связи в его художественном сознании этих двух видов искусства. Не является исключением и драма «Лето в Ноане», в которой Шопен предстает гением музыки, а освещает его Жорж Санд.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Irzykowski K.* Lato w Nohant // Pion. 1936. № 51–52. S. 42.
- 2 *Ibidem.*
- 3 *Ивашкевич Я.* Собрание сочинений. Т. 8. Драмы, эссе, статьи. М., 1980. С. 73.
- 4 Там же.
- 5 Там же.
- 6 Цит. по: *Моруа А.* Жорж Санд. М., 1968. С. 226.
- 7 *Шопен Ф.* Письма. Т. 2. М., 1984. С. 185.
- 8 Там же. С. 209.
- 9 Там же. С. 210.
- 10 *Моруа А.* Указ. соч. С. 277–278.
- 11 *Ивашкевич Я.* Указ. соч. С. 59.
- 12 Там же. С. 23.
- 13 *Моруа А.* Указ. соч. С. 240.
- 14 *Жорж Санд.* Лукреция Флориани. М., 1976. С. 11.
- 15 Там же. С. 203.
- 16 *Моруа А.* Указ. соч. С. 243.
- 17 *Шопен Ф.* Письма. Т. 1. М., 1982. С. 350.
- 18 *Шопен Ф.* Письма. Т. 2. С. 69.
- 19 Цит. по: *Моруа А.* Указ. соч. С. 226.
- 20 *Mitzner P.* Na progu. Warszawa, 2003. S. 254.

Х.И. Рогоцкий
(Варшава)

ФРИДЕРИК ШОПЕН
В ТЕКСТАХ ПОЛЬСКОЙ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА.
ОТ ВЫСПЯНЬСКОГО ДО ДЫГАТА

Фридерик Шопен — не только как фигура историческая, но как факт культуры, то есть фигура-символ, функционирующая в экзистенциальном, онтологическом и метафизическом пространствах, — появился в польской культуре, точнее в польском театре, в субботу 16 марта 1901 г. на сцене Краковского городского театра. В тот день проходила премьера «Свадьбы» Станислава Выспяньского, в постановке которой польский театр достиг своей художественной вершины — не достижимой ранее, а возможно, и впоследствии.

В начале третьего акта «Свадьбы» одно из действующих лиц по имени Нос в присутствии четырех других героев произносит довольно странную фразу-поток сознания, в котором появляется утверждение:

Если б жив Шопен наш был,
тоже пил бы,
тоже пил... *(перевод М. Кудинова)*

Действие третьего акта «Свадьбы» происходит на рассвете, первого — вечером, второго — в полночь. Место описываемых событий — деревня под Краковом, где поэт-интеллигент женится на дочери местного крестьянина. В эту ночь в деревенской хате интеллигенты, мужики и духи, возникшие из национального исторического сознания, ведут друг с другом разговоры о смысле жизни, сущности искусства и о Польше. Польши в то время не было на карте Европы — за сто лет до этого она пала жертвой соседних держав, и государственная независимость вернулась к ней только семнадцать лет спустя. Но в эту ночь появляется туманный и неопределенный шанс мгновенного освобождения отчизны. Правда, использование этого шанса было бы столь же абсурдно, сколь грех пассивности и бездействия. Поэтому рассвет, который призван был стать зарей свободы, застал всех в вихре танца в ритм музыки самого таинственного гостя из других миров — Соломенного Чехла.

Утром, само собой разумеется, герои были уставшими, не выпавшими и просто-напросто пьяными, как это и бывает на свадьбе. Конечно, пьяным был и Нос. Это некто из кругов краковской богемы, художник или писатель. Все действующие лица «Свадьбы», драмы, основанной на случае

из жизни, имеют свои прототипы в реальной жизни. Существует несколько точек зрения, объясняющих личность Носа, но большинство уверено в том, что Носа и его дилеммы не было бы без Станислава Пшибышевского¹.

С. Пшибышевский (1868–1927) — выдающийся польский и немецкий писатель рубежа XIX и XX вв., метеор «Молодой Польши», крупная фигура польского, немецкого, чешского и русского модернизма², начал свою карьеру «гениального поляка» в Берлине, написав эссе «Zur Psychologie des Individuums. Chopin und Nietzsche» («К психологии индивидуума. Шопен и Ницше», 1892), в котором модный во всей Европе философ сопоставлялся с польским романтическим индивидуалистом, и оба были признаны корифеями нового искусства. В 1898 г. Пшибышевский прибыл в Краков. Именно в этом городе началась эпоха Пшибышевского и Шопена, и именно эту эпоху воспроизводит третий акт «Свадьбы».

Нос — это Пшибышевский, двухлетний период славы которого вспыхнул в Кракове непосредственно перед выходом «Свадьбы». И Выспяньский пережил этот период, но в качестве внимательного зрителя и наблюдателя. В остальном жизнь краковской богемы, вся эта «пшибышевщина» прошла мимо него без следа. Возможно, не нашлось главного ключа к диалогу между ними. Выспяньский не пил... Многочисленные черты Носа отражают пшибышевщину. Прежде всего, пьянство. Артистическая братия пила испокон веков, но во времена Пшибышевского выпивка поднялась до высот ритуала, мистерии, лозунга «Я пью, пью, ибо вынужден пить...». Отсюда «Если б жив Шопен наш был, тоже пил бы, тоже пил...» Этот «шопенизм» — тоже эхо Пшибышевского, фанатичного апостола Шопена, а загадочное «там та рам там» в устах Носа — несомненно, не что иное, как фраза из прелюдии A-dur Шопена, которую Пшибышевский мог часами играть в момент высшего напряжения, все яростнее и отчаяннее ударяя по клавишам. Можно найти в Носе и другие черты Пшибышевского: это и манерное отчаяние («У природы свой расчет: / душу мне разбередила, / не дает в толпе мне скрыться, / хочет вытолкнуть вперед»), это и эхо сверхчеловека («У Бонапарта, вот у кого был нос») и т.д. Таким образом, этой фигурой Выспяньский открывает — для посвященных — окно во весь двухлетний буйный период краковской и всей польской артистической жизни. Нос, этот эпигон пшибышевщины, отгораживается от этой среды трагически гротескным ее изображением³.

Пшибышевский существовал, если можно так выразиться, по Шопену. Его образ жизни, казалось, брал начало в музыке. Он писал о Шопене, говорил о нем и играл его сочинения, как демон. Таким магом-виртуозом запомнил его Альфред Высоцкий: «Он что-то шептал самому себе, молился, декламировал. Мокрые всклокоченные волосы падали ему на лоб, лицо не раз кривилось в какой-то болезненной судороге, а пальцы с неопикуемой яростью ударяли по клавишам, кото-

рые звучали, как колокола, как удары молотом по стальной наковальне, как громогласная походная песнь шествия куда-то в даль, в пропасть боли, тоски...». «Стах играл Шопена, и, по его словам, видел перед собой монотонные, тоскливые гоплянские равнины, трясины и голые деревья, гнущиеся от осеннего вихря и блестящие от мокрого пронзительного дождя. Или же он начинал каяться пред вознесенной дрожащей десницей старика-ксендза с золотой дароносицей, в которой отражались мерцающие огоньки восковых свечей, а публика падала ниц и пела: „Святой Боже, Святой крепкий...“. Сколько раз слышал я Стаха, поющего этот прекрасный и любимый им гимн, когда он играл Шопена». «Пшибышевский выглядел после такой игры, хотя не всегда он играл в транс, просто ужасно. Его руки дрожали, он шатался как пьяный. Правда, на пюпитре стоял полный стакан с ромом, разбавленным водой, который спешно пополняли, и Стах ежеминутно к нему прикладывался. Но он был одурманен не ромом, а этой музыкой, вырывающейся из глубин сердца, из самых потаенных уголков его сложной и немного больной души»⁴.

Сам Пшибышевский так писал о своей игре: «...слышится какое-то гремящее, героическое шествие, боль обнаженной души, страшная боль героического страдания, скрытого от людей в изысканной улыбке. Если же оно прорывалось в крике, то в таком, который рвет небеса на части, как на картине Эдварда Мунка». «...Все это играл человек, который сам во время игры впадал в какой-то необычайный транс и заражал им других!». «„Шопенизировать“ стало у немцев поговоркой. Если кто-то использовал странную, слишком смелую метафору, если по своему усмотрению видоизменял язык или, скорее, извлекал из него неизвестные ранее свойства, говорилось, что он шопенизирует язык. Если кто-либо вел себя крайне экстравагантно, это было шопенизацией жизни. И так каждый из моих немецких современников „шопенизировал“, когда в своем произведении корчился от боли, когда из его сердца вырывался душераздирающий крик, или когда он складывал руки в наисмирнейшей, наитишайшей молитве»⁵.

В другом месте автор «Золотого руна» писал: «Я играю вовсе не так уж прекрасно, но люблю музыку до безумия. Все то, чего я хотел бы достичь словом, может проявиться только в музыке. Руки опускаются, когда я пытаюсь выразить хотя бы тысячную частицу того, что может выразить звук — слово навсегда останется для меня суррогатом, в душе я даже еще больше презираю литературу. К сожалению, я не мог целиком отдаться музыке, не хочу сочинять дилетантской чепухи, поэтому я вынужден писать, хотя уверен, что в музыке создал бы нечто гораздо более великое, чем в литературе»⁶.

Тадеуш Бой-Желеньский вспоминал об игре Пшибышевского: «Странное создавалось впечатление от прочтения заметок о его игре:

одни писали о ней поэмы, тогда как другие считали ее халтурной. Разница состоит в точке зрения: это все равно, что поэта, который чудесно читает стихи, судить по технике декламации. Нам не мешали его технические погрешности; случайные фальшивые ноты и резкости, неожиданные fortissimo и яростные ритмические капризы — все это вместе сливалось в какую-то трагическую песнь, которая вырывала из человека душу. Возможно, это были вариации алкоголя на тему Шопена — транскрипция Spiritus — Шопен, наподобие Бузони — Бах, но транскрипция несравненная. А зрелище Стаха за фортепьяно — кто видел его, тот никогда не забудет. [...] Ах, каким смехом разражался Стах, когда в такие минуты кто-нибудь упоминал о литературе! Каким глумливым смехом! Как презирал он все, что относилось к интеллекту, что претендовало на мысль, в такие моменты, когда он отражал лишь ультрафиолетовые ее лучи! Звук самих слов, звук, повторяемый без устали как музыкальная фраза, слово, возвышенное до уровня лозунга, под которым он пил. Ибо Стах никогда не пил без лозунга; каждый день, каждый час, практически каждая рюмка имели свой лозунг. В зависимости от текста, водка меняла свой вкус — как в той бочке, из которой Мефистофель в кабаке Ауэрбаха наливал немецким студентам разное вино. [...] А когда он выпивал специально в мою честь, глядя мне в глаза своими раскосыми дьявольскими глазами, во мне все таяло от обожания и нежности, я чувствовал, что у меня вскрывается мозг, душа, сердце; что в его руках, которые в тот момент я был готов с радостью целовать, я становлюсь человеком»⁷.

Пшибышевский исполнял Шопена в большом спектакле длиною в жизнь, демонизировал и дурманил окружение, словно выполняя шопеновские предписания, но всю свою жизнь он также отстаивал свою идею «метамузыки» Шопена. По всей видимости, он понимал ее как некую заключенную explicite (а может, implicate?) в наследии романтического композитора прибавочную стоимость, воспроизводящую не поддающуюся определению польскую меланхолию, польский пейзаж и экзистенциальное, общечеловеческое отчаяние. В 1899 г. во Львове он так определил шопеновскую метамузыку: «За музыкой Шопена скрывается все несравненное богатство и очарование нашей земли. За этой музыкой разливается огромное море человеческой души, всеобщей души, и один только Шопен в нашей музыке имел право сказать вслед за бессмертным поэтом-пророком: „Имя мне миллион“». «Пшибышевский, собственно, не читал [...] но говорил, держа рукопись перед глазами, говорил голосом, сначала тихим, приглушенным, как бы охрипшим, который со временем становился все мощнее»⁸.

К сожалению, у нас нет возможности проверить суждение, существовал ли в действительности этот дуэт Пшибышевский/Шопен или Шопен/Пшибышевский. Но если верить многочисленным воспоминаниям, писатель обладал неким внутренним флюидом, благодаря

которому на его публичных шопеновских выступлениях можно было наблюдать явления массовой истерии, выступающей сегодня только в кругах «фанатов» массовых развлечений⁹. «Сосредоточенную тишину неожиданно разрывали истерические крики и спазмы. Приходилось приводить в чувство и выводить из зала чрезмерно восприимчивых обожателей»¹⁰, — записал Стефан Кшивошевский.

Эта заметка, как, впрочем, и ряд других, принадлежит к сфере легенды. Легенды Станислава Пшибышевского и косвенно легенды Шопена. Поэтому упоминание о Шопене в «Свадьбе» Выспяньского представляется весьма значимым приемом. Реплика «Если б жив Шопен наш был, тоже пил бы, тоже пил...» — не просто эксгибиционизм и пьяный бред. Это исторический диагноз и манифест поколения, а также символ веры. Веры в необходимость быть гениальным в любых условиях. Эта директива касается, естественно, творческой личности, то есть, по Пшибышевскому, гения и дегенерата — творца в стадии невроза. Творческая индивидуальность неизбежно «принесет себя в жертву роду», однако ранее — провозглашал Пшибышевский — «выполнит работу чувствительного барометра времени, выскажет всю правду индивидуальной и коллективной души, обнажит весь трепет и все страхи эпохи, возьмет на себя ее страдания и вселенскую боль, даст экспрессивный выход собственной тоске»¹¹. Даже ценой лицемерия и подозрений в психопатии и шутовстве.

Для Пшибышевского встреча с наследием Шопена и его легендой вне всякого сомнения стала познанием Абсолюта, стала созерцанием бытия демиурга, производящего акт творения из ничего (*creatio ex nihilo*) и переживанием (и одновременно созданием) совершенного произведения, обладающего не только эстетическими, но исторически необходимыми ценностями.

Бурную полемику с подобной концепцией искусства и артистизма вел в эссеистских частях романа «Фердыдурке» (1938) Витольд Гомбрович. В IV главе («Предисловие к Филидору, приправленному ребячеством») этого выдающегося польского романа, во многом предопределившего дальнейшую эволюцию прозы XX века, он писал: «О чем, собственно, страстно мечтает тот, кто в наше время почувствовал призвание к перу, кисти или кларнету? Он прежде всего жаждет быть художником. Жаждет творить Искусство. Грезит, что Красотой, Добром и Правдой будет насыщать себя и сограждан, хочет быть жрецом и пророком, жертвуя сокровищницу своего таланта страждущему человечеству. А также, возможно, он мечтает поставить талант свой на службу Идее и Народу. Какие возвышенные цели! Какие восхитительные намерения! Разве не такова была роль Шекспиров, Шопенов? Но рассудите, и тут вся загвоздка, вы же еще не Шопены и не Шекспиры — вы еще не реализовались полностью как художники и жрецы искусства — вы на нынешней ступени вашего развития в лучшем случае только по-

лушескспиры и четвертьшопены. [...] Ошибка, которую бесцеремонно и постоянно вы совершаете, состоит в том, что вы сводите общение человека с искусством исключительно к художественной эмоции, понимая к тому же такое общение как акт крайнего индивидуализма, словно бы каждый из нас наслаждался искусством собственноручно, собственноручно, отгородившись непроницаемой стеной от других людей. В действительности, однако, тут мы имеем дело со смесью, составленной из множества эмоций, да еще и множества людей, которые, воздействуя друг на друга, творят коллективное переживание»¹².

Не менее важен для Гомбровича и вопрос о функционировании художественного произведения в обществе: «Когда на эстраде пианист брэнчит Шопена, вы утверждаете, что очарование шопеновской музыки в конгениальной интерпретации гениального пианиста очаровало слушателей. Но, быть может, на самом-то деле ни один слушатель очарован не был. Не исключено, если бы им не было известно, что Шопен — великий гений, а пианист — тоже, они выслушали бы эту музыку с меньшим энтузиазмом. Возможно также, что, если каждый из них, побледнев от возбуждения, рукоплещет, кричит и вскакивает, это следует приписать тому, что точно так же кричат и вскакивают все вокруг [...]. Хорошо известно, человечество нуждается в мифах — оно выбирает себе кого-нибудь из множества своих творцов (кто, однако же, способен исследовать и описать пути, ведущие к такому выбору?) и возносит его над остальными, начинает заучивать его наизусть, открывает в нем собственные тайны, ему подчиняет собственные чувства — но если бы мы с тем же самым упорством взялись за вознесение другого художника, он стал бы нашим Гомером. Так неужели же вы не видите, из какого множества разнообразнейших и нередко внеэстетических элементов (перечень каковых я могу бесстрастно продолжать до бесконечности) складывается величие художника и произведения? И это сомнительное, противоречивое и трудное сожительство наше с искусством вы хотите заточить в наивную фразочку, что „вдохновенный поэт поет, а восторженный слушатель слушает“?»¹³.

Критика культуры в «Фердыдурке» становится критикой цивилизации, культивируемых ею системных решений и произвольной иерархизации ценностей. Юзек, главный герой и повествователь романа Гомбровича, — тридцатилетний писатель, который в гротескных обстоятельствах оказывается среди учеников шестого класса гимназии, — компрометирует романтические клише польского сознания, «незрелость» польского общества. Дискредитация государственной системы контроля над процессом созревания общества у Гомбровича эхом отзовется в «Картотеке» (1959) Тадеуша Ружевича — драме о том, как биографию заменяет собой картотека, в которой все карточки идентичны, а анонимный герой — обобщенный образ человека поколения Ружевича. Герой — мужчина «неопределенного возраста,

занятий и внешности» — лежит на кровати в комнате, через которую проходят лица из разных периодов его жизни. В одной из сцен он сдает (с помощью Старца из Хора) выпускные экзамены «на аттестат зрелости» — свидетельство «интеллигентности» человека».

«УЧИТЕЛЬ: Не волнуйтесь, пожалуйста. Пожалуйста, подумайте.

СТАРЕЦ I: Что вы здесь делаете?

УЧИТЕЛЬ: У него сегодня экзамен. На аттестат зрелости.

СТАРЕЦ I: Хорошо, но почему сегодня?

УЧИТЕЛЬ: Он опоздал уже на двадцать лет. Больше я ждать не могу.

СТАРЕЦ I: А какие же у вас там вопросы?

УЧИТЕЛЬ (*все время глядя в бумаги*): Разные, разные. Садитесь, пожалуйста.. Подготовьтесь, пожалуйста».

После ряда нелепых вопросов учителя и столь же нелепых ответов учитель задает герою решающий вопрос:

УЧИТЕЛЬ Ага! (*Вспоминает*): Скажи мне еще: за что ты любишь Шопена?

СТАРЕЦ I: Шопен укрыл в цветах пушки, господин учитель, и прославил во всем мире Польшу.

УЧИТЕЛЬ: Да. Но что же ты испытываешь, слушая круглый год его музыку?

СТАРЕЦ I: Я испытываю глубокую благодарность к композитору.

УЧИТЕЛЬ (*качает головой*): Ну, можно ли говорить, что наша молодежь цинична и равнодушна»¹⁴.

В ответе (с использованием похвалы Шопену Роберта Шумана в 1836 г.) компрометируется система польского гимназического образования, высмеянная еще в «Фердыдурке» Гомбровича. Напрашивается вопрос: намеренно ли появляется Шопен на этом курьезном и сюрреалистическом выпускном экзамене. Если намеренно, то можно сказать, что «шопенизм» является атрибутом интеллигента, ибо аттестат зрелости — пропуск в мир интеллигенции.

К такому прочтению склоняет своего рода программное стихотворение Константы Ильдефонса Галчинского «Смерть интеллигента» (1947). Это написанный по заказу властей антиинтеллигентский пасквиль, но Галчинскому удалось метко запечатлеть опереточные позы и глупую экзальтацию представителей интеллигенции и выйти за рамки плоской публицистики. В последней строфе первой части («Житие») поэт дал емкую характеристику «польского святого», используя известный факт из жизни Шопена (во время национально-освободительного польского восстания 1863 г. его рояль был выброшен солдатами из окна на мостовую):

Бредет в проулок тупиковый
 фигура польского святого,
 таща рояль Шопена¹⁵.

Тенденциозно интерпретируя эту строфу, можно увидеть образ интеллигента, который в одиночестве поднял с варшавской мостовой выброшенный на нее царскими солдафонами инструмент, на котором когда-то играл Фридерик Шопен.

Внимательное чтение стихотворения Галчинского вызывает вопрос, представляется ли в мифологизированном национальном сознании Шопен как солист или же он играет в некоем воображаемом оркестре? Ответ на этот вопрос дает небольшой альбом «Польша в картинах», вышедший в Кракове в 1957 г. На обложке значится, что альбом «разработал» Славомир Мрожек. Это одна из важнейших книг автора «Танго» и столь же важная книга о Польше. В разделе «Культура и наука» в ней помещена гравюра «Польский квартет». Исполнители: Войский (porg) — из «Пана Тадеуша» (1834) А. Мицкевича; Янко Музыкант (скрипка) — из позитивистской новеллы Г. Сенкевича, 1880; Вернигора (лира) — легендарный украинский лирник и пророк XVIII века, чей образ пером описал Юлиуш Словацкий, а кистью Ян Матейко. Вернигора появляется и в «Свадьбе» С. Выспяньского, а в фильме Анджея Вайды по мотивам «Свадьбы» (1972) призрак Вернигоры стилизован под Юзефа Пилсудского. Четвертый в квартете — Шопен, склонившийся над несуществующей на картине клавиатурой фортепьяно.

В таком контексте Шопен обретает в «Польском квартете» С. Мрожека статус легендарного героя, живущего в национальном сознании. Его отсутствующее на гравюре фортепьяно оказывается важнейшим голосом в этом инструментальном коллективе.

Биография Шопена, персонажа мифологического, но прежде всего исторического, побуждает проводить различные эксперименты и пытаться оперировать т.н. «альтернативной» историей, т.е. предположением «что было бы, если бы...». Двум выдающимся писателям, Станиславу Дыгату и Анджею Ярецкому, в свое время пришла в голову идея написать пьесу о путешествии Шопена в Америку, куда композитор намеревался поехать в 1832 г. По прошествии лет эту идею подхватил актер, режиссер и сценарист Анжей Стшелецкий, ректор Варшавской театральной академии, в которой он в юбилейный сезон 2009/2010 г. силами студентов актерского факультета поставил своего «Шопена в Америке». Рецензентка этого спектакля писала: «Анжей Стшелецкий, использовав идею двух уже ушедших от нас писателей, сочинил собственную пьесу, выдержанную в жанре biographical fiction. Режиссер заключил спектакль в композиционные рамки, представляющие собой жанр театра в театре: к режиссеру приходит молодая, энер-

гичная женщина и вручает ему свою пьесу о Шопене. С этого момента мы наблюдаем своего рода репетицию спектакля, время от времени прерываемую замечаниями автора и режиссера. А фабула строится на забавной истории о приключениях Шопена в Америке. Мы встречаем здесь представителей разных национальностей. Все они желают присвоить себе Шопена, утверждая, что он принадлежит именно их нации. Итак: китайцы узрели в Шопене своего сородича. Тиролец пытается всех убедить, что это немец, приводя в пример Артура Шопенгауэра — ведь половина его фамилии это Шопен. Ортодоксальный еврей, в свою очередь, заявляет: „это сын нашего народа“. Индейцы также увидели в Шопене своего человека. Его хочет иметь в своих рядах итальянская мафия, гангстеры. А Аль Капоне просто-напросто украл нашего героя. Следует добавить, что Шопен в спектакле выступает как мраморный памятник. Крайне нетипичный памятник — говорящий»¹⁶.

Шопен-памятник в этом спектакле кажется самым живым из всех персонажей, по всей видимости, из-за того, что рассказывает всем о своей восприимчивости и живет в культуре, с энтузиазмом принимая неустанную эволюцию искусства. Например, он становится поклонником джаза. В финале спектакля триумфально звучит прославленная Рэем Чарльзом «Georgia», которая плавно переходит в столь же триумфальные звуки Полонеза As-dug.

«Шопен в Америке» дает пищу для размышлений о национальных мифах вообще и о судьбах увековеченных в камне знаменитостей. Последние, согласно Стшелецкому, нужны для того, чтобы каждому быть самим собой и тем самым важным для других. Это следует между прочим из разговора Шопена с Тадеушем Костюшко, пребывание которого в Америке относится к истории невыдуманной.

Фигура Костюшко, в свою очередь, напоминает о, пожалуй, самом курьезном упоминании Шопена в культуре XX в. В начале 60-х гг. прошлого столетия для живущего и работающего в США польского короля теноров Яна Кепуры композитор Бронислав Капер сочинил на основе музыки Шопена мюзикл «Полонез». Его либретто было основано на драматических фактах из жизни Тадеуша Костюшко, которого играл Кепура. «Действие начиналось с прощания с Вашингтоном незадолго до отъезда Костюшко из США на восстание в Польшу. Во II акте, при большом энтузиазме зрителей, Костюшко под звуки Полонеза A-dug приносил присягу на Краковском Рынке. Третий акт был предоставлен балету, который трогательно разыгрывал поражение под Мачеевицами. Пейзаж после битвы, оплакивающие погибших матери и сестры (самые грустные ноктюрны Фридерика!), в зрительном зале плач и хлюпанье носами. Наконец, IV акт переносил действие в Петропавловскую крепость, из которой царь Павел I освободил заключенного там Костюшко.

Критика разнесла «Полонез» в пух и прах [...]. Но зрителям спектакль пришелся по вкусу. Целый год он собирал полные залы, после чего были еще гастроли в провинции. Единственное, что расхваливали рецензенты, это голос Кепуры, неизменно свежий и сочный, сравниваемый ими со звуком скрипки Хейфеца»¹⁷.

И в заключение — Фридерик Шопен как эмблема широко понимаемой культуры. 8 октября 2010 г. на торжественном открытии учебного года в Варшавской академии Леона Козьминьского — вузе, готовящем специалистов в области экономики, управления и права, — профессор Кшиштоф Облуй прочитал лекцию под названием «Шопен, или о национальной марке и управлении». Марку «Шопен» он проанализировал и представил с точки зрения ученого-экономиста. В лекции прозвучала информация о том, что «Траурный марш» Шопена исполняется по всему миру 500 тыс. раз в день. Учитывая авторские права, за эти исполнения Шопену полагалось бы (если бы полагалось) 50 тыс. евро в день. Ежедневно... Что бы с этим сделал Шопен, если бы был жив?

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Węgrzyniak R.* Encyklopedia «Wesela» Stanisława Wyspiańskiego. Kraków, 2001.
- 2 Ср.: *Rogacki H. I.* Żywot Przybyszewskiego. Warszawa, 1987.
- 3 *Boy-Zeleński T.* O Krakowie. Warszawa, 1974. S. 391.
- 4 *Wysocki A.* Sprzed pół wieku. Kraków, 1956. S. 39, 40.
- 5 *Przybyszewski S.* Moi współcześni. Warszawa, 1959. S. 106–107.
- 6 *Przybyszewski S.* Listy. T. 1. Warszawa, 1937. S. 145.
- 7 *Boy-Zeleński T.* Op. cit. S. 83.
- 8 *Głos.* 1899. № 24.
- 9 Ср.: *Makowiecki A. Z.* Trzy legendy literackie. Przybyszewski–Witkacy–Gałczyński. Warszawa, 1980. S. 72.
- 10 *Krzywoszewski S.* Długie życie. Wspomnienie. T.1. Warszawa, 1947. S. 95.
- 11 *Matuszczak G.* Wstęp do: *Przybyszewski S.* Poezje prozą. Kraków, 2003. S.9.
- 12 *Гомбрович В.* Космос. СПб., 2001. С. 99, 102–103. (Перевод А.Н. Ермонского.)
- 13 Там же. С. 103–104.
- 14 *Ружевиц Т.* Картоотека. (Перевод З. Шталовой) // Драматургия Польши. XX век. М., 2004. С. 213, 215.
- 15 *Галчинский К.И.* Фарландия или путешествие в Темноград. М., 2004. С. 202. (Перевод А. Ревича.)
- 16 *Stankiewicz-Podhorecka T.* Chopin w Ameryce Andrzeja Strzeleckiego. // *Nasz Dziennik.* 22 X 2009.
- 17 *Koper S.* Życie codzienne elit artystycznych Drugiej Rzeczypospolitej. Warszawa, 2010. S. 475–476.

Изучая Шопена.
Исполняя Шопена

И.И. Свирида
(Москва)

И.Ф. Бэлза как историк культуры и исследователь Шопена

Труды И.Ф. Бэлзы (1904–1994) причастны различным областям знания. Как музыковед он создал обобщающие монографии и эссе, которые посвящены истории славянской и западноевропейской музыки, а также выдающимся русским и зарубежным композиторам; с литературоведением связаны его исследования, в центре которых фигуры Данте, Пушкина, Мицкевича, Булгакова, постоянно привлекавшие его внимание. Однако в каждой из этих работ он выступал и как историк культуры. Глубокой причастностью к истории культуры отмечена также композиторская деятельность Бэлзы, о чем свидетельствует философско-интеллектуальный характер созданных им музыкальных сочинений¹.

У истоков того пути, который привел Игоря Федоровича к истории культуры, была музыка, во многом определявшая само направление, характер его историко-культурных исследований. Мир являлся ему прежде всего как мир прекрасных звуков, через которые для ученого в большой степени раскрывалась и вся культура. Музыкой для него были не только произведения Моцарта и Шопена, Скрябина и Шимановского. Звучащей для него была поэзия Данте, Пушкина, Эдгара По, проза Флобера. Проникая в звуковой строй стиха, Игорь Федорович начал писать о «Божественной комедии», где он слышал и грохот ада, и сладостные голоса праведников, и торжественные песнопения. «Музыкальнейшим поэтом» для исследователя был автор «Маленьких трагедий», что было показано посредством анализа пушкинской строфы, музыкальности ее композиции².

Звучащей И.Ф. Бэлза воспринимал прозу Флобера, в особенности «Саламбо». Он писал о звуковой оргии толпы карфагенян, а заключение этого произведения интерпретировал как «просветленное разрешение тех диссонансов, которые постоянно накапливались в звучании текста»³. Анализировал Игорь Федорович также звукопись «Ворона» и «Эльдорадо» Эдгара По. Рассматривая присущие поэту аллитерации, ученый сопоставлял «колокольность» дантовского стиха (Purg. XXX, 73) с «Колоколами» Э. По и кантатой С.В. Рахманинова, написанной на их текст в переводе Бальмонта⁴. Такое «прослушивание» колоколов от XIV до XX в. — пример сквозного виде-

ния культуры, а вернее сквозного ее слышания, пример восприятия звука, проходящего через века.

Тему музыки И.Ф. Бэлза рассматривал в разных аспектах: это музыка у Пушкина и пушкинские традиции в русской музыке, Мицкевич в музыкальной культуре и музыка в творчестве Мицкевича⁵; через музыку он постигал жизнь и творчество Гофмана⁶, прочитывал «партитуры» Михаила Булгакова. Профессиональное знание музыки позволяло исследователю не только «слышать», но и расшифровывать булгаковский текст (можно вспомнить его истолкование арии Радамеса «Милая Аида», которую напевал герой «Собачьего сердца» профессор Преображенский).

И.Ф. Бэлза постигал культуру через музыку не только тогда, когда писал в связи с ней о поэтах и поэзии; посредством звуков он выражал свое отношение к Пушкину, Бунину или Блоку, Ахматовой или Мандельштаму, иногда писал собственную музыку на их стихи.

Олицетворением музыки для И.Ф. Бэлзы был Шопен. Многие годы и даже десятилетия в российском культурном сознании имя этого ученого связывалось именно с наследием гениального польского композитора. Ему Бэлза посвятил неоднократно переиздававшиеся книги, несколько изданий выдержала фундаментальная монография о Шопене, в том числе два в переводе на польский язык⁷. В связи с этим Я. Ивашкевич писал, что «вся большая эрудиция Бэлзы, все его музыкальные знания, вся его любовь к польской музыке и великому Фридерiku как бы предназначили его для создания этой монографии. Радуемся, что она появилась, наконец, в польском переводе»⁸.

К тому времени в Польше, России, как и в других странах, уже существовала огромная литература, посвященная этому композитору. Однако работа Бэлзы заняла в ней особое место. По словам автора, он задумал ее как «краткое изложение жизненного и творческого пути» Шопена. Однако изложение получилось весьма обширным, Бэлза включил его в плотную ткань повседневных и исторических фактов, в течение современных композитору событий, в ходе которых создавались, исполнялись и выходили в свет произведения Шопена.

Такой подход оказался плодотворным, так как сама жизнь и творчество композитора были неразрывно соединены с тогдашней действительностью, в особенности трагическими событиями польского национально-освободительного восстания 1830–1831 гг. Мир Шопена основывался на тончайших взаимосвязях индивидуального и исторического, семейного и национального. В результате даже наиболее интимные музыкальные образы Шопена, самые, казалось бы, неприхотливые построения мелодики и гармонии приводили в движение глубокие человеческие эмоции, связанные как с сугубо личными, так и национальными и экзистенциальными коллизиями, будили

в сознании наиболее масштабные и универсальные идеи. Вместе с тем то, что выходило из-под пера композитора или его пальцев во время игры на фортепиано, заключало в себе музыкальные и профессиональные открытия.

Эрудиция, закладывавшаяся с детских лет, позволила И.Ф. Бэлзе оперировать огромным не только собственно фактографическим материалом, касающимся самого Шопена, настоящего и прошлого Польши, ее культуры различных веков. Широкие знания дали также возможность всесторонне анализировать историографию шопеновского творчества. При этом Бэлза неустанно выявлял ее погрешности, ошибки, разного рода фальсификации, оберегая образ Шопена от каких-либо искажений. В противовес им он документально обосновывал свои интерпретации. В результате читателям его не только многочисленных, но и многожанровых книг о Шопене, в которых Бэлза выступал как исследователь, эссеист и популяризатор, он предоставлял возможность ощутить масштаб и уникальность этого гениального музыканта, человека и гражданина в контексте польской и мировой культуры.

Публицистичное слово гражданин, казалось бы, не очень вяжется с филигранно утонченной музыкой и духовным образом Шопена. Однако оно встречается в поэтической эпитафии Ц.К. Норвида: «Родом варшавянин, сердцем поляк, а по таланту гражданин мира» («Rodem Warszawianin, sercem Polak, a talentem świata obywatel»). Все, что написал Бэлза о Шопене, позволяет увидеть в этом музыканте идеального гражданина своего отечества, символом которого стала его музыка. Между мазуркой легионов Домбровского «Jeszcze Polska nie zginęła...», ставшей национальным гимном, и мазурками Шопена существует внутренняя связь, мысль о чем приходит, когда читаешь биографию этого композитора — особенно в изложении Бэлзы. Пока звучит музыка Шопена, есть и Польша.

Бэлза проследил истоки «польскости» Шопена, связанные в том числе с Лотарингией, где осели родители композитора и где пожизненно правил в 1737–1766 гг. Станислав Лещинский, польский король-философ, как его не без основания называли. В начале XVIII в. он дважды избирался на польский престол и дважды терял его не без участия России. Лещинский был щедрым меценатом, превратив Нанси и лежащие вокруг него земли в культурный оазис, наполненный изысканными садами⁹. У Лещинского подолгу гостили Вольтер и Монтескье, сюда приезжали многие выдающиеся поляки, в их числе Михал Клеофас Огиньский и поэт Станислав Трембецкий. Некоторые из них здесь осели. В поисках работы направлялись сюда и французы. Среди них был Николя Шопен. Именно из Лотарингии начался путь в Польшу этого зараженного здесь польским духом будущего участника восстания под руководством Костюшко.

Другая постоянно акцентируемая исследователем линия — это связь Шопена с народной культурой, что, как и связь с историей, в принципе не было чем-то исключительным для романтиков. Анализируя эти явления, Бэлза сделал много важных наблюдений. Именно он указал на польскую думу как на один из истоков балладной формы Шопена. Этот исследователь провел также параллель между поэмой «Конрад Валленрод» Мицкевича и Первой балладой, связываемой обычно со «Свитезянкой» этого поэта.

Отечественная история, народная музыкальная традиция — это те исходные основания, упоминания о которых никогда не могут стать избыточными, когда идет речь о Шопене. Прежде всего он без какой-либо стилизации и нарочитой программности сумел преобразить их импульсы в сублимированные звучания. В сознании этого композитора постоянно присутствовал и опыт мировой культуры, персонифицированный, прежде всего, в особе Моцарта.

Однако существовал еще один пласт культуры, благодаря которому Шопен стал тем, кем он стал. Это было то музыкальное окружение, которое составляли его польские современники. К их старшему поколению относились М. Кл. Огиньский и Антоний Радзивилл (первый автор музыки к «Фаусту» Гете). По своему уровню их сочинения вышли за рамки любительства, распространившегося в магнатской среде в эпоху Просвещения и проявившегося в различных областях творческой деятельности. Другие польские музыканты, с творчеством которых так или иначе соприкоснулся Шопен, принадлежали к более молодому поколению.

Конец XVIII — первые десятилетия XIX в. явились временем, когда укреплялся профессиональный статус польских музыкантов и художников. Их среда приобретала креативный, порождающий, характер, способствуя выявлению и произрастанию талантов во всех сферах польской культурной жизни. Складывались ее институциональные формы нового типа, расширялся круг польской интеллигенции, получавшей профессиональное образование в польских университетах, с которыми было связано преподавание художественных и музыкальных дисциплин¹⁰. Такой была и Szkoła Główna Muzyki, где учился Шопен, в дальнейшем соединенная с Варшавским университетом. В результате музыкальное образование, ранее, как и художественное, требовавшее поездок за границу, стало доступно более широкому кругу лиц. С рубежа веков в Варшаве развивалась концертная деятельность, связанная с ней музыкальная критика, что со всеми доступными тогда подробностями было освещено И.Ф. Бэлзой во втором томе «Истории польской музыкальной культуры»¹¹. Появились более стабильные условия для утверждения польской музыкальной школы. В этих условиях получил развитие феномен Шопена.

Поэтому не случайно исследователи обратились к изучению творчества его ближайших предшественников и современников, которые оказались частично забытыми и долгое время оставались фигурами, ушедшими в тень Шопена¹². Для И.Ф. Бэлзы этому послужила работа в российских и польских архивах и библиотеках. В результате им были переизданы забытые сочинения Феликса Островского, Марии Шимановской, Огиньского (в том числе опубликованные впервые)¹³, вышли посвященные им небольшие монографии¹⁴. Во втором томе «Истории польской музыкальной культуры»¹⁵ были объединены творческие портреты наиболее значимой группы польских мастеров того времени. Кроме названных, это Юзеф Эльснер, учитель Шопена, Винцентий Лессель, связанный с Пулавами Чарторьских как культурным центром патриотической направленности, Кароль Курпиньский, в особенности способствовавший движению к созданию польской национальной оперы.

Развитие инструментально-симфонического жанра Бэлза представил, анализируя творчество Франтишка Лесселя, которое сформировалось в атмосфере венской классики (его учителем был Гайдн), а в вокальных произведениях пришло к романтическому жанру баллады. Особенности польской исполнительской школы Бэлза показал, анализируя искусство выдающегося скрипача Кароля Липиньского, что открыло для исследователя перспективу связать образ Шопена-исполнителя с польской традицией, а благодаря этому более углубленно подойти к ее анализу. Представление о пианизме Шопена — сфере деятельности, которая до сих пор не получила полного признания во всей ее значимости — Бэлза углубил, уделив особое внимание Шопену-педагогу, показав его выдающийся вклад и в этой сфере.

Фигуру Шопена И.Ф. Бэлза ввел не только в контекст польской музыкальной жизни своего времени, но и в контекст современных ему культурных явлений, литературных, художественных, а также сопоставил ее с фигурами Данте, Моцарта и Делакруа, выявив их глубокие внутренние связи, а в случае Делакруа и непосредственные. Они несомненно соединяют гениальных мастеров, даже если это не приобретает очевидный и прямой характер. Иначе культура была бы лишена внутренней целостности.

Такой комплексный подход в целом показателен для Бэлзы как историка культуры. Его обращение к музыке, литературе, а также, хотя и много реже, к изобразительному искусству было следствием не просто суммирования своих обширных знаний, а поисками универсалий, в конечном итоге определяющих пути культуры. В их число Бэлза включал морально-этические и философско-интеллектуальные идеи, которые лежат в основе различных сфер культуры, творчества

ее выдающихся деятелей. Он несомненно исповедовал принцип, что «гений и злодейство — две вещи несовместные».

Изучение музыки И.Ф. Бэла сочетал с ее сочинением, продолжая традиции А.Н. Серова и Б.В. Асафьева¹⁶. Однако основной сферой занятий И.Ф. Бэла стала история культуры. Она рассматривалась им в многовековом развитии, трактовалась как процесс накопления высоких ценностей; при этом звук, музыка послужила основой, организующей творческое и научное мышление исследователя.

Другим важнейшим обстоятельством, определившим своеобразие почерка И.Ф. Бэла как историка культуры, была его огромная эрудиция, приобретенная и в результате прекрасного домашнего образования, и путем непрерывной упорной работы в течение всей жизни. Особым талантом ученого была блестящая память, которую он сохранял до конца жизни.

Истоки творческой биографии И.Ф. Бэла были связаны с Киевом, где он окончил консерваторию. Этот древний многонациональный культурный центр в годы исторических катаклизмов первых десятилетий XX в. служил местом встречи деятелей культуры разных народов. На украинской земле сложился круг высокообразованных людей, в среде которых будущий ученый и композитор нашел благоприятное окружение для становления и развития многосторонних творческих интересов. Некоторые из них — композиторы Р.М. Глиэр, Б.Н. Лятошинский, пианисты Ф.М. Блуменфельд и Г.Г. Нейгауз — были тесно связаны не только с русской культурой, но также, благодаря, в частности, своему происхождению, и с польской культурой, изучение которой для И.Ф. Бэла стало делом жизни. Он вошел в число ведущих ученых-полонистов.

Через свое киевское окружение И.Ф. Бэла воспринял традиции русской классической музыки: его непосредственный учитель Борис Николаевич Лятошинский¹⁷ был учеником Глиэра, а тот, в свою очередь, учеником Сергея Ивановича Танеева — «Ньютона контрапункта», как его называли. Развиваясь в окружении мастеров-эрудитов, Игорь Федорович в дальнейшем именно такой тип личности стал считать одним из высших проявлений человеческой деятельности. Поэтому, в частности, он горячо возражал против истолкования Моцарта или Шопена как гениев, творящих лишь по вдохновению и наитию, и в своих работах всегда стремился показать их также как мыслителей, разрушая пришедший из XIX в. стереотип мастера-романтика, работающего лишь по вдохновению: он показывал «ученую», рациональную базу романтиков — роль циркуля и линейки у Ф. Шопена, железной логики у Э. По.

Эрудиция позволяла ученому оперировать чрезвычайно широким материалом, касающимся различных веков и национальных



Игорь Федорович Бэлза

культур, их многих сфер, соединять этот материал в широкие историко-культурные полотна. Художественный процесс для И.Ф. Бэлзы был всегда, прежде всего, индивидуальным и уникальным в своих проявлениях. Его внимание преимущественно привлекали не типологические, а генетические связи, он выстраивал преемственную линию развития культуры.

Владея огромной массой фактов, почерпнутых из разного рода источников, в том числе архивных, Игорь Федорович щедро, иногда по-барочному избыточно, наполнял ими свои тексты. Однако эрудированная насыщенность не была самоцелью, каким-то дополнительным свойством, составляя один из принципиальных моментов в определении методики культуроведческого подхода, она позволила ему строить свои работы как комплексные, объединяющие различные сферы культуры.

Вместе с тем в трудах ученого энциклопедические по объему факты были поставлены во взаимосвязь, порой неожиданную, что позволяло увидеть их в новом свете. Исследователь свободно переходил от искусства к действительности, раскрывая высокие идеалы, которые наполнили жизнь и творчество исследуемых им мастеров. Он мог соединить биографическую характеристику реально существовавших людей с описанием художественных образов. Так, например, в жене Гофмана, которая была верной музой этого «странного» немецкого поэта, музыканта и художника, он видел черты булгаковской Маргариты.

Приводимые ученым факты, нанизываясь один на другой, постепенно втягивают в поле зрения читателя все большее культурное пространство. Благодаря этому создается ощущение движения культуры, она предстает как единое, полное жизни целое, возникает переключки различных эпох. Их деятели оказываются в едином культурном универсуме. У И.Ф. Бэлзы он был плотно заселен, в частности, порой забытыми историей деятелями¹⁸.

Однако особая роль в его трудах была отведена наиболее выдающимся из них. При этом творчество Данте, Пушкина, Шопена было для него важно не только само по себе, но и как средство познать через его анализ наследие других композиторов, художников, культуру в целом. Об этом говорят такие статьи, как «Дантовская концепция „Мастера и Маргариты“»¹⁹, «Дантовские отзвуки „Медного всадника“»²⁰.

В качестве стержневой фигуры русской культуры И.Ф. Бэлза рассматривал Пушкина. Наряду со специально посвященными ему статьями, он написал работы «К вопросу о пушкинских традициях в отечественной литературе (на примере произведений М.А. Бугакова)»²¹ или «Пушкинские традиции русской музыки»²². Игорь Федорович цитировал слова Г.Г. Нейгауза, что «при встрече с очень большим человеком... будь то Толстой или Пушкин, Бетховен или

Микельанджело... для него (Нейгауза. — *И.С.*)... важно прежде всего то, что это человек большой, что он его видит через искусство и что в какой-то мере ему... безразлично, высказывается ли тот в прозе или стихах, мраморе или звуках»²³. Подобно этому и сам И.Ф. Бэлза воспринимал «большого человека» через искусство, а искусство постигал через выдающуюся личность.

Свою жизнь — а она у Игоря Федоровича в последние годы проходила преимущественно за письменным столом — он проводил в окружении великих людей — Данте и Пушкина, Моцарта и Шопена, Булгакова и Гумилева, о котором он успел в последние дни жизни в основном завершить книгу. Закончил он и воспоминания о Мандельштаме, который был с Надеждой Яковлевной у Игоря Федоровича в доме и на стихи которого он еще в 1930-е гг. написал романс. И в этом случае мир действительности и мир искусства тесно переплетались.

Хотя И.Ф. Бэлза не оставил систематических мемуаров, некоторые его работы включают впечатления о встречах с выдающимися деятелями культуры. Такова, в частности, книга «О музыкантах XX века». В данных здесь портретах Глиэра, Мясковского, Хачатуряна, Шимановского, Нейгауза, Хиндемита и других музыкантов мемуаристика сочетается с анализом их творчества. Книга посвящена музыковеду З.К. Гулинской (1921–1999), жене, постоянной помощнице И.Ф. Бэлзы во всех его начинаниях, автору нескольких книг²⁴. Подвижнически работая, она успела лишь частично расшифровать книгу о Гумилеве, написанную Бэлзой очень неразборчивым почерком.

Еще одним средством познания культуры как целого для И.Ф. Бэлзы был романтизм. Истоки романтизма он возводил к Данте, которого, в свою очередь, рассматривал как синтез поэтического опыта Библии и средневековой культуры. Исследователь выстраивал в одну романтическую линию поиски чаши святого Грааля и Беатриче, мечты Новалиса о голубом цветке и Э. По об Эльдорадо. Завершал этот ряд «трижды романтический» Мастер Булгакова.

Такое понимание романтизма восходило к традициям осознания романтиками самих себя. И.Ф. Бэлза исповедовал романтическую концепцию романтизма, как ее можно было бы назвать.

Чрезвычайно много написав о романтизме, Игорь Федорович никогда не стремился дать его дефиниций и вообще, вслед за А.Н. Веселовским, возражал против них. Для него романтизм был прежде всего высшим даром, которым может быть наделен художник²⁵. При таком подходе среди романтиков не мог не оказаться Моцарт. «От Данте к Моцарту» называется первая глава книги «Исторические судьбы романтизма и музыка», где дан очерк развития «романтических черт в синтетически понимаемой художественной культуре», как сформулировал свою задачу автор.

Если говорить о романтизме в таком широком смысле, то к числу мастеров романтического плана может быть отнесен и сам автор названной книги. Черты романтизма можно увидеть в принципах построения бэлзовских научных текстов. Их композиция не канонична, ей присуща импровизационность и вариативность. Целое, как у романтиков, часто возникает в результате свободного соединения отдельных форм (чему пример структура названной книги о романтизме). Страницы его трудов насыщаются многообразными, порой контрастными темами, которые разрешаются в завершающей мысли. Не лишены работы Игоря Федоровича и свойственной романтизму иронии. Стиль его индивидуален, легко узнаваем. Романтической чертой, присущей этому ученому, можно считать и обостренное, характерное для романтиков восприятие звука²⁶, о роли которого для развития его как историка культуры шла речь выше.

Романтический штрих можно было увидеть и во внешнем облике Игоря Федоровича. Его неизменный галстук-бабочка подчеркивал не только принадлежность к художественному миру, артистизм, но на фоне реалий минувшей эпохи этот очень редко встречавшийся в костюме того времени элемент был некоей формой противостоящего официозу романтического эпатажа.

Постромантиком он был в своем композиторском творчестве — это прослеживается и в тех жанрах, к которым он обращался, и в динамике, мелодике, гармонической структуре его сочинений, в программности ряда из них.

Труды И.Ф. Бэлзы в области истории культуры можно было бы характеризовать по различным признакам, в особенности проблемно-тематическим, показав, например, его постоянное обращение к вопросам взаимосвязи культурного и собственно исторического процесса, взаимодействия народной и профессиональной культур²⁷, изучение им межнациональных культурных контактов, наконец, постоянное внимание к морально-этическим концепциям. Эти свойства, как и отмеченные ранее черты — постижение культуры через звук, эрудиционность в качестве способа организации культурного пространства, раскрытие культурного процесса через личность, индивидуальность, наконец, широко понятый романтизм, позволяющий выстроить единую генетическую линию от античного до скрябиновского Прометея, представляются определяющими в облике И.Ф. Бэлзы как историка культуры.

Ученый оставил чрезвычайно обширное наследие — это десятки книг, сотни статей, освещающих различные явления европейской культуры, начиная со средневековья вплоть до наших дней. Это бесчисленные статьи в периодической печати, посвященные культуре, рецензии на книги, концерты, театральные постановки (в особен-

ности в связи с гастролями творческих коллективов из славянских стран). Вместе с тем он активизировал научные исследования коллег, в частности, положив в 1961 г. начало изучению истории культуры в Институте славяноведения Российской Академии наук (тогда АН СССР). Он стимулировал также появление новых произведений искусства, в особенности иллюстраций к Данте таких художников, как Н. Шамрилла, П. Бунин, В. Розенталь.

В одной из своих работ ученый цитировал слова Э. По из «Арнгеймского Эдема», в которых его создатель так описывал своего героя: «Разум у него был такого склада, что приобретение познаний являлось для него не трудом, а скорее откровением и необходимостью». Этими словами можно определить еще одну особенность И.Ф. Бэлзы как историка культуры, для которого труд в этой сфере был «откровением и необходимостью».

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Среди них опера «Тиль Уленшпигель», симфонические и вокально-симфонические произведения (в том числе три симфонии, поэма «Анчар»), фортепианные и виолончельная сонаты, оркестровые и инструментальные миниатюры, романсы. Список изданных музыкальных произведений И.Ф. Бэлзы см. в кн.: Славяне и Запад. Сб. ст. к 70-летию И.Ф. Бэлзы. М., 1975. С. 273.
- 2 *Бэлза И.Ф.* Заметки о поэтике Пушкина // Контекст. 1987. М., 1988.
- 3 *Бэлза И.Ф.* Исторические судьбы романтизма и музыка. М., 1985. С. 170.
- 4 Там же. С. 184.
- 5 *Бэлза И.Ф.* Пушкин и Мицкевич в истории музыкальной культуры. М., 1988.
- 6 *Бэлза И.Ф.* Капельмейстер Иоганнес Крейслер // *Гофман Э.Т.А.* Гофман. Крейсериана. Житейские воззрения кота Мурра. М., 1972; *Он же.* Гофман и романтический синтез искусств // *Он же.* Исторические судьбы романтизма и музыка. С. 108–144.
- 7 *Бэлза И.Ф.*: Фридерик Францишек Шопен. М., 1960; Фридерик Францишек Шопен. М., 1968; История польской музыкальной культуры. Т.3. М., 1972; Фридерик Шопен. М., 1991; *Belza I.* Fryderyk F. Chopin / Przekł. [z ros.] J. Ilnicka. Warszawa, 1969; 1980; *Бэлза И.Ф.* Облик Шопена — правда и вымысел // Венок Шопену. М., 1989.
- 8 Цит. по: *Сидоров А.А., Злыднев В.И.* И.Ф. Бэлза как историк культуры // Славяне и Запад. Сборник статей к 70-летию И.Ф. Бэлзы. С. 9.
- 9 *Boyé P.* Les châteaux du roi Stanislas en Lorraine. Paris; Nancy, 1910; *Свирида И.И.* Сады Века философов в Польше. М., 1994. С. 48; *Skwarczyńska M.* Ogrody króla Stanisława Leszczyńskiego w Lotaryngii w latach 1737–1766. Warszawa, 2005.

- 10 *Bartnicka K.* Polskie szkolnictwo artystyczne na przełomie XVIII–XIX ww. Wrocław, 1971; *Свирида И.И.* Польская художественная жизнь конца XVIII — первой трети XIX века. М., 1978.
- 11 История польской музыкальной культуры. Т. 2. М., 1957. Первый том охватывал время по XVIII в. включительно (М., 1954).
- 12 *Strumillo T.* Szkice z polskiego życia muzycznego XIX wieku. Kraków, 1954. И.Ф. Бэла хорошо знал работы этого новаторски мыслившего, рано погибшего исследователя и неоднократно ссылался на них.
- 13 Со вступительными статьями и комментариями были изданы двадцать четыре мазурки для фортепиано Марии Шимановской (М., 1956), ее же два ноктюрна (О славянской музыке. М., 1963) и Три песни на слова Мицкевича из «Конрада Валленрода»; сборник фортепианных произведений Феликса Островского (два полонеза, Адажио и Рондо. М., 1958); Три мазурки и вальс для фортепиано Огиньского (М., 1963), юбилейное (к двухсотлетию со дня рождения композитора) издание его фортепианных произведений, пополненное архивными находками, вышло в 1965 г.
- 14 *Бэла И.Ф.* Мария Шимановская. М., 1956 (польский пер. 1987); *Он же.* Забытые польские музыканты. М, 1963; *Он же.* Михал Касофас Огиньский. М., 1965; 1974; *Он же.* Царица звуков. Жизнь и творчество Марии Шимановской. М., 1989.
- 15 История польской музыкальной культуры. Т. 2. М., 1957.
- 16 В лице Б.В. Асафьева Игорь Федорович имел предшественника и как исследователь «Божественной комедии» (*Асафьев Б.В.* Данте и музыка // Данте Алигиери. 1321–1921. Пг., 1921).
- 17 Признательный ученик посвятил ему специальную работу: *Бэла И.Ф.* Учитель // О музыкантах XX века. М., 1979.
- 18 *Бэла И.Ф.* Забытые польские музыканты.
- 19 Дантовские чтения 1987. М., 1989.
- 20 Дантовские чтения 1982. М., 1982.
- 21 Контекст. 1980. М., 1981.
- 22 См.: *Бэла И.Ф.* Исторические судьбы романтизма и музыка. С. 202–246.
- 23 *Бэла И.Ф.* О музыкантах XX века. С. 3.
- 24 *Гулинская З.К.* Бедржих Сметана. М., 1959 (Серия «Жизнь замечательных людей»); *Она же.* Антонин Дворжак. М., 1973; *Она же.* Рейнгольд Морицевич Глиэр. М., 1986.
- 25 Об этой особенности романтизма см.: *Бэла И.Ф.* Исторические судьбы романтизма и музыка. С. 201
- 26 Там же. С. 170
- 27 См. об этом: *Смирнов М.Л.* Подвиг ученого // Ежегодник Общества имени Фридерика Шопена в Москве. М., 1993.

Н.М. Филатова
(Москва)

РУССКИЙ ПОЛЯК ЕЖИ КУХАРСКИЙ — БИОГРАФ И ПЕРЕВОДЧИК ШОПЕНА

В 2009 г. в Польше вышел в свет первый том «Корреспонденции Фридерика Шопена», составленный З. Хельман, З. Скворном и Х. Врублевской-Страус¹. Этот том, охватывающий период юности композитора — 1816–1831 гг., должен стать частью уже подготовленного и претендующего на всю возможную полноту трехтомного издания, в которое вошли все сохранившиеся письма, написанные самим Шопеном и адресованные к нему.

В предваряющем том эссе «Мысли Шопена» Рышард Пшибыльский заметил о письмах композитора:

«Этот в других отношениях скрытный и замаскированный человек здесь, однако, используя термин М. Хайдеггера, „демонстрировал себя“ в языке, словах и фразах [...], — поэтому мы имеем дело с наиболее достоверным образом мыслей Шопена, с его аутентичным *Selbstdarstellung* (самопредставлением. — Н.Ф.)»².

Продолжением серии будет том «Письма о Шопене», содержащий корреспонденцию, так или иначе касающуюся композитора. Достижением этого издания стали обширные комментарии, касающиеся описанных в письмах событий, а также среды, в которой вращался Шопен. Несомненным достоинством является также богатый научно-справочный аппарат книги.

Однако в предпосланной первому тому «Истории издания корреспонденции Шопена» акцент делается на том, что данный труд предпринят 54 года спустя после «наиболее полного» издания писем композитора, осуществленного Брониславом Сыдовом³. И лишь мимоходом упоминается, что «в 1964 г., а также в 1976 и 1980, 1982 и 1984, а затем в 1989 гг. корреспонденция Шопена выходила в Советском Союзе в обработке Анатолия Соловцова (первое издание) и Георгия Кухарского (последующие три издания) при участии Сергея Семеновского в качестве переводчика»⁴.

Но шопеноведам должно быть хорошо известно, что на протяжении последних десятилетий именно эти, российские издания были наиболее полными и лучше всего прокомментированными. (Следует

признать, что в советское время подобные инициативы, связанные с публикацией и изучением памятников мировой культуры, больше поощрялись и лучше финансировались, чем в сегодняшней России.)

В работе над российским изданием «Писем Шопена» приняли участие три поколения российских шопеноведов: С.А. Семеновский (ему принадлежит также перевод на русский книги Ф. Листа «Ф. Шопен». Москва, 1956), А.А. Соловцов (автор книги «Фридерик Шопен. Жизнь и творчество». Москва, 1956, 1960) и Г.С. Кухарский. Но подлинным энтузиастом этой работы стал именно последний — русский поляк Ежи (Георгий Степанович) Кухарский (1926–2000). Человек, проживший мучительно трудную жизнь, поляк, который оказался волею судьбы оторванным от родины и прожил всю жизнь в Советском Союзе (затем — России) и лишь в преклонном возрасте и почти ослепший получил разрешение посетить Польшу, он сумел сделать так, что смыслом его жизни стало знакомство русского читателя с наследием величайшего представителя польской культуры.

После того как в 1958 г. советское издательство «Музыка» предложило Кухарскому продолжить работу С. Семеновского, который начал переводить на русский язык польское издание «Переписки Фридерика Шопена» в обработке Б.Э. Сыдова, но заболел и вскоре умер, начался его многолетний труд. Кухарский не ограничился работой переводчика, он стал исследователем жизни и эпистолярного наследия Шопена, одним из самых компетентных биографов композитора. Каждое из четырех изданий вышедших в Москве в 1964–1989 гг. «Писем Шопена» исправлялось и значительно дополнялось⁵. Кухарский постоянно расширял комментарии к письмам, включая в издание все новые материалы, в результате чего оно из однотомного переросло в двухтомное. Активно сотрудничал Кухарский с Обществом имени Фридерика Шопена в Варшаве, получая оттуда множество материалов. Он написал также сценарий к имевшему большой успех у российского зрителя биографическому документальному фильму «Жизнь Шопена» (режиссер С. Чекин).

Кухарский прекрасно знал всю историю изданий писем Шопена (они выходили не только в Польше и России, где впервые переписка Шопена была издана Анной Гольденвейзер в 1929 г., но также во Франции и Англии): история публикации эпистолярного наследия композитора нашла отражение в его труде. Он логически развивал и совершенствовал композиционные принципы уже существовавших изданий переписки Шопена, привлекая свидетельства «третьих лиц» о польском гении — например, письма и дневниковые записи Э. Делакруа, Ф. Хиллера, Ф. Мендельсона, Ю. Словацкого.

Второе российское издание «Писем Шопена», прокомментированное и составленное уже одним Ежи Кухарским (первый том

вышел в свет в 1976 г., второй — в 1980 г.), было расширено за счет привлечения составителем новых материалов: переизданной в 1960-е гг. биографии Шопена пера Хёзика⁶, опубликованных в Англии писем ученика Шопена Карла Фильча⁷, отрывков из переписки семьи Тун-Хохенштейнов о встрече Шопена с родителями в Карлсбаде, приведенных в книге Я. Прохазки «Шопен и Чехия»⁸, а также множества выходящих в Польше материалов о жизни композитора и его близких (в частности, «Исповеди Людвика», сестры Шопена, опубликованной К. Кобыляньской⁹).

В третье издание¹⁰ вошли письма, опубликованные К. Кобыляньской в «Переписке Шопена с Жорж Санд и ее детьми»¹¹, а также хранящиеся в российском архиве письма русской ученицы Шопена Елизаветы Шереметевой своей матери.

Кухарский и далее неутомимо продолжал работать над текстом своей книги, постоянно редактируя переводы, переводя что-то заново и расширяя комментарии. В предисловии к четвертому изданию¹² снова фигурировали слова: «исправлены неточности», «уточнены переводы», значительно расширена «Краткая летопись жизни и творчества Шопена»... Вот хотя бы один пример. До него во всех изданиях переписки композитора фигурировала некая «мисс Кути» (или «панна Кути»). Неизвестным оставалось даже — реальное ли это лицо или, быть может, литературный персонаж. Кухарский же выяснил, что это неверно прочтенное переписчиком имя Анджелы Джорджины Кутс, английской миллионерши-благотворительницы, близко знакомой Ч. Диккенсу. Благотворительная деятельность мисс Кутс пользовалась широкой известностью, и Шопен, побывав в Англии, был, по-видимому, хорошо знаком с этой деятельностью.

В составленные Кухарским издания «Писем Шопена» входило и практически все литературное наследие композитора — его дневниковые записи, ряд наиболее интересных записей в альбомах современников, а также наброски к единственному теоретическому труду композитора, его незавершенный «Метод методов пианистов», который должен был резюмировать его педагогические размышления. Публиковались также представляющие интерес посвящения и дарственные надписи Шопена.

На сайте российского правозащитного общества «Мемориал», хранящего память о жертвах политических репрессий в СССР, среди 79(!) мужчин с фамилией Кухарский и 58 женщин с такой же фамилией (в основном это лица, переселенные с территорий, присоединенных к Советскому Союзу в начале Второй мировой войны, в отдаленные области России, например в Архангельскую) мне удалось найти сведения о родителях Ежи:

«Кухарский Степан Вильгельмович (варианты фамилии: Каминский; Шаде Ришард)

Родился в 1891 г. образование высшее; член компартии Польши; политэмигрант из Польши, работник Наркомата внешней торговли СССР. Проживал: Москва.

Арестован в июне 1937 г.

Приговорен: Военной Коллегией Верховного Суда СССР 11 декабря 1937 г., по обвинению в участии в контрреволюционной организации «ПОВ» («Polska organizacja wojskowa». — *Н.Ф.*) и шпионаже в пользу Польши.

Приговор: Высшая мера наказания. Расстрелян 11 декабря 1937 г. Место захоронения — Москва, захоронен в «Коммунарке». Реабилитирован 24 декабря 1955 г. ВК ВС СССР

Источник: Архив НИПЦ «Мемориал», Москва

Кухарская-Каминская Юлия Степановна

Родилась в 1897 г., г. Варшава; полька;

Приговорена: Особым совещанием при НКВД СССР 28 декабря 1937 г., обвинена: как ЧСИР (Член семьи изменника родины. — *Н.Ф.*).

Приговор: к 8 годам исправительно-трудовых лагерей. Прибыла в Акмолинское ЛО 01.02.1938 из Бутырской тюрьмы г. Москвы. В АЛЖИРе (Акмолинском лагере жен изменников родины. — *Н.Ф.*) находилась до 25.06.1939. Умерла в Карлаге (Карагандинском лагере. — *Н.Ф.*) 12.01.1943.

Источник: Книга памяти „Узницы АЛЖИРа“¹³.

Польский коммунист Рышард Шаде со своей женой Юлией нелегально переехал из Варшавы в Москву в 1924 г. — «строить социализм». В Советском Союзе ему дали паспорт на имя Степана Вильгельмовича Кухарского. Сын Кухарских родился в 1926 г. в Москве, но, поскольку отец работал во внешнеторговой организации «Станкоимпорт», которая командировала его то в Прагу, то в Париж, маленький Ежи провел первые годы своей жизни за границей. Отсюда его прекрасное знание не только польского, на котором говорили в семье, но и французского. Когда арестовали родителей, а затем и тетку, которая по просьбе матери взяла мальчика к себе, Ежи было 11 лет. Он жил с бабушкой и двоюродной сестрой, в школе считался изгоем, сыном «врагов народа». Началась война, бабушка умерла, а сестра ушла на фронт, и он остался совсем один. Некоторое время проучился в техникуме, затем работал на заводе фрезеровщиком. Придя получать паспорт, на вопрос о национальности Ежи ответил: «Мои родители поляки, значит, и я поляк», но ответ

начальника паспортного стола был следующим: «Такой национальности нет». Так Ежи Кухарский стал русским.

Удивительно, но жизнь не озлобила этого человека, показавшего пример, чего можно достичь самообразованием. Напротив, она сделала его философом, мудрецом, что в сочетании с широчайшей эрудицией, высокой нравственной планкой — по отношению к себе и к окружающим, а также трепетным строем души всегда притягивало к нему многих людей. В зрелом возрасте Ежи стал одним из тех, кто служил подлинным связующим звеном между русской и польской интеллигенцией. В круг его московских друзей, сложившийся в шестидесятые годы, входили художник Роберт Фальк, музыканты Генрих Нейгауз, Святослав Рихтер, Анатолий Ведерников, ученый Сергей Аверинцев, поэт Геннадий Айги... Близкие отношения связывали Кухарского с польскими писателями Владиславом Терлецким и Виктором Ворошильским, был знаком он и с Анджеем Дравичем. Книгу Ворошильского «Сны под снегом. Повести о жизни Михаила Салтыкова-Щедрина», а также его «Венгерский дневник» он блестяще перевел на русский язык. Но — ирония судьбы — эти произведения вышли без указания фамилии переводчика. Переводил Кухарский и Леона Кручковского.

Человек, принадлежавший одновременно польской и русской культурам, как никто другой понимал всю сложность исторических взаимоотношений Польши и России. Издавая «Письма Шопена», он строго придерживался принципа: публикация будет без каких-либо купюр или сокращений. Стремясь приблизить читателю муки польского гения, оторванного от семьи и лишённого Родины, он не вычеркнул из Штутгартского дневника Шопена, записи в котором были сделаны после взятия русскими Варшавы в 1831 г., проникнутые горечью строки:

«Штутгарт. Я писал предыдущие страницы, ничего не зная о том — что враг в доме. [...] Предместья разрушены — сожжены [...]. О боже, и ты существуешь! Существоешь и не мстишь! — Или тебе еще мало московских злодеяний — или — или ты и сам москаль! — Мой бедный Отец! — Мой благородный, быть может, голоден, и ему не на что купить матери хлеба! Быть может, мои сестры подверглись ярости разнузданного московского сброда! Паскевич, этакая могилевская собачонка, овладевает резиденцией первых монархов Европы?! Москаль — владыкой мира? [...] Ах, почему я не могу убить хотя бы одного москаля!»¹⁴

Надо сказать, что Г.С. Кухарский был человеком принципиальным, и даже в советское время ему удалось вставить фразы из этих в сущности оправданных ситуацией русско-польской войны 1831 г.

высказываний композитора в сценарий фильма «Жизнь Шопена». Поэтому фильм долго не выпускали на экран. Но Кухарскому удалось выйти на самого М.А. Суслова — идеолога ЦК КПСС, и в итоге он добился своего — фильм был показан.

Нашлось место в российском издании «Писем» и для слов Жорж Санд, писавшей Войчеху Гжимале из Ноана в 1838 г.:

«Я ни у кого не хочу ничего похищать, — за исключением узников у тюремщика, жертв у палачей и, следовательно, — Польшу у России. Скажите мне, не Россия ли тот образ, что преследует нашего малыша — в этом случае я буду просить небо надеть меня всеми чарами Армиды, чтобы спасти его от нее. Если же это Польша — то предоставим это судьбе. На свете нет ничего равного родине, и когда ее имеешь, нечего создавать себе другую»¹⁵.

Наверное, как никто другой, в одночасье лишенный родителей и семейного тепла, Кухарский хорошо понимал тоску Шопена по родине, родительскому дому и семье и стремление к домашнему очагу, ибо закончил предисловие к одному из изданий словами К. Вежиньского:

«Не осознав до конца, что подлинной *idée-fixe* для Шопена были дом и семья, мы никогда не сможем понять его взаимоотношений с Жорж Санд, роман с которой продолжался всего лишь несколько месяцев, а семейная жизнь, связанная потом с полнейшей любовной свободой, — почти десятилетие. Дом Санд на rue Pigalle и на Square d'Orléans как бы олицетворял для него дом на Краковском предместье. Там он занимал подобающее ему место и мог рассчитывать на бережное отношение к себе и к своему искусству. А дети Жорж Санд, как она сама об этом писала, пробуждали в нем отцовские чувства.

Образ дома, семьи был неразрывно связан для него с представлением о Родине — о Польше, а возможно, родной дом был даже ее сердцем»¹⁶.

В то же время Кухарский был одним из тех, кто много сделал для развенчания укоренившихся легенд и мифов о Шопене, основанных на мемуарных сочинениях Жорж Санд.

«Личность Жорж Санд, ее творческий и человеческий облик, „романтизм“, буйная фантазия, крайний эгоцентризм, элементарное отсутствие памяти заведомо не позволяли ей написать что-либо другое кроме романа. Отсюда неизбежные изменения пропорций, выдумка недостающих фактов и событий — одним словом, создание персонажа „Шопена“ (рядом с этим вымышленным образом писательница изобразила и себя, правда, в сильно идеализированном виде), — писал он. — [...] — Вчитываясь в переписку Шо-

пена, можно во многом осознать ту роковую роль, которую сыграло в его жизни знакомство с Жорж Санд и близость с нею. Стоит отметить, что это были диаметрально противоположные натуры — и эта противоположность в равной мере относилась и к внутреннему миру, и к жизненному темпераменту, и к взглядам на большинство кардинальных проблем. Можно утверждать, что между ними с самого начала наметился некий психологический барьер, едва ли не психологическая несовместимость. [...] В свете собранных документов и переписки Шопена перед нами вырисовывается живой и подлинный образ композитора. Факты, например, полностью и окончательно опровергают бытовавшее представление о нелюдимом, мрачном и расстающемся с этой мрачностью лишь в светских салонах, болезненно замкнутом человеке. [...] Уже юношеские письма композитора рисуют его как человека необыкновенно общительного...»¹⁷.

Георгий Степанович Кухарский (особенно ему нравилось, когда в Москве к нему обращались на польский лад: «пан Ежи») был человеком слабого здоровья. Сказалось голодное детство и лишения юности. В связи с тяжелой болезнью глаз он с 1976 г. уже не мог ни читать, ни писать. Но недуг не сломил его: он продолжал начатый труд, работая с помощью друзей, близких, а чаще и больше всего с помощью жены Н.Т. Прозоровой, которой пришлось окончить курсы польского, чтобы читать мужу. Возможно еще и поэтому он на удивление хорошо понимал Шопена, также непрестанно боровшегося с болезнями и работавшего как аскет, не поддаваясь усталости, не уступая недугам.

Ученый и литератор, для себя переводивший Камю и Сартра, человек высочайшего художественного чутья, Кухарский очень точно чувствовал стиль писем Шопена, вжившись в присущий композитору лаконизм и сдержанность его литературного самовыражения.

«Письма Шопена крайне просты, немногословны, необычайно камерны. Они лишены всякой выпренности и патетики (качества, к слову сказать, коробившие Шопена в людях) [...] — комментировал он. — [...] с уверенностью можно сказать, что в „простоте“ эпистолярного стиля Шопена, воспринимавшегося в свое время чуть ли не как некий „недостаток“, угадывается его миропонимание, намного опередившее эпоху. В письмах Шопена ощущается восприятие драматической сущности жизни без прикрас романтизма и „барочных“ условностей, выражение ее языком той точности, которую Б.Л. Пастернак в блестящей статье о Шопене определяет как „глубину биографического отпечатка, ставшего главной движущей силой художника“. И действительно, стиль писем Шопена скорее напоминает стиль европейской прозы 20-х гг. нашего века, нежели прозу флорберовской эпохи. Прежде всего — это четкая, сдержанная фиксация событий и фактов, за которыми таятся

глубокие переживания, никому не навязываемые; есть в них и мужественный скептицизм, и раз и навсегда принятое решение проявлять свои эмоции и чувства только в музыке, в искусстве. Еще раз подчеркнем, что большинство писем Шопена отличается лаконизмом, точным освещением фактов в таком распределении, когда описываемое говорит само за себя. Благодаря простоте, отсутствию сентиментальности эти факты приобретают значимость и созвучность мироощущению нашего поколения»¹⁸.

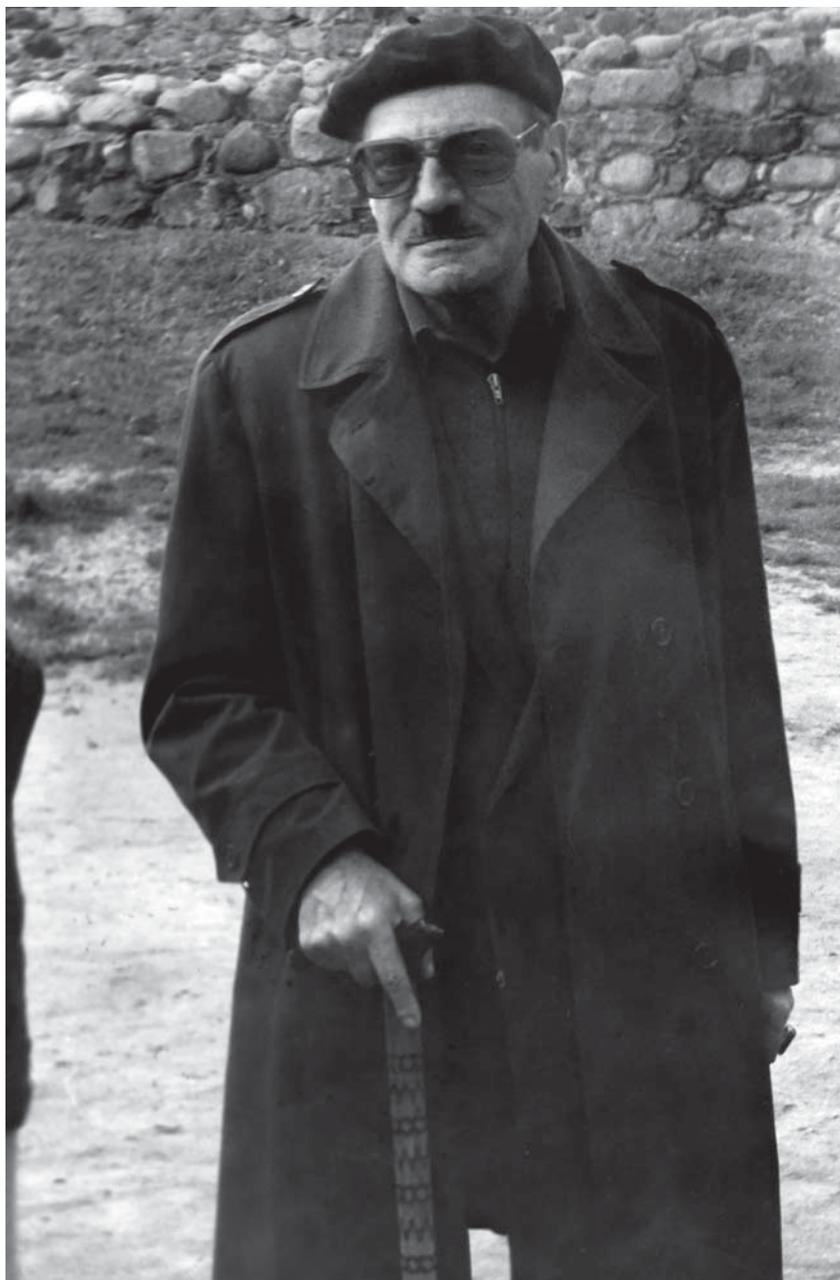
Эти слова созвучны, а может быть, не побоимся сказать, в чем-то глубже того, что напишет в наши дни Рышард Пшибыльский, утверждающий:

«Язык этих писем только с виду является языком письменной речи. В сущности мы имеем дело с разговорным языком. Когда Шопен писал письмо, он разговаривал. [...] Впрочем, чудесным разговорным языком интеллигентской Варшавы, живым донныне. [...] Поэтому письма Шопена — это не собрание литературных текстов, хотя они и относятся к шедеврам польской литературы»¹⁹.

В год 200-летия со дня рождения Шопена исполнилось 10 лет и со дня смерти его биографа, переводчика — того, кто на протяжении десятилетий приближал к нам личность великого композитора, показывая всю его многогранность. В год Шопена мы по праву отдаем дань памяти поляку Ежи Кухарскому — неутомимому исследователю эпистолярного наследия своего гениального соотечественника.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Korespondencja Fryderyka Chopina. T. 1, 1816–1831. Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego / Oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus. Warszawa, 2009.
- 2 *Przybylski R.* Myśli Chopina // *Ibidem*. S. 14.
- 3 Korespondencja Fryderyka Chopina / Zebrał i opracował B.E. Sydow. Warszawa, 1955. T. 1–2.
- 4 Korespondencja... T. 1. Warszawa, 2009. S. 26.
- 5 Первое издание: *Шопен Ф.* Письма. М., 1964.
- 6 *Hoesick F.* Chopin. T. 1. Warszawa, 1962; T. 2. Warszawa, 1965; T. 3. Warszawa, 1966; T. 4. Warszawa, 1968.
- 7 См.: *Selected Correspondence of Fryderyk Chopin*. London, 1962.
- 8 *Procházka J.* Chopin und Böhmen. Prag, 1968.
- 9 *Kobylańska K.* Spowiedź Ludwika // *Ruch Muzyczny*. 1968. № 20–21.
- 10 *Шопен Ф.* Письма. Т. 1. М., 1982; Т. 2. М., 1984.



Ежи Кухарский

- 11 *Kobyłańska K.* Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i z jej dziećmi. Warszawa, 1981. Т. 1–2.
- 12 *Шопен Ф.* Письма. Т. 1. М., 1989.
- 13 <http://lists.memo.ru/index11.htm>
- 14 *Шопен Ф.* Письма. Т. 1. М., 1982. С. 217.
- 15 Там же. С. 343.
- 16 Цит. по: *Шопен Ф.* Письма. Т. 2. М., 1984. С. 8. (*Wierzyński K.* Życie Chopina. Kraków, 1978. S. 7).
- 17 *Шопен Ф.* Письма. Т. 1. М., 1976. С. 14–16.
- 18 *Шопен Ф.* Письма. Т. 1. М., 1982. С. 5.
- 19 *Przybylski R.* Op. cit. S. 14.

С.М. Фалькович
(Москва)

Под знаком Шопена:
СОВЕТСКО-ПОЛЬСКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ СВЯЗИ
1920–1930-х годов

20^{-30-е гг. XX в.} были трудным периодом в истории отношений Советской России и возрожденной Польской республики. Начало его оказалось ознаменовано польско-советской войной 1920–1921 гг., а конец — событиями сентября 1939 г. Да и в другие годы случалось немало инцидентов, создававших политическую напряженность. По существу нормализация советско-польских отношений началась с середины 20-х гг., и в этом плане очень важным являлось восстановление старых, существовавших еще в царской России связей между народами и налаживание новых контактов, в том числе в области культуры.

Естественно, что меньше препятствий на пути развития этого процесса встречалось в культурной сфере, более далекой от политики, — в сфере музыки. И весьма знаменательно, что символом сближения здесь стало имя Фридерика Шопена. 14 ноября 1926 г. в Варшаве в Лазенковском парке состоялось торжественное открытие памятника польскому гению. На торжество были приглашены дипломатические представители Советского Союза в Польше, а кроме того, польские власти желали видеть на открытии памятника «двух наиболее выдающихся представителей русского музыкального мира». В результате в Варшаву прибыли Н.Я. Мясковский и Б.Л. Яворский. По этому случаю советское посольство устроило прием, на котором присутствовали представители правительства Польши, члены дипломатического корпуса и деятели варшавской музыкальной общественности. Советские музыканты выступили перед публикой, в том числе была исполнена симфония Мясковского, что, как сообщалось, вызвало «оживленные аплодисменты»¹.

Очень скоро музыкальные контакты, возникшие под знаком шопеновского имени, были продолжены. Уже в декабре 1926 г. представитель ВОКС (Всесоюзного Общества культурной связи с заграницей) С.М. Богомазов сообщал о предстоящем в Варшаве в январе будущего 1927 года I Международном конкурсе пианистов имени Ф. Шопена. Он излагал условия конкурса: участники будут разбиты на группы по национальностям, все они станут обладателями медали с изображением Шопена, а победитель конкурса, занявший первое ме-

сто, получит 5000 злотых (около 500 долларов). В Москве немедленно приняла решение о посылке на конкурс исполнителей, и 15 января 1927 г. из Наркомата просвещения в ВОКС поступил запрос о выделении средств на двухнедельную командировку в Варшаву пяти пианистов — Григория Гинзбурга, Льва Оборина, Дмитрия Шостаковича, Иосифа Шварца и Юрия Брюшкова. Предполагалось также, что в конкурсе сможет участвовать за свой счет пианистка Блюма Брайнина, но ни она, ни Шварц в Варшаву не поехали². В результате в конце января 1927 г. на конкурсе выступили четверо советских исполнителей. Игра Оборина и Брюшкова, выступавших 24 и 25 января, вызвала овации присутствовавших. Об этом писал в Москву первый секретарь советского посольства в Варшаве М.И. Аркадьев, подчеркивавший несомненное превосходство на данный момент советских конкурсантов. При этом он ссылался на мнение членов жюри А.Т. Венявского и Ю. Турчиньского, считавших, что Оборин и Брюшков вне конкуренции. Сообщая о предстоящем выступлении Гинзбурга, Аркадьев одновременно выражал озабоченность в связи с состоянием здоровья Шостаковича, который слег с приступом аппендицита; о переносе его выступления с организаторами конкурса вел переговоры сотрудник посольства. Несмотря на успешное начало выступлений советских музыкантов, Аркадьев не питал особых надежд на получение призов: он считал, что жюри, состоящее из поляков, будет продвигать польских пианистов. Оказалось, что он крупно ошибся: жюри доказало свою беспристрастность, присудив первую премию Л.Н. Оборину, ученику К.Н. Игумнова. Четвертую премию получил Г.Р. Гинзбург, а Ю.В. Брюшков и Д.Д. Шостакович были награждены почетными дипломами³.

Триумф советского музыкального искусства имел последствия. В это время разрабатывался план музыкального обмена между СССР и Польшей. В декабре 1926 г. недавно созданное Общество распространения польской культуры среди иностранцев (польский аналог ВОКС, в Центральный совет которого входили, в частности, известные польские музыканты — композитор и дирижер Э. Млынарский, скрипач Л. Биненталь и др.) выступило с предложением обмениваться нотной литературой, в том числе для исполнения музыкальных произведений по радио, а кроме того наладить обмен музыкальными постановками и музыкантами-исполнителями. Для ознакомления советской публики польская сторона предлагала оперу К. Шимановского «Король Рогер» и балет Л.А. Ружицкого «Пан Твардовский», а также хотела представить дирижеров Э. Млынарского и Г. Фительберга, пианистов Ю. Сливиньского и Ю. Турчиньского, певицу С. Шимановскую. Общество ожидало предложений со стороны ВОКС и само называло имена советских музыкантов, о гастролях которых ранее уже вел предва-

рительный разговор представитель польского посольства в Москве В. де Бонди. Среди интересовавших польскую сторону советских исполнителей назывались имена композитора М.О.Штейнберга, композитора и дирижера Н.А.Малько, композитора и пианиста Л.В. Николаева, скрипача Н.С. Блиндера, пианистов И. Шварца, М.В. Юдиной, А.Б. Гольденвейзера, Г.Г. Нейгауза; речь шла и о гастролях А.К. Глазунова. Предполагался также обмен хоровыми коллективами: ленинградский хор под управлением М.Г. Климова приглашали дать концерты в Варшаве, Лодзи, Кракове, Львове, Познани, Вильно, а советским слушателям предлагались выступления с народным репертуаром капеллы под руководством С. Казуро и одетого в национальные костюмы оркестра под управлением С. Намысловского⁴.

Перспектива расширения музыкального обмена отвечала желаниям советской стороны, но политическая обстановка осложнилась в связи с убийством в 1927 г. советского полномочного представителя в Польше П.А. Войкова, нападением на советское консульство во Львове и попыткой взорвать здание советского посольства в Варшаве в конце 1929 — начале 1930 г. Не все предлагавшиеся проекты музыкального обмена удалось реализовать. Из значимых событий в этом ряду можно отметить гастроли квартета имени Глазунова под руководством П.А. Когана, который в сентябре 1929 г. планировал дать 14 концертов в Варшаве, Лодзи, Познани, Катовице, Львове и других городах Польши⁵. В то же время возникали новые направления развития музыкальных контактов, новые формы музыкального обмена. Этому способствовали, в частности, итоги I Международного конкурса пианистов имени Шопена. Нельзя было не обратить внимания на тот факт, что все шопеновские лауреаты являлись очень молодыми людьми. Отсюда возникла идея взаимного обмена молодыми исполнителями СССР и Польши — лауреатами своих стран. Знаменательно, что и тут не обошлось без имени Шопена, ведь идея исходила от Высшей музыкальной школы имени Шопена в Варшаве. В апреле 1928 г. ее директор композитор Е. Журавлев направил ректору Московской консерватории профессору К.Н. Игумнову письмо с предложением ежегодно обмениваться студентами-лауреатами, обещая им визовые и проездные льготы и организуя их сольные выступления с присутствием прессы и представителей музыкальной общественности. В письме подчеркивались «высокая пропагандистская идея этого проекта» и возможность сравнительного анализа результатов музыкально-педагогической работы⁶.

Советская сторона оценила значимость такого проекта, и в ноябре 1930 г. в советском посольстве в Варшаве состоялся прием по случаю предстоящего отъезда в СССР лауреатов Высшей музыкальной школы имени Шопена скрипачки Н. Стоковской и пианиста

Я. Калецкого, которые дали концерт и были награждены горячими аплодисментами. Таким же большим успехом выступления польских лауреатов пользовались в Москве и Ленинграде. Вместе с ними в Советский Союз для согласования дальнейших планов музыкального обмена выехал и композитор А.Т. Венявский, директор Высшей музыкальной школы имени Шопена⁷. С этим музыкальным учреждением был установлен прочный контакт. В сентябре 1931 г. Богомазов, передавая Венявскому привет от московских и ленинградских друзей, с большим удовольствием вспоминал о выступлениях Калецкого и Стоковской и благодарил за присылку приглашения и проспекта II Международного конкурса пианистов имени Ф. Шопена, намеченного на март 1932 г. «Чрезвычайно приятно, — писал представитель ВОКС, — что этот конкурс вновь создает почву для продолжения нашего сотрудничества в области музыкального искусства»⁸.

Проспект очередного шопеновского конкурса ВОКС разослало музыкальным учреждениям страны и на основе проведенного им показа молодых пианистов Особое совещание из представителей Наркомата просвещения, ВОКС и Высшей музыкальной школы в Москве составило список советских участников конкурса. Туда вошли молодые музыканты из Москвы (И.Н. Аптекарев, Э.И. Гроссман, Т.Д. Гутман, А.Б. Дьяков, А.Л. Иохелес), Ленинграда (Н.Е. Перельман, В.Х. Разумовская, П.А. Серебряков), Киева (А.М. Луфер) и Харькова (Л. Сагалов). Советские пианисты успешно выступили на II Международном конкурсе имени Фридерика Шопена, хотя на этот раз не завоевали первого места. Луфер получил четвертую премию, Сагалов — шестую, Гутман — восьмую и Гроссман — одиннадцатую. Четверо музыкантов — Дьяков, Иохелес, Разумовская и Серебряков — были награждены дипломами⁹.

Конкурс проходил в 1932 г., который стал весьма значимым для советско-польских отношений, так как в июле этого года был подписан договор о ненападении между СССР и Польской республикой. Изменение политической атмосферы сказалось на всех направлениях культурных связей между двумя странами¹⁰. Особенно насыщенным фактами культурного сотрудничества оказался 1933 год, и музыка занимала в нем большое место. В январе-феврале в Варшаве концертировали советские дирижеры Эрлих и Н.А. Малько, они выступали в польской печати с рассказами о музыкальной жизни советской страны. Поляки просили присылать подобную информацию, а также произведения русской музыки для передачи по радио, в частности, их интересовали новые материалы о П.И. Чайковском. Эти просьбы находили отклик у советской стороны, заинтересованной в популяризации русского и советского музыкального искусства¹¹. Но главным событием 1933 года стали «Польские дни» в Москве¹². В ноябре состоялся масштабный

показ польского изобразительного искусства в помещении Третьяковской галереи и концерт польской музыки в Большом зале Московской консерватории. Среди участников «Польских дней» были композиторы К. Шимановский и Г. Фительберг, чьи произведения, исполненные в программе концерта, вызвали, как писал «Курьер польский», «настоящий восторг». В концерте, который, по оценке газеты «Известия», «прошел с исключительным художественным успехом», исполнялись также сочинения молодых польских композиторов Е. Фительберга, Т. Кассерна, Р. Палестера. Огромное впечатление произвело выступление певицы Э. Бандровской-Турской, названной музыкальным критиком «артисткой мирового масштаба». Польские гости общались с представителями музыкального мира Москвы на специально организованных встречах, где также звучала музыка. Концерты проходили и в стенах Польского посольства: на приеме, устроенном для дипломатического корпуса, представителей советского руководства и музыкальной общественности, выступили Э. Бандровская-Турская, а также лауреат I Международного конкурса имени Шопена Г. Штомпка. Присутствовали и советские участники двух шопеновских конкурсов — лауреаты и дипломанты¹³.

Дни показа польского искусства нашли широкое отражение в советской прессе — как в специальных изданиях, так и в центральных газетах¹⁴. Номер журнала «Советское искусство» от 14 ноября 1933 г. был полностью посвящен этой теме. Там содержались, в частности, очерк истории развития польской музыки, биографии польских музыкантов и рассказ об их творческом пути, а также интервью с Г. Фительбергом, К. Шимановским, Э. Бандровской-Турской и рецензии на концерты, написанные профессором А.Б. Гольденвейзером, музыковедом А.М. Веприком и пианистами-участниками первого шопеновского конкурса Л.Н. Обориным и Д.Д. Шостаковичем. Характерно, что хотя в концертах исполнялась современная польская музыка и именно о ней шла речь в интервью и рецензиях, но имя Шопена постоянно присутствовало, его привлекали для оценки и сравнений. Так, подчеркивалось, что польская музыка — это музыка народа, давшего миру Шопена. Шимановский, анализируя творчество М.П. Мусоргского, сближал его с Шопеном, так как, по его мнению, Мусоргский «так же национален в своем своеобразии и так интернационален, общечеловечен в своих глубоких музыкальных идеях». В свою очередь, музыкальный критик Б.С. Пшибышевский в большой статье, помещенной 11 ноября в «Известиях», отмечал влияние Шопена на Шимановского. Он видел в произведениях Шопена эталон польской музыки и считал, что ее уровень после Шопена снизился. Творчество таких композиторов, как С. Монюшко, В. Желеньский, З. Носковский, Пшибышевский оценивал как музыку не мирового,

а узко-национального уровня, но возлагал надежды на композиторов «Молодой Польши» — К. Шимановского, Г. Фительберга, Л. Ружицкого, М. Карловича, усматривая в их произведениях «новый взлет». Шимановского он выделял особо, отмечая влияние на него не только Шопена, но также Р. Вагнера и А.Н. Скрябина.

О том, что Шимановский «великолепно знал русскую музыку», писал и Оборин. На победителя I Международного конкурса имени Шопена особенно сильное впечатление Шимановский произвел как «блестящий пианист, исключительно вдумчивый исполнитель собственных сочинений». Дипломант же шопеновского конкурса Шостакович отметил у Шимановского и Г. Фительберга «очень высокий уровень композиторской техники и блестящее владение оркестром». Шостакович сформулировал главное впечатление от приезда польских музыкантов и встречи с их искусством: «самое радостное и значительное», — писал он, — это «приобщение к музыке соседнего народа, обладающей своим своеобразным стилем и представляющей для музыканта чрезвычайно большой интерес»¹⁵.

«Польские дни» 1933 года в Москве имели не только культурное, но и политическое значение. В результате они стали началом нового, хотя и краткого, периода интенсификации культурного сотрудничества между СССР и Польшей, в том числе в сфере музыки. Весной 1934 г. сотрудник ВОКС писал Шимановскому о том, что интерес советской аудитории к польскому музыкальному искусству, нашедший подтверждение во время «Польских дней», сказался также в энтузиазме советской публики в связи с известием о предстоящем в апреле 1934 г. проведении в СССР «польской музыкальной декады», которая должна привести к дальнейшему сближению между музыкальными кругами обеих стран. Наряду с Шимановским, специальное приглашение принять участие в декаде получила Бандровская-Турская, чье выступление в ноябре 1933 г. вызвало восторг слушателей. С не меньшим успехом прошли концерты певицы в городах Советского Союза в апреле-мае 1934 г. В рамках польской декады перед советской публикой выступил также Г.Фительберг, который вскоре был назначен главным дирижером симфонических концертов в Киеве на сезон 1934–1935 гг. Он наметил программу пропаганды польской музыки в СССР и планировал пригласить польских музыкантов — К. Шимановского, Ю. Турчиньского, З. Джевецкого, Г. Штомпку¹⁶.

Тогда же возникла идея организовать в Польше ответную музыкальную декаду с участием лучших музыкантов-исполнителей СССР. Союз советских композиторов предлагал включить в программу концерты симфонического оркестра под управлением Ю.В. Гаука, а также сольные выступления пианистов (Э.Г. Гилельса или М.В. Юдиной), скрипачей (Д.Ф. Ойстраха), виолончелистов (Г.Д. Цомыка или

С.Н. Кнушевицкого), певицы С.П. Преображенской. Подчеркивалось, что желательна личное участие Д.Д. Шостаковича в исполнении его фортепьянного концерта. Наряду с проведением декады, планировались гастрольные поездки Л.Н. Оборина, приглашенного Варшавской филармонией в связи с 50-летием Варшавского музыкального общества, а также певиц В.В. Барсовой и И.П. Яунзем¹⁷. Позже часть этих планов была осуществлена, чему способствовало и то, что в 1934 г. вместо шопеновской секции при Варшавском музыкальном обществе возник Институт Фридерика Шопена. В январе 1936 г. в Польшу приехали пианист Г.Р. Гинзбург, скрипач Д.Ф. Ойстрах, певицы В.В. Барсова и М.П. Максакова. Выступление последних на сцене Варшавской оперы в спектаклях «Кармен» и «Севильский цирюльник» было триумфальным: аплодировали как публика, так и оркестр; пришлось организовывать дополнительные спектакли. Не менее блестяще прошли и концерты в провинции¹⁸.

Это касалось также музыкантов-исполнителей: если представителем советской пианистической школы являлся лауреат I Международного конкурса имени Шопена Гинзбург, то скрипичное искусство представлял Ойстрах, лауреат другого международного музыкального конкурса, проходившего в Польше в 1935 г., — конкурса скрипачей имени Генрика Венявского. Еще в апреле 1934 г. директор Варшавского музыкального общества А.Т. Венявский, благодаря ВОКС за поздравление по случаю 50-летия Общества, сообщал о намеченном на март 1935 г. проведении нового международного музыкального конкурса, посылал его проспект с информацией об условиях участия в нем. Одновременно письмо содержало просьбу назвать кандидатуру советского музыканта для утверждения его членом жюри конкурса наряду с другими иностранными членами жюри — известными музыкантами Ж. Тибо, Дж. Энеску и др.¹⁹. В результате представителем Советского Союза в жюри I Международного конкурса имени Г. Венявского стал директор Московской консерватории профессор Г.Г. Нейгауз, а его участниками — Д.Ф. Ойстрах и Б.Э. Гольдштейн. 13-летний Буся Гольдштейн, занявший четвертое место, поразил искусственную варшавскую публику феноменальным талантом, а Ойстрах, завоевавший вторую премию, был признан «скрипачом высокого класса»; его глубокая и блестящая игра стала для польского общественного мнения свидетельством высочайшего уровня советской скрипичной школы²⁰.

Творческие достижения советских музыкантов, продемонстрированные в Польше в 1935–1936 гг., способствовали созданию благоприятной атмосферы для дальнейшего развития культурного обмена, а кроме того имели громадный политический эффект. Посол СССР в Польше Я.Х. Давтян, сообщая в Москву об огромном успехе совет-

ской музыкальной декады и особо отмечая триумфальное выступление советских певиц, писал, что приезд в Польшу советских артистов принес больше, чем вся его дипломатическая работа за целый год. Он считал «совершенно необходимым» продолжать развивать художественные контакты в том же направлении²¹.

Очередную возможность для этого предоставило проведение весной 1937 г. III Международного фортепьянного конкурса имени Ф. Шопена. Советские пианисты одержали на нем блистательную победу: первую премию завоевал Яков Зак, ученик профессора Г.Г. Нейгауза. Ему же жюри под председательством А.Т.Венявского дополнительно присудило лавровый венок из бронзы, а также специальную премию за лучшее исполнение мазурки — посмертную маску Шопена, вылитую из серебра. Вторую премию получила юная ученица профессора А.Б. Гольденвейзера Роза Тамаркина; девятую премию завоевала Татьяна Гольдфарб, совершенствовавшаяся под руководством профессора А.М. Луфера; Нина Емельянова, учившаяся у профессора С.Е. Фейнберга, была награждена почетным дипломом. Все советские пианисты — лауреаты и дипломанты — были очень молоды: Тамаркиной только исполнилось 16 лет²². Характерно, что шопеновские лауреаты были и среди их наставников, как например, профессор Луфер, завоевавший премию на II Международном конкурсе имени Шопена в 1932 г. Шопеновская эстафета как бы передавалась следующим поколениям советских пианистов, рождалась и крепла шопеновская традиция в исполнительском музыкальном искусстве.

Однако, III Международный конкурс имени Фридерика Шопена в 1937 г. был по существу последним ярким событием советско-польского музыкального сотрудничества в межвоенный период. Политическая обстановка конца 1930-х гг., нагнетая атмосферу враждебности, не благоприятствовала культурному общению народов СССР и Польши, а вскоре произошел окончательный разрыв государственных отношений. Таким образом, имя Шопена явилось неким символом, ознаменовавшим определенный этап музыкальных связей народов обеих стран, — этап весьма насыщенный и плодотворный, заложивший прочные традиции. Они проявились в первые же годы после Второй мировой войны и получили дальнейшее развитие уже в наши дни.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Документы и материалы по истории советско-польских отношений (далее ДиМ). Т. V. М., 1967. С. 57, 86–87.
- 2 Там же. С. 85, 93.
- 3 Там же. С. 95–96.

- 4 Там же. С. 84–85.
- 5 Там же. С. 427.
- 6 Там же. С. 282.
- 7 Там же. С. 469–470, 500.
- 8 Там же. С. 500.
- 9 Там же. С. 519; ДиМ. Т. VI. М., 1969. С. 327.
- 10 Подробнее см.: *Falkowicz S.M.* Zbliżenie kulturalne pomiędzy Polską i ZSRR w latach 1932 i 1933 // Z dziejów stosunków polsko-radzieckich. Studia i materiały. Т. XI–XII. Warszawa, 1975; *Фалькович С.М.* Пакт о ненападении между СССР и Польшей (1932 г.) как политический фактор советско-польского культурного сближения // Связь времен. Т. 3. Грядущему. М., 2004.
- 11 ДиМ. Т. VI. С. 99, 127, 182
- 12 Подробнее см.: *Falkowicz S.* Udział Polaków w życiu kulturalnym Moskwy końca lat 20 i pierwszej połowy lat 30 XX wieku // Wrocławskie studia wschodnie. Rocznik 8 (2004). Wrocław, 2004.
- 13 ДиМ. Т. VI. С. 92, 106, 134–135, 182, 186–187. См. также: «Известия». 14.XI.1933; Kurier Polski. 17.XI.1933; Wiadomości Literackie. 10.XII.1933.
- 14 См.: Правда. 13.XI.1933; Литературная газета. 17.XI.1933; Известия. 11, 14.XI.1933; Советское искусство. 14.XI.1933.
- 15 Советское искусство. 14.XI.1933.
- 16 ДиМ. Т. VI. С. 182, 186–187, 224. См. также: Известия. 24.IV.1934; Ленинградская правда. 14.V.1934; Советское искусство. 29.V.1934.
- 17 ДиМ. Т. VI. С. 190.
- 18 Там же. С. 191, 288–289. См. также: Kurier Polski. 11.I.1936; Robotnik. 30.I.1936.
- 19 ДиМ. Т. VI. С. 191–192.
- 20 Там же. С. 192, 261. См. также: Gazeta Polska. 18.III.1935.
- 21 ДиМ. Т. VI. С. 288–289.
- 22 Там же. С. 326–327. См. также: Советская музыка. 1937. № 4.

А.В. Семенова
(Москва)

РОЛЬ ШОПЕНА В ИСКУССТВЕ СОВЕТСКИХ И РОССИЙСКИХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XX в.)

Творчество Фридерика Шопена стало неизменным источником вдохновения для многих поколений исполнителей, а также предметом многочисленных научных исследований. Помимо литературы, посвященной биографии Ф. Шопена, его наследию, выдающимся исполнителям произведений композитора, мы на сегодняшний день располагаем электронными версиями периодических изданий, интервью и сведениями с интернет-форумов. Основная задача настоящего исследования — выявление роли, которую играли и продолжают играть произведения Шопена в становлении личности российского исполнителя. Кроме этого, анализируются предпочтения современных ценителей музыки — их рейтинги любимых исполнителей и отзывы, представленные на форумах в интернете. В качестве иллюстраций привлекаются высказывания российских музыкантов второй половины XX — начала XXI в. о месте шопеновской музыки в их творчестве.

«Национальное достояние Польши, родоначальник польской музыкальной классики, выдающийся пианист своего времени, он принадлежит миру в той же степени, как русский Чайковский», — пишет о Шопене интернет-издание «Классика ФМ». «Художественный мир Шопена отличается универсализмом: глубочайшая психологичность и сокровенный лиризм сочетаются с ощущением объективной жизненной реальности, тонкость в передаче отдельных настроений — с крупным рельефом драматического развития, мечтательная созерцательность — с активной действенностью»¹. Этими словами начиналось приглашение на цикл из трех концертов, прошедших в январе 2010 г., на которых 24 молодых педагога МГК им. П.И. Чайковского исполняли в Малом зале произведения Ф. Шопена. В Санкт-Петербурге 2010 год также проходит под знаком гениального польского композитора, ведь именно через Петербург Шопен «мощной поступью пришел в Россию»². Неудивительно, что в старейшем музыкальном вузе России — Санкт-Петербургской консерватории — этому событию был посвящен внутривузовский фестиваль-конкурс «Шопен 2010». Особенный интерес петербургских знатоков и любителей музыки вызвала Мировая премьера, которую представил

рукописный отдел консерваторской Научной музыкальной библиотеки: миниатюра Шопена в обработке Т. Лешетицкого под названием *Sehnsucht* («Томление»), исполненная молодыми консерваторцами в программе большого концерта-открытия фестиваля-конкурса 15 марта 2010 г. Задачей фестиваля было активизировать внимание преподавателей и обучающейся молодежи к творчеству Ф. Шопена в год 200-летия композитора, способствовать повышению исполнительского мастерства, стимулировать музыкальные исследования в области «шопеноведения» и укрепить давние творческие связи между российскими и польскими музыкантами³. В феврале 2011 г. в Мариинском зале Санкт-Петербурга прошел цикл концертов победителей XVI конкурса Ф. Шопена, в ходе которого сольные концерты дали лауреаты наиболее престижного шопеновского конкурса, состоявшегося осенью юбилейного года в Варшаве. Молодые российские исполнители посвятили Шопену свое музыкальное приношение в виде блестящего, эффектного и неконвенционального исполнения произведений композитора⁴.

О Шопене преимущественно говорят как об одном из самых блестящих в мире создателей фортепианной музыки и виртуозе-исполнителе своего времени. Однако, прежде чем обратиться к творчеству исполнителей фортепианной музыки, вспомним о вокальных произведениях Шопена. К сожалению, Ф. Шопен оставил всего около двух десятков известных нам на сегодняшний день вокальных произведений — это песни, главным образом основанные на польских народных мелодиях. Несколько лет назад в Польше был выпущен известный, вероятно, всем, кому близко творчество Шопена, диск с полным собранием его песен, записанный Эльжбетой Шмыткой, польской певицей, с одинаковым изяществом и вкусом исполняющей как камерную музыку, так и оперные партии, прежде всего моцартовские. В Московской государственной консерватории и других российских вузах также поддерживается традиция исполнения песен Шопена. Н.Л. Дорлиак, замечательная камерная певица, супруга С.Т. Рихтера, часто исполняла произведения Шопена в концертных программах, а также прививала любовь и вкус к этой музыке своим ученикам. Так, Г.А. Писаренко, ученица Н.Л. Дорлиак, работает над шопеновским репертуаром со своими студентками. Сегодня песни Шопена по-прежнему любимы публикой, вызывают живой отклик и продолжают оставаться родственными душе российского слушателя. Для пианистов же Шопен является крепостью, которую они покоряют своим пианистическим мастерством, и домом, в который многие возвращаются снова и снова.

Говоря о советской и современной российской пианистической школе, необходимо начать с предыстории, поскольку исполнители

второй половины XX — начала XXI в. обязаны своим мастерством в трактовке произведений Шопена не только своему таланту, упорству и музыкальности, но и своим педагогам, ведущим «родословную» со времен Шопена.

С.В. Рахманинов утверждал, что почувствовал силу гения Шопена в 19 лет. В первой трети XX в. Рахманинов писал о современности Шопена, «гений которого настолько огромен, что ни один композитор до сегодняшнего дня не может быть по стилю более его современным; он остается и для меня величайшим из гигантов». С.В. Рахманинову посчастливилось услышать и свидетельство Антона Рубинштейна, ребенком слышавшего игру Шопена, исполнявшего дома только что сочиненный им Экспромт *Fis-dur*. Три лекции из прочитанного им в консерватории двухлетнего цикла Рубинштейн посвятил Шопену, и о его сочинениях говорил: «они божественны, каждая нота божественна!...»⁵.

На форуме intoclassics.net было предложено голосование «Любимые исполнители Ф. Шопена». Первые четыре места заняли А. Рубинштейн, В. Софроницкий, С. Рихтер и В. Горовиц. Кроме того, 36% русскоязычных участников опроса назвали исполнителей, не предложенных в списке из 9 пианистов⁶. Из перечисленных исполнителей гениальный ученик Генриха Нейгауза Святослав Теофилович Рихтер покорила своего учителя на первом прослушивании исполнением Бетховена и Шопена, когда Нейгауз прошептал окружающим: «Помоему, он гений». Рихтер начал играть в 8-9 лет, никогда не играл, по его собственному признанию, гаммы, а начал учить Первый ноктюрн Шопена. «Папа был в ужасе, а мама говорила: пусть занимается как хочет, и я играл все, что хотел... Папа давал уроки даже детям германского консула и брал меня с собой... В 19 лет пришла идея сыграть шопеновский концерт. Кончил я играть Четвертой балладой Шопена, на бис сыграл четвертый этюд», — читаем мы в интервью С.Т. Рихтера⁷.

Из учеников легендарного Нейгауза Владимир Крайнев был самым молодым и, как оказалось, его последним учеником. Он поражал своего педагога, начав буквально с первого дня приносить целые охапки вновь разученных произведений, переполненный новыми идеями и готовый исполнять их немедленно⁸. В интервью, данном телеканалу «Культура» в марте 2005 г., этот пианист, один из лучших интерпретаторов творчества композитора-романтика, назвал наследие Шопена одним из приоритетов своего исполнительства⁹. Вот что мы читаем о В. Крайневе на форуме «Погружение в классику»: «... это мой любимый пианист, один из лучших, если не лучший исполнитель Шопена. Я не пропускал ни одного его концерта в БЗК, слушал не только каждый его звук, но и каждый отзвук, отражавшийся от портретов великих композиторов наверху... После второго скерцо

люди в БЗК сидели, оцепенев, с полминуты, повторяли про себя лучшие места»¹⁰.

Виктория Постникова — пианистка-вундеркинд 60–70-х гг., в 10 лет дававшая концерт с симфоническим оркестром, была ученицей Якова Флиера. Еще студенткой Постникова стала лауреатом шопеновского конкурса в Варшаве. О ее таланте критики писали, что врожденная музыкальность и юная эмоциональность прекрасно сочетались у нее с тонким вкусом и огромной мощью. Слушателей восхищало сочетание ее трепетной женственности и мужественной воли. Основу ее обширнейшего репертуара составляли произведения романтиков, в частности Ф. Шопена¹¹.

Дмитрий Алексеев, ученик знаменитого пианиста Дмитрия Башкирова, победитель многочисленных международных конкурсов в середине 70-х гг. в Париже, Бухаресте, Москве и Лидсе, выступал в концерте для Ее Величества королевы Великобритании. Его стиль исполнения был построен на острых контрастах, всепоглощающей эмоциональности и необыкновенном электризирующем публику заряде. Некоторые критики считали, что эти свойства его исполнительского стиля требовали «усмирения», а электрические разряды, рассыпавшиеся из-под его пальцев, оценивали как чрезмерность, которая, однако, привлекала на его концерты восторженную публику. Тем не менее, с годами в творчестве Алексева появилась чарующая теплота, которая позволила ему со всей серьезностью окунуться в исполнение произведений Ф. Шопена. Как оказалось, критики и публика признали в нем тогда «шопениста», хотя сам Алексеев был удивлен оказанным ему в этом отношении почетом. Вероятно, погружение в музыку Шопена сообщило его игре мудрость и сдержанность, которые стали сочетаться с его неизменной завораживающей спонтанностью на сцене¹².

23 октября 2010 г. молодая российская пианистка Юлианна Авдеева выиграла конкурс Шопена в Польше. Радиостанция «Голос России» приветствовала участников в начале конкурса словами известного российского композитора Сергея Слонимского: «Ни один артист не может претендовать на то, чтобы быть единственным эталоном исполнения музыки Шопена. Музыка его тем и изумительна, что каждое поколение открывает в ней что-то свое. Это свойство истинной, вечной классики»¹³. Президент Польши Бронислав Коморовский, вручая награду Ю. Авдеевой, сказал, что посетил концерт финалистов конкурса с единственной целью услышать ее выступление. Жюри приняло решение единогласно, все его члены были под впечатлением от «гармонии ее исполнения»¹⁴. Юлианна Авдеева, бывшая уже лауреатом девяти международных конкурсов, стала первой женщиной, победившей в этом престижном конкурсе за последние 45 лет и первым музыкантом из России, выигравшей конкурс за последние 25 лет. О ее исполнении

знаменитый австрийский музыкант Пауль Бадура-Скода сказал, что она «экстраординарно одарена, интеллигентна, чувственна»¹⁵. По словам победительницы, продолжившей свое обучение в Цюрихе после окончания академии им. Гнесиных, музыкант испытывает влияние со стороны различных пианистических школ и стилей исполнения, но должен ткать из них свое собственное полотно. Ю. Авдеева считает, что успех пианиста заключается в его способности концентрироваться и погружаться в процесс, впитать и переработать импульсы, полученные от совершенно разных направлений в исполнительстве¹⁶.

Следует добавить, что российская пианистическая школа в юбилейном году с блеском показала себя на этом конкурсе, поскольку третья премия была присуждена девятнадцатилетнему Даниилу Трифонову, а почетные дипломы — еще двум россиянам, Мирославу Култышеву и Николаю Хозяинову. Для М. Култышева участие в конкурсе стало «прекрасным поводом» несколько месяцев играть только Шопена, его любимейшего композитора. Всего же девять российских пианистов оспаривали звание лучшего исполнителя музыки великого польского композитора¹⁷. Вспомним, что у этого конкурса давняя традиция, и он подобен блистательной вершине, которая в далеком 1927 г. покорила россиянам с первой попытки, поскольку именно тогда музыканты-исполнители, впервые выехавшие за границу на международный конкурс из Советского Союза, вернулись домой с победой. Тогда победителем стал двадцатилетний Лев Оборин, ученик Константина Игумнова¹⁸. Совершенствовавший свое исполнительское мастерство в классе Генриха Нейгауза Яков Зак также получил мировую известность, одержав блестящую победу на Третьем конкурсе имени Шопена в 1937 г. Этот пианист не только стал победителем престижного конкурса, но и получил специальный приз за лучшее исполнение шопеновских мазурок¹⁹. Начавшая свою концертную деятельность в возрасте девяти лет концертом Бетховена Белла Давидович поделила первую премию конкурса Шопена с польской исполнительницей Г. Черны-Стефаньской в 1949 г. Добавим, что в годы обучения в Московской консерватории (1947–1954) Б. Давидович была ученицей К. Игумнова и Я. Флиера²⁰. Следующим советским исполнителем, снискавшим лавры победителя на конкурсе Шопена в Варшаве, лишь в 1985 г. стал Станислав Бунин.

Ученик Л. Оборина, ныне профессор М.С. Воскресенский также принадлежит к числу исполнителей, для которых творчество Шопена составляет большую и особо значимую главу в его исполнительской биографии: в сезоне 1982–1983 гг. Воскресенский, по его собственным словам, имел смелость сыграть в Малом зале МГК все фортепианные произведения Шопена в хронологическом порядке и как бы прожить вместе с Шопеном всю его творческую жизнь. В газете «Российский

музыкант» М.С. Воскресенский так высказывается об исполнении произведений композитора: «Шопена очень трудно играть, потому что его романтическая душа, наполненная поэзией, свободой музыкальной мысли, была в то же время воспитана в классическом духе». Л. Оборин не раз обращал внимание своего ученика, М.С. Воскресенского, на совершеннейший вкус Шопена, подчеркивая, что «только искренность, чистота души и отсутствие своих „придумок“ могут дать возможность выразительно сыграть Шопена. Иначе неизбежно возникает одно из двух отклонений: или в пошлую сентиментальность, или в фальшивый пафос. Шопен строго наказывает исполнителя с „псевдочувствами“, и публика сразу это слышит. Может быть, поэтому истинных шопенистов на свете очень мало, даже среди великих...»²¹.

Среди победителей конкурса Шопена в Варшаве с 1985 по 2010 г. не было ни одного россиянина, хотя есть лауреаты, признанные музыкальным миром как «шопенисты», среди которых следует назвать Рэма Урасина, который в возрасте 15 лет стал победителем юношеского конкурса имени Шопена в Москве, а в 18 — лауреатом конкурса в Варшаве. «Должен сказать, что пианисты — счастливые люди, — утверждает Рэм Урасин, — потому что у нас есть возможность исполнить все произведения Шопена, ведь большая часть его наследия — это именно фортепианная музыка. Это уникально: как бы прожить всю его жизнь... Сыграть абсолютно каждую ноту из того, что он написал, во всяком случае, из того, что до нас дошло»²². В России к 200-летию Ф. Шопена Р. Урасин подготовил уникальный проект — полное собрание сочинений в 11 концертах. Первый концерт состоялся в марте 2009 г., последний планировался на весну 2011 г. Вся музыка Шопена от первого детского полонеза до последней мазурки разделена на 11 вечеров. Для каждого концерта написано эссе, отражающее этап жизни и судьбы великого композитора. В подготовке эссе использовались письма Шопена и материалы эпохи. Российский «шопеновский маршрут» Р. Урасина пролегал через Самару, Смоленск, Пермь, Екатеринбург, Барнаул, Новосибирск, Томск, Новокузнецк, Красноярск, Иркутск, Читу, Братск, Хабаровск, Владивосток²³.

О молодом исполнителе Игоре Четуеве В. Крайнев сказал после его концерта в Большом зале консерватории: «Это будущее нашей фортепианной культуры»²⁴. В конце 90-х гг., студентом, И. Четуев исполнял музыку Рахманинова и Шопена, придя через нее к более поздней музыке, в частности к фортепианным произведениям Шнитке — мучительной, рационально необъяснимой музыке. После концерта 2003 г. в Киеве критики писали: «От его *туше* в Шопене возникает ощущение, что звук рождается в глубине инструмента не от прикосновения, а сам по себе. Бесконечная нежность и одновременно страстная увлеченность одинаково присущи его исполнению»²⁵.

Российский пианист Петр Дмитриев записал в честь юбилея диск «Шопен 200». В интервью журналу *Stereo & Video* он поделился своим восприятием музыки Шопена и мнением об уровне современного исполнительства. В частности, пианист вспомнил, что *Fis-dur*’ный ноктюрн в исполнении Рихтера и Падеревского звучит совершенно по-разному. В беседе с исполнителем композитор Владимир Матецкий сказал: «Психологической доминантой старых исполнителей... является тишина, и их музыка рождается, как бы прорастая из тишины. Поэтому особенно ценны в Шопене старых артистов градации на уровне *piano* — *pianissimo*, проявляющиеся на фоне зыбкого и пластичного музыкального времени»²⁶. П. Дмитриев согласился с этим утверждением, сказав, что сейчас играют с другим посылом: «Сегодня артисты знают, что игра быстрая и громкая гарантированно создаст впечатление содержательности, произведет эффект шоу, наэлектризует публику. Но такое исполнение зачастую поверхностно, не глубоко»²⁷.

Современные преподаватели и методисты убеждены, что произведения Ф. Шопена в педагогическом репертуаре являются необходимым условием профессионального обучения игре на фортепиано. Сам Шопен как педагог следовал методу, разительно отличающемуся от современных ему педагогических воззрений. Несмотря на то, что до нас дошли только отдельные наработки шопеновской школы, которую он стал описывать незадолго до смерти, мы видим, что на первое место в его системе поставлена не техника, а идея произведения, его музыкальный образ, исходя из которого определяется комплекс выразительных средств, необходимых для его реализации. Таким образом, для Шопена музыкальная выразительность не является непознаваемой сущностью (каковой она считалась до него и каковой зачастую продолжает считаться сегодня); более того, он полагает необходимым в первую очередь сосредоточить внимание именно на художественном образе сочинения с тем, чтобы максимально эффективно реализовать его. В педагогике Шопена вопрос о природе музыкальной выразительности разрешается следующим образом: в силу того, что звук, подобно слову, является выражением человеческой мысли, художественный образ возможно постичь, вникнув в замысел, в скрытый смысл произведения, который выявляется через использование автором средств выразительности, создающих в комплексе его собственный стиль. Педагогическое кредо Шопена «Играйте так, как вы это чувствуете» соответствует фортепианному стилю Шопена, требующему эмоциональной гибкости, развитого воображения, творческого мышления от интерпретатора. Особенно важным результатом вдумчивого изучения произведений Шопена является развитие эмоциональной гибкости исполнителя, что приобретает исключительную

ценность в свете того факта, что в наши дни у пианистов наблюдается существенное преобладание рационального начала, что отмечали уже Г. Нейгауз и Л. Оборин²⁸.

Несмотря на очевидное осознание роли Шопена в становлении творческой индивидуальности пианиста, в прессе появляются рассуждения о наблюдаемом сокращении числа музыкантов, способных исполнять музыку XIX в. В частности, вопросом «устарел ли романтизм?» задается Станислав Нейгауз, относящий Шопена к «трудным» исполнителям. Трудность и даже опасность для исполнителя Нейгауз-младший видит в «чувствительности» Шопена к мере любви и искренности, проявляемой исполнителем, а также в необходимости вдохновения и «величайшей совести в выборе тех или иных вариантов фразировки, темпов»²⁹.

Композитор Сергей Слонимский, ученик замечательного шопениста В. Нильсена, прекрасно выразил суть отношения российских исполнителей и публики к Шопену: «Любовь к Шопену в России поистине всеобщая. Наши гении — Глинка, Лев Толстой, Рубинштейн, Рахманинов, Скрябин — горячо пропагандировали его музыку, которую обожали! И сегодня у нас Шопен по-прежнему входит в число самых любимых композиторов, и лучшее тому доказательство — аншлаги на шопеновских концертах... В разное время Шопена гениально интерпретировали Лист и Антон Рубинштейн, Горовиц и Рахманинов, Нейгауз и Софроницкий, Гилельс и Артур Рубинштейн...»³⁰

Таким образом, мы приблизились к ответу на вопрос о том, почему творчество Шопена остается неизменно актуальным для исполнителей и почему не всем пианистам, даже обладающим совершенной техникой, покоряется эта тонкая материя. Шопен — истинный композитор-романтик, его душа, отраженная в его сочинениях, требует живого отклика и эмоционального образа в душе исполнителя. Поэтому польские исполнители, чувствующие «своего» композитора, и русские пианисты, чья творческая и педагогическая родословная непрерывно продолжается с шопеновских времен, находят в себе этот отклик и оказываются способны сообщить его слушателю.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 *Соллертинская А.* Московская консерватория отмечает 200-летие Шопена // *Classica.FM*. 5.01.2010. <http://www.classica.fm/2010/01/05/moscow-conservatory-marks-200-letie-chopin/>
- 2 В Петербурге стартовал год Шопена // *Лайф*. Петербург — Культурная столица / <http://famouspeople.ucoz.ru/index/0-4>

- 3 Открытие фестиваля-конкурса «Шопен 2010» // <http://conservatory.ru/node/1522>
- 4 *Садых-заде Г.* Шопен поощряет неконвенциональность // Афиша: Музыка. 24.02.2011. <http://infox.ru/afisha/music/2011/02/24/chopin.phtml>
- 5 *Рахманинов С.В.* Интерпретация зависит от таланта и индивидуальности // Публикации Рахманинова. «Сенар». <http://www.senar.ru/articles/interpretation>
- 6 Любимые исполнители Ф. Шопена. 24.08.2009. // <http://intoclassics.net/forum/7-970-1>
- 7 Рихтер Святослав Теофилович. История жизни // Биографии. История жизни великих людей. <http://www.tonnel.ru/?l=gzl&uid=937>
- 8 Russian Pianists — Winners in the Leeds Competition // The Voice of Russia. 2.06.2009. <http://english.ruvr.ru/2009/06/02/259959.html>
- 9 Крайнев Владимир на «Худсовете» 18.03.2005 // Новости культуры. Передачи. Худсовет. Материалы передач. <http://www.tvkultura.ru/news/html?id=35688&cid=3284>
- 10 Theodor 19. Ф. Шопен — Баллады, Скерцо (В. Крайнев) — 31 августа 2008 — Погружение в классику. // <http://intoclassics.net/news/2008-08-31-1382>
- 11 Russian Pianists — Winners in the Leeds Competition...
- 12 Ibidem.
- 13 *Викторова Н.* Конкурс Шопена в Варшаве — для счастливых людей // Голос России. За рубежом. 2.10.2010. <http://rus/ruvr/ru/2010/10/02/23551454.html>
- 14 *Viktorova N.* Russian Wins Chopin Contest. 23.10.2010. // The Voice of Russia. <http://english.ruvr.ru/2010/10/23/28004464.html>
- 15 *Викторова Н.* Конкурс Шопена в Варшаве...
- 16 Там же.
- 17 *Viktorova N.* Russian Wins Chopin Contest...
- 18 Лев Николаевич Оборин // <http://anufriev.moy.su/forum/52-3193-1>
- 19 Зак, Яков Израилевич // <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/222513>
- 20 Давидович, Белла Михайловна // <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/632884>
- 21 *Воскресенский М.С.* Мой Шопен... // Российский музыкант. №4 (1278), апрель 2010. <http://rm.mosconsrv.ru/?p=2719>
- 22 Шопен. Исполнитель Рэм Урасин. Концерт // <http://www.bileteti.ru/show/195>
- 23 Там же.
- 24 *Андрушкевич А.* Исполнители. Игорь Четувев // Caro Mitis / <http://www.caromititis.com/performers/tchetuev.html>
- 25 Там же.
- 26 Stereo&Video. Обзор дисков // Петр Дмитриев «Шопен-200» / http://www.stereo.ru/sv_onedisk.php?disk_id=142
- 27 Там же.
- 28 *Мордасова Е.И.* Произведения Ф. Шопена в педагогическом репертуаре как необходимое условие профессионального обучения игре на фортепиано

- но // Педагогика искусства. 2009. № 3. / http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-3-2009/mordasova_06_09_2009.htm
- 29 *Нейгауз Ст.* Устарел ли романтизм? // Музыканты о классической музыке и джазе. http://www.all-2music.com/neuhaus_romantizm.html
- 30 01.03.10 200 лет со дня рождения Фридерика Шопена // <http://www.kultura.ru/news.html?id=428726&cid=54>

Научное издание

**Отзвуки
Шопена в русской культуре**

Корректор *Т.И. Томашевская*

Оригинал-макет *Ю.Е. Рычаловская*

Издательство «Индрик»

По вопросу приобретения книг издательства «Индрик»
обращайтесь по тел.:
(495) 954-17-52
market@indrik.ru
www.indrik.ru

INDRIK Publishers has the exceptional right to sell this book
outside Russia and CIS countries.
This book as well as other **INDRIK** publications
may be ordered by
www.indrik.ru

Налоговая льгота — общероссийский классификатор продукции
(ОКП) — 95 3800 5

Формат 60×90 1/16. Печать офсетная.
12,0 п. л. Заказ №



ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИНДРИК»
МОСКВА 2011